



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

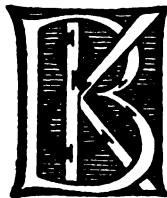
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

**MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT**

**HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN**

1921



VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

N
3
.M74

Alle Rechte vorbehalten.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

ABHANDLUNGEN

Band I:

	Seite
Gall, Ernst, Die Apostelreliefs im Mailänder Dom	1— 13
Brinckmann, A. E., Die geschichtliche Anlage der deutschen Städte	14— 28
v. Manteuffel, K. Zoega, Bilder flämischer Meister in der Galerie der Uffizien zu Florenz	29— 49
West, Robert, Konrad Asper	50— 55
Simon, Karl, Johannes Vest v. Creussen in Frankfurt a. M.	56— 69
Göbel, H., Heinrich von der Hohenmuel, Hugo vom Thale und Seger Bombeck, Wirker im Dienste Johann Friedrichs des Großmütigen	70— 96
Tarrach, Antonie, Studien über die Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft	97—138

Band II:

Glück-Wien, Heinrich, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance	161—173
Poglayen-Neuwall, Stephan, Ein heidnisches Elfenbeinrelief des Triestiner Museo di Storia et Arte im Spiegel der spätantiken Kunst Ägyptens	174—180
Höhn, Heinrich, Graphische Blätter des 15. Jahrhunderts aus der Stadtbibliothek zu Windsheim in Franken	181—187
Panofsky, Erwin, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung	188—219
Weil, Ernst, Eine frühe Porträtzeichnung Dürers	220—222
Feulner, Adolf, Johann Michael Fischer, ein bürgerlicher Baumeister der Rokokoseit (1691—1766)	223—231
Nasse, Hermann, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg (geb. 1575, gest. 1634), als Zeichner	232—238
v. Sydow, Eckart, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler	239—252
Junius, Wilh., Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodol	253—261

MISZELLEN

Band I:

	Seite
Gümbel, Alb., Das Todesjahr der Dorothea Vischerin	139

Band II:

Habicht, V. C., Zur deutschen Malerei um 1500	262
Simon, Karl, Die erste Besprechung der Cornelius-Zeichnungen zum Faust	266

REZENSIONEN

- | | |
|--|---|
| Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Herausg. von Ulrich Thieme. XIII. Band. Gaab—Gibus (Hans W. Singer), S. 149. | Cornell, Henrik, Sigtuna och Gamla Uppsala. Ein Beitrag zur Kenntnis der englisch-schwedischen Beziehungen im 11. Jahrh (J. Strzygowski), S. 269. |
| Baum, Julius, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien (Paul Zucker), S. 277. | Diez, Ernst—Heinrich Glück, Alt-Konstantinopel. 111 fotogr. Aufnahmen der Stadt und ihrer Bau- und Kunstdenkmäler (Karl Ginhart), S. 143. |
| Behrendt, Walter Curt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur (J. Strzygowski), S. 286. | Eberlein, Kurt K., Deutsche Maler der Romantik (Paul F. Schmidt), S. 282. |
| Bibliotheca d'arte, diretta da Armando Ferri e Mario Recchi (Ludwig Schudt), S. 291. | Fischer, Otto, Chinesische Landschaftsmalerei (H. Kunke), S. 287. |
| Burger, Fritz, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit (Sascha Schwabacher), S. 283. | Flury, S., Islamische Schriftbänder (E. Kühnel), S. 270. |

- Glück, Heinrich, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Untersuchungen zur Baukunst und Plastik von Konstantinopel, Wien, Österreich (Josef Strzygowaki), S. 141.
- Graber, Hans, Piero della Francesca. Achtzig Tafeln mit einführendem Text (G. Biermann), S. 288.
- Grautoff, Otto, Französische Malerei seit 1914 (Paul F. Schmidt), S. 290.
- Groner, A., Die Geheimnisse des Isenheimer Altars in Colmar (M. Escherich), S. 150.
- Hausenstein, Wilhelm, Vom Geist des Barock (Paul F. Schmidt), S. 147.
- Hildebrandt, Hans, Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze (Paul F. Schmidt), S. 279.
- Kahn, Rosy, Die Graphik des Lukas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgeschichte der holländischen Kunst im 16. Jahrh. (Sascha Schwabacher), S. 150.
- Küppers, Paul Erich, Der Kubismus (Alfred Kuhn), S. 289.
- Lorenzen, Wilhelm, De Danake Dominikanerklostres Bygninghistorie (R. Haupt), S. 269.
- Marc, Franz, Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen (S. Schwabacher), S. 292.
- Neuburger, Albert, Die Technik des Altertums (Aug. Köster), S. 291.
- Orbaan, J. A. F., Documenti sul barocco in Roma (Ludwig Schudt), S. 283.
- Pagenstecher, R., Nekropolis. Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien (Edmund Weigand), S. 151.
- Pelka, Otto, Elfenbein. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 17) (R. Berliner), S. 154.
- Reichhold, Karl, Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder (Aug. Köster), S. 144.
- Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen (Hans Friedeberger), S. 276.
- Röthlisberger, Bianca, Die Architektur d. Graltempels im jüngeren Fiturel (P. Wolf), S. 148.
- Rydbeck, Otto, Den äldsta kristna Konsten i Skone Lund och Dalby. Lund 1920. (Zweite Veröffentlichung des Vereins Alt-Lund) (Rich. Haupt), S. 153.
- v. Schlosser, Julius, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte (E. Steinmann), S. 273.
- Schramm, A., Der Bilderschmuck der Frühdrucke (Ernst Weil), S. 271.
- v. Seidlitz, Woldemar, Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit (W. Junius), S. 280.
- Seligler, M., Kunstbetrachtung und Naturgenuß (Sascha Schwabacher), S. 282.
- Seunig, Vinzenz, Die kretisch-mykenische Kultur (Aug. Köster), S. 290.
- Stoehr, August, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut (Georg Biermann), S. 151.
- Sveriges Kyrkor, Konsthistoriskt Inventarium utg. av Sig. Curman och Johnny Roosval. Dalarna I, 2: Falce Domsagas Norra Tingel. Bearbet av Gerda Boethius (Rich. Haupt), S. 142.
- v. Sybel, L., Frühchristliche Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung (Edmund Weigand), S. 145.
- Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose (Rosa Schapire), S. 147.
- Thordeman, Bengt, „Älsö Hus“. Ein schwedischer Palast des Mittelalters in seinem kunst-histor. Zusammenhang (Strzygowaki), S. 286.
- Valentiner, Wilhelm R., Zeiten der Kunst und der Religion (Willi Wolfradt), S. 146.
- With, Karl, Java, brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java (H. Glück), S. 274.
- Neue Bücher S. 157, 294.

1921
MONATSHEFTE
FÜR
KUNST
WISSENSCHAFT



XIV. JAHRGANG · BAND I · APRIL 1921
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Preis des Bandes Mark 100.—

INHALTSVERZEICHNIS BAND I

ABHANDLUNGEN

ERNST GALL, Die Apostelreliefs im Mailänder Dom. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen und provenzalischen Plastik im XII. Jahrhundert. Mit 10 Abbild. auf 4 Tafeln in Lichtdruck S. 1

A. E. BRINCKMANN, Die geschichtliche Anlage der deutschen Städte S. 14

K. ZOEGE v. MANTEUFFEL, Bilder flämischer Meister in der Galerie der Uffizien zu Florenz. Mit 14 Abbild. auf 5 Tafeln in Lichtdruck . . S. 29

ROBERT WEST, Konrad Asper. Mit 4 Abbild. auf 2 Tafeln S. 50

KARL SIMON, Johannes Vestv. Creussen in Frankfurt a. M. Mit 4 Tafeln. S. 56

H. GÖBEL, Heinrich von der Hohenmuel, Hugo vom Thale und Seger Bombeck, Wirker im Dienste Johann Friedrichs des Großmütigen. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildteppichmanufakturen Torgau und Weimar. Mit 4 Abbild. auf 2 Tafeln in Lichtdruck S. 70

ANTONIE TARRACH, Studien über die Bedeutung Carl Friedrich v. Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft. Mit 4 Abbild. auf 1 Tafel in Lichtdruck . . . S. 97

MISZELLEN

ALB. GÜMBEL, Das Todesjahr der Dorothea Vischerin S. 139

REZENSIONEN

Heinrich Glück, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Untersuchungen zur Baukunst und Plastik von Konstantinopel. Wien, Österreich (Josef Strzygowski) S. 141

Sveriges Kyrkor, Konsthistoriskt Inventarium utg. av Sig. Curman och Johnny Roosevelt. Dalarna I, 2: Falu Domsagas Norra Tingel. bearbet av Gerda Boethius (Rich. Haupt) S. 143

Ernst Dietz-Heinrich Glück, Alt-Konstantinopel. III photographische Aufnahmen der Stadt und ihrer Bau- und Kunstdenkmäler (Karl Ginhardt) S. 143

Karl Reichhold, Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder (Aug. Köster) S. 144

L. v. Sybel, Frühchristliche Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung (Edmund Weigand) S. 145

Wilhelm R. Valentiner, Zeiten der Kunst und der Religion (Willi Wolfradt) . S. 146

Wilhelm Hausenstein, Vom Geist des Barock (Paul F. Schmidt) S. 147

Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Ross (Rosa Schapire) S. 147

Bianca Röthlisberger, Die Architektur d. Graltempels im jüngeren Titurel (P. Wolf) S. 148

Allgemeines Lexikon d. bildenden Künstler. Herausgeg. von Ulrich Thieme. XIII. Band: Gaab—Gibus (Hans W. Singer) S. 149

A. Groner, Die Geheimnisse des Isenheimer Altars in Colmar (M. Escherisch) S. 150

Rosy Kahn, Die Graphik des Lucas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgeschichte der holländischen Kunst im 16. Jahrhundert (Sascha Schwabacher) S. 150

August Stoeber, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut (Georg Biermann) . . S. 151

R. Pagenstecher, Nekropolis. Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien (Edmund Weigand) S. 151

Otto Rydbeck, Den äldsta kristna Konsten i Skone. Lund och Dalby. Lund 1920 [2. Veröffentlichung des Vereins Alt-Lund] (Rich. Haupt) S. 153

Otto Pelka, Elfenbein. [Bibliothek für Kunst- u. Antiquitätensammler, Bd. 17] (R. Berliner) S. 154

NEUE BÜCHER S. 157

N
3
M 74
v. 14-15

DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER OBERITALIENISCHEN UND PROVENZALISCHEN PLASTIK IM XII. JAHRHUNDERT

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln (I—IV) in Lichtdruck

Von ERNST GALL

Im nördlichen Seitenschiff des Domes zu Mailand befinden sich in paarweiser Anordnung die hier abgebildeten vier Reliefs aus rotem Veroneser Marmor mit je zwei Aposteln (Abb. 1 u. 2)¹⁾. Sie sind bisher kunstgeschichtlich kaum einer ernsthaften Beachtung gewürdigt worden, obwohl sie unter den nur spärlich erhaltenen Resten der Mailänder Plastik aus frühmittelalterlicher Zeit die bedeutendsten Stücke sind²⁾. An dem Platze, den sie jetzt einnehmen, wurden sie erst im Jahre 1852 paarweise eingemauert, nachdem sie, wie Mailänder Historiker berichten³⁾, bei der Zerstörung eines alten Hauses auf dem Terrain des ehemaligen Campo santo der Kathedrale aufgefunden worden waren. Zwei weitere Platten mit den übrigen vier Aposteln sind höchstwahrscheinlich verlorengegangen.

Solange andere Zeugnisse nicht vorhanden sind, müssen wir zunächst annehmen, daß diese Reliefs aus dem alten Dome stammen, der nach der Zerstörung Mailands durch Friedrich Barbarossa in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts wiederhergestellt wurde⁴⁾ und 1386 dem jetzigen Gebäude weichen mußte. Wir dürfen auch vermuten, daß Reliefs dieser Größe und aus diesem wertvollen Material unter den Ausstattungsstücken der alten Kirche einen hervorragenden Platz

(1) Die Reliefs befinden sich an der Außenmauer im zweiten Joch. Jedes Relief mißt etwa 1,39 m in der Breite und 1,84 m in der Höhe. Von den Aposteln ist Petrus (Nr. 8) auf dem vierten Relief (Abb. 2) ohne weiteres an den Schlüsseln erkenntlich, Jacobus Maior (Nr. 1) ist durch seine Pilgerschuhe charakterisiert. Auf dem dritten Relief (Abb. 3) sind Judas Thaddaeus (Nr. 5) und Jacobus Minor (Nr. 6) durch Inschriften bezeichnet. Die Inschriften sind rein theologischen Inhalts und ohne kunstgeschichtliches Interesse. Auf der ersten Tafel steht unten: HOS DEUS ELEGIT · PER QUOS MUNDANA SUREGIT. Auf der dritten Tafel steht oben über Judas Thaddaeus in zwei Zellen: CORDIS ID EST CULTOR · ES || CORCULUS ATQ TADEUS. Ebenso über Jacobus Minor: ALPHEI IACOBUS EST SUPLAI || TATOR ALUMNUS. Unter ihnen steht: TO FRATRES FIDEI COMPAGE SODALES. — Da die Beleuchtung im Mailänder Dom gerade an dieser Stelle eine sehr ungünstige ist, mußten die Aufnahmen unter Anwendung von Blitlicht gemacht werden, wodurch schwere Schlagschatten leider unvermeidlich waren. Die Anfertigung übernahm in meinem Auftrage Cav. Gigi Bassani, Milano, Via Passarella 20. (Januar 1914.)

(2) Von den zahlreichen Arbeiten über den Mailänder Dom beschäftigt sich mit unseren Reliefs ausführlicher, wenn auch völlig kritiklos, nur die Publikation des Camillo Boito, *Il Duomo di Milano*, Milano 1889. (Abbildung des dritten und vierten Reliefs auf Taf. 38.) Siehe ferner Carlo Romussi, *Milano ne' suoi monumenti*, Milano 1875. Abbildungen auch bei Weese, *Die Bamberger Domskulpturen*. 2. Auflage. Straßburg 1914, Tafel 27. Auffällig ist das Fehlen eines Hinweises auf unsere Reliefs bei A. Venturi, *Storia dell' arte italiana* und bei Vöge, *Der provenzalische Einfluß in Italien* und das Datum des Arler Porticus im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXV, 1902, Seite 409 ff. Dagegen kurze Erwähnung bei J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 9. Auflage, Leipzig 1904, Teil II, 2, Seite 376, mit der nicht quellenmäßig nachweisbaren und auch als fraglich bezeichneten Datierung auf 1173. Unverständlich ist die Behauptung bei M. G. Zimmermann, *Oberitalische Plastik*, Leipzig 1897, Seite 197; womit die Reliefs „aus dem Ende des 13. oder gar erst dem Anfang des 14. Jahrhunderts“ stammen sollen.

(3) C. Romussi, *Il Duomo di Milano*. Mailand 1908, Seite 104 (auch kleine Abbildung).

(4) Galvanus Flamma, *Chronicon Malus* ed. Ant. Ceruti, *Miscellanea di storia italiana* edita per cura della regia deputazione di storia patria. VII, 1869, Seite 715.

einnahmen. Es erscheint danach gerechtfertigt, sie mit einer Notiz in Verbindung zu bringen, die sich in der Mailänder Chronik des Galvanus Flamma findet. Dieser, aus einer alten Mailänder Familie gebürtig, Predigermönch von St. Eustorgio und Professor der Theologie an der Universität von Pavia, kommt in seinem im Anfang des 14. Jahrhunderts abgefaßten „Chronicon extravagans de antiquitatibus Mediolani“ nach einer kurzen Erwähnung der Domkirche, deren prachtvollen Turmbau er rühmend hervorhebt, sofort auf die „mirabiles ymagines ex marmore rubeo XII apostolorum“ zu sprechen und gibt an, sie seien eine Stiftung des Papstes Urban III., der aus der vornehmen Mailänder Familie der Crivelli stammte und kurze Zeit (1185—87) Erzbischof von Mailand war, bevor er auf den päpstlichen Stuhl berufen wurde (gest. 1187)¹⁾. Die genannte kurze Beschreibung würde auf unsere Reliefs sehr gut passen, wir dürfen sie daher wohl unbedenklich mit denen identifizieren, die Galvanus Flamma um 1300 im alten Mailänder Dom sah, zumal sie offensichtlich Arbeiten des späteren 12. Jahrhunderts sind.

Wo haben sie sich aber ursprünglich befunden? Derselbe Chronist gibt uns in seinem „Chronicon Maius“ nähere Auskunft, er sagt, sie seien „in circuitu chori“ zu sehen gewesen²⁾. Das ist zunächst wenig befriedigend, denn dieser Ausdruck, der für den Schreiber sicher durchaus eindeutig war, ist für uns reichlich unbestimmt, da wir von der Baulichkeit des alten Chores und seiner liturgischen Einrichtung nichts wissen. Zunächst ist daran zu erinnern, daß die mittelalterlichen Schriftsteller stets „chorus“ und „absis“ unterscheiden³⁾. Der „Chorus“ ist der für die Geistlichkeit der Kathedrale bestimmte und vom Laienschiff abgeschlossene Raum. Hier haben sich also auch unsere Reliefs befunden. Aber was heißt „in circuitu“? Dieses Wort hat eine ganz allgemeine Bedeutung, man darf dabei zunächst weder an eine bestimmte Form, noch an einen bestimmten Platz denken. Der moderne Leser wird vielleicht geneigt sein, sich einen „Chorumgang“ vorzustellen. Hieran darf bestimmt nicht gedacht werden, die Mailänder Architektur des 12. Jahrhunderts kannte die französische Form des Chorumgangs noch nicht. Auch verbinden die mittelalterlichen Quellen diesen Sinn nur ausnahmsweise mit jenem Ausdruck und dann nur, sofern sie eine nähere Beschreibung hinzufügen. So sagt Gervasius von Canterbury, wenn er die auf kreisförmigem Grundriß angeordneten Säulen der Apsis in der Kathedrale von Canterbury beschreiben will, nicht etwa „in circuitu erant positi“, sondern „in circuitu erant ad circinum positi“, da „in circuitu“ ganz unbestimmte Vorstellungen erwecken würde⁴⁾. Den eigentlichen Chorumgang aber bezeichnet Gervasius mit „via quae extra chorum est“, wobei man wieder beachten wolle, daß eben „chorus“ stets nur der für die Geistlichkeit bestimmte Raum ist, in diesem Falle also das Hauptschiff des Chores nach unserem Sprachgebrauch. Weit allgemeiner ist schon der Ausdruck „in circuitu extra chorum“, wobei sich erst aus dem Zusammenhang ergibt, daß der Chorumgang gemeint ist⁵⁾. Wie schon bemerkt ist diese Stelle bei Gervasius eine Ausnahme, in der Regel heißt „in circuitu“ etwa soviel wie „an der äußeren

(1) Galvanus Flamma, Chronicon extravagans. ed. Ant. Ceruti, a. a. O., Seite 483.

(2) ed. Ant. Ceruti, a. a. O., Seite 729.

(3) Dieser Unterschied wird in den „Gesta abbatum Trudonensium“ ausdrücklich erläutert. cf. J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896, Seite 242. Mir sind Verwechslungen bei mittelalterlichen Schriftstellern nicht begegnet. C. Boito, a. a. O., dachte sich die Reliefs an den Wänden der Apsis.

(4) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 258.

(5) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 264.

Fr. C. C. S.

Barnett

11-23-57

77026.

Grenze“, „am Rande“. Im *Liber pontificalis*¹⁾ wird z. B. eine seidene Albe beschrieben, die „in circuitu“ mit purpurnen Borten geschmückt ist oder ein Altar hat Vorhänge „in circuitu“. Auf dem Monte Cassino²⁾ wird das Kloster „in circuitu“ mit Mauern und Türmen versehen. Es ließen sich unzählige Stellen dieser Art anführen. Wir können also aus der Notiz des Galvaneus Flamma zunächst nur schließen, daß die Apostelreliefs zur Ausstattung des Chores der alten Kathedrale gehörten. Es liegt nun nahe, an das Vorhandensein von Chorschranken zu denken, zu deren Schmuck die Apostelreliefs dienten. In diesem Sinne wäre der Gebrauch der Worte „in circuitu chori“ mit Sicherheit auch sonst zu belegen. In dem *Chronicon monasterii Casinensis*³⁾ heißt es von Lettner und Chorschranken: „Frontem quoque chori, quem in medio basilicae statuit, IV magnis marmoreis tabulis sepsit; de quibus porfretica una, viridis altera, reliquae II ac ceterae omnes in chori circuitu candidae.“ Wir dürfen also vermuten, daß uns in den Mailänder Apostelreliefs Reste der Dekoration eines größeren Lettnerinbaus erhalten geblieben sind. Zur Bestätigung dieser Ansicht läßt sich noch eine andere Quelle anführen. Im „*Manipulus florum*“ wird uns nämlich von Galvaneus Flamma erzählt, daß Hubert von Crivelli, der nachmalige Papst Urban III. „pulpitum ecclesiae Majoris ex rubeo marmore construxit, ipsamque ecclesiam marmoreis imaginibus Leonculis et Griphonibus multum ornavit⁴⁾. Also hier wird zunächst direkt von dem „pulpitum“ aus rotem Marmor gesprochen. „Pulpitum“ heißt ursprünglich nichts anderes als Gerüst oder Bühne. Die mittelalterlichen Schriftsteller verstehen darunter sowohl eine Kanzel wie einen Lettner. In unserem Falle dürfte eine isolierte Kanzel im eigentlichen Sinne nicht in Frage kommen, denn eine solche würde wohl im Mittelschiff gestanden haben; es ist vielmehr an einen mit Ambonen versehenen Lettner zu denken. Daß „pulpitum“ tatsächlich den Sinn von Lettner hat, mag durch folgende Stelle aus dem Traktat des Gervasius über die Kathedrale von Canterbury belegt werden, wo jeder Zweifel ausgeschlossen ist⁵⁾: „Pulpitum vero turrem praedictam a navi quodammodo separabat, et ex parte navis in medio sui altare sanctae crucis habebat. Supra pulpitum trabes erat, per transversum ecclesiae posita, quae crucem grandem et duo cherubin et imagines sanctae Mariae et sancti Johannis apostoli sustentabat.“ Unter den oben genannten „marmoreis imaginibus“ brauchen unsere Apostelreliefs an sich nicht verstanden zu werden, wir können aber annehmen, daß der Lettner auf Säulen ruhte, wie etwa der — allerdings stark veränderte — im Dom zu Modena, und daß die Säulen auf „Leonculis et Griphonibus“ standen, wie wir das in Modena heute noch sehen können⁶⁾. Dieses Beispiel von Modena erwähne ich absichtlich, denn hier sind uns noch zahlreiche Reliefs erhalten, die ganz offenbar zur Ausstattung des Lettners und seiner Kanzeln gehörten. Man mag auch an die Lettner in S. Zeno zu Verona und in der Kathedrale von Piacenza denken, die freilich heute ebenfalls nicht mehr im alten Zustand erhalten sind. Immerhin läßt sich hier noch gut die

(1) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 86, 96. Der *Liber pontificalis* ist eine Quelle, in der man in vorzüglicher Weise den mannigfaltigen Sinn des Wortes „circuitus“ studieren kann.

(2) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 197.

(3) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 205/206.

(4) ed. Muratori, *Rerum Italicarum scriptores*. Bd. XI, Seite 655.

(5) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 256.

(6) Über den Lettner im Dome zu Modena vergleiche Ad. Venturi, *Museo civico di Modena. Un capello Romano*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane, notizie et documenti*. Bd. III, Seite 271—279.

Grundform der oberitalienischen Lettner erkennen, die sich bühnenartig über einem Säulenaufbau oberhalb der Krypta erhoben und mit einer oder mehreren Kanzeln versehen waren. Wir vermögen also wenigstens in groben Zügen zu ermitteln, in welcher Art unsere Reliefs „in circuitu chori“ angebracht waren. Mit diesem allgemeinen Hinweis müssen wir uns auch begnügen; weder die erhaltenen Reste, noch die schriftliche Überlieferung erlauben es, den alten Zustand in Einzelheiten zu rekonstruieren, obwohl sich die vier Platten paarweise gruppieren lassen, wenn man auf die Bildung der die Apostel trennenden Säulen und ihre Kapitelle achtet. Vielleicht ist es jedoch erlaubt, aus dem Fehlen der Inschriften auf einem Teil der Tafeln den Schluß zu ziehen, daß die Arbeiten vor der endgültigen Vollendung unterbrochen wurden; da die oben genannten Quellen aber offensichtlich von einem Lettner sprechen, der in allem wesentlichen fertig dagestanden hat, so müßte man annehmen, daß die einzelnen Tafeln erst nach einer Unterbrechung der Arbeiten zusammengestellt wurden. Diese Vermutung scheint, wie wir gleich sehen werden, durch bestimmte Quellennachrichten bestätigt zu werden.

Die bereits genannten Quellen erwähnen, daß die Anlage des „pulpitum“ dem Erzbischof Hubert von Crivelli, dem späteren Papst Urban III. zu danken sei. Von diesem heißt es bei Galvaneus Flamma¹⁾: „Hic factus archiepiscopus statem fecit in marmoribus sculpiri imagines omnium apostolorum, qui sunt in circuitu chori“; danach fiel die Entstehung unserer Reliefs in die Jahre 1185—87, wenn wir an unserer, nach den bisherigen Ausführungen doch mindestens sehr wahrscheinlichen Annahme festhalten, daß sie die nämlichen seien, die Galvaneus Flamma erwähnt. Aus stilistischen Gründen ergibt sich keine Veranlassung, hierzu Zweifel zu äußern: doch wird erst später näher darauf zurückzukommen sein. Vorderhand muß ich noch erwähnen, daß die schriftliche Überlieferung mehrdeutig sein könnte. Ambrogio Bosso, der am Ende des 14. Jahrhunderts — also später als Galvaneus Flamma — eine Chronik verfaßte, berichtet nämlich zum Jahre 1220²⁾, daß Oprandus de Busnate „praeses vegionum³⁾ ecclesiae Mediolani“ ein pulpitum gemacht habe. Man braucht diese Angabe nicht für falsch zu halten, sie läßt sich meines Erachtens durchaus mit der von Galvaneus Flamma gegebenen Nachricht vereinigen, selbst wenn es sich um das gleiche pulpitum handelt. Es ist nicht nur denkbar, sondern wie wir bereits beobachten konnten, sogar wahrscheinlich, daß Hubert während seines nur sehr kurzen Episcopates — er starb als Papst schon im Oktober 1187 — nicht die Vollendung des von ihm in Auftrag gegebenen Werkes erlebte und daß es nach seinem Tode unter Leitung des Oprandus de Busnate vollendet wurde. Das braucht nicht etwa im Jahre 1220 geschehen zu sein, denn die Notiz macht ganz den Eindruck, als sei sie einem Nekrologium der Kathedrale entnommen, so daß 1220 das Todesdatum des Oprandus de Busnate gewesen ist. Jedenfalls liegt keine Ursache vor, die mehrfachen und durchaus vertrauenswürdigen Angaben des Galvaneus Flamma auf Grund dieser vereinzeltten Nachricht zu bezweifeln: sofern wir bei der stilistischen Untersuchung nicht auf

(1) ed. Ceruti, a. a. O., Seite 729.

(2) Siehe: Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni. La Lombardia, parte I. Milano per cura di Fedele Savio. Firenze 1913, Seite 543, und G. Giulini, Memorie della città e campagna di Milano. Milano 1855, IV, Seite 30.

(3) Über die Bedeutung dieses Ausdrucks, der scheinbar nur in Mailänder Quellen vorkommt, vergleiche man Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, VIII, Seite 261 unter „Vegiones“, „Vegilonas“. Im modernen Italienisch vecchioni.

schwerwiegende Widersprüche stoßen, müssen wir die Reliefs der Apostel als gut dokumentierte Arbeiten aus der Zeit des Erzbischofs Crivelli ansehen.

Wie schon angedeutet wurde, weist der Stil der Apostelreliefs gerade auf die genannte Zeit hin. Die oberitalienische Plastik bietet genug vergleichbare Arbeiten dar, die eine Entstehung um 1220 als völlig ausgeschlossen erscheinen lassen. Ehe wir hierauf eingehen, wollen wir uns aber in Mailand selbst umsehen und zunächst diejenigen Werke zusammenstellen, die den Mailänder Lokalstil im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts repräsentieren, unsern Apostelreliefs also vorangehen.

Als sicherer Ausgangspunkt bietet sich uns die plastische Dekoration der Porta Romana dar, deren Reste heute im archäologischen Museum des Mailänder Kastells vereint sind. Nach der erhaltenen Inschrift¹⁾ wurde das Tor im Jahre 1171 errichtet, die Bildhauerarbeiten führte ein gewisser Anselmus aus, der sich rühmredig Dädalus vergleicht. Dargestellt ist der Einzug der Mailänder und ihrer Verbündeten in die wiederaufgebaute Stadt. Ein besonders charakteristisches Stück sei hier abgebildet (Abb. 3)²⁾. Stilistisch auf gleicher Stufe stehen die beiden Reliefs an S. Maria Beltrade (Abb. 4), ein kleines Tabernakel mit dem Bildnis des sitzenden Ambrosius im Archäologischen Museum, der Türsturz am Portal von S. Celso mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Nazarus und Celsus³⁾ und endlich als Hauptstücke die Kanzelreliefs in S. Ambrogio (Abb. 5).

Diese Arbeiten stammen nicht aus einer Werkstatt, stehen auch qualitativ nicht auf der gleichen Stufe, sie sind aber offenbar in einem nicht allzu eng zu bemessenden Zeitraum, etwa von 1150 bis 1175, entstanden. Sie zeigen uns im allgemeinen den Mailänder Stil auf einer Stufe höchst unvollkommener Ausbildung. Die Proportionen der Körper sind ganz unrichtig wiedergegeben, die Beine sind meist zu kurz, die Arme zu lang, die Köpfe und Hände zu groß. Die Haltung der Gliedmaßen kommt über die einfachsten Grundstellungen beim Schreiten, Sitzen und Zufassen nicht hinaus, so daß dieselben Bewegungen immer wiederkehren. An die Darstellung von Verkürzungen wird nicht herangegangen. Die Einordnung der Figuren in den gegebenen Rahmen erfolgt nach Maßgabe des verfügbaren Platzes ohne erkennbare künstlerische Rücksichten. Wird einmal etwas Besonderes unternommen wie bei der Tragefigur an der Ecke der Kanzel in S. Ambrogio (Abb. 5), der besten Arbeit der ganzen Gruppe, so geschieht dies ohne Kenntnis der Gelenkfunktionen und ohne Beachtung der natürlichen Bewegungsmöglichkeiten: Arme und Beine sind reliefmäßig aufgefaßt und in den dekorativen Rahmen so eingeordnet, daß eine möglichst gleichmäßige Füllung der Fläche erfolgt, während der Oberkörper und namentlich der Kopf ohne richtigen organischen Zusammenhang damit für die Ansicht⁴⁾ über Eck berechnet sind. Bei allen ana-

(1) V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*. Milano 1889—1893. Bd. X, no. 10.

(2) Ein anderes Stück abgebildet bei Venturi, *Storia dell' arte italiana* III, Milano 1904, Seite 209. Die ganzen Reliefs bei Romussi, *Milano ne' suoi monumenti*. 2. ed. Bd. I. Milano 1893, Taf. 55.

(3) Brauchbare Abbildungen bei Romussi, a. a. O., Taf. 15 und Fig. 112 auf Seite 160.

(4) Abb. von vorne bei Venturi, a. a. O., III, Seite 202. Die Inschrift auf der Kanzel („Guillelmus de Pomo superites hujus ecclesie hoc opus multaue alla fieri fecit“) steht mit der genannten Datierung scheinbar im Widerspruch, denn Wilhelm von Pomo ist 1204—1212 nachweisbar, siehe Biscaro, a. a. O., Bd. XXXII, Serie IV, 3, 1905, Seite 56. Aus mehreren Urkunden, die Biscaro eingehend bespricht, geht hervor, daß es nur eine Restauration war, die Wilhelm von Pomo vornahm, nachdem die Kanzel beim KuppelEinsturz um 1196 beschädigt war; die noch brauchbaren Reste waren damals nach S. Satiro gebracht worden. Es ist auch äußerlich leicht zu sehen, daß es sich um eine Wiederverwendung älterer Stücke handelte, sumal ein engerer ikonographischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Darstellungen fehlt.

tomischen Fehlern ebt in dieser Figur ein starkes Gefühl für plastische Wirkung, wie der Kopf vor den Schultern sitzt, ist falsch, aber voll drastischer Wucht. Nur bei diesem tragenden Mann ist auch der Versuch gemacht, Gewand und Körperhaltung in einen gewissen Zusammenhang zu bringen, die Faltenzüge am Unterkörper folgen dem Einsinken der Kniee und kontrastieren mit den horizontalen Gewandlinien des Oberkörpers; bei den übrigen Werken aber bilden Gewand und Körper eine reichlich unförmliche Masse, bei der keine eingehendere Modellierung versucht wird: die Falten sind meist nur eingeritzt in dekorativer Absicht, ohne Bedacht auf das Fallen der Stoffe. Hier wird auch die Abhängigkeit von verschiedenen Vorbildern innerhalb der ganzen Gruppe deutlich: der Steinmetz, der die ungeschlachten Apostel des Abendmahles an der Kanzel schuf, fällt mit seinen doppelstegigen und stark gerundeten parallelen Faltenzügen aus der Gewöhnung seiner Kollegen heraus, die in einem weniger gebundenen Stile drauflos hauen. Man hat hierin ein älteres Werk erblicken wollen, sicherlich mit Unrecht, denn man braucht nur die Köpfe zu betrachten, um sofort zu sehen, daß ihnen der völlig gleiche Typus zugrunde liegt wie allen übrigen Arbeiten, die wir hier aufgezählt haben. Gerade diese Kopfbildung ist überaus charakteristisch und zeigt den engen Stilzusammenhang; immer dieselbe schmale Form mit dem festen runden Kinn, den starken Backenknochen und der niedrigen Stirn, auf die die Haare als gerade, gleichmäßige und nur flach eingeritzte Strähnen bis fast zu den Brauen hinabhängen. Unter einer dachförmigen, klobigen Nase wölbt sich die Oberlippe kräftig wie ein Wulst hervor und ähnlich fleischig ist auch die Unterlippe gebildet. Rechts und links des Mundes ziehen sich sehr charakteristische Falten zur Nase empor. Die Augenlider beschreiben ein regelmäßiges, spitzes Oval, aus dem der rundliche Augapfel ausdruckslos hervorglotzt. Da die Männer mit besonderer Vorliebe meist ohne Bart dargestellt sind, so wäre es infolge des völligen Mangels genauerer Charakterisierung nicht einmal möglich, Männer- und Frauenköpfe zu unterscheiden, böte die Tracht nicht ein Kennzeichen.

Die verhältnismäßige Roheit der genannten Arbeiten ist um diese Zeit eigentlich erstaunlich, man möchte sie mit den politischen Wirren erklären, aber das würde doch das Wesentliche nicht treffen, da die gleichzeitige Architektur recht bedeutende Leistungen in Mailand und seiner nächsten Umgebung aufzuweisen hat. Es ist eben als Tatsache hinzunehmen, daß das plastische Können in der ganzen Mailänder Gegend nur unbedeutend war oder sich im rein Dekorativen erschöpfte. Verwandte gleichartige Werke sind in Como das Ostportal von S. Fedele¹⁾ und in Pavia die wenige Jahrzehnte älteren Arbeiten an zahlreichen Kirchen; man mag z. B. die Figuren im Giebfeld des Portals von S. Pietro in ciel d'oro (Abb. 6) vergleichen, es ist die gleiche Art der Behandlung, worauf wieder besonders die Kopfformen hinweisen. Es scheint, als habe die Plastik in Mailand und seiner Umgebung während langer Jahrzehnte keine besonderen Fortschritte gemacht.

Aus dieser Schule können die Apostelreliefs unmöglich hervorgegangen sein. Ob ihr Meister überhaupt Mailänder war? Um das entscheiden zu können, müßten wir spätere Arbeiten in Mailand kennen. Es gibt deren aber nur zwei: die Stuckreliefs am Ciborium von S. Ambrogio und die große Reiterfigur des Oldradus de Trexeno an dem Palazzo della Ragione (Piazza Mercanti).

Die vier bekannten Stuckreliefs am Ciborium von S. Ambrogio lassen sich ohne besondere Schwierigkeiten ausreichend sicher datieren. Zunächst ist zu beachten,

(1) Kleine Abbildung bei Venturi, a. a. O., III, Seite 39.

daß die Wölbung des Ciboriums Rippen mit einfachem, rechteckigem Profil aufweist. Die gleichen Rippen zeigen die Gewölbe der Kirche. Letztere ist frühestens im dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zu bauen begonnen: hieran sollte heute kein Zweifel mehr herrschen¹⁾. Da der Altaraufbau die gleichen Konstruktionsformen aufweist wie die Kirche, mußte er mindestens zum Neubau gehören, er könnte also sicher nicht vor 1140—1150 entstanden sein. Daß dies indes nicht möglich ist, zeigen die Dekorationsformen, namentlich die aus den großen Henkelvasen aufsteigenden Ranken der äußeren Umrahmung, denn die Ornamentik der aus dieser Periode stammenden Vorhalle und die Dekorationen der vorhin besprochenen Kanzel beweisen, daß um die Mitte des Jahrhunderts und noch weit darüber hinaus eine völlig anders geartete, weit weniger naturalistische Auffassung herrschte. Wir gelangen damit bereits in die Nähe der Jahrhundertwende. Nun wissen wir mit Sicherheit, daß zwischen 1194 und 1196 das letzte Gewölbe des Langhauses, und zwar gerade das, unter dem der Altar steht, einstürzte²⁾, es liegt daher nicht nur nahe, sondern es ist im Zusammenhange mit den erörterten stilistischen Kennzeichen nicht anders denkbar, als daß unser Ciborium erst nach diesem Unglücksfall errichtet wurde, also etwa um 1200, da man sich natürlich beeilt haben wird, den Schaden zu reparieren³⁾.

Der Stil der figurlichen Reliefs ist bereits ein völlig anderer als in den früher genannten Werken. Es ist der Versuch gemacht, die Figuren innerhalb des Rahmens der Giebelfelder klar und anschaulich unterzubringen, sowie die großen Flächen in harmonischer Weise zu füllen. Überall ordnen sich die Begrenzungslinien der Körper den architektonischen Gliederungen unter, so daß in sich geschlossene Gruppen entstehen, bei denen die in Vorderansicht gegebene Mittelfigur von zwei im Profil dargestellten Figuren symmetrisch eingefasst wird. Selbst die schwierige Aufgabe, fünf Personen auf einem Felde zu vereinen, wird nicht ungeschickt gelöst, indem die assistierenden Heiligen die adorierenden Stifter in einer ikonographisch ungewöhnlichen Weise mit einem Arm umfassen, so daß die Konturierung der Körper nicht durch scharfe Knicke in dem gefügigen Zusammengehen mit den aufsteigenden Giebelseiten gestört wird. Derartige Bemühungen haben im Mittelalter schon etwas zu bedeuten, wie weit sie durch Vorbilder angeregt sind, mag dahingestellt sein, jedenfalls sind mir ähnliche Gruppenbildungen aus früherer Zeit nicht bekannt. Nichtsdestoweniger sind wir von einem klaren Reliefstil weit entfernt, die Körper sind vor die Fläche gesetzt, nicht aus dieser heraus entwickelt, auch hat die Stellung einiger Köpfe und durchgehends die der Hände eine Unentschiedenheit der Haltung, die der klaren Führung der Umriß-

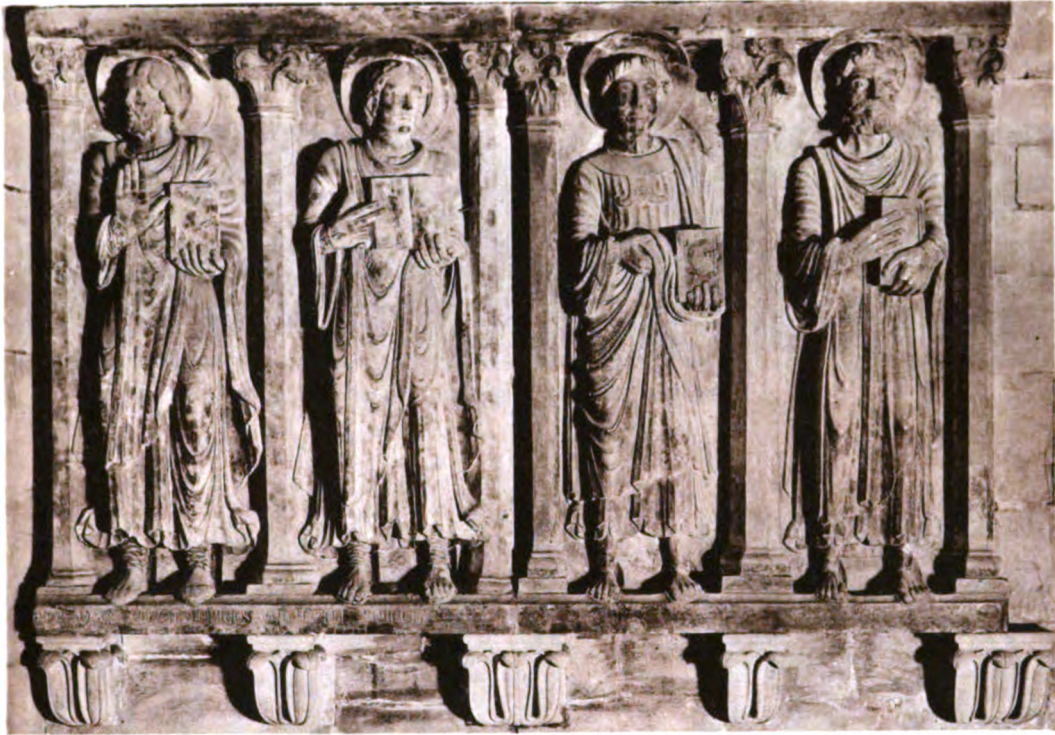
(1) Siehe neben O. Stehl, *Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland*, Leipzig 1898, Seite 4, ganz besonders Biscaro, *Note e documenti Santambrosiani im Archivio storico lombardo*, Bd. XXXI, Serie IV, 2, 1904, Seite 302 ff. Die Rippen des Ciboriums erwähnt nach Cattaneo auch Venturi, a. a. O., Bd. II, 1902, S. 544, sagt aber noch unbegreiflicherweise: „secondo la forma invalsa nelle chiese romaniche dopo il Mille“. Nachdem Cattaneo, *L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venedig 1890, Seite 223 ff. triftige Gründe gegen die Datierung ins neunte Jahrhundert beigebracht hatte, hält Bertaux bei Michel, *Histoire de l'art* I, 1, Paris 1905, Seite 399, doch daran fest, ihm folgt auch leider G. Graf Vitzthum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft*, Seite 68 f.

(2) G. Giulini, *Memorie della città e campagna di Milano*. Mailand 1855, Bd. IV, Seite 89 ff. und Biscaro, a. a. O., Bd. XXXI, Seite 330.

(3) M. G. Zimmermann, *Oberitalische Plastik*, Leipzig 1897, Seite 172 ff. datiert bereits richtig. Venturi, a. a. O., scheint sich ihm anschließen.

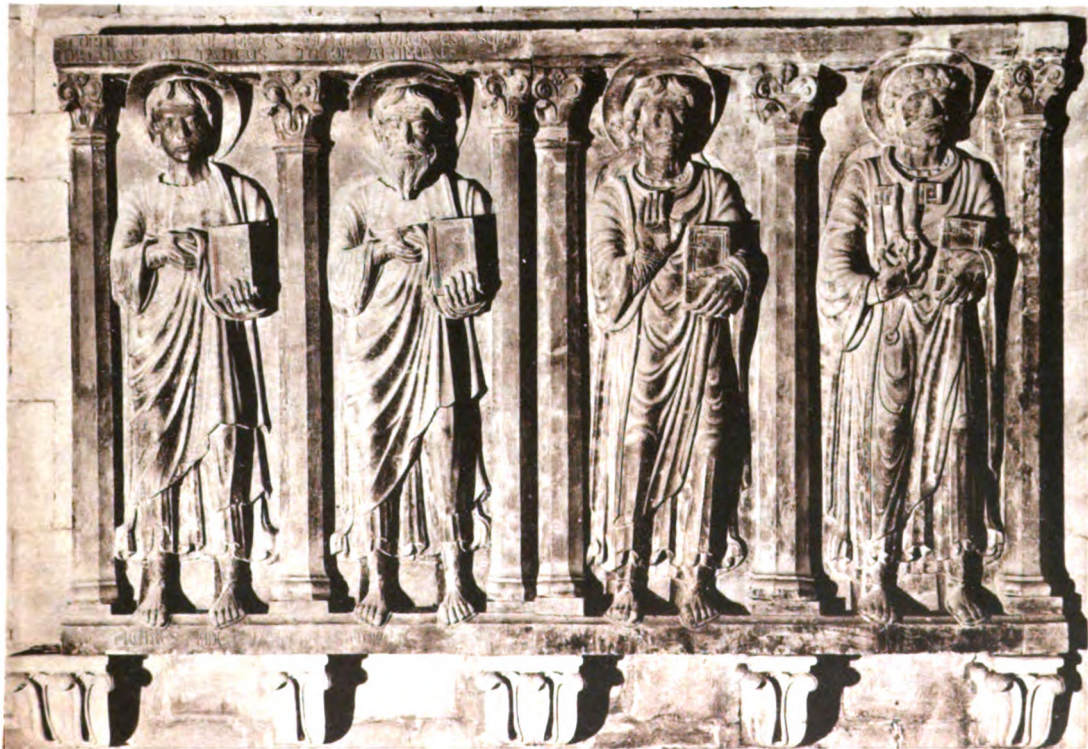
linien ausweicht. Das Streben nach guter kompositioneller Einordnung in den architektonischen Rahmen hat zu ganz unrichtigen Körperproportionen geführt, namentlich zu einer viel zu starken Streckung des Unterkörpers in den Beinen. Ganz unsicher ist auch das Stehen der Figuren gegeben und gänzlich mißlungen sind die Versuche, die von vorn gesehenen Füße verkürzt wiederzugeben. Zu beachten sind gegenüber den älteren Werken aber doch auch im einzelnen mehrere recht bedeutsame Fortschritte. Auffallend sind die Bemühungen, die Körper unter den Gewändern zu fassen, wie das namentlich auf der rechten Seite bei den anbetenden Mailänder Patriziern zu bemerken ist, aber auch sonst sind die Stoffe den Körpern eng angelegt, besonders tritt dies auf der Vorderseite bei dem thronenden Christus an den Unterschenkeln, bei Petrus und Paulus an den Beinen hervor. Hier läßt sich auch die bis dahin in Mailand unbekannte Art der Gewandbehandlung am besten studieren. Sie ist zwar flach und ohne plastische Kraft in wenig vertiefter Einritzung gegeben, aber es treten doch eine Reihe von Formen auf, die auf ein sorgsames Studium älterer Vorbilder schließen lassen. Sehr bezeichnend sind namentlich die feinen und reich bewegten Fältelungen der Gewandsäume, ferner die großen dachförmigen Falten der herabhängenden Mantelenden mit den symmetrisch angeordneten Zickzacklinien. Die Gewänder sind schichtenweise deutlich übereinandergelegt, die Faltenzüge überschneiden sich und es entstehen reicher bewegte Linien als es bisher üblich war. Der weiteren Belebung dient ein Motiv wie das Einstecken des über den Oberarm gelegten Mantels in die Gürtung bei dem thronenden Christus. Hier ist zwar nichts eigene Erfindung, alles geht auf einen älteren Typenvorrat zurück. Manches ist dann auch unverstanden geblieben, was besonders bei den Gestalten des Petrus und Paulus auffällig ist. Es bleibt z. B. völlig unklar, wie die Mantelenden, mit denen sie Schlüssel und Buch empfangen, mit dem um den Körper geschlungenen Gewand verbunden zu denken sind; die parallelen Horizontalfalten unter den ausgestreckten Armen stoßen in ganz widernatürlicher Weise gegen die vertikal herabfallenden Kanten der Mantelenden. Die Entlehnung der Faltenanordnung ließe sich Zug für Zug aus gleichartigen älteren, aber mißdeuteten Motiven ableiten. Daß aber solche Vorbilder einer weiter zurückliegenden Kunstübung jetzt wieder der Nachahmung zugänglich werden, beweist ein neues Ringen nach feinerer Durcharbeitung und größerer Beweglichkeit. Das ist dann namentlich auch den Köpfen zugute gekommen. Am sorgfältigsten ist bei dem hl. Ambrosius auf der rechten Seite und bei den adorierenden Mönchen auf der Rückseite verfahren, vor allem ist eine eingehende Modellierung des Mundes, des Nasenansatzes und des Kinns angestrebt, die Augenlider sind nicht mehr in schematischer Rundung geführt, die Pupille ist vertieft wiedergegeben. Hier ist auch eine neue beachtenswerte Fähigkeit der Charakterisierung anzutreffen: die Tonsur der Mönche ist richtig gesehen, der fette Hals, der Ansatz des Doppelkinns, die fleischigen Backen sind gut beobachtet. In solchen Dingen wird die Anregung durch ältere Vorbilder geringer einzuschätzen sein als in der Gewandbehandlung, die eigene Leistung also höher zu bewerten.

Mit diesem Werke haben unsere Apostel keinen näheren Zusammenhang, sie repräsentieren aber die gleiche zeitliche Stilstufe, das ist ebenfalls deutlich. Trotzdem werden wir auf Grund des Ciboriums keine nähere Einordnung versuchen können. Ganz ungeeignet hierzu ist auch die Reiterfigur des Oldrandus de Trexeno, die durch eine Inschrift auf das Jahr 1233 datiert ist. Sie könnte höchstens zeigen, daß die Apostelreliefs nicht erst 1220 entstanden sind, denn die freiplastische Anordnung des Reiters verrät ein viel weitergehendes Können und einen erheblich



1 2 3 4

Abb. 1. Mailand, Dom, nördliches Seitenschiff



5 6 7 8

Abb. 2. Apostelreliefs. Fragmente des Lettners aus dem alten Dom

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM



Abb. 4. Mailand, S. Maria Beltrade



Abb. 3. Mailand, Archäol. Mus. Relief von der Porta romana



Abb. 6. Pavia, S. Pietro in ciel d'oro. Reliefs im Giebel-
feld des Westportals



Abb. 5. Mailand, S. Ambrogio. Eckfigur
an der Kanzel

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM



Abb. 8.



Abb. 7. Modena, Dom. Reliefs vom ehemaligen Lettner

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM



Abb. 9.

Arles, St. Trophime. Westportal



Abb. 10.

Phot. R. Hamann

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM

entwickelteren Stil als ihn unsere Apostel zeigen, die noch eng und gepreßt zwischen den Säulen stehen.

Wir werden also außerhalb Mailands Umschau halten müssen, denn es darf nach den vorangehenden Ausführungen wohl als völlig sicher gelten, daß unsere Apostel nicht auf dem Boden der Mailänder Kunstübung erwachsen sind. Zunächst wollen wir aber den Stil der Mailänder Apostel näher charakterisieren.

Die etwa lebensgroßen Gestalten der Apostel stehen zwischen den Säulen wie in Nischen, die auch bei vieren von ihnen (Nr. 3, 4, 7 und 8) über den Schultern wirklich angedeutet sind, außerdem ist bei allen der Grund der Fläche hinter den Füßen vertieft worden, offenbar, um keine Verkürzungen geben zu müssen; es ist also ganz deutlich an freiplastische Figuren gedacht. Der zur Verfügung stehende, verhältnismäßig schmale Raum wird von den Aposteln vollkommen ausgefüllt, die gewölbten großen Nimben überschneiden sogar das Profil des oberen Abschlusses. Mit Ausnahme der beiden ersten am linken Flügel (Nr. 1 und 2), bei denen die Köpfe seitwärts gewandt sind, stehen sie in einer streng frontalen Anordnung da, die Füße parallel nebeneinandergesetzt, die Hände vor dem Körper, den Kopf starr geradeaus gerichtet. Die meisten sind mit Tunika und Paenula bekleidet, nur drei von ihnen (Nr. 3, 5 und 6) tragen über dem Untergewand einen togaartigen Mantel. Durchgehends ist die Paenula auf der rechten Seite hochgenommen und über die Schulter gelegt: man sieht aber deutlich, daß der Künstler keine rechte Vorstellung damit verknüpfte, denn auf den Schultern müßten die sich stauenden Stoffmassen viel dichter und reichlicher gebildet sein als es tatsächlich bei den meisten der Fall ist, eine Ausnahme bildet höchstens der vierte Apostel. Überhaupt bemerkt man sehr bald, daß die ganze Drapierung unserer Figuren derart angelegt ist, daß wenige Motive schablonenmäßig wiederholt werden. Fast Zug um Zug ist die Anordnung der Gewänder bei den beiden ersten Aposteln die gleiche und bei drei weiteren der Reihe (Nr. 4, 7 und 8) finden wir dieselben Faltenlagen mit nur unbedeutenden Variationen wieder. Aufs genaueste entsprechen sich auch Judas Thaddeus und Jakobus Minor (Nr. 5 und 6), denen sich wieder der dritte Jünger eng anschließt. Dieses fortgesetzte Kopieren der gleichen Formen läßt sich in ähnlicher Weise bei der Bildung der Hände und Füße verfolgen. Eine größere Abwechslung scheint nur in den Köpfen zu herrschen, doch wird man auch hier bei genauerem Zusehen rasch erkennen, daß der Typenvorrat ein recht beschränkter ist. Die Grundform ist überall die gleiche: stark eckig und am Oberkopf leicht gerundet, mit vortretenden Backenknochen, langgezogenen, fleischlosen Wangen, niedriger Stirn und ziemlich hohem Scheitel, was allerdings in den Abbildungen infolge etwas zu tiefen Standpunkts nicht ganz wahrheitsgetreu herauskommen kann. Petrus hat die bekannten gedrehten Locken, die übrigen tragen das Haar gescheitelt in großen, breiten Strähnen, die zum Teil in rundlichen Wulsten enden und ganz symmetrisch verteilt sind; eine feinere Modellierung ist nur hier und da mit dünnen, parallelen Strichlagen versucht. Ähnlich ist mit den Bärten verfahren. Gleichmäßig schematisch ist auch der Mund behandelt, eine gerade Spalte zwischen kräftigen Lippen, von denen häufig die untere etwas stärker hervortritt. Individuelle Merkmale fehlen nicht minder den geraden Nasen mit den flach eingebohrten, etwas zu kleinen Löchern, den wenig lebendigen Augen mit den leicht gerundeten Brauen und den vertieft gegebenen Pupillen, den Stirnen mit ihren horizontalen, aber leicht gewellten Runzeln und den knöchigen, ziemlich rundlichen Kinnbildungen.

Sind das die „mirabiles imagines“? Gewiß, wenn wir den richtigen Maßstab anlegen! Gegenüber den älteren Werken an der Porta Romana und der Kanzel von

S. Ambrogio ist der Fortschritt ein sehr bedeutsamer. Man wird hier weniger Nachdruck darauf legen dürfen, daß im einzelnen die Naturbeobachtung deutliche Fortschritte gemacht hat, wie das etwa in der Modellierung der Köpfe und besonders der Halspartien beobachtet werden kann, die viel wichtigere Tatsache ist das Erwachen eines neuen plastischen Gefühls und eines bis dahin unbekanntem Sinnes für die monumentale Form. Hier ist doch endlich der Versuch gemacht, die Glieder eines Körpers wieder rund zu bilden, so daß man ihnen Leben und Festigkeit zutraut. Wie da eine Hand um ein Buch greift, zeigt, daß die Empfindung für die Tiefendimension sich deutlich zu regen beginnt. So bleibt auch ein kräftiges Spiel von Licht und Schatten nicht aus. Man geht wieder auf die einfache Grundstellung des frontal aufgebauten Körpers zurück, der fest und klar auf seinen Beinen ruht. War bei den Reliefs am Ciborium von S. Ambrogio in vieler Hinsicht eine größere Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der Erscheinung erstrebt, so geht die Absicht hier auf die Herausarbeitung der elementarsten Funktionen des menschlichen Körpers; in diesem Sinne ist die gleichgerichtete Stellung der Füße, das einfache Fassen der Hände, das klare Aufgerichtetsein der Köpfe zu verstehen. Die Genugtuung mit diesen neuen und in der gesamten älteren oberitalienischen Kunst bis dahin nicht gesehenen Errungenschaften war so groß, daß man unbedenklich das einmal Gefundene wiederholte, verbindet sich doch immer das Zurückgreifen auf die Urelemente plastischen Schaffens mit einer Kompositionsart, die einfache rhythmische Wiederholungen und Reihungen deutlich bevorzugt und gerade in ihnen eine Gewähr für die Gestaltung monumentaler Ausdrucksformen erblickt. Das Ciborium in S. Ambrogio steht ganz ohne Zweifel auf der gleichen zeitlichen Stilstufe, doch repräsentiert es eine andere Richtung, die in viel höherem Maße retrospektiv gerichtet, aber auch mit weicherem Gefühl ausgestattet ist. In den Aposteln lebt eine robustere Kraft und wir wissen, daß dieser zunächst die Zukunft gehörte. Aber sind hier nicht auch andere Vorbilder maßgebend gewesen? Das werden wir noch zu untersuchen haben, zunächst das Verhältnis zu anderen gleichalterigen Werken der oberitalienischen Kunst!

Ich mußte bereits oben, um die ursprüngliche Aufstellung unserer Tafeln zu erläutern, auf die großen Reliefs im Dom zu Modena verweisen, die ebenfalls den Schmuck einer Lettneranlage bildeten. Diese Arbeiten hat Venturi eingehend besprochen¹⁾, ich darf hier also für die Einzelheiten auf seine Darstellung verweisen und kann sogleich dazu übergehen, die unverkennbaren stilistischen Zusammenhänge näher zu beleuchten, die zwischen diesen Tafeln in Modena und denen in Mailand bestehen. Wir können uns dabei in Modena im wesentlichen auf das Abendmahl (Abb. 7) beschränken, außerdem sei noch die Gefangennahme Christi und die Pilatuszene hier wiedergegeben (Abb. 8)²⁾.

Besonders auffallen muß da sofort die verwandte Anordnung der Figuren innerhalb des verfügbaren Raumes. Die Apostel in Mailand und auf dem Abendmahl nehmen den ganzen Platz zwischen den oberen und unteren Begrenzungslinien ein, die großen, tellerförmigen Nimben ragen noch darüber hinaus und sind in ihren oberen Teilen in gleicher Weise umgebogen. Den Gestalten ist keine Bewegungs-

(1) A. Venturi, Museo civico di Modena. Un capitello Romano. Le Gallerie Nazionali Italiane, notizie e documenti, Bd. III, Seite 271—279. Ferner Abb. bei G. Nascimbene, Il Duomo di Modena, Mailand 1913 („L'Italia Monumentale“) und Bertoni, Atlante storico paleographico del Duomo di Modena. Modena 1909.

(2) Die Reliefs vom Lettner in Modena gehören einer Werkstatt an, man kann aber mehrere Hände unterscheiden; wir beschränken uns hier auf Werke des Hauptmeisters.

freiheit gelassen, es ist eine eng gedrängte Versammlung auf dem Abendmahl und ebenso gepreßt stehen die Apostel in Mailand zwischen den sie trennenden Säulen, wenn sie auch nicht ganz so unfrei wirken wie die sitzenden Jünger in Modena, die noch eine ältere, befangenere Entwicklungsstufe vermuten lassen. Bei näherer Musterung wird dann die Verwandtschaft zwischen den Kopftypen sofort bemerkbar werden. Zu dem Vergleich eignen sich von den Mailänder Aposteln namentlich Jakobus Maior (Nr. 1) und Jakobus Minor (Nr. 6), denen man in Modena den Jakobus (der zweite von links) und den Andreas (der zweite rechts neben Christus vom Beschauer aus) gegenüberstellen mag. Proportionierung und Modellierung der Köpfe verraten in allen Einzelheiten dieselbe Schulung, vor allem wären die niedrigen Stirnen, die hervortretenden Backenknochen, die großen Nasen mit den kleinen, eingebohrten Löchern, die hervorquellenden Lippen zu vergleichen. Eine weitere Prüfung der Köpfe zeigt die volle Übereinstimmung in der Haar- und Bartracht, endlich verdient die Bildung der Hülse als eine sehr beachtenswerte Parallele ins Auge gefaßt zu werden: die Halsgrube sowie die einzelnen Sehnen sind deutlich wie gekerbt herausmodelliert, was man bei anderen Arbeiten der Zeit nicht finden wird. Als eng zusammengehörig wird auch die Gewandbehandlung empfunden werden, obwohl die Mailänder Apostel bei ihrem Verzicht auf kleinliche Motive und der mehr großflächigen Behandlung im Sinne eines neuen Gefühls für monumentale Gestaltung als weiterentwickelt angesprochen werden müssen. Namentlich in den Teilen unterhalb der Kniee ist das gleiche Schema der Drapierung leicht zu erkennen. Die Kniee sind durchgedrückt. Am Gelenk liegt der Stoff der Tunika fest auf, dann geht eine breite und flach ausgehöhlte Falte gerade herunter, die am Saum dachförmig mit sehr scharfen Ecken endet. Derartige Faltenzüge sind gewöhnlich zu dreien angeordnet, einer über jedem Schienbein, ein dritter zwischen den Beinen; so entstehen bestimmte Saummotive, die fortdauernd wiederholt werden. Der Mantel ist über die Tunika mit einem leichten Umschlag seines Randes gelegt, durchgehends in Modena, in Mailand findet man es noch genau so beim Jakobus Minor (Nr. 6).

Schließlich wird auch die Art, wie die Inschriften an den Rändern angebracht sind und der Schriftcharakter die Zusammenhänge deutlich machen. Jedenfalls sind die verbindenden Fäden stark genug, um, wenn auch nicht auf den gleichen Meister, so doch zum mindesten auf die gleiche Werkstatt zu schließen. Die ältere Arbeit ist offenbar die in Modena. Es darf ja auch als sehr wahrscheinlich gelten, daß Urban III. seinen Auftrag an ein Atelier vergab, das bereits eine gleichartige Aufgabe in tüchtiger Weise gelöst und dabei seine Überlegenheit über die Mailänder Kunst der Zeit dokumentiert hatte.

Die besondere Qualität des Lettners in Modena hat bereits Vöge¹⁾ Veranlassung gegeben, nach bestimmten Vorbildern Umschau zu halten. Es ist ihm gelungen, nachzuweisen, daß diese Werkstatt unverkennbare Einflüsse aus der Provence erfahren hat. Unsere Apostel in Mailand legen erneut Zeugnis davon ab und zwar in einer sehr deutlichen Weise. Hätte Vöge sie gekannt, so hätte er sich dieses Beweisstück seiner These sicherlich nicht entgehen lassen.

Man braucht nur die bekannten Apostel des Arler Portikus (Abb. 9 u. 10) neben unsere Mailänder zu legen, um sofort die Zusammenhänge zu erkennen. Die ganze Anordnung ist sehr nahe verwandt: trotz mancher Veränderungen im einzelnen

(1) W. Vöge, Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Portikus. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. XXV, 1902, S. 409 ff.

doch das gleiche ruhige Stehen, dieselbe enge Rahmung, sogar die Säulen und Kapitelle sind Vereinfachungen derer in Arles. Hinter den Aposteln in Arles sehen wir die halbrund geschlossenen Nischen, die wir als verblaßte Erinnerung in Mailand nur noch hinter vieren der Apostel kärglich angedeutet fanden. Die Nimben sind in Arles genau so geformt wie in Mailand, aber man erkennt auch an der Fassade von St. Trophime die ursprüngliche Erfindung. In Arles tragen die Apostel über einer langen Tunika eine gegürtete kürzere, darüber die Paenula, andere zeigen außerdem noch querübergelegt ein Stoffstück, das schwer erklärbar ist, aber wohl einer mißverstandenen antiken Toga entlehnt ist. Diese komplizierte Anordnung behagte dem Mailänder Künstler nicht, er vereinfachte, übernahm aber die Paenula, was sehr zu beachten ist, da diese an Figuren der Zeit sonst nicht nachweisbar ist, während sie in spätantiken Darstellungen, z. B. der Wiener Genesis, häufig anzutreffen ist. Der Arler hat offenbar noch gute Modelle gehabt, denn das Hochraffen des Stoffes über der rechten Schulter ist richtig wiedergegeben, während der Mailänder sich hier mit einigen unwahrscheinlich mageren Faltenlagen begnügte und im übrigen die Paenula viel zu lang herabfallen ließ. Übernommen ist die hosenartige, feingefältete Beinbekleidung, die gerade noch unter der Tunika hervorschaut, ferner die Fältelung des Halsausschnittes am Untergewand. Die Faltenbehandlung im einzelnen zeigt, um wieviel näher die Arler Apostel ihren antiken Vorbildern noch stehen, es ist alles reicher und bewegter gegeben, während der Mailänder die vielfältig artikulierten Laute einer alten Kultursprache nur mühsam in sein noch ungelenktes Idiom übersetzte und dabei an jeder Vokabel stockte. Das eigene Gefühl, das er mitbrachte, ging auf eine einfachere, großzügigere Wirkung aus und verrät eine Sehnsucht nach einer monumentalen Gestaltung, die bei der greisenhaft erstarrten Kunst der Arler wohl noch in die Lehre ging, aber einen eigenen Willen kannte und ohne viel Besinnen alte Formen abstieß oder vereinfachte; dabei war das Schaffen noch nicht frei genug, um nicht sogleich wieder in ein neues Schema zu verfallen. Charakteristisch ist dafür vor allem die Behandlung der unteren Gewandpartien. Die dreifachen Faltenzüge mit den dachförmigen Säumen, von denen wir oben sprachen, lassen sich in Arles deutlich genug belegen, an Stelle der kraftlosen und akzentarmen Vielheit setzt der Mailänder eine steifere, aber auch energischere Formgebung, die als Keim eines neuen Stilempfindens zu deuten ist. Dafür spricht auch vornehmlich die Gegenüberstellung der Köpfe und Hände, bei denen die Anlehnung an das Arler Vorbild unverkennbar ist, wo man aber auch ein festeres Zupacken und ein kräftigeres Aufgerichtetsein spürt. Für Einzelheiten wäre noch auf die Haar- und Barttracht, auf die Augen- und Nasenbildung, ferner auf die durchgedrückten Kniee zu verweisen.

Die Mailänder Apostel bilden also ein sehr wichtiges Glied in der Kette der künstlerischen Beziehungen, die Oberitalien mit der Provence verbinden; daß letztere der gebende Teil war, lehrt gerade unser Beispiel in recht anschaulicher Weise. Wir können auch die Frage beantworten, wann diese Einflüsse eingesetzt haben. Da unsere Apostel zwischen 1185 und 1187 entstanden sind, so wird als sicher hingestellt werden können, daß die Arbeiten in Modena 1184 bei der Weihe des Doms durch Lucius III. fertig waren. Sie können einige Jahre älter sein, aber groß ist die Zeitspanne kaum. Venturi hat bereits darauf hingewiesen, daß die frühen Arbeiten Antelamis deutlich erkennbare Zusammenhänge mit der Modeneser Werkstatt verraten, sie fallen in das Ende der siebziger Jahre. Die Werkstatt in Modena, aus der der Meister der Mailänder Apostel und sein größerer Zeitgenosse

Antelami hervorgingen, war demnach offenbar der Träger des provencalischen Einflusses, der gegen das Ende der siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts nachweisbar wird. Damit gewinnen wir für die Arbeiten in der Provence ebenfalls eine ausreichend sichere Datierung. Das Arler Atelier muß in der Zeit von 1175—1185 in besonderer Blüte gestanden haben, damals ist jedenfalls der Bau der Fassade im Gange gewesen, denn die oberitalienischen Künstler werden nicht nur als Zuschauer, sondern als Mitarbeiter dort gewesen sein.

Robert de Lasteyrie erklärte, die Arler Fassade sei ein Werk aus der Zeit von 1180—1190¹⁾. Diese Angabe bedarf also nur einer geringfügigen Korrektur, die nicht erheblich gegen die Beweisführung de Lasteyries ins Gewicht fällt, zumal diese auf anderer Grundlage erfolgte. Die verhältnismäßig gute Übereinstimmung der Resultate bleibt jedenfalls recht beachtenswert, sie ist ein Beweis dafür, daß die Forschung hier auf sicheren Grund gestoßen ist.

(1) Robert de Lasteyrie, *Etudes sur la sculpture française au moyen-âge*. Fondation Eug. Piot, Monuments et Mémoires VIII, 1902, S. 78.

DIE GESCHICHTLICHE ANLAGE DER DEUTSCHEN STÄDTE

Von A. E. BRINCKMANN-Rostock

I. Die mittelalterliche Stadt.

Die großen Völkerverschiebungen, die gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung einsetzten, führten zur Zerstörung der römischen städtischen Zivilisation, die im Westen und Süden die germanischen Länder einschloß. Nach den Sueven, Alanen, Vandalen brachen als schlimmste Verwüster die Hunnen in die alten Römerstädte ein und verließen sie entvölkert, niedergebrannt und dem gänzlichen Verfall preisgegeben. Trier, das unter römischer Herrschaft gegen 50000 Bewohner in seinen Mauern vereint hatte, verlor bereits unter den Franken beträchtlich, die Zerstörung durch die Hunnen 451 machte es zu einem Trümmerhaufen, der eigentlich nur durch das brachliegende Baumaterial und durch seine kirchlichen Traditionen zur Ansiedlung wieder verlocken konnte. Ebenso war es Köln ergangen, das durch die Ansiedlung der verbündeten Ubier außerhalb, aber doch dicht um das römische Lager, eine bedeutende Stadt gewesen war.

Angesichts solcher Zerstörungen der Städte in rascher Folge und der Vernichtung einer städtischen Zivilisation erübrigt sich fast die Frage, ob das klar entwickelte, auf der Castrum-Anlage sich aufbauende System der Römerstadt von Einfluß auf die nächste Folgezeit gewesen ist. Die Frage sollte sogar eher so gestellt werden: läßt sich ein Zusammenhang zwischen fränkisch-merovingischer oder karolingischer und römischer Stadtsiedlung nachweisen und gelte dieser Zusammenhang über örtliche Beziehungen hinaus? Neben den schon genannten Verlockungen zu erneuter Besiedlung mußten die von den Römern verständnisvoll gewählten örtlichen Verhältnisse, dann das auf diese Städte zugeschnittene Wegesystem und die vorhandenen Flächen von Kulturland für die Franken wertvoll bleiben. So finden wir auch, nach Grabungsfunden zu schließen, sehr rasch nach den verschiedenen Zerstörungen von Grund auf in dem alten Stadtgebiet oder doch in seiner Nähe wieder Bewohner, jedoch an Zahl weit geringer und mit anderen Bedürfnissen. Für sie wird der römische Stadtplan bedeutungslos, nur die Umwallung behält ihren Wert. Manchmal schimmern durch diese Neubesiedlung noch das römische Straßenkreuz *Cardo* und *Decumanus*, vielleicht auch eine Parallelstraße durch, häufig wie in Trier sind auch diese verschwunden und die Straßen der fränkischen Siedlung innerhalb der römischen Umwallung bahnen sich nach anderen Gesichtspunkten, etwa einer direkten Verbindung zwischen Bischofsitz und alter Brücke, ihren Zug. Schimmert der römische Grundriß durch, so sind hierfür maßgebend nur äußerliche Gründe, etwa ein besonders festes Straßenpflaster. Von einem wirklichen Verständnis dieser formal abgeklärten Anlage kann nicht mehr gesprochen werden — und damit ist die bewußt gestaltende Kunst des römischen Stadtbaus versunken. Auch die rechteckige Wall- und Mauerbefestigung der Römer entspricht nicht völlig den Forderungen der neuen Eindringlinge, sie schleift sich ab und nimmt gerundeten Umriß an.

Nur die wenigsten der west- und süddeutschen Städte können ihren Stammesbaum in die Antike zurückverfolgen, die Bildung der ersten Anfänge geht für die meisten nicht über das achte Jahrhundert hinaus. Um diese Zeit bereitet sich ein

neuer Aufschwung der städtischen Zivilisation vor, die im Verlauf eines halben Jahrtausends ganz Deutschland überdecken soll. Die Keimzellen für diese neu-erstehenden Städte schaffen weltliche und geistliche Macht im befestigten Kloster und in der Burg. Beide gebrauchen die Hilfeleistung von Menschen, die nicht in direktem Verband zu ihnen stehen, beide verschaffen solchen Menschen wirtschaftliche Möglichkeiten und vor allem einen gewissen Schutz. Beide haben Interesse, Menschen herbeizuziehen und das preußische Königswort „Menschen halte vor den größten Reichtum“ wird das Leitmotiv für die Anlage von Ministerialansiedlungen neben den Klostermauern oder von Suburbien zu Füßen der Urbs, der Burg. Diese Parasitgebilde bleiben unbefestigt und zunächst auch noch ohne besondere rechtliche Stellung gegenüber Kloster oder Burg, es sei denn, daß man einem säumigen Zuzug durch besondere Versprechungen nachhelft. Man muß sich auch hüten, Abt und Burggraf Ideen zu unterschieben, die Ähnlichkeit mit späteren, auf echte Stadtgründungen abzielenden Absichten haben. Der Gewinn, der aus einer solchen Verbindung entsprang, schlug sich ziemlich einseitig an, das immer stärker werdende Gefühl aber, daß der Einzelmensch hilflos sei, dieses Gefühl, das zu geistlichen und weltlichen Verbänden führte und dem die Kirche ihre Haupterfolge dankte, führte dem Kern immer weitere Ansiedler zu. Noch zur Zeit der Ottonischen Burggründungen wie Goslar, Merseburg, Meißen ist die spätere Stadt zunächst nur ein Agglomerat, wirtschaftlich und in seinem Schutz ganz auf die Burg angewiesen. Die organische aber nicht planmäßige Grundrißbildung der frühmittelalterlichen Stadt bringt dies auch zum Ausdruck, die Hauptwege wenden sich allesamt dem Kern zu, und da dieser Kern gewöhnlich nur einige Berührungspunkte mit der Außenwelt hatte, die Toranlagen, so strahlt die Siedlung fächerartig von diesen Punkten aus.

Um die Wende des Jahrtausends beginnen diese Parasitgebilde sich von der engen Verbindung zu lösen. Gleichzeitig treten selbständige Stadtbildungen auf. Zwei Momente wirken hier bestimmend: der Markt und die Mauer, beide zurückzuführen auf Privilegien, die durch die Herrschaft erteilt wurden. Noch lange Zeit behielten auch die städtischen Märkte ihren Marktherrn, der bestimmte Abgaben erhob und für den geregelten Marktverkehr die Aufsicht übernahm. Erst nach und nach wird der Markt für die Siedlung der Kern, wie wir ihn heute zu sehen gewohnt sind. Die ersten privilegierten Marktplätze liegen außerhalb der Siedlung, die sich zu schwach fühlt, in ihren einfachen Verhau oder Palisadenzaun eine solche Blöße hineinzunehmen. Diese notdürftige Befestigung wird in der Folgezeit durch eine feste Mauer ersetzt, die entweder das Parasitgebilde fest an Burg und Kloster anschließt oder es als selbständigen Organismus hinstellt. Beidemale werden zur Abrundung und in Voraussicht künftigen Wachstums, dann auch aus wirtschaftlichen Erwägungen — Gemüseländer, Viehkoppeln bei unsicheren Zeiten — nicht unbedeutende Freiflächen in den Mauerring aufgenommen, wenn diese auch an einem richtigen Verhältnis zwischen Bewohnerzahl und Mauerlänge ihre Grenzen finden. Von der Vorstellung, daß die mittelalterliche Stadt stets eine gedrängte Fülle von Baulichkeiten aufweise, müssen wir uns jedenfalls freimachen. Der Marktplatz wird bei einer solchen Mauerbefestigung häufig schon miteingeschlossen. Regel ist dies jedoch nicht, wie der erste, mit der Zeil zum Teil gleichlaufende Befestigungsring von Frankfurt a. M. zeigt.

Wird der Grundriß der Parasitstadt sich in den meisten Fällen deutlich abzeichnen und leicht erklären, so stoßen wir bei den selbständig aufwachsenden

Städten des 11. und 12. Jahrhunderts auf mehr Schwierigkeiten. Abgesehen von den örtlichen Bedingungen wird sich der Nachweis, warum eine Stadt die und nicht andere Grundform zeigt, nur annähernd erbringen lassen. Immerhin lassen sich verschiedene Grundtypen festlegen, die einen Überblick erleichtern, wobei man jedoch daran festzuhalten hat, daß es sich nicht um bewußt angewandte Formprinzipien handelt, sondern um gleichsam botanische Typen, im Einzelnen von verständig denkenden Menschen ausgestaltet.

Die wirtschaftliche und soziale Urzelle, aus der sich eine jede Siedlung, ob parasitär oder selbständig bildet, ist das Haus mit seinen Nebengebäuden, bei größerer Ausdehnung der Hof. Hier ergibt sich eine Übereinstimmung mit dem Dorf, solange die spätere Stadt sich eben entwickelt und nicht ganz oder teilweise als städtisches Gemeinwesen gegründet wird, ein Fall, der später zu untersuchen ist. Bildungsgesetze der dörflichen Anlage treffen auch für die frühe Stadt zu. Das Dorf entwickelt sich aus Einzelhöfen, die mit ähnlichen Einzelabständen zu einer Gruppe, also zu einem Haufen zusammengestellt sein können, die einen Platz, der gemeinsam ist (Anger), umschließen oder die an einer Straße aufgereiht sein können. Die beiden ersten Möglichkeiten, Haufen- und Angerdorf, lassen leicht eine abgerundete Gesamtgestaltung herausbringen, die außenstehenden Häuser können sich zu einem festen Ring zusammenschließen und dem Dorf nach außen Schutz verleihen. Wege können nach allen Richtungen auslaufen, eine erweiterte Bebauung wird sich in die Landzwickel zwischen sie einfügen. Marktrecht, Mauerbau, Beleihung mit städtischem Recht: vor uns steht die Stadt mit radialem Grundriß, Hauptstraßen strahlen von der Mitte aus, ohne daß dieser Mittelpunkt ein architektonisches Schwergewicht besessen hätte, wie es bei der Parasitstadt der Fall ist. Manchmal ist allerdings später die Freifläche für die Errichtung eines Kirchenbaus, seltener für ein Rathaus ausgenutzt worden. Beispiele für solche Anlage bieten Soest und Nördlingen.

Die erste Stadt entwickelte sich aus den sieben um den Sod gelegenen Bauernhöfen, immer mehr fügten sich an, bis die Stadt durch den 1184 angelegten Befestigungsring zusammengeschlossen wurde. Auch diese Städte zeigen zunächst noch Scheu, den Verkehr ohne weiteres in sich hineinzulassen, die großen Hauptstraßen führen an ihnen vorbei. Dagegen bietet zur Aufnahme des Marktverkehrs der Anger die beste Gelegenheit, zumal in den meisten Fällen genügend breite Straßen gegen ihn einmünden. Neben den trichterartigen Marktplatz, der ursprünglich außerhalb der Umwallung in Fortsetzung und Erweiterung eines Siedlungsweges sich entwickelte, tritt der Platz, der die vielerlei Gestalt des alten Dorfgangers übernimmt. Baut sich auf ihm ein öffentliches Gebäude an und füllt sich die eine durch dasselbe abgetrennte Hälfte mit Häusern, so entsteht die typische Form des zwickelförmigen Platzes mitten in der Altstadt, wo das in derselben Richtung auslaufende Straßenpaar sich nach einigem Verlauf vereint.

Sehr viel seltener sind die Beispiele und wohl auch aus jüngerer Zeit, wo die Grundform, die wir heut bei Dörfern so häufig finden, als Grundstock einer Stadt gedient hat: die Aufreihung der Gehöfte an einem wichtigen Verkehrszug entlang. Der Fall tritt meist dann ein, wenn die örtlichen Verhältnisse keinen anderen Ausweg lassen, wie in Heidelberg oder Miltenberg. Der Markt liegt dann gewöhnlich zu seiten der Straße, die ungewöhnliche und unvorteilhafte Länge der Mauern wie in Miltenberg kann nur ausgehalten werden, da der Fluß auf einer Seite die Verteidigung erleichtert. Aus der ursprünglichen Lage der Grundstücke zum Straßenzug geht hervor, daß die Querwege, als Grundstücksgrenzen geführt, annähernd

rechtwinklig auf die Hauptstraße stoßen. Aus der Wörthenanlage, der hinter den Häusern sich entlangziehenden Gartenzone, entwickeln sich in natürlicher Weise rückliegende Parallelstraßen, so daß annähernd das Schema rechtwinkliger Straßenanlagen sich bildet, ohne daß dieses als Ziel vorgeschwebt hätte. Um es noch einmal zu wiederholen: die Grundrißvarianten der ältesten Städte stellen botanische, nicht bedachte Stadtbautypen dar. Erst die Folgezeit, in der Handel und Verkehr größere wirtschaftliche Bedeutung gewinnen, bringt die Straßensiedlung mehr in Aufnahme, Märkte an den Hauptstraßen werfen selbst bei Neuanlage nach einiger Zeit größeren Gewinn ab wie die in alten aber abgelegeneren Städten, eine Siedlung hier wuchs sich rasch zur Stadt aus — und wir müssen im Auge behalten, daß für den Grundherrn das Stadtgründen immer ein vortreffliches Geschäft gewesen ist, wenn die Gründung sich lebensfähig erwies. Kreuzungen wichtiger Handelsstraßen gewinnen besonderes Interesse, das Straßenkreuz wird zum Gerüst der Stadt, dem sich dann mehr oder weniger regelmäßig die übrigen Straßen hinzuordnen. Während die Hofgruppe der dörflichen Siedlung einen unregelmäßigen Umriss zeichnet, strebt das Stadthaus, besonders seit Aufkommen des Steinbaus, nach der rechteckig zugeschnittenen Parzelle und fördert damit die schon durch den natürlichen Werdevorgang vorbereitete Klärung des Stadtgrundrisses. Aus der Fülle der Beispiele für diese Entwicklung seien Landshut und Neumarkt i. B., Isny und Rottweil herausgehoben.

Seit dem 12. Jahrhundert beginnen infolge Erwerbung kommunaler Freiheiten, durch Anwachsen von gewerblicher Tätigkeit und Handel die Städte emporzublühen. Ähnlich wie vorher Kloster und Burg den Agglomerationskern bildeten, wirkt jetzt die geschlossene Einheit der Stadt: Vorstädte siedeln sich an oder werden von der ausdehnungsbedürftigen Stadt angelegt, sofort oder nach einiger Zeit in einen erweiterten Mauerring eingefangen. Damit aber bestimmt sich die verschiedene Art der Grundrißgestaltung. Es tritt auch hier von dem älteren Stadttor ausgehend das Strahlen- oder Radialsystem auf, daneben die Aufreihung an der Hauptstraße mit allmählichem Aufschluß des Hinterlandes, indem Sackgassen, dann weitergeführte Wege annähernd rechtwinklig von dieser Hauptstraße abzweigen. Kriegerische oder friedliche Stimmungen auch nur weniger Jahre finden hier ihren sichtbaren Niederschlag, die Stadt ist das empfindlichste Instrument für die politischen Verhältnisse. Andererseits wird durch die Stadt ein neu ummauertes, noch unbebautes Gebiet nach den Erfordernissen des Hausbaus aufgeteilt, und da vom Haus ausgehend der rechte Winkel sich am günstigsten erwies, so sucht man die Straßen möglichst rechtwinklig gegeneinander zu führen. Die Bebauung des Geländes vor der Stadt wurde vom Rat meist begünstigt. Die neuen Ansiedler, die den Schutz der Stadt genossen, hatten zu den gewöhnlichen städtischen Lasten beizutragen, waren sogar vielfach zu Erbzinsleistungen und anderen Diensten verpflichtet. Da zudem verschiedene Gerechtigkeiten den Altstädtern vorbehalten waren, bedeuteten die Vorstädter für diese eine wirtschaftliche Stärkung. Dasselbe Prinzip macht sich hier geltend, das heut in riesig erweitertem Maßstab nach Schaffung von Kolonien drängt.

Duderstadt zerfiel in die eigentliche Stadt und in drei Vorstädte, die vor dem Steintor, Obertor und Westertor gelegen schon ziemlich früh bestanden haben, aber nicht in den Mauerring aufgenommen wurden. Selbständiger erscheint die Benebenstadt, um das spätere Neutor herum gelegen, die darum auch den ersten Anspruch erheben konnte auf volles Bürgerrecht und mit Erlaubnis des Erzbischofs Dietrich von Mainz 1436 zum großen Teil in einen erweiterten Mauerring auf-

genommen wurde, wobei eine Korrektion der Straßenführung anzunehmen ist. Die Kaiserpfalz Aachen nahm das Gebiet zwischen Münster und heutigem Rathaus ein. Parasitäre Siedlungen im Strahlssystem hatten sich auf dem ebneren Gelände nach Osten und Süden hin angesiedelt, deutlich auf dem heutigen Stadtplan ausgezeichnet. Als nun dieser locus regalis unter Friedrich Barbarossa gegen 1175 mit einer Mauer umzogen wurde, umfaßte diese kreisförmig auch das stark abschüssige Gelände im Nordwesten, zumal die Wassergräben in der Tiefe mitbenutzt werden konnten. Dies Gelände wurde nun durch Straßen in rechtwinklige Parzellen zerlegt, die nicht gegen die alte Pfalz zusammenliefen. Im 14. Jahrhundert erhielt dann die Stadt einen erweiterten Mauerring, der so riesig bemessen war, daß er noch anfangs des 19. Jahrhunderts große Stücke freien Landes einschloß. Die bischöfliche Burg von Bremen und ihre bürgerlichen Ansiedlungen erhielten schon gegen 1030 eine gemeinsame Mauer, 1229 und 1305 erweitert sich dieser Mauerring und wieder werden die neu aufgenommenen Freiflächen oder doch nur ländlichen Ansiedlungen bei ihrem Übergang zum Stadthausbau nach bestem Können regelmäßig aufgeteilt. Die drei Beispiele genügen, um zu zeigen, wie man bei neuer Erweiterung aus praktischen Rücksichten zu planvoller Bebauung kommt, falls die Widerstände des besiedelten Geländes nicht zu starke sind.

In diese Zeit fallen nun auch die ersten Stadtgründungen, die das natürlich entwickelte System der rechtwinkligen Straßenführungen konsequenter durchführen. Eine Siedlung wird nicht mehr durch Marktgerechtigkeit und Stadtrecht zur Stadt erhoben, wobei dieser Prozeß sich über einen längeren Zeitraum ausdehnen kann, sondern alle diese Privilegbewilligungen fallen zeitlich zusammen und die erste, gleichzeitig erbaute Mauer schließt ganz überwiegend unbesiedeltes Gelände ein. Das Grundrißprinzip der annähernd rechtwinkligen Straßenführungen, die Führung der Hauptstraße durch den Ort oder gar die Einbeziehung einer wichtigen Straßenkreuzung in seine Mauern, die das Gerüst abgaben, war schon vorbereitet worden, hier gelangt es im großen zur Verwendung. Die Stadtgründungen der Zähringer in Baden, Freiburg 1120, Villingen zu gleicher Zeit, sind dafür erste Beispiele. Freistadt i. B. und Rinteln befolgen ein Jahrhundert später die gleichen Grundrißprinzipien. Von einer strengen Regelmäßigkeit kann immer noch nicht gesprochen werden, wenn auch zum größeren Teil ungebaut, war es doch meist Kulturland, um das es sich handelte, und dieses stellt Bedingungen, die den Stadtplan geschmeidig machen müssen. Entscheidend bleibt das Verlangen nach rechtwinkligen Baugrundstücken, denen sich das Straßennetz anpaßt.

Dieses Straßennetz verdeutlicht nun seine Erscheinung in der Weise, daß die unendliche Mannigfaltigkeit der Straßenbreiten, wie sie die gewachsene Stadt zeigt, gleichzeitig mit dem verwirrenden Reichtum von Straßenrichtungen zurückgeht. Wo die Wege sich aus verschiedensten Bedürfnissen des einstigen Hofbauern entwickelt hatten, so mußten sie sich begnügen mit der Fläche, die zwischen den einzelnen Gebäuden übrig blieb, weiteten sich platzartig, zogen sich zu schmalen Gängen zusammen. Hauptwege, untergeordnete Fahrwege, Abstellplätze, Wirtschaftswege, Fußsteige wurden von dem späteren Stadtgrundriß übernommen. Gleichzeitig war für den Bauernhof mit seinem Verlangen nach rückliegendem Hof- und Gartenland die beste Gruppierungsform die Reihung nebeneinander an den Fahrstraßenzügen, so daß der Baublock in der Regel nur an zwei gegenüberliegenden Seiten angebaut ist und eine langgestreckte Form erhält. Die Querstraßen konnten darum schmal bleiben. Das häufige Vorkommen paralleler Straßenführungen zur Hauptstraße erklärt sich zwanglos. In der geschlossenen Stadt aber,

die nicht endlos aneinanderreihen kann und in der möglichst jeder aus den Vorteilen der Straße Nutzen ziehen will, ändert sich zunächst die Bebauung des Blocks. Statt einer parallelen Reihenbebauung tritt die allseitige Randbebauung des Blocks auf und diese zwingt wieder, die allzu schmalen Quergassen zu verbreitern. Bei einer solchen Randbebauung tritt gegenüber der früheren Art Gleichwertigkeit der Seiten ein und diese hat wiederum Gleichwertigkeit der Straßenbreiten zur Folge. Wohl zeichnen sich stets einige Hauptverkehrsstraßen, mögen sie neu angelegt sein oder übernommen, durch besondere Breite aus, die Wohnstraßen nähern sich aber in ihren Abmessungen einem Normalmaß, das allerdings mit den verschiedenen Städten und Landschaften wechselt, abhängig von der besonderen Art des Hausbaus.

Der Marktplatz, wie der Kirchplatz jetzt mitten in die Stadt hineingelegt, macht eine gleiche Entwicklung durch. Früher fast stets gestreckt, wenn nicht spätere Bebauung von ihm Abstriche machte, bildet er jetzt die Seitenabmessungen gleichwertig aus und nähert sich über das Rechteck hinweg dem Quadrat. An ihm wird man zuerst den Wandel der Anschauung nachweisen können, die nicht mehr die Baumassen als einzig fordernde anerkennt, sondern auch Straße und Platz als besondere räumliche Existenzen ihre Anforderungen stellen läßt.

Das 13. Jahrhundert ist die große Zeit der Stadtgründungen. Nicht allein in den schon besiedelten und unter fester Herrschaft stehenden Ländern tauchen sie auf, sondern gerade in die bis dahin der städtischen Besiedlung abgeneigten Länder, gegen den Nordosten über die Elbe hinaus, dringen sie vor. Von Holstein nach Süden über die Mark bis nach Böhmen zieht sich der Streif, auf dem sich die verschiedensten Typen durcheinandermischen, bis sich aus ihnen das Siedlungsschema herausgebildet hat, das dann später fast einzig für das nordöstliche Viertel Deutschlands Verwendung findet, von Berlin bis nach Danzig und Breslau, das aber nicht nur auf diese östlichen Länder beschränkt ist, sondern allenthalben gleichzeitig auftaucht, eben weil dieses Schema nicht erdacht worden ist, weil es sich vielmehr natürlich entwickelte und die Grundforderungen nach bequem zu bebauenden Grundstücken erfüllte.

Für die Lage einer Stadt kommen jetzt in erster Linie günstige Verkehrsverhältnisse in Frage und zwar Landstraßen wie Wasserläufe. Der deutsche Stadtbau hatte nie in dem Maß wie etwa der italienische oder französische feste Berggipfel aufgesucht, jetzt wird flache Lage eine wichtige Voraussetzung. Denn nur sie verbürgt gute Verwendung des Schemas. Wichtig für seine Verwendung ist weiter, daß bestehende Grundstückverhältnisse, ältere Siedlungen keine Bedingungen stellen. Sie können unbeachtet bleiben, wenn es sich wie in Nordostdeutschland um koloniale Stadtgründungen handelt, die sich gegen die slawischen Bewohner des Landes richten, selbst wenn sie nicht als kriegerisches Bollwerk angelegt wurden, sondern der heimische Fürst ihre Gründung begünstigte.

Das Element der Stadtgründung und Stadterweiterung nach vorbedachtem Plan ist der annähernd quadratische Baublock, wobei nicht an geschlossene Bebauung gedacht werden darf. Diese Blöcke stellen sich rasterartig zusammen, in ihrer Mitte den Markt einschließend, der durch Offenlassung eines, zweier oder vier Baublöcke gebildet wird. Ebenso wird für den Kirchenbau ein Quadrat freigehalten. Hauptstraßenzüge machen sich kenntlich durch besondere Breite, im übrigen gleichen sich die Straßen in ihrem Profil. Noch aber fällt die Straßengrenze nicht mit der Fluchtlinie zusammen, wenn auch Überbauungen dieses Gemeinbesitzes nicht geduldet werden. Da zudem die abgesteckten Linien

nicht sofort mit Häusern bestellt werden, können im Verlauf leicht Ungenauigkeiten und Krümmungen sich einschleichen, wenn ein besonderes Ziel den Verkehr ablenken läßt. Der Stadtplan bleibt also längere Zeit hindurch beweglich. Die Befestigung verlangt ferner, daß nach ihr als einer wesentlichen Anlage für das Gedeihen der Stadt diese sich in ihrem Grundriß nach der Form des Mauerrings und seinen Toren richtet. Da der Ring fast stets dem Kreise als ideale Verteidigungsform zustrebt, wenn er sich auch den örtlichen Verhältnissen anzupassen hat, so müssen sich die äußeren Blöcke eine Abschleifung gefallen lassen. Ebenso haben sich die Hauptstraßen nach den Toranlagen zu richten, die meist nicht gegenüberliegend, sondern in leichter Verschiebung der gegenseitigen Achsen angelegt werden. In solchen Fällen übernimmt dann häufig der Markt die Aufgabe, die Straßenversetzung durchzuführen. Endlich bleibt auch das besondere Gelände bestimmend für das Normalschema, das sich mit der dem gotischen Grundriß eigenen Beweglichkeit ihm anzupassen versteht. So machen alle diese Städte den Eindruck wie die Glieder einer großen Familie, ein jedes mit unterschiedlicher Ausprägung und besonderen Begabungen.

Bei Erweiterungen treten die uns schon bekannten Fälle ein. Entweder werden parasitartige Ansiedlungen vor den Mauern in einen erweiterten Mauerring aufgenommen, wie es Breslau tat, oder neuummauerte Freiflächen werden regelmäßig für die Ansiedler aufgeteilt. Der weitere Fall tritt ein, daß die neue Stadt so rasch emporblüht, um eine zweite Gründung neben ihr gewinnbringend zu machen. Dann stehen zwei Schwesterstädte, Mauer an Mauer, jede mit eigenem wirtschaftlichen und kirchlichem Mittelpunkt, um erst nach längerer Zeit zu einem Gemeinwesen zu verschmelzen, ein Vorgang, auf den wir angesichts von Problemen wie Großberlin sehnsüchtig zurückblicken. Thorn, Königsberg sind aus zwei Sonderstädten entstanden, Rostock gar aus dreien.

Der Marktplatz, früher vor die Umfriedigung der kleinen Siedlung geschoben, wird verwaltungstechnisch und wirtschaftlich der Schwerpunkt der Stadt, selbst die wertvollste Verkehrsstraße des Mittelalters, der Fluß, tritt hinter ihn zurück. Oft ist er wie in dem deutschen Pilsen von einer Größe, die Rückschlüsse auf die Zuversichtlichkeit machen läßt, mit der man an die Gründung ging. Zu berücksichtigen ist dabei, daß er das rechtzeitig reservierte Baugelände für öffentliche Bauten war, das unsere Städte allzuoft in ihren Bebauungsplänen vorzusehen vergaßen. Fast immer erhebt sich hier gegen eine Seite verschoben das Rathaus, seltener eine Kirche, die für ihren Friedhof einen besonderen Platz beanspruchte. An den Markträndern sammeln sich nach und nach die wichtigen Gebäude der Stadt: Kornhaus, Zeughaus, Festsaal, Gildenhäuser und Börse. Und hier am Markt läßt sich auch die erste künstlerische Gestaltung, die aus dem Vielen eine Einheit schaffen möchte, nachweisen in der Einführung von zusammenhängenden Laubengängen um den Markt. Diese bieten gleichzeitig die Möglichkeit, die wertvollen Grundstücke auszunutzen, indem man mit der Bebauung für die oberen Hausgeschosse in den Markt hineingreifen konnte, ohne dessen Fläche zu verkleinern. Fielen dann, wie es für Allenburg in Ostpreußen urkundlich nachgewiesen ist, diese Lauben bei einem Hausneubau fort, so verengerten die nun auch mit dem Erdgeschoß in den Markt hineintretenden Häuser den Zugang zum Markt und schufen Schwierigkeiten für den einfahrenden Verkehr, die wie etwa in Posen für unsere Zeit sehr hinderlich werden können. Man ist mit pseudo-ästhetischem Entdeckerwillen auch an diese Verengungen herantreten und hat aus ihnen die Absicht, den Markt räumlich geschlossen zu halten, heraussehen

wollen. Davon kann keine Rede sein. Man hat sich sogar die ursprüngliche Bebauung so niedrig und auch lückenhaft vorzustellen, daß eine Raumwirkung im architektonischen Sinn kaum zustande kam.

Über die künstlerisch formalen Absichten, die in solchem Stadtplan liegen mögen, soll man nicht zu hoch urteilen. Er ist die ruhige und klare Form des auf das Praktische bedachten, aber kein Kunstwerk schaffen wollenden Menschen und selbst das regelmäßigste Schema, wie es in Neubrandenburg, Friedeberg oder Rügenwalde vorliegt, darf nur als ein sehr primitives, formales Ideals angesprochen werden. Und diese einfache und natürliche Form, die uns auf den ersten Blick gegen alles zu gehen scheint, was wir von der Gotik gelernt haben (wo doch dieses unregelmäßige Gruppieren meist nur die Unfähigkeit darstellt, den architektonischen Gedanken klar zu gestalten, statt ihn unter der Fülle des Beiwerks ertrinken zu lassen), taucht um diese Zeit unabhängig in den verschiedensten Ländern auf. Frankreich, England, Spanien stellen Beispiele, die nur in einem voneinander abweichen, an dem auch wir das Einsetzen stadtbaulicher Formungskunst erkannt haben: der Marktanlage.

Die gesamte Entwicklung bis hierher findet ihre Parallele im griechischen Stadtbau. Ohne darauf näher einzugehen, soll doch vermerkt werden, daß bei gleicher Abklärung gegen Ende des fünften Jahrhunderts weit über diese hinaus eine künstlerische Gestaltungslust einsetzte, die in Stadtanlagen wie Piräus und Priene das Schema ausformte und aus ihm Wirkungsmöglichkeiten herausholte, die der deutsche Stadtbau erst unter italienischem Einfluß erreichen sollte.

Noch bliebe die Frage zu beantworten, wie weit schon damals Baubestimmungen für die äußere Erscheinung der Stadt ausschlaggebend geworden sind und über rein rechtliche, hygienische und polizeiliche Verordnungen hinaus ästhetische Forderungen stellen. Statt auf viele kleinere sei hier wenigstens auf ein größeres Beispiel Bezug genommen, auf das Stadtrechtbuch von 1347, das den bayrischen Städten von Kaiser Ludwig gegeben wurde. Neben Vorschriften über Baumaterial, die wohl die Erscheinung einer Stadt bestimmen, hier aber doch nur praktischer Überlegung entspringen, finden sich Ansätze zu einem Fluchtlinienparagrafen in Artikel 484: „Swer in der innern oder in der auzzern stat ainen turn inne hat, oder ainen gemach, oder ain hofstat auf der gemein in der strazz (d. h. dem Gemeingut der Straße, ebenso wie Weiden, die Allmende), der soll den turn oder diu hofstat haben neur die zeit und weil, unz er den purgern an dem Rat wol gewelt und nicht lenger, daz ist der stat recht.“ Ergänzungen dazu geben dann gegen Ausgang der Gotik „Der Stat München pausätz und ordnung de a. 1489“. Artikel 17 bestimmt: „Es sollen auch in gantzer stat alle burger und burgerin in iren krämen und läden inwendig fail haben, und auswendig nicht. Und solen alle ir läden inwendig aushengen oder auswendig, das die an der maur flach ligen, sollen auch kainen pau weder mit prettern noch mit stainen für die hauszmauer pauen noch machen. Wellicher laden oder cram anders gepauen oder gemacht wär oder wurde, den oder die will man abthun; puess sechtzig pfening, als oft das von ainem überfarn wiert.“ Über Vorkragungen wird bestimmt in Artikel 43: „... das füro kain ausladung allhie niederer dann aines gadens hoch von dem pflaster soll gemacht werden, und soll aines gaden höhe zwelf werchschuech haben in der ausseren stadt gleichwie in der inneren.“ Holzgalerien werden der Feuergefährlichkeit und der Einbruchgefahr wegen an den Fassaden beschränkt, immer mehr also schleift sich die Straßenwandung ab und der Straßenraum arbeitet sich heraus. Artikel 61 verordnet, daß die Handwerker „niemandt kain althänen alhie on

sonder vorwissen eines ersamen raths weder hofsindt, burgern noch andern nit machen und zurichten sollen. — Dann ain ersamer rath ist gentslich entschlossen in erwegung oberzellter ursachen kain althänen mer zu vergunnen ze pauen, es bewilligten dann alle anstössende nachbarn darein, oder das der von ain yeden nachbarn die acht werchschuech herdan weich, und entzwischen desselben haus und seiner althan liegen liess.“ Wir werden sehen, daß diese Absicht auf Saubermachen des Straßenprofils ganz konsequent in späterer Zeit durchgeführt wird.

II. Die Renaissancestadt.

Das rechteckige Baublocksystem der Gotik erwies sich so zweckmäßig, daß es für die Folgezeit ohne wesentliche Änderungen beibehalten wird. Größere oder kleinere Stadterweiterungen wenden es an. Als eine der bedeutendsten Stadterweiterungen schon gegen den Ausgang der Epoche sei die Turnierackervorstadt im Norden Stuttgarts angeführt, die unter Graf Eberhard im Barte angelegt wird. Das Gelände ist im Rechteckschema ohne Platzanlage „der Schnur nach“ aufgeteilt in 12 Schritt breite und 500 Schritt lange Gassen und schon gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts findet man, daß dieser Stadtteil die lustigsten Straßen, schönsten Häuser und reichsten Leute aufweist. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird neben Alt-Hanau Neu-Hanau angelegt mit einem Marktplatz in der Mitte, an dessen einer Längsseite eingebaut das Neustädter Rathaus steht, während sich die gegenüberliegende Seite in einer Straße öffnet, die mitten auf die Kirche führt, für die wiederum ein gleich großer Platz ausgespart ist. Die Blöcke sind annähernd quadratisch, die Straßen gleich breit. Da die Umwallung nicht mehr einen Ring, sondern ein Polygon bildet, sind die Blöcke neben ihr in spitzen oder stumpfen Winkeln verschnitten, zum Teil zu kleinen Zwickeln zusammengeschrumpft. Die gotische Beweglichkeit fängt an zu erstarren. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammt Mannheim. Etwas später wird um den Brückenkopf, die sogenannte Braut von Bremen, eine neue Stadterweiterung angelegt, die in ihrem Umfang annähernd der auf dem rechten Ufer der Weser liegenden Altstadt entspricht, gleichfalls unter Verwendung des rechteckigen Baublocksystems. Die vorher langgestreckte Stadt rundet sich damit zu einem Oval ab, das der Fluß mitten durchschneidet: nicht nur den Verkehr der Heerstraße hat man in den Mauerring hereingeführt, auch die weit schwerer zu beherrschende und schärfer trennende Wasserstraße ist ein Stück der Stadt geworden. Stadtkorrekturen, zu denen ein Niederbrand der Stadt Gelegenheit gibt, suchen gleichfalls ihre krummen Straßen nach diesem System gerade zu recken und legen Parallelstraßen an, um gleichmäßigere Blockgrößen zu erzielen. Unter diesen Gesichtspunkten entsteht für das 1631 niedergebrannte Magdeburg der Plan von Guericke, der parallel zur Elbe drei Hauptstraßen führt, die von zwei anderen zum Strome führenden annähernd rechtwinklig gekreuzt werden. Der Plan kam nicht zur Ausführung, unter den Kaiserlichen wird die alte Stadt aufgebaut.

Bemühungen um eine ideale Stadtanlage, wie sie uns in der italienischen Renaissance entgegentreten, finden wir in Deutschland kaum. Selbst die Stadtgrundrisse, wie sie zahlreiche Festungsbaubücher des 17. Jahrhunderts zeigen, wiederholen nur das Schema, ohne zu versuchen, ihm durch Verschiebung der Straßen oder Monumentalbauten besondere architektonische Wirkungen zu entlocken. Nur einmal hat es den Anschein, als ob sich eine künstlerisch berechnete Stadtplanung in Wirklichkeit umsetzen will, doch ist sie bei der Errichtung auf halbem Wege stehengeblieben. Die Planung von Freudenstadt im Schwarzwald 1599 geht auf

den italienisch gebildeten Architekten Schickhardt zurück. Zwei verschiedene Entwürfe von seiner Hand befinden sich im Archiv zu Stuttgart. Die Unterschiede beider sind bezeichnend. Der erste wiederholt das bekannte Schema, stellt die rechteckige Kirche mitten auf einen besonderen Platz und bringt den Schloßbau, der von Herzog Friedrich I. gewünscht wird, in ziemlich lockeren Zusammenhang auf einer Ecke der Stadt an. Dieses Nebeneinander von Stadt und Schloß verschmilzt der zweite Plan zu beziehungsreicher Einheit. Auf einem großen quadratischen Mittelplatz ist das Schloß als regelmäßiges Quadrat, mit viereckigen Ecktürmen außen und vier Treppentürmen im Hofe so aufgestellt, daß seine Achsen diagonal zu den Platzachsen stehen. Von den Platzseitenmitten laufen senkrecht Straßen aus, weitere Straßen laufen parallel zu den Platzseiten, Grundstückstreifen von der Tiefe eines Hauses zurechtschneidend. Über den rechten Winkel in den Platzecken sollen als zweiflügelige Bauten errichtet werden Kaufhaus, Spital, Rathaus und Kirche. Sämtliche Bauten am Platzrand öffnen sich mit Laubengängen im Erdgeschoß gegen den Platz. Da der Schloßbau nicht zur Ausführung kam, fällt des riesengroßen Platzes wegen die Anlage heut auseinander, die sonst sicher das erste Meisterstück bewußt gestaltender deutscher Stadtbaukunst geworden wäre.

Hatte die Ummauerung schon der gotischen Stadt ihre Bedingungen gestellt, so wird die Herrschaft der Befestigung, zunehmend mit ihrer Größe und Kompliziertheit, über die Stadt immer strenger von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab. Die neue Feuertechnik verlangt Übersicht über die Stadt — darin kam ihr das Schema entgegen — nun werden die Straßen nach und nach breiter, so daß das Profil vom stehenden sich zum liegenden Rechteck verschiebt. Starke Truppenansammlungen verlangen den großen Übungs- oder Paradeplatz in der Mitte der Stadt, auch ihn bot das Schema, auch er wird erweitert. Gleichzeitig aber wird die Ausdehnungsfähigkeit und die Flüssigkeit des Stadtgebildes behindert, da sich solche Verteidigungswerke schwerer überspringen und ausdehnen lassen. Neue Stadterweiterungen entstehen neben solchen Festungstädten wie Neubreisach oder Mannheim kaum oder doch nur auf einem Gelände, das innerhalb der Umwallung gelegen ist und vorher vielleicht von einer besonderen Zitadelle eingenommen war.

Für die Erscheinung der Stadt wird ausschlaggebend, daß man jetzt immer weiter in der gleichmäßigen Formierung der Straßen- und Platzwandungen geht und der Wunsch nach regelmäßiger Bauart bestimmte Bautypen aufstellen läßt. Für Mannheim werden schon im Jahre 1650 beim Wiederaufbau der durch Tilly zerstörten Stadt vier Normalmodelle vorgeschrieben, die vom palastartigen Wohnhaus, das für den Platz vor dem kurfürstlichen Schloß bestimmt ist, bis zum Kleinwohnungshaus hinabgehen. Noch im folgenden Jahrhundert, nachdem die Stadt wiederum von Vauban zerstört worden war, richtet man sich nach diesen Modellen.

Schon in gotischer Zeit hat die Stadt als Bauherrin für die Erstellung von Kleinwohnungshäusern gesorgt: Nürnberg. Das bekannte Beispiel aus dieser Zeit sind die Reihenhäuser, die die Stadt Ulm kurz vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges für ihre Stadtsoldaten errichtete und die noch heute ihren Zweck erfüllen. Die Art der Gruppierung dieser Reihenhäuser zu offenen Höfen hat dem Kleinhausbau unserer Zeit manche wertvolle Anregung gegeben.

III. Die Barockstadt.

Nach dem Ausgang des Dreißigjährigen Krieges kommen die architektonischen Anregungen für Deutschland aus Italien und Frankreich. Und neben den Einzel-

formen in Grundriß und Aufbau zieht gleichzeitig die neue Gesinnung ein, die einen Hausbau in einem strengeren Verhältnis zu Straße und Platz sieht, die Monumentalbauten in ihren Wirkungen weit in das Gefüge einer Stadt hineingreifen lassen möchte, und die endlich auch für das Verhältnis von Baumassen und Räumen einer ganzen Stadt neue Schönheiten entwickeln möchte. Rom steht an der Spitze dieser Bewegung, Frankreich klärt sie ab, Deutschland entsendet seine Architekten, sehnüchlig danach, an den Quellen zu schöpfen.

Es kann hier nicht auf die Leistungen der römischen und französischen Stadtbaukunst eingegangen werden, der Verfasser hat die Tragweite dieser Leistungen in seiner: „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts“ beleuchtet. Insonderheit ist es Versailles, die Gesinnung seiner Schöpfung, sein Schloßbau, seine Gärten und seine Stadt, die sich nach dem Vorbild der von Piazza del Popolo in Rom auslaufenden Straßen um drei vom Schloß strahlig auslaufenden Avenuen ordnen, das es den deutschen Fürsten antat. Und hier sei gleich bemerkt: der Stadtbau verliert sich als Aufgabe selbständiger Städte und wird zur vornehmsten Kunstbetätigung souveräner Fürsten. Die Summen, die von diesen Fürsten nicht nur in Bauten für ihre eigene Person hineingesteckt sind, sondern auch in Kirchenbauten, in Privathäuser, sind riesig und unsere Zeit darf mit ihnen nicht einmal das Kapital vergleichen, das Großindustrielle für private Arbeitersiedlungen aufwenden. Die selbständigen Stadtverwaltungen, die später das Erbe antraten, versagten nach dieser Richtung fast völlig.

Die landesfürstliche Baukunst ist bis jetzt stets als eine einheitliche Erscheinung betrachtet worden, und doch müssen wir von vornherein eine entscheidende Trennung machen: die eine Gruppe umfaßt die Anlagen, die einzig fürstlicher Schöpferlaune ihre Entstehung verdanken, ihr Vorbild war Versailles, ihr Aufwachsen bedurfte künstlicher Pflege. Die andere Gruppe umfaßt alle die Anlagen, die einer mit wirtschaftlichem Nutzen rechnenden Bevölkerungspolitik entsprangen. Die Grenze zwischen beiden Gruppen ist selbstverständlich fließend und nur die historische Forschung vermag eine Neuanlage der einen oder der anderen Gruppe zuzuweisen. Die erste Gruppe umfaßt die Gründungen neuer Residenzstädte in nächster Nachbarschaft der alten. Ihre bekanntesten Beispiele sind Ludwigsburg bei Stuttgart 1709 und Karlsruhe bei Durlach 1715, doch ist sie nicht etwa auf das Frankreich nahe Süddeutschland beschränkt. Andere Gründungen sind Neustrelitz 1726, Karlsruhe in Schlesien 1743, Ludwigslust seit 1756 angebaut. Mannheim gehört mit seiner Gründung 1607 in das vorige Jahrhundert und wurde aus fortifikatorischen Absichten nahe Heidelberg errichtet, sein neuer Aufbau nach der Verwüstung durch Vauban, den wir in Frankreich im Gegensatz dazu als großen Gründer kennen lernen, reiht es in seiner äußeren Erscheinung den übrigen Städten jedoch an. Im Mittelpunkt der anderen Gruppe, die schon in früherer Zeit mit Freudenstadt 1599 ein Vorbild hat, steht die stadtbauliche Tätigkeit der brandenburgischen Kurfürsten und ihrer Verwandtschaft, voran die selbständigen, erst später zusammengemeindeten Erweiterungen Berlins, die Neuaufbauten oder Erweiterungen von Erlangen 1686 und 1706, Rastatt nach 1689, St. Georgen am See bei Bayreuth 1702, Crossen 1708, Magdeburg 1731, von Ansbach und der Bayreuther Friedrichstraße in dem gleichen Jahr, Rheinsberg 1740, Neuruppin 1787 usw. Dem Ausbau Potsdams unter Friedrich dem Großen möchte man der anderen Gruppe zuzählen. Es reiht sich an: Cassel nach 1685, Carlshafen 1699, Dresden unter August dem Starken, Crefeld in verschiedenen Erweiterungen, Düssel-

dorf 1798 und kleinere Anlagen wie Saarbrücken, Bonn (am Schloß), Coblenz, Tübingen, Weikersheim, Ehrenbreitenstein, Trier, Oberdischingen, Oehringen usw.

Die Planform wählt meist das Rechteckschema, dem man jedoch eine Fülle architektonischer Wirkungen entlockt. So durchdringt das gesamte Stadtgebilde von Erlangen Rhythmus in Quer- und Längsachsen. Schloß und Schloßgarten bilden den Kern der Anlage, das Rückgrat der Stadt ist die parallel zur Schloßflucht laufende Hauptstraße. Mit geringen Mitteln wird eine bewundernswerte künstlerische Ökonomie getrieben, ein neues, stolzes Körpergefühl, eine besonnene Heiterkeit des Geistes spricht sich in diesen Straßen und Plätzen aus. Man lese darüber in den Memoiren der Markgräfin von Bayreuth, der Schwester Friedrichs des Großen, nach.

Im Gegensatz zu diesem System ist Rastatt eine kleine, unbeholfene Kopie von Versailles, Berlin kommt 1721 bei der Erweiterung der 1688 gegründeten Friedrichstadt auf das System von Rom und Versailles hinaus, das Rondell des Hallischen Tores als Basis nehmend. Als achtstrahliger Stern, jener seit den Renaissance-theoretikern beliebten Stadtbauforn, sind Neustrelitz und Karlsruhe in Schlesien angelegt, das badische Karlsruhe paßte sich auf einige Strahlen des zweiunddreißigstrahligen Wegesterns mit dem Schloßturm als Mittelpunkt ein.

Die Straße wird jetzt als räumliches Gebilde, gleichend etwa den langen Korridoren des gleichzeitigen Schloßbaus, genossen und in ihren Wandungen und Perspektiven darauf abgestimmt. Gerade gezogen soll sie einen Eindruck von der Sauberkeit und Bedeutung der neuen Stadt geben und die begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen sind wohl zu verstehen im Gegensatz zu den winkligen und schmutzigen Straßen der alten Stadt. Ihre Breite übertrifft meist die Höhe ihrer Wandungen um etwas, Normalmaße werden festgesetzt, jedoch nicht schematisch einheitlich für die gesamte Stadt. Die verschiedenen schon von der mittelalterlichen Stadt entwickelten Straßentypen — Hauptverkehrsstraßen, Verkehrsstraßen, Wohnstraßen und untergeordnete Verbindungsgänge — werden auch jetzt noch verwandt. Erlangen zeigt beträchtliche Differenzierungen der Straßenbreiten, und selbst Mannheim, das am schematischsten erscheint, hat nicht völlig gleiche Straßen. Die moderne Stadtbaukunst hat diese unterschiedlichen Straßentypen wieder aufgegriffen und ist für ihre Wohnstraßen in den Breitenausmessungen sehr zurückgegangen. Hier handelt es sich weniger um ein Zurückgehen, wie um ein Herausheben der Hauptstraßen, die mit den Verkehrszügen zusammenfallen. In Berlin zeigen die Linden, in Karlsruhe die Karl Friedrichstraße das Herausheben von wichtigen Verkehrslinien durch besondere Breite. Durch Einfügen von Plätzen und beherrschenden Monumentalbauten, in einfacheren Fällen durch Obeliskten oder andere architektonische Monumente werden sie zu wirkungsvollen Achsen des Stadtkörpers ausgebildet.

Gleichzeitig drängt man auf Zusammenschluß der Häuser zu einheitlichen Straßenwandungen, die die räumliche Wirkung der Straße unterstützen. Dieser Zusammenschluß der einzelnen Häuser wird als etwas besonders Schönes empfunden. In der Oratio Panegyrica über Carlshafen a. W. von Stefan Winterberg 1722 heißt es: „Den Häusern unserer Stadt gereicht es zu nicht geringem Schmucke, daß dieselben nicht nach jener gewöhnlichen Bauart, wo ein jedes mit einem kleinen Zwischenraum für sich dasteht, sondern nach jener neuen belgischen Erfindung (dies ist allerdings ein baugeschichtlicher Irrtum) errichtet sind. Es steht nämlich ein Haus so eng am anderen, daß man, wenn nicht die verschiedenen Eingänge wären, beinahe glauben könnte, die ganze Stadt wäre nur ein

einziges Haus.“ Die Königsstraße in Dresden zeigt dreigeschossige Häuser von gleicher Höhe und gleicher Bauart mit durchlaufendem Dachsim. Nur das Mittelfenster eines jeden Hauses durfte durch eine besondere Verdachung herausgehoben werden und trägt Wappen des Besitzers oder ein besonderes Haussignet. Gern setzt man an diese gleichmäßig gewandete Straße zu Anfang oder als Schlußziel belebende Akzente, pylonenartige Richthäuser zu beiden Seiten des Straßeneingangs, ein Triumphtor oder sonst ein architektonisches Schauziel: Erlangen, Karlsruhe.

Die Raumwirkung der Plätze wird durch besondere architektonische Behandlung gewonnen. Der rechteckige Ludwigsburger Marktplatz wählt für seine Häuser Laubengänge und stellt in die Mitten der Langseiten zwei Kirchenbauten sich gegenüber. Der Karlsruher Marktplatz bekommt sein architektonisches Gewicht durch Rathaus und Stadtkirche, die wiederum wie in Ludwigsburg außerordentlich günstig zu den Privatbauten kontrastiert sind. Bemerkenswert ist, wenn man die Stadt als großen künstlerischen Gesamtorganismus betrachtet, die Art, wie Plätze in das Straßengefüge hineingesetzt sind. Drei Grundregeln lassen sich dafür aufstellen. Die eine ist: den Platz als Endigung großer Straßenachsen zu behandeln. Die andere ist: Straßen offen oder doch nur mit einem Aussicht gebenden Triumphbogen gegen den Platz einmünden zu lassen, um sowohl ihm den Reiz perspektivischer Raumerweiterung zu geben, als auch möglichst tief in die Stadt seine Wirkung hineinzuziehen. Die dritte und wohl wertvollste Regel ist: die Größe des Platzes in ein gutes Verhältnis zur einmündenden Straße zu bringen und, wenn man mehrere Plätze auf eine Straße aufreht, damit Rhythmik von Straßenräumen und Platzräumen herauszubringen. Der Sternplatz, vor wenigen Jahren in modernen Bebauungsplänen noch gehaßt, heute wieder seiner künstlerischen Ausbildungsfähigkeit wegen in verkehrstechnisch einwandfreier Weise angewandt, stellt sich ein. Mit einem Durchmesser von etwa 185 m und sechs auslaufenden Straßen erscheint er bei der Oberneustadt von Cassel in kreisrunder Form, einst gleichmäßig umbaut. Rhythmisch geordnete Platzgruppen bedingen eine ausgedehnte Anlage und, um einheitlich ausgeführt zu werden, ein rasches Wachsen der Stadt, vor allem aber eine große Konsequenz des architektonischen Denkens. Die ersten Gründe erklären ihre Seltenheit in jener Zeit, der letzte Grund ihre Seltenheit in unserer Zeit. An erster Stelle ist Erlangen zu nennen mit Reihung eines quergelagerten Rechteckplatzes und eines quadratischen Platzes auf der Hauptstraße, so daß diese die Plätze in zwei Teile zerlegt, die so in ihrer einen Hälfte als Vorplätze für die Monumentalbauten von Kirche oder Schloß, in ihrer anderen Hälfte dem Marktverkehr dienen. Weinbrenner hat dann, noch aus Barocktradition heraus, in Karlsruhe zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Karl Friedrichstraße eine rhythmisch gegliederte Achse geschaffen, deren Wert selbst für eine stark gewachsene Stadt man hier am besten beurteilen kann und die groß gesonnenen Unternehmungen moderner Stadtbaukunst, an denen es auf Planungen ja nicht fehlt, denen zu folgen aber die Wirklichkeit nie Mut genug zeigt, ein ermunterndes Wort zurufen kann.

Monumentalbauten bilden das Schauziel von Straßen und den Abschluß von Plätzen. Diese Regel des römischen Barocks gilt jetzt durchweg und der Stadtplaner sucht sie in den verschiedensten Stadtgrundrissen zu erfüllen. Schwierig erscheint dies immerhin in dem Straßengefüge regelmäßig im Rechteck angelegter Städte wie etwa Mannheim. Und doch wird man finden, daß eine Stellung wie die der 1735 begonnenen Jesuitenkirche vorzüglich ist. Sie liegt auf der Ecke eines Blocks, doch tritt sie um etwas in die an ihrer Langseite

vorbeiführenden Gasse ein, gleichzeitig schneidet sich aus der Blockecke gegenüber der Fassade ein rechteckiger Kirchenvorplatz heraus. Diese Fassade erhält eine dunkelschattende Vorhalle, recht wirksam auf die Entfernung. Durch die perspektivische Verschiebung werden so Front mit Türmen und Vorhalle, dann die Kuppel Schaulziel für die Straße. Die beste Folie für den Monumentalbau gibt der ruhige Eindruck der Privathäuser ab, mag dieser Bau nun im Block drin stecken oder frei stehen. Die feinsten Beziehungen der optischen Maßstabgebung walten hier, immer ist man bemüht, nicht allein die Privatbauten unterzuordnen, sondern sie so zu detaillieren, daß sie die Größenwirkung des Monumentalbaus steigern, sehr zum Unterschied gegen unsere Zeit. (Vgl. Kap. XII meiner „Stadtbaukunst“.)

Die Bauordnungen bringen jetzt stets Paragraphen, die mit mildem Zwang auf diese künstlerischen Forderungen hinzuwirken suchen. Fast immer behielt aber der einzelne genügende Freiheiten und man überließ es der Wohlanständigkeit seiner architektonischen Kultur, mit dem eigenen Bau die Wirkung des gesamten Straßenbildes auszufüllen.

Wie waren diese großzügigen Planungen möglich? Nur unter einer Bedingung: der Fürst mußte Verfügungsrecht über unbebautes Gelände haben, das ihm nicht gehörte. Dies bestand darin, daß er jedes für die Planung in Frage kommende Gelände selbst zwangsweise zu kaufen vermochte und zwar zu Ackerpreisen. War die Stadt in ihren Straßenführungen dann angelegt, so wurde das Terrain zum Ankaufspreis unter Zurechnung der Straßenkosten oder überhaupt unentgeltlich abgegeben an Bauwillige, denn der Fürst war ja sicher, durch die Ausdehnung der Stadt rentables Menschenmaterial zu gewinnen. Eine private Bodenspekulation war damit zu mindest ausgeglichen. Oder die Straße wurde unter Aufkauf des nur für sie nötigen Geländes durch Ackergrundstücke hindurchgelegt und sämtliche Grundstücke zu Bauplätzen erklärt. Eine Taxe wurde durch die Obrigkeit festgesetzt, gegen die die Eigentümer das Land an Bauwillige abzugeben hatten, falls sie es bis zu einer bestimmten Zeit nicht selbst bebauten. Die Parzellierung übernahm in den meisten Fällen die Stadt durch ihre Baubeamten, doch unterziehen sich auch die fürstlichen Baumeister dieser Aufgabe. Wiederum wird damit der privaten Bodenspekulation, die Gelände vom Verkauf zurückhält, der dem Gemeinwesen feindlichen Nutzen entzogen.

Zum Bauen ermunterte der Fürst durch zahlreiche Privilegien. Sogar Baugelder wurden als Geschenk gegeben, es sollte einem jeden leicht gemacht werden, sein eigenes Haus zu bauen. Diese Lockungen hatten allerdings ihre höchst gefährlichen Schattenseiten, denn sie verführten Leute ohne Kapital zum Bauen, wie es heute die gewissenlose Bauspekulation absichtlich tut. Hielt dann der Baulustige sein Unternehmen nicht durch, so konnte ein Kapitalkräftigerer um den Preis der Mühen und des bißchen Geldes seines Vorgängers billiger das halbfertige Haus übernehmen. Aber nicht nur das: die Zuschüsse, die ein jeder bei einiger Gewitztheit erlangen konnte, verringerten den Wert des Hauses um ihren Betrag, und nicht nur dieses Hauses, sondern auch aller bestehenden Häuser, die ohne solchen Zuschuß erbaut worden waren. Damit trat eine Entwertung des Hausbesitzes ein, die für denjenigen, der verkaufen wollte oder mußte, verhängnisvoll werden konnte. Einen Baukrach macht Berlin um 1740 durch.

Trotz alledem wird man unbedingt anerkennen, daß die Wohnungsverhältnisse jedenfalls für den Mieter keine schlechten waren. Die Sorge für ein gutes Wohnungswesen kam mindestens der fürstlichen Sehnsucht gleich, die die neuen Anlagen weit ausgebaut zu sehen wünschte.

Angesichts der hohen künstlerischen Qualität muß doch zugestanden werden, daß die hygienischen Verhältnisse noch viel zu wünschen übrig ließen, trotzdem auch diese Zeit die ersten Schritte zu entscheidenden Verbesserungen tat. Aus einem Privatbrief eines Herrn F. v. Cölln aus dem Jahre 1808 sei als Schlußschnörkel diese Stelle über Berlin angeführt, in der allerdings der Schreiber Berlin stark aus der Nachtperspektive angesehen hat: „Das Pflaster und die Straßen von Berlin sind der Gipfelpunkt aller Schrecknisse, und es ist schändlich, wie wenig in Berlin in diesem Punkte von der Polizei geschieht. Die Rinnsteine sind nicht verdeckt, sie sind stinkend und unrein, denn man leert die Nachtstühle und allen Unrat der Küche in sie aus und wirft krepierete Haustiere in sie hinein. In Berlin wadet man mit Ausnahme von Unter den Linden und dem Lustgarten überall entweder im Kot oder im Staube. Die Laternen, welche mit Leinöl oder Schweinefett gefüllt sind, sind so sparsam aufgehängt, daß man sie mit der Laterne suchen muß. Im Mondesviertel und wäre die Nacht noch so finster und stürzte der Regen vom Himmel herab, wird in ganz Berlin überhaupt keine Laterne angezündet, und es ist mir selbst passiert, daß ich an der Ecke der Kronen- und Friedrichstraße in eine tiefe Dunggrube fiel und darin beinahe elendiglich erstickt wäre. Kurz gesagt: Du kannst in Berlin Deine Nase unaufhörlich im Schnupftuche tragen, besonders aber, wenn es geregnet hat, denn dann schwimmen die Kothaufen in den Straßen herum und setzen sich bald hier und bald dort fest. Wehe, wenn Du im Finstern hineingerätst, — Du wirst Deine Pantalons nicht wieder anziehen können —.“

Diese Kritik läßt nun zwar darauf schließen, daß es zu gleicher Zeit in anderen Städten besser aussah. Die gewaltigen Fortschritte, die im 19. Jahrhundert die Stadtbauhygiene gemacht hat und die Leistungen unserer Ingenieure im Gegensatz zu unseren Architekten wird man aber dankbar anerkennen.

Neben diesem Fortschritt in hygienisch-technischer Beziehung ist allerdings der Rückschritt im Künstlerischen erschreckend. Es folgt gegen Ausgang des Jahrhunderts die Reaktion, die wie in der Baukunst an historische Vorbilder anknüpft. Nach äußerlichen Versuchen beginnt man auch in der Stadtbaukunst sich um die künstlerischen Gestaltungsgesetze zu bemühen. Ein Aufschwung beginnt — da vernichten der Krieg und seine Folgen die notwendigen finanziellen Voraussetzungen. Jetzt wissen wir, daß ganz etwas anderes gestaltet werden muß — wir warten auf den schöpferischen Architekten.

LITERATUR.

W. C. Behrendt, Die einheitliche Blockfront. Berlin 1912. — A. E. Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M., 1911 (2. A. 1920). — Ders., Platz und Monument. Berlin, 2. Aufl. 1912. — Ders., Stadtbaukunst, Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin 1920. — Eberstadt, Handbuch des Wohnungswesens. Jena, 2. Aufl. 1910. — Bodo Ehardt, Der Einfluß des mittelalterlichen Wehrbaus auf den Städtebau. Berlin 1910. — Felix Genzmer, Stadtgrundrisse. Berlin 1911. — Chr. Klaiber, Die Grundrißbildung der deutschen Stadt im Mittelalter. Berlin 1912. — P. J. Meier, Die Grundrißbildungen der deutschen Städte des Mittelalters. Mannheim 1907. — R. Mielke, Die Entwicklung der dörflichen Siedlungen. Berlin 1913. — P. A. Rappaport, Die Entwicklung des deutschen Marktplatzes. Berlin 1914. — J. Stübgen, Der Städtebau. Stuttgart, 2. Aufl. 1907. — R. Unwin, Grundlagen des Städtebaus. Berlin 1910. — Paul Wolf, Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft. Leipzig 1919, bei Klinkhardt & Biermann.

BILDER FLÄMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN ZU FLORENZ

Mit vierzehn Abbildungen auf fünf Tafeln in Lichtdruck Von K. ZOEGE v. MANTEUFFEL

Die Gemälde der großen flämischen Maler in der Sammlung der Uffizien zu Florenz sind allgemein bekannt; befinden sich doch einige der bedeutendsten Werke von Rubens und van Dyck und das schöne, jugendliche Selbstbildnis des Jordaens dort, Kunde davon gebend, welche Werte die Malerei der katholischen Niederlande dem Barockzeitalter zu geben hatte. Wenig bekannt aber hängen neben ihnen viele Bilder geringerer Meister jener Zeit und Schule. Florenz liegt so weit ab von den Reisewegen, die der Erforscher niederländischer Kunst einzuschlagen pflegt, daß sie fast ganz übersehen wurden. Manches ist noch nicht richtig bestimmt, nur wenig in Abbildungen erreichbar. Über diese Bilder soll hier einiges mitgeteilt werden. Mehrfach wird sich dabei Gelegenheit ergeben, im Anschluß an die Florentiner Werke an anderen Orten aufbewahrte richtig zu bestimmen oder zu würdigen¹⁾.

Die Mehrzahl der flämischen Bilder gehört zum alten Besitz der Uffizien und befand sich schon bei der Neuordnung im Jahre 1782 in der Sammlung. Von den späteren Erwerbungen sind wegen ihrer Herkunft und Beglaubigung besonders jene beachtenswert, die vom Großherzog Ferdinand zwischen 1793 und 1821 gegen Abgabe von Bildern seiner eigenen aus der Sammlung seines Bruders, des Kaisers Franz II. im Belvedere zu Wien eingetauscht wurden²⁾. Bei ihnen ist es in einigen Fällen möglich, sie in Inventaren und Katalogen bis in die Zeit ihrer Entstehung zurückzuverfolgen. Die älteste Quelle, auf die wir dabei stoßen werden, ist das Inventar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. Es sei daher kurz daran erinnert, daß Leopold Wilhelm von 1647—1656 Statthalter der österreichischen Niederlande war und diese Zeit dazu benützte, sich eine sehr gewählte Kunstsammlung anzulegen. Als er nach Wien zurückgekehrt war, ließ er ein ausführliches Verzeichnis seiner Schätze anfertigen. Den Erforschern der Wiener Gemäldegalerie hat dieses sorgfältig gearbeitete Schriftstück, das neben ausgezeichneten Bildbeschreibungen Maße und Künstlernamen enthält, unschätzbare Dienste geleistet. Es wird auch über mehrere Stücke der Florentiner Sammlung wertvolle Auskunft geben. Diese wird um so zuverlässiger sein als es sich hier um Bilder handelt, die von Zeitgenossen des Erzherzogs gemalt sind; die Angaben des Inventars haben für sie fast urkundlichen Wert.

Eines der Tauschbilder ist die „Heilige Familie“ von Jasper de Crayer³⁾ (Abb. 1). Es kam etwas verspätet, 1821, aus Wien als eines jener Stücke, die zum Ersatz abgelehnter und wieder zurückgegebener nach Florenz gesandt wurden. In Wiener Katalogen läßt es sich bis auf das erwähnte Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm zurückverfolgen. Dort ist es genau beschrieben und als „Original von

(1) Für die freundliche Unterstützung meiner Arbeiten in der Uffiziengalerie im Winter 1914/15 bin ich den Herren Direktor Dr. Poggi und Konservator Grafen Gamba zu Dank verpflichtet.

(2) Vgl. Aurelio Gotti: *Le Galerie di Firenze* (1872), S. 173, 351 ff.; Venturi im *Repert. f. Kunstwissenschaft* VII, S. 12 f.; E. v. Engerth: *Beschreibendes Verzeichnis [der Wiener Galerie]*, I (1882), S. LXV ff.; Th. Frimmel: *Kleine Galeriestudien*, 3. Folge, II (1898), S. 256 f.; G. Glück im *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses*, XXIV, S. 1 ff.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 151. Auf Leinwand, 1,52 × 1,20.

Caspar de Crayer“ bezeichnet¹⁾. Die Bezeichnung, die es noch heute im Katalog der Uffizien trägt, wird also bestätigt. Das ist darum nicht unwichtig, weil das Bild zu einer Gruppe von Werken Crayers gehört, deren Zuschreibung bezweifelt worden ist. Am nächsten steht ihm die Madonna als Beschützerin der Armbrustschützengilde, im Brüsseler Museum²⁾. Für den Madonnenkopf mit seinem kräftigen, vollen Oval hat offenbar dasselbe Modell beiden Bildern gedient. Ferner zeigt die Gewandbehandlung übereinstimmend sehr reiche, stark vertiefend geordnete und zugleich malerisch locker behandelte Faltenzüge, die unverkennbar die gleiche Hand verraten. Im farbigen Aufbau entbehrt das Florentiner Bild nicht einer gewissen Kraft. Neben dem gelblichrosa Gewand der Madonna, das weiße Lichter beleben, stehen das grelle Blau des Mantels und das reine Weiß des Linnens, auf dem das Kind sitzt. Gebrochene Töne von Grau und Braun treten bei den Nebengestalten auf. Das Inkarnat ist bei Mutter und Kind ein kräftiges Rosa, bei Joseph und dem kleinen Johannes ein nicht allzukräftiges Braun. Das Bild hält etwa die Mitte zwischen den noch in den starken Farben des Rubens gemalten und in entschiedenen Lichtgegensätzen komponierten Frühwerken Crayers und den gänzlich blonden, in einem gleichmäßigen Licht und einem hellen, gelblichen Ton gemalten der Spätzeit. Es rückt damit in die Nähe von Bildern wie das Rosenkranzbild von 1641 im Museum zu Valenciennes und das Thesenbild von 1646 in der Münchener Pinakothek. Doch wird man es, ebenso wie die Schützengilden-Madonna in Brüssel, noch etwas später als das Münchener Thesenbild datieren müssen. Dafür sprechen die Gesichtsbildung, die Kopfbewegung und der etwas leere Blick der Madonna und die bereits lockere Malweise. Wahrscheinlich hat der Erzherzog, der ja 1647 nach Brüssel kam, das Bild bald nach seiner Ankunft vom Künstler erworben.

Ebenfalls eines der Tauschbilder ist die Darstellung der Unbefleckten Empfängnis, die in Florenz als eine Arbeit des Gerard Seghers gilt³⁾ (Abb. 2). Das Bild findet sich zum erstenmal im französischen Katalog von 1804 als Arbeit van Dycks angeführt. Die Angaben dieses Katalogs gehen offenbar auf das Erwerbungsbuch von 1784 bis 1825 zurück, wo als Maler ebenfalls „van Dyck“ verzeichnet ist; auch Gotti führt es unter diesem Namen auf⁴⁾. Dann begegnet uns das Bild wieder in dem Wiener Katalog von Mechel als „Ein geistlich emblematisch Stück, die unbefleckte Empfängnis oder der Triumph Christi über die Erbsünde darstellend“ auch dort als „van Dyck“⁵⁾. Bei Stampart und Prenner im Prodomus fehlt das Bild aber ebenso wie im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms. Auf welchem Wege es in die Wiener Galerie gelangte, konnte ich nicht feststellen. Wir sind also hier auf die stilkritische Feststellung des Malers angewiesen. Daß van Dyck nicht in Betracht kommt, bedarf wohl nicht der Diskussion. Durchaus annehmbar erscheint die Zuschreibung an Seghers. Bei Seghers muß man bekanntlich zwei zeitlich aufeinander folgende Kunstweisen unterscheiden, die italienisch-caravaggeske der Frühzeit und die unter dem Einfluß des Rubens stehende der Reife und Spätzeit. Auf diese schon von Sandrart mitgeteilte Tat-

(1) Fol. 227', Nr. 381. Jahrbuch der Kunstsamml. des Kaiserhauses I, II. Teil, S. CXXXV.

(2) Brüssel, Kgl. Museum Nr. 138 (243). Phot. von Braun, Clément & Co. und von Delooul in Brüssel.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 217. Auf Leinwand, 2,50 × 1,93.

(4) Gotti, a. a. O., S. 353.

(5) Chr. v. Mechel: Verzeichnis der Gemälde der k. k. Bilder-Gallerie in Wien, 1783, S. 108, III. Zimmer, Nr. 18.

sache hat zuerst wieder Gustav Glück mit Entschiedenheit aufmerksam gemacht, indem er sich besonders auf die Stiche nach Frühwerken des Künstlers berief¹⁾. Er zog eine Reihe von Darstellungen bei künstlichem Licht, Genrebilder caravaggesker Art und mehrere religiöse Halbfigurenbilder, heran und nahm sie für die Zeit der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Anspruch. Diese Datierungen scheinen mir durch folgende Erwägungen noch stärker gesichert als durch Glücks Beweisführung. Es läßt sich an der Hand mit Jahreszahlen versehener Stiche nach Seghers einwandfrei feststellen, daß schon 1630 der Einfluß des Rubens sich bei ihm durchgesetzt hatte. Sowohl die „Rückkehr aus Ägypten“ von 1631²⁾ wie die „Erscheinung der Madonna beim hl. Ignatius“³⁾ aus demselben Jahr, beide von Schelte a Bolswert, zeigen im Typus der Madonna, in der Bildung der Hände mit schwellenden weichen Formen, in der bauchigen, weichen Gewandbehandlung den neuen Stil. Durchaus analog ist die „Vermählung Mariae“ in der Antwerpener Galerie. Als Rest der alten Typenbildung erscheint hier noch der Kopf der in Vorderansicht gesehenen Frau unter den Begleiterinnen der Jungfrau: er zeigt noch die größte Verwandtschaft mit dem der Madonna auf dem Traum Josephs in der Genter Galerie, die man, entgegen Glücks Ansicht, doch wohl noch zu den Frühwerken rechnen muß. Die Datierung der „Vermählung“ kurz nach 1630, die Rudolf Oldenbourg vorschlägt⁴⁾, dürfte demnach das Richtige treffen. Und vollends die „Anbetung“ in der Frauenkirche zu Brügge, zeigt Seghers in der fast restlosen Beherrschung der Rubensschen Kunstweise. Das hatte zur Folge, daß die Entlehnung dieser Arbeit um 1630 immer Zweifeln begegnete⁵⁾. Zu Unrecht; denn die Datierung dieses Bildes ist, was bisher übersehen wurde, durch einen Stich von Paulus Pontius aus dem Jahre 1631 gesichert⁶⁾.

Mit dem Madonnentypus dieser Werke hat nun die apokalyptische Madonna in Florenz wenig gemein. Dagegen springt die Verwandtschaft mit Seghers Werken der zwanziger Jahre — wie besonders der (durch die Angaben des Inventars Erzherzog Leopold Wilhelms gesicherten) Madonna mit Engeln in Halbfiguren in der Wiener Galerie und der (nur in einem Stich des Nikolaus Lauwers erhaltenen) hl. Cäcilie mit Engeln — sofort in die Augen⁷⁾. Besonders die Wiener Madonna steht der Florentiner Maria sehr nahe in der Gesichtsform, in der Bildung des kleinen, feingezichneten Mundes, der geraden Nase, der großen Augen mit den etwas schweren oberen Augenlidern. In dem Haaransatz, dem Übergang des Haarscheitels in die Stirne, dem Aufliegen des Kopftuches zeigt sich ebenso eine

(1) G. Glück: Aus Rubens Zeit und Schule, in: Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses, XXIV (1903), S. 3 ff.

(2) Mit Widmung an Diego Philippo de Gusman von Gerardus Segherius MDCXXXI, Februarli VIII. Unten: Gerardus Seghers inven. — S. a Bolswert sculp. — Vgl. A. v. Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon unter den Stichen nach G. Seghers Nr. 13.

(3) Mit Widmung an Georgio della Faille von Gerardus Segerius 1631. Unten: Gerardus Segers inven. — S. a Bolswert sculp. — Vgl. A. v. Wurzbach, Niederl. Künstlerlex. unter S. a Bolswert Nr. 93.

(4) R. Oldenbourg: Die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 1918, S. 96. Eine Abbildung in J. de Brauwere: Anvers, Musée royal illustré, 1894.

(5) G. Glück, a. a. O., S. 4 f. Auch R. Oldenbourg, a. a. O., S. 95 betont noch, daß das Bild „traditionell“ 1630 datiert werde.

(6) Mit Widmung an Alvaro Basan. — MDCXXXI von Gerardus Segherius. Unten: Gerardus Seghers inventor. — Paulus Pontius sculpsit.

(7) Beide abgebildet bei Glück, a. a. O.

Stilgleichheit wie in den knochigen, wenig gepolsterten Händen mit den langen Fingern. Auch die Gewandbehandlung in knappen, noch brüchigen Formen ohne starke Bauschungen läßt beide Werke nahe verwandt erscheinen. Die Zuschreibung des Florentiner Bildes an Seghers scheint durch all dieses gesichert. Was sich an Abweichungen findet, läßt darauf schließen, daß es noch früher entstanden ist als die Wiener Madonna. Vor allen Dingen spricht dafür die Gewandbehandlung, die noch keine Spur von der Rubensschen, dem Knorpelwerk in der Dekoration des Barockstils analog entwickelten Neigung zum Ausbauchen der Faltenrücken, zur Schwingung der Faltenzüge, zum Aufrollen und Umschlagen der Gewandsäume zeigt, die sich in der Wiener Madonna schon anzukündigen beginnt. Endlich Licht und Farbe. Das Bild ist in starken Lichtgegensätzen komponiert; neben hellen Flecken erscheinen dunkle, tief verschattete Teile. Die Farbe spielt eine geringe Rolle; die einzige große Farbmasse ist die nicht bunte, sondern ganz weiße Gestalt der Maria. Die Dämonengestalten unten zeigen eine tiefbraune bis rötliche Hautfarbe, die viel mehr an italienische als an flämische Barockmalerei erinnert. Ganz italienisch wirken auch die kleinen Figuren der Vertreibung aus dem Paradies, die in grauen und rosagrauen Tönen gemalt sich von einem grellblauen Himmel abheben. Nach diesen Anzeichen wird man das Bild vor die Wiener Madonna und in eine Zeit setzen können, da Gerard Seghers, noch dem Stil seiner italienischen Lehrzeit treu, eigene Wege ging und die Errungenschaften des Führers der flämischen Barockmalerei ablehnte.

Der viel mißbrauchte Name van Dycks haftet noch immer an einer apokalyptischen Madonna in Grisaillemalerei¹⁾ (Abb. 3), die ebensowenig von ihm sein kann wie die eben besprochene. Dieses Bild ist als ein Vorhang gedacht, den Kinnerengel auf einem architektonischen Hintergrunde befestigen; die Kartusche am unteren Rande könnte für eine Inschrift bestimmt sein. Die Vermutung liegt nahe, daß wir es mit der Vorlage für das Titelblatt eines Buches zu tun haben; jedoch konnte ich keinen zugehörigen Stich finden. Die Bestimmung auf van Dyck beruht auf der Überlieferung der Uffizienkataloge. Den richtigen Namen werden wir hier wieder durch Nachprüfung der Herkunft des Bildes finden. Es kam 1793 unter dem heutigen Namen aus Wien²⁾. Im Mechelschen Katalog gilt es merkwürdigerweise als Arbeit des Philipp Fruytiers³⁾. Dann findet es sich wieder im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms, wo es genau beschrieben ist als: Ein Stuckh von Öhlfarb auf Leinwaet graw in graw, warin Gott Vatter in der Höche, darunder vnser liebe Fraw zwischen zweyen Englen stehent auff einem Drachen hatt auf dem rechten Armb das Jesuskindl in der linckhen Handt ein weisse Lilien vnd in der Brust ein Schwerdt — Original von Diepenbeckh⁴⁾. Zur stilkritischen Nachprüfung dieser Zuschreibung ist das einzige bekannte Gemälde Abraham van Diepenbeecks, das eine Bezeichnung trägt, heranzuziehen. Es ist eine Darstellung der Tugenden und Laster, die 1912 in das Museum zu Straßburg gelangte⁵⁾. Man findet bei beiden Bildern die gleichen Frauen und Kindertypen, dieselbe Art der Gewandbehandlung in bauschigen, lebhaft bewegten Stoffen mit sich aufrollenden Rändern. Auch die Art der Malerei

(1) Florenz, Uffizien Nr. 783. Auf Leinwand, 0,72 × 0,53. Photographiert von Brogi.

(2) Journal der Uffizien 1784—1825. Engerth, a. a. O. I, S. LXIX.

(3) Mechel, a. a. O., S. 141.

(4) Fol. 284, Nr. 785. Jahrbuch der Kunstsamml. des Kaiserhauses I, II. Teil, S. CLII.

(5) Versteigert 1912 bei Lepke in Berlin aus der Sammlung Weber und 1892 bei Heberle in Köln aus der Sammlung Habich. Im Versteigerungskatalog Habich unter Nr. 37 eine Abbildung.



Abb. 2. Gerard Seghers: Die unbefleckte Empfängnis

Florenz, Uffizien



Abb. 1. Jasper de Crayer: Heilige Familie

Florenz, Uffizien

Zu: ZOEGE v. MANTEUFFEL, BILDER FLÄMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN ZU FLORENZ

M. f. K., Bd. I, 1921



Abb. 6. L. Vorsterman nach Jan van den Hoecke:
Erzherzog Leopold Wilhelm vor der Madonna



Abb. 3. Abraham van Diepenbeek: Apokalyptische
Madonna Florenz, Uffizien



Abb. 5. D. Seghers und Jan van den Hoecke:
Blumenkranz im Bildnis Florenz, Uffizien



Abb. 4. Abraham van Diepenbeek: Zeichnung zur
apokalyptischen Madonna Braunschweig, Mus.

Zu: ZOEGE v. MANTEUFFEL, BILDER FLÄMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN
ZU FLORENZ

stimmt genau überein¹⁾. Das Straßburger Bild ist nun auf Grund des darauf angebrachten Wappens annähernd zu datieren. Es ist das des Papstes Innocenz X. aus der Familie Pamfili, der 1644—1655 die Tiara trug. Wahrscheinlich in diesem Jahrzehnt, jedenfalls aber nicht vor 1644 ist die Arbeit also entstanden. Für das Florentiner Stück erhalten wir, wie bei der Stilgleichheit nicht anders zu erwarten war, etwa die gleiche Zeit, d. h. die des Aufenthalts Erzherzog Leopold Wilhelms in den Niederlanden zwischen 1647 und 1656 als Frist, in der die Entstehung zu vermuten ist, und jedenfalls als letztes Datum 1656. Die beiden Stücke repräsentieren also den Stil Diepenbeecks um die Mitte des Jahrhunderts.

Zu dem Florentiner Bilde gibt es einen Entwurf, den ich in dem Kupferstichkabinet der Braunschweiger Galerie entdeckte (Abb. 4). Die Nebeneinanderstellung der Abbildungen wird zum Beweis der Zusammengehörigkeit dieser Arbeiten genügen. Aufschlußreich ist ein Vergleich der Abweichungen zwischen Entwurf und Ausführung. Offenbar schien dem Künstler die Komposition auf seiner Zeichnung nicht das gewünschte Gleichgewicht zu haben, weil die Massen rechts zu schwer und zu dicht waren. Er drehte also die Madonna in den Gegensinn um, rückte den Engel rechts weiter ab, veränderte seine Stellung und entblößte seinen Oberkörper. Dann rückte er das Spruchband tiefer, um unter der Hauptgestalt etwas leeren Raum zu gewinnen und schob die Kinderengel, die es halten, etwas hinauf, um den kompositionellen Zusammenhang wiederherzustellen. Man sieht also, daß die Komposition nicht ohne eingehende künstlerische Erwägungen entstanden ist. Das Durchverfolgen einzelner Motive wie etwa der rechten Hand des Engels links, der Kopfbedeckung Marias, der Haltung des Christkinds wird des weiteren über die Absichten des Künstlers Aufschluß geben.

* * *

Der „Blumenkranz“ von Daniel Seghers in den Uffizien²⁾ hat alle Eigenschaften, die des Jesuitenpaters Bilder auszeichnen: die reiche und lebendige Komposition, die kraftvolle Zeichnung, die kühle und lebhaftige Farbe (Abb. 5). Seghers hat eine neue Art des Blumenstücks geschaffen; er pflegt seine Blumen nicht als geschlossenen Kranz zu ordnen, sondern verteilt sie stets in drei oder vier Büscheln oder kurzen Girlanden auf einer Kartusche. Die Verbindung zwischen den einzelnen Büscheln bilden leichte Ranken. Aber auch die einzelnen Büschel sind nicht in kompakten Massen zusammengestellt. Eine Fülle einzelner Blumenstengel schießt stets weit heraus, und zwischen die Blüten schieben sich immer Stellen, bei denen man hindurchblickt. So entsteht keine geschlossene Masse wie bei Brueghel oder bei Snyders, sondern eine ganz malerisch aufgelöste. Im Gesamteindruck ergibt sich, daß Seghers Blumenkränze nie als Rahmen, stets als Teile des Bildes wirken.

Die Blumen auf dem Florentiner Seghersbilde umgeben eine männliche Porträtbüste. In graubrauner Farbe ist in scharfem Profil der Kopf eines Fürsten oder Feldherrn mit dem Spitzbart und dem langen Haar des 17. Jahrhunderts dargestellt; ein römischer Soldatenmantel bedeckt Brust und Schulter; um die Stirn ist ein Lorbeerkranz gelegt. Das Gesicht hat energische Züge, eine gebogene, schmälerrückige Nase, ein stark vorgeschobenes Kinn. Es ist sicher ein Bildnis; für einen Idealkopf sind die Züge viel zu individuell.

(1) Vgl. Sitzungsberichte der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin, Bd. VI (1913), S. 171, 180 (Vortrag von L. Burchard) und meinen Artikel über Diepenbeeck in Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. IX (1913).

(2) Florenz, Uffizien Nr. 830. Auf Kupfer 1,18 × 0,98. Photographiert von Brogi.

Die unzweifelhafte Zuschreibung des Blumenkranzes an Daniel Seghers wird durch die bekannte Signatur: D. Seghers Soc¹¹ Jesu bestätigt. Für den Kopf aber müssen wir uns den Maler suchen. Man gelangt, den Schicksalen des Bildes nachgehend, auch hier wieder über die Uffizienkataloge, das mehrerwähnte Erwerbungs-Journal, die Verzeichnisse von Engerth und Gotti, den Katalog Mechels¹⁾ zum Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm, wo das Bild genau beschrieben ist: „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Khupffer, warin ihre hochfürstlichen Durchleucht Ertzherzoghcn Leopoldi Wilhelmi etc. Contrafait im Profil gemacht, welches mit drey Festonen von vnderschiedtlichen Blumen geziert. — in einer schwartz eben Ramen hoch 7 Span 3 Finger vndt 6 Span 2 Finger braidt. — Die Blumen Original von Daniel Segers vndt das Contrafait von Johann von Hoeckh²⁾“. Diese Beschreibung ist so klar in der Hervorhebung der auffallendsten Eigentümlichkeiten des Bildes, daß ein Zweifel über die Identität nicht entstehen kann. Und auch die Maße stimmen überein, wenn man in Betracht zieht, daß der (nicht mehr vorhandene) alte Rahmen mit gemessen ist. Eine stilkritische Nachprüfung bestätigt die Angaben des Inventars vollständig. Die Malweise mit der etwas breiten und wenig energischen Pinselführung entspricht durchaus der Art, die wir aus anderen Bildern Hoeckes kennen. Und für die Identifizierung des Dargestellten fehlt es ebenfalls nicht an Vergleichsmaterial. Am nächsten stehen dem Porträt in Florenz jene von Hoecke selbst gemalten, die L. Vorsterman³⁾ und Petrus de Jode⁴⁾ stachen; besonders der Stich Vorstermans, der den Erzherzog vor der Madonna kniend darstellt (Abb. 6), ist heranzuziehen. Zu vergleichen ist auch das Bildnis in der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol, dem offenbar eine Vorlage Jan van den Hoeckes zugrunde liegt⁵⁾. Die Identität der auf all diesen Bildnissen dargestellten Persönlichkeit mit der des Bildes in Florenz leuchtet ohne weiteres ein. Damit wären die beiden Fragen, die vor dem Gemälde in Florenz auftauchten, die nach dem Maler des Bildnisses und die nach dem Dargestellten, zweifelsfrei gelöst. Wir haben aber auch die Möglichkeit, die Entstehungszeit des Bildes wenigstens annähernd festzulegen. Jan van den Hoecke war Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelms und begleitete ihn, als er 1647 als Statthalter in die Niederlande ging. Dort ist er schon 1651 gestorben⁶⁾. Das Florentiner Bild muß also zwischen 1647 und 1651 in den Niederlanden entstanden sein, da Seghers seit einer Italienreise in seiner Jugend seine Heimat nicht verlassen hat und Hoecke nur dort mit ihm zusammen im Auftrag des Erzherzogs gearbeitet haben kann.

Keinerlei Rätsel gibt uns ein zweites Bild auf, das in ganz ähnlicher Weise drei Blumensträuße auf einer Barockkartusche darstellt⁷⁾. Hier ist statt des Bildnisses eine bemalte Madonnenfigur in den Mittelpunkt der Komposition gestellt (Abb. 7). Beide Maler, der der Blumen und der der Madonna, haben das Bild signiert. Unten steht: J. P. Van Thielen Rigouldts A^{oo} 1645, weiter oben unter der Ma-

(1) Katalog von 1807 (franz.), S. 144. Engerth, a. a. O., S. LXIX. Gotti, a. a. O., S. 353. Hier ist als Maler der Büste Teniers angegeben. Mechel, a. a. O., S. 193, Nr. 24.

(2) Fol. 187, Nr. 141. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses I, II. Teil, S. CXXII.

(3) H. Hymans: Lucas Vorsterman, Brüssel 1893, Nr. 177, 178, 179.

(4) A. v. Wursbach: Niederl. Künstlerlexikon I, S. 693, Nr. 3.

(5) Vgl. Fr. Kenner: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in Jahrb. der Kunstsamml. des Kaiserhauses XIV (1893), Nr. 215, 216 und Abb. auf Tafel XI.

(6) Vgl. v. d. Branden: Gesch. d. Antwerpische Schülderschool (1883), S. 796f.

(7) Florenz, Uffizien Nr. 863. Auf Holz, 0,80 × 0,60.

donna: E. Quellinus¹⁾. Van Thielen gilt als der Nachfolger des Seghers, der ihm am nächsten kommt. Doch wird auch vor den beiden Uffizienbildern klar, welcher Abstand beide Künstler voneinander trennt. Im Schema der Anordnung sind sie fast gleich. Die Pracht und Fülle und die Sicherheit seines Vorbildes erreicht aber Thielen nicht. Seine Blumensträuße sind gar zu kompakt und schwer, die einzelnen Blüten lösen sich nicht recht voneinander, die hervorschießenden Zweige wirken recht ärmlich. Im einzelnen fehlt die Leichtigkeit und Grazie. Die Kraft der Zeichnung bleibt hinter der seines Lehrers zurück. Etwas trocken und unlebendig bleibt bei aller Ähnlichkeit ein herabhängender Zweig gegenüber der Spannung und Vollaftigkeit solcher Dinge bei Seghers; etwas verschwommen und flau sind seine Blüten, wenn man die klare, den Bau jedes Kelches erfassende Art bei jenem denkt. Und die Farbe erreicht bei Thielen nie die Entschiedenheit und den kühlen, reinen Glanz des Seghers; sie bleibt immer etwas monoton und trübe. Sind das auch nur Nuancen, so müssen sie doch genügen, beider Künstler Werke zu trennen.

Endlich finden wir noch ein drittes Blumenstück, das deswegen interessant ist, weil es von einem seltenen und dabei nicht unbedeutenden Meister herrührt. Es stellt eine Blumenguirlande dar, die rechts und links an Ringen befestigt über einen Tür- oder Nischenbogen herabhängt²⁾ (Abb. 8). Die vielfach verschnörkelte Bezeichnung Hieronymus Galle f. 1665 ist unten rechts und links auf der Wand verteilt. Das Bild verleugnet seine flämische Herkunft nicht; es hat die ganze Liebe zur schönen Erscheinung in Form und Farbe, die die Antwerpener Blumenmaler auszeichnet. Sicher ist Seghers das Vorbild des Malers gewesen, doch ist seine Manier freier und fortgeschrittener als die des Jesuiten; die Blumen sind lockerer, nicht so fest und glasartig wie bei jenem.

Hieronymus Galle ist so gut wie unbekannt. In den Handbüchern findet man die Daten: Geburt 1625, Lehrling des Abraham Hack, Meister 1646, 1679 noch am Leben³⁾. Wurzbach erwähnt nur zwei Blumenstücke von ihm, eines im Schloß zu Dessau und eines in der ehemaligen Sammlung Raspail zu Paris, das „Hieronymo Galle 1663“ bezeichnet war, van den Branden nur das letztere⁴⁾. Die Nachricht von dem Bilde in Dessau fand Wurzbach wohl bei Parthey, wo es kurz erwähnt ist⁵⁾. Dort ist noch ein zweites, von Wurzbach nicht angeführtes Blumenstück als im Schloß zu Berlin befindlich verzeichnet⁶⁾. Dieses Bild, das seitdem in das „Rote Haus“ im Neuen Garten zu Potsdam gelangt ist, trägt die Bezeichnung Giero Galle ft Anno 1667; es stellt einen Blumenstrauß in einer Messingvase dar⁷⁾. Alle drei Arbeiten sind in ganz ähnlicher verschnörkelter Schrift wie das Bild in Florenz bezeichnet; beim Dessauer und beim Potsdamer Stück weicht nur die Schreibweise des Vornamens „Gieronimo“ ab. Trotzdem sind sie ohne Zweifel

(1) In älteren Katalogen sind merkwürdigerweise die beiden Namen vertauscht und Quellinus als der Maler der Blumen, Thielen als der der Madonna angegeben.

(2) Florenz. Uffizien Nr. 946. Auf Holz, 0,44 × 0,66. Die Jahreszahl durch den Rahmen verdeckt.

(3) Chr. Kramm: De Levens en Werken etc, Amsterdam 1857 ff., Anhangsol. — J. v. d. Branden: Geschiedenis d. Antwerpsche Schilderschool, 1883, S. 1136. — A. v. Wurzbach: Niederl. Künstlerlexikon I (1904). — Rombouts und Lerijs: De Liggere II, S. 167, 172.

(4) Beide geben offenbar auf eine Mitteilung im Journal des Beaux Arts VIII (1866), S. 157 zurück. Dort die Signatur des Gemäldes abgebildet.

(5) Parthey: Deutscher Bildersaal I (1863), S. 471.

(6) Ebenda, S. 470.

(7) Auf Leinwand, 0,68 × 0,458. General-Kat. Nr. 2222.

von demselben Meister. Diese Liste läßt sich nun sehr vermehren. Zwei weitere Blumenstücke Galles befinden sich in der Loge zum Ölweig in Bremen. Sie sind darum aufschlußreich, weil sie ganz in der Art des Seghers je drei Blumensträuße um Büsten zeigen, die bei dem einen als „M. Marcellus“, bei dem anderen als „Nero“ bezeichnet sind. Beide Bilder sind durch die volle Signatur „Hyronimo Galle fec.“ für den Künstler gesichert¹⁾. Ferner befindet sich ein ähnliches, ebenfalls bezeichnetes Stück, das in der Mitte das Brustbild eines Mönches zeigt, im Museum zu Bordeaux²⁾ und ein weiteres im Museum zu Boulogne-sur-mer³⁾. Endlich enthielt einen „Blumenkranz“ die 1869 versteigerte Sammlung Kränner-Müller in Regensburg⁴⁾; dieses Hieronimo Galle f. Ao. 1658 bezeichnete Bild scheint identisch zu sein mit dem laut Katalog von 1899 in der Sammlung Chanenko in Kiew befindlichen. Außer diesen Blumenstücken tragen noch mehrere andere Stilleben die Signatur Galles. Es sind das eines im Museum zu Orléans, auf dem eine Ente, ein Hase, kleine bunte Vögel und ein Kohlkopf zu sehen sind⁵⁾ und zwei in der ehemaligen Sammlung A. von Herrenburger in Dresden, die Obst und Pilze darstellen⁶⁾. Das erstgenannte ist G. Galle, die beiden anderen Gironimo Galle bezeichnet. Die bei allen dreien von den Signaturen der meisten Blumenstücke abweichende Form des Vornamens im Verein mit der Verschiedenheit der Gegenstände könnte stutzig machen und Veranlassung geben an den gleichnamigen Neffen unseres Malers zu denken, der 1674 Lehrling des Jan Erasmus Quellinus wurde. Wir sahen aber, daß die Blumenstücke in Dessau und Potsdam, die unzweifelhaft zu der zusammengestellten Gruppe gehören, ebenfalls die Schreibweise des Vornamens mit einem G aufweisen. Zudem ist es mindestens zweifelhaft, ob der jüngere Hieronymus Galle überhaupt Maler wurde, da er bereits 1678 seinem Vater im Amt eines Stadtboten Brüssels in Antwerpen folgte und seitdem in den Liggeren der Lukasgilde, die ihn überhaupt nicht als Meister führen, nicht mehr vorkommt. Und jedenfalls wissen wir auch gar nicht, welcher Art die Bilder gewesen sein könnten, die er gemalt hätte⁷⁾. Bis auf weiteres darf man also annehmen, daß auch die Wild- und Fruchtstilleben vom älteren Hieronymus Galle sind. Er hätte sich demnach nicht auf das Malen von Blumenstücken in der Art des D. Seghers beschränkt, sondern, wie seine Zeitgenossen Jan van der Hecke und Jan Anton von der Baren, auch Stilleben anderer Art gemalt. Wie deren Wild- und Fruchtstilleben zeigen auch die seinigen den Einfluß Jan Fyts, gehen aber stilhistorisch über diesen hinaus und stehen etwa auf der Stufe des Pieter Boel.

(1) Vgl. Katalog der „Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Kunstbesitz“ 1904. Das erstgenannte Bild mißt $0,82 \times 0,66$, das andere $0,84 \times 0,68$.

(2) Bordeaux, Museum Nr. 226. Auf Leinwand, $0,55 \times 0,40$.

(3) Boulogne s/M., Musée municipal. Gal. E, Nr. 32.

(4) Vgl. Wilhelm Schmidt, in der Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. IV (1869), S. 192.

(5) Vgl. Inventaire des Richesses d'Art de la France; Province, Monuments civils, Bd. I, S. 129. Auf Leinwand, $1,05 \times 1,36$.

(6) Versteigerungskatalog Lepke Nr. 1531 vom 1. 12. 1908, Nr. 27, 28. Beide Stücke, die $1,00 \times 1,22$ messen, dort abgebildet.

(7) Zum jüngeren Hieronymus Galle vgl. v. d. Branden, a. a. O., S. 1137 und Rombouts und Leries: Liggeren II, S. 430, 432, 686 Anm. Die Angabe seines Namens auf S. 686 unter dem der Künstler, für die 1712/13 das Totengeld an die Gilde bezahlt wurde, ist ein Zusatz der Herausgeber der Liggeren. Tatsächlich ist er nur zweimal im Jahre 1673/74 als Lehrling des J. E. Quellinus erwähnt und später nicht mehr. Über die beiden Galle vgl. auch des Verfassers Artikel in dem XIII. Band des Künstlerlexikon von U. Thieme.

Die beiden flämischen Tierstücke der Uffizien gehören wieder zu den Bildern, die aus Wien kamen; es sind das eine Eberjagd von Franz Snyders und ein Hühnerhof mit einem Raubvogel, der als ein Werk des Fyt gilt. Beide Bilder befanden sich laut dem Katalog Mechels 1783 in der Belvederegalerie¹⁾. Weiter zurück sind sie nicht zu finden, wenn das Bild von Snyders nicht etwa jenes ist, das sich 1737 in Prag befand und über Preßburg 1781 nach Wien kam²⁾. Gewöhnlich wird dieses Stück mit dem von Hunden gestellten Eber im Wiener Hofmuseum identifiziert, der 1783 ebenfalls im Belvedere hing. Anhaltspunkte für eine Entscheidung dieser, übrigens keinerlei kunsthistorische Aufschlüsse versprechenden Frage, enthält das Inventar von 1737 nicht. Auf dem Florentiner Bild ist ein nach links laufender Eber dargestellt, den ein Hund am linken Ohr gefaßt hat, während ein zweiter ihn von hinten angreift; drei weitere verwundete Hunde wälzen sich vorn am Boden; ein sechster eilt von rechts herbei³⁾. Am linken Bildrande erscheinen zwei barhäuptige Jäger in Zeittracht mit Speißen, die den Eber abfangen (Photographie Alinari 1007). Die Komposition stimmt in mehreren Teilen genau mit der Eberjagd im Dresdener Museum überein. Der Eber ist bei beiden Arbeiten gleich und ebenso fünf von den sechs Hunden. Entscheidend für die Verschiedenheit im Eindruck des Ganzen ist, daß die menschlichen Figuren ganz anders angeordnet sind und der Hund, der den Eber am Ohr fassend, bei der Florentiner Fassung, die Bildmitte füllt, in Dresden ganz fehlt. Dieses und die Feststellung mehrerer kleiner Verschiedenheiten bei sonst identischen Teilen führt zu dem Schluß, daß beide Arbeiten originale Schöpfungen sind. Auch gegen die Qualität keines der Bilder ist Entscheidendes einzuwenden. Die Übernahme einzelner Teile aus einem Bilde in das andere scheint eine oft geübte Gewohnheit des Snyders zu sein. Wir erinnern nur an die Hündin mit den Jungen, die nicht weniger als dreimal auf seinen Küchenstillleben vorkommt⁴⁾. Daß Snyders, wie sein Meister Rubens, sich bei der Vorbereitung und Untermalung großer Stücke der Hilfe seiner Schüler bedient hat, dürfte kaum zweifelhaft sein; die endgültige Ausführung scheint er aber nie fremden Händen überlassen zu haben.

Das angeblich von Fyt gemalte Geflügelbild zeigt zwei Hähne, die ihren Streit unterbrochen haben, weil ein gemeinsamer, mächtiger Feind sie in Gestalt eines Habichts bedroht; zwei Hennen und mehrere Keuchel scheinen die Gefahr noch nicht zu ahnen (Abb. 9)⁵⁾. Das Bild galt schon in Wien als Fyt. Demgegenüber wäre zu bemerken, daß der auf einem Zweige sitzende Habicht in genau der gleichen Stellung auf einem Stich des Pieter Boel vorkommt⁶⁾. Für die Zuschreibung an diesen Meister statt an seinen Lehrer Fyt würde das allein aber schon deswegen nicht entscheidend sein, weil in derselben Stichfolge auch sonst Teile aus Bildern Fyts verwendet sind, wie z. B. einer der Falken und der fallende Reiher aus dem Bilde in Schleißheim, das die volle Namensbezeichnung Fyts trägt⁷⁾. Diese Beobachtung führt aber doch auf die richtige Spur. Trotz mancher Verwandtschaft mit der Kunstweise Fyts weicht das Bild in mehreren Punkten

(1) Mechel, a. a. O., S. 194, Nr. 50 und S. 194 Nr. 34. Vgl. auch Engerth, a. a. O. I, S. LXVIII, LXIX.

(2) Jahrb. der Kunstsamml. des Kaiserhauses VII, II. Teil, S. CLXIV, Nr. 569. Vgl. Engerth, a. a. O., Nr. 1253.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 220. Auf Leinwand, 2,17 × 3,07.

(4) Dresden, Galerie Nr. 1192, 1195 und ohne die Jungen Paris, Louvre 2149.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 107. Auf Leinwand 0,91 × 1,32.

(6) Bartsch Nr. 6.

(7) Abgebildet bei Bassermann-Jordan, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister, Band III, Tafel 49.

deutlich von seinen beglaubigten Werken ab. Es hat weniger die sachliche Wiedergabe der Dinge als ihre lebendige Bewegung zum Gegenstande, es ist mehr in Raum und Licht komponiert als es Fyt pflegte, endlich zeigt es in der Farbe ein Überwiegen von Schwarz, neben dem nur Braun und Gelb in geringer Ausdehnung eine Rolle spielen. Die Verwandtschaft mit Arbeiten des Pieter Boel, wie z. B. den drei Adlern im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.¹⁾ ist in all diesen Punkten so eng, daß wir das Bild für diesen Meister in Anspruch nehmen möchten.

* * *

Vom älteren Jan Brueghel besitzt die Uffziengalerie mehrere bemerkenswerte Tafeln, die zum alten Besitz der Sammlung gehören. Darunter befindet sich ein Höllenbild²⁾, das der Katalog Peter Brueghel d. Ä. zuschreibt. Es ist jedoch eine jener frühen Arbeiten Jans, wie sie auch in der Ambrosiana zu Mailand (bez., dat. 1595), in den Galerien zu Cassel (bez., dat. 1597) und im Haag (bez., dat. 1597) und in anderen Sammlungen zu finden sind. Das Bild in Florenz zeigt links den Thron Plutos, vor dem Orpheus mit der Leier steht, um die Befreiung Euridikens zu erwirken. Weiter rechts blickt man in eine Höllenlandschaft mit Bergen und Gebäuden, aus denen Flammen emporschießen; sie ist von den Leibern der Verdammten und allerhand Höllenfiguren belebt. Alles ist in jene grünliche Farbe getaucht, die solchen Frühbildern Jans ihren eigenen Reiz verleiht. Besonders nahe steht dem Bilde eine Juno in der Unterwelt im Besitz der Dresdner Galerie, die 1596 (die letzte Zahl undeutlich) datiert und voll bezeichnet ist. Sowohl das Kolorit, die feine, klare Zeichnung und der schöne, emailleartige Farbauftrag, wie auch die Anordnung der Bildteile sind gleichartig. Insbesondere kehrt bei beiden Werken ein ganz reines Blau an einigen Gewändern wieder, das mit dem Grün der Umgebung sehr eigenartig zusammenklingt. Die Bilder sind offenbar gleichzeitig entstanden. Ja, sie dürften überhaupt Gegenstücke sein, da sich die Komposition entspricht, Maße und Material übereinstimmen³⁾. Ein frühes Werk Jan Brueghels muß auch die Landschaft mit Christus und den Aposteln (Photographie Alinari Nr. 442) sein⁴⁾. Sie zeigt den Blick von einem bewaldeten Berggrücken auf eine unten im Tal liegende Stadt mit einem großen Zentralbau. Offenbar ist Jerusalem mit dem Tempel gemeint. Auf diesen Tempel und die Stadt weist ein Mann, der im Mittelgrunde auf der Höhe steht, seine Genossen hin. Das bisher noch nicht gedeutete Bild stellt das Gespräch dar, in dem Christus die Frage der Apostel nach dem Schicksale Jerusalems beantwortet (Ev. Marci XIII, 3 ff.). Zu dieser Deutung auf eine Szene, die der Passion unmittelbar vorangeht, paßt auch die frühere Verwendung des Bildes. Auf seine Rückseite war die (im folgenden zu besprechende) Golgatha-Grisaille Dürers geklebt und das Ganze bildete den Flügel zum Golgatha-Bilde Brueghels. Das Bild dürfte übrigens etwas früher entstanden sein als dieses (von 1604); es zeigt noch starke Verwandtschaft mit den Arbeiten, die bald nach der Rückkehr aus Italien entstanden, wie z. B. der „Anbetung der Könige“ von 1598 im Wiener Hofmuseum. Das Golgathabild, das die farbige Kopie der erwähnten Grisaille von Dürer (Photogr. Alinari 6641) ist,

(1) Frankfurt, Städelsches Institut, Nr. 163. Phot. von Bruckmann.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 974. Auf Kupfer, 0,25 × 0,34. Das Bild befand sich schon 1782 in der Uffziengalerie als Werk „des Bruders des Jan Brueghel“. Vgl. Lanzi: *La Reale Galleria di Firenze*, Florenz 1782, S. 141 und Zacchirolì: *Description de la Galerie royale de France*, Florenz 1783, II, S. 74, Nr. LV.

(3) Das Bild in Dresden (Nr. 877) ist auf Kupfer gemalt und mißt 0,255 × 0,355.

(4) Florenz, Uffizien Nr. 761. Auf Holz, 0,59 × 0,42.

trägt eine ausführliche Inschrift¹⁾, die besagt, die Erfindung sei von Dürer, die Ausführung aber von Jan Brueghel, und das Datum 1604. (Photographie Alinari 443.) Lehrreich ist der Vergleich der beiden Arbeiten. Am strengsten hält sich Brueghe in den Figuren des Vordergrundes an sein Vorbild; hier kopiert er genau und fügt nur die Farbe hinzu. Die Figuren des Mittelgrundes werden zwar genau übernommen, aber die Härten der Zeichnung sind gemildert. Ferner treten hier die echt Brueghelschen hellgrünen Laubmassen und seine feingestrichelten Bodenflächen deutlich hervor. In der Ferne endlich ist die Komposition willkürlich verändert. Schroffe Berggrücken sind ausgeglichen, ein Höhenzug am linken Bildrande ist seines steilen Abfalls beraubt und von Vorbergen umgeben. So hat sich Brueghel auch nicht versagen können, gelegentlich perspektivische Härten auszugleichen. Bei Dürer scheint der Boden, in starker Aufsicht wiedergegeben, anzusteigen; das ist bei Brueghel durch kleine Verschiebungen und die Einfügung von Erdwellen gemildert. Dieses Verhältnis des Spätrenaissancenkünstlers zu seiner hundert Jahre älteren Vorlage lehrt, daß diese Zeit die Kraft und die Ausdrucksfähigkeit der Spätgotik bei Figürlichem zu schätzen wußte, in der Perspektive und im Landschaftlichen aber ihre eigenen Errungenschaften sehr bewußt betonte. Endlich besitzen die Uffizien auch ein Bild aus der mittleren Zeit des Jan Brueghel. Es stellt eine Straße dar, die von links vorne nach rechts hinten einem Walddorf zuführt; vorne trifft sie auf einen Bach, dessen Furt Wagen, Vieh und Reiter durchqueren; links im Hintergrund erblickt man eine tiefe Waldlichtung²⁾. Das Bild ist eine — allerdings stark veränderte — Wiederholung der „Furt“ in der Münchener Pinakothek (dat. 1605); auch einige der Figuren, wie z. B. der Reiter rechts vorne, sind wieder verwendet. Bei dem Datum der voll signierten Arbeit fehlt aber die letzte der vier Zahlen, so daß nur 161. zu lesen ist. Nach dem malerischen Charakter, der noch nicht die Breite und Lockerheit der Arbeiten von 1612 und der Folgezeit aufweist, wird man es nicht viel später als 1610 oder 1611 ansetzen können.

Ein Blumenstück von Brueghel besitzt die Uffiziengalerie nicht. Ihm zugeschrieben werden zwei Landschaften mit Blumen und Stilleben im Vordergrunde; es sind Darstellungen der vier Elemente, personifiziert in vier Frauengestalten mit den üblichen Attributen³⁾. Die Figuren sind, wie fast immer bei derartigen Bildern, von anderer Hand und zwar hier von der des Hendrik de Clerck, der häufig solche Staffagen malte (Photographie Anderson 6754 u. Abb. 10).

(1) Uffizien Nr. 761 bis bez. $\frac{A}{D}$ INVENTOR · 1505 BRVEGHEL · FEC · 1604. Auf Holz, 0,59 × 0,42. — Das Bild befand sich schon 1782 zusammen mit dem vorerwähnten und der Dürerzeichnung in den Uffizien. Vgl. Lanzi (1782), a. a. O., S. 32, 137; Zacchiroli (1783), a. a. O., II, S. 109 f.

(2) Uffizien Nr. 858, bez. BRVEGHEL 161. Auf Kupfer, 0,24 × 0,37. Auch dieses Bild schon 1782 bei Lanzi, a. a. O., S. 144 und 1783 bei Zacchiroli, a. a. O. II, S. 69. Eine hübsche aquarellierte Vorzeichnung zu ihm befindet sich in der Kupferstichsammlung König Friedrich August II. in Dresden (249 × 385 mm, phot. Braun Nr. 69086), eine Kopie in Federzeichnung im Kupferstichkabinett zu Berlin (Inv. Nr. 764, 255 × 390 mm).

(3) Uffizien Nr. 884, 903. Auf Kupfer, je 0,56 × 0,94. Bei Lanzi (1782) beschrieben auf S. 137; er fügt hinzu, es seien wohl Wiederholungen aus des Meisters Schule, da sich ähnliche Darstellungen in der Ambrosiana zu Mailand befänden. Letztere Angabe hat zu dem immer wiederholten Irrtum geführt, es handle sich bei den Florentiner Stücken um Kopien; die Mailänder Bilder, die allein gemeint sein können — zwei Bilder mit Darstellungen von Wasser und Feuer — sind aber ganz verschieden von ihnen. Vgl. auch Zacchiroli, a. a. O. II, S. 103 und 108.

Für die anderen Teile der Bilder fehlt es zwar nicht an Berührungspunkten mit den sicheren Arbeiten Brueghels, ihre Qualität steht aber doch so weit unter der des Meisters, daß man sie einem Nachahmer zuschreiben muß, und zwar dem Abraham Govaerts. Von diesem Antwerpener Maler, der 1607 Meister der Lukasgilde wurde und 1626 starb, gibt es eine Reihe datierter und bezeichneter Werke, die ihn als einen Nachfolger Jan Brueghels zeigen. Besonders in seiner späteren Zeit verlegte er sich darauf, dessen Landschaften mit Blumen und allegorischen Figuren nachzuahmen. Bei dieser Übernahme büßte Brueghels Kunstweise den größten Teil ihrer Kraft und ihres Reichtums ein. Die Bäume bekommen bei Govaerts etwas Trockenes und Schematisches. Die Spitzen der Äste, die bei seinem Vorbild fein und klar in die Luft ragen, hängen schwer und plump gegliedert herab. Zweige mit Früchten, die sich in Büscheln locker aneinanderreihen, werden in der Fläche ausgebreitet, als wären sie plattgedrückt. Die Durchblicke in das Waldinnere verlieren ihre räumliche Wirkung, ferne landschaftliche Teile verschwimmen in unklaren Formen. Bei den Blumen, den Früchten, den Tieren des Vordergrundes machen sich besonders starke Unterschiede bemerkbar. Statt daß eine Blume als offener Kelch wirkt, erscheint sie als ausgezackte Silhouette. Die Stengel und Blätter geben nicht die Illusion des Aus-der-Erdewachsens und der organischen, gewundenen oder gebogenen Form, sondern sehen aus als wären sie aus Blech und Draht und steckten im Boden wie abgeschnittene Blumen in einem Gefäß mit Sand. Kärglich sind die Stilleben am Boden ausgebreitet, und ohne alles Leben sind die Tiere. Man muß neben ein Stück wie Govaerts „Wasser und Erde“ in der Braunschweiger Galerie das Bild gleichen Gegenstandes von Brueghel in Wien oder den „Geruch“ im Pradomuseum ansehen, um den Unterschied zwischen der Fülle und Pracht dieser verschwenderisch über den Boden ausgebreiteten Dinge beim Vorbild und der Ärmlichkeit und Ängstlichkeit beim Nachahmer zu erkennen. Die Eigenschaften des letzteren zeigen deutlich die beiden Bilder in Florenz. Für das Bild mit den Figuren von Feuer und Luft können wir ferner auf ein direktes Vorbild bei Brueghel hinweisen; es ist eine Darstellung der Schmiede des Vulkan mit Venus, die mehrfach vorkommt¹⁾. Das Gewölbe auf unserem Bilde ist von einem Exemplar in der Galerie Doria in Rom genau entlehnt, ebenso mehrere Figuren des Mittelgrundes und der größte Teil der Waffen und Geschmeide. Aber auch hier gilt, daß alles trockener, ärmlicher, unklarer ist. So ist ein reizvoller Durchblick links mit dem Feuerschein und den großen Rädern und Hämmern durch eine langweilige Wand mit Rüstungen ersetzt, der obere Durchblick in der Mitte in seinen Konturen vereinfacht und allen malerischen Reizes entkleidet. Überall ist die Feinheit der Lichtführung verloren gegangen. Und nun sind auch noch diejenigen Teile, die hinzugefügt wurden, in der Erfindung unsicherer als die aus dem Bilde der Galerie Doria übernommenen, so daß die Arbeit des Nachahmers mit ihren typischen Merkmalen deutlich wird.

Govaerts ist nicht der einzige Brueghelnachahmer, der die Darstellung von allerlei Getier und Blumen in kleinem Maßstabe von dem Meister übernahm. Es bildete sich vielmehr eine ganze Schule solcher Kleinmeister. Einer der fruchtbarsten der Art ist Jan van Kessel d. Ä., von dem die Uffiziengalerie drei kleine, miniaturartige Landschaften mit Fischen, Früchten und Blumen, Fischottern und

(1) In der Galerie Doria in Rom, im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, in der Galerie in Dresden, in der Schleißeheimer Sammlung, in der Sammlung Cremer in Dortmund.



Abb. 8. Hieronymus Galle: Blumengirlande
Florenz, Uffizien



Abb. 7. J. P. van Thielen und Erasmus Quellinus:
Madonna im Blumenkranz Florenz, Uffizien



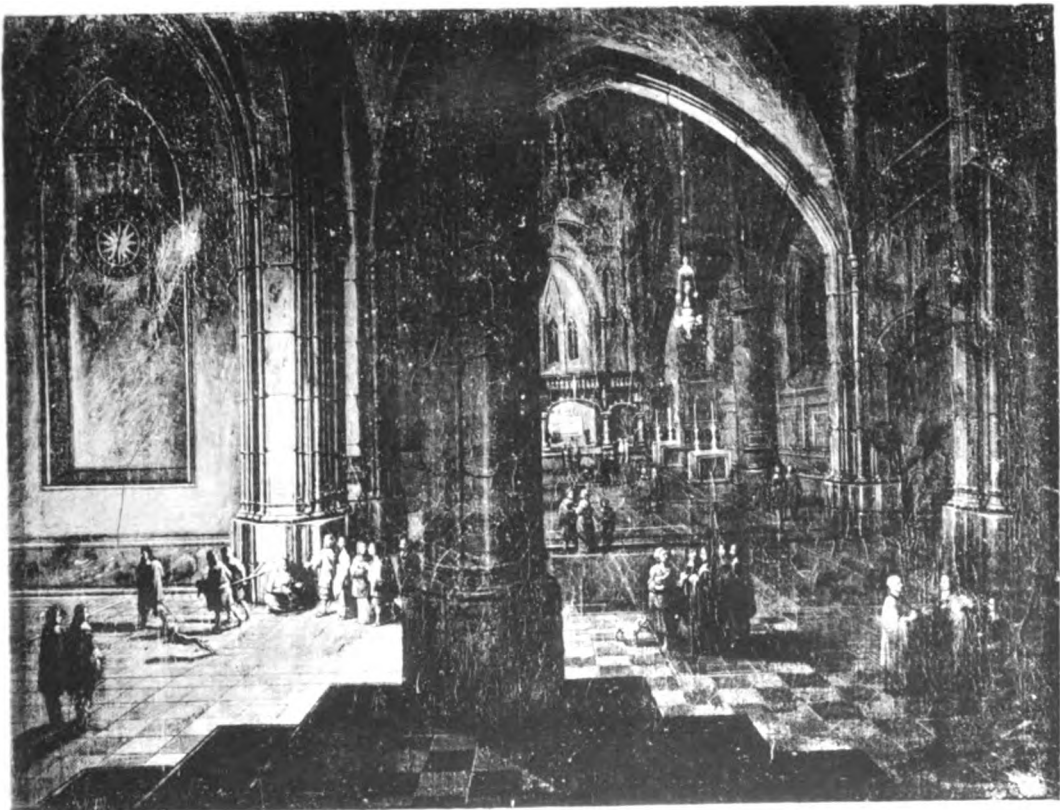
Abb. 9. Pieter Boel: Gefügelstück Florenz, Uffizien



Abraham Govaerts

Abb. 10.

Feuer und Luft



Pieter Neeffs d. J.

Abb. 11.

Kircheninneres

Zu: K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, BILDER FLÄMISCHER MEISTER
IN DER GALERIE DER UFFIZIEN ZU FLORENZ.

Digitized by Google

anderen Wassertieren und Insekten und ein „Kuriositätenkabinett“ mit Affen und Amoretten besitzt¹⁾. Sehr erfreulich sind diese Bilder nicht. Die Landschaft ist in einem kühlen, graugrünen bis graubraunen Ton gemalt und in der Ferne flau und verschwommen; der Vordergrund hat eine nicht sehr angenehme Härte. Die Seetiere, Fische, Kuriositäten, auf die es dem Künstler offenbar in erster Linie ankam, sind sorgfältig und mit viel Liebe in hübschen, blassen Farben gemalt. So kann man sich bei einer Betrachtung aus nächster Nähe an der sorgfältigen Ausführung dieser Dinge erfreuen; aus einer gewissen Entfernung verlieren die Bilder aber alle Wirkung. Bilder Jan van Kessels sind nicht selten; sie erfreuten sich seinerzeit einer nicht geringen Schätzung. Uns erscheint aber das Lob, das Weyerman²⁾ Werken, wie den „Vier Weltteilen“ in der Schleißheimer Galerie erteilte, unverständlich. Diese aus von Rubens, Snyders und anderen entlehnten Elementen kompilierten, in einem kleinlichen Stil gemalten Arbeiten können nur der Freude an der Fülle und Vielseitigkeit der dargestellten Gegenstände ihren Ruf verdankt haben.

In ganz anderer Weise ist ein fünftes, viel größeres Bild der Uffiziengalerie gemalt, das, ohne bezeichnet zu sein, als Arbeit desselben Künstlers gilt³⁾. Es ist ein Stilleben aus einer Delfter Kumpfe, einem Weinglas mit einer Zitrone, Hummer, Äpfeln, Trauben und Pflaumen auf einer braunen Tischplatte, die teilweise von einem grünen Teppich bedeckt ist. Die Erinnerung an Brueghel wird vor diesem Bilde durch die an Snyders und Jan Davidsz de Heem verdrängt. Nun läßt sich die Zuschreibung dieses Stückes an einen Jan van Kessel durch den Vergleich mit bezeichneten und datierten Arbeiten gleicher Art in anderen Galerien einwandfrei rechtfertigen. Ein solches Stilleben von 1653 bewahrt das Museum in Bordeaux, eines von 1654 die Dresdener Galerie, ein sehr ähnliches Wildstilleben von 1655 die Galerie in Braunschweig. Sicher von derselben Hand ist ferner eine Reihe J. van Kessel bezeichneter Blumenstücke in der Sammlung Guimbal (von 1649)⁴⁾ in der Augaburger Galerie (von 1653) und in der Galerie zu Hermannstadt (von 1654); dazu kommen noch undatierte, aber voll bezeichnete Blumenstücke in den Galerien von Bordeaux, Hermannstadt, Madrid, Schleißheim, Straßburg und andere unbezeichnete. Die Frage ist nun die, ob der Maler jener kleinfigurigen Tierbilder mit dem dieser großfigurigen Stilleben identisch ist. Auf den ersten Blick scheint es, daß die Frage zu verneinen sei. Sieht man sich die Signaturen und Daten an, so ergibt sich folgendes: die Stilleben und Blumenstücke sind in Kursivschrift mit großen Anfangsbuchstaben bezeichnet und tragen Daten zwischen 1649 und 1655. Die kleinfigurigen Bilder tragen Daten zwischen 1660 und 1666 und sind mit Antiquabuchstaben bezeichnet. Nichts liegt näher als der Schluß auf einen älteren 1649—1655 und einen jüngeren, 1660—1666 tätigen Künstler. Doch wird schon durch zwei Bilder in der Eremitage zu Petersburg dieser Schluß sehr brüchig. Das eine stellt der Venus Besuch in der Schmiede des Vulkans dar und zeigt die Art Jan Brueghels, ist aber mit Kursivbuchstaben und der Jahreszahl 1662 bezeichnet. Das andere ist eine Umrahmung, wie sie die

(1) Florenz, Uffizien Nr. 745, bez. IVKESSEL FECIT ANNO 1661, auf Kupfer, 0,18 × 0,28; Nr. 908, auf Kupfer, 0,15 × 0,29; Nr. 881, auf Kupfer, 0,17 × 0,24; Nr. 896 bez. IVKESSEL FECIT ANNO 1660, auf Kupfer 0,18 × 0,24.

(2) J. C. Weyerman, *De Levens-Beschryvingen II* (1729), S. 208 ff.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 798; auf Leinwand, 0,30 × 0,41.

(4) Versteigert von Fr. Müller in Amsterdam 14. 11. 1905, Nr. 102. Zu den anderen Stilleben vgl. die Kataloge der genannten Sammlungen.

Blumenstücke zum Teil auch sind, aber aus Waffen, Vögeln, Wild, Jagdgeräten, Blumen, Fischen und Insekten; es bildet also gleichsam ein Mittelglied zwischen den beiden Bildarten. Bezeichnet ist es in der Art der kleinfigurigen Stücke in Antiqua und mit dem Datum 1664. Es mißt 28,4 zu 28,0 cm, während die Schmiede des Vulkan 59,9 zu 83,2 cm groß ist. Offenbar ist also die Verschiedenheit der Bezeichnungen von der Bildgröße abhängig, wie es denn auch einleuchtet, daß bei kleinem Format und entsprechend kleinen Buchstaben die Antiquaschrift besser zu lesen ist als die kursive. Man hat früher versucht, die großfigurigen Stilleben dem Hieronymus Kessel zuzuschreiben, besonders auf Grund des Dresdener Stückes, dessen Datum fälschlich 1634 gelesen wurde. Hieronymus (oder Jeroom) Kessel war aber sicher nur Bildnismaler und bezeichnete seine Bilder mit *H. A. KESSEL*. Zudem ist es sehr zweifelhaft, ob dieser 1594 bereits als Schüler des Frans Floris bezeichnete Maler 1655 noch am Leben war. Eine Aufteilung der Stilleben zwischen unserem Jan van Kessel (1626—1679) und dem jüngeren Künstler gleichen Namens (1654—1708) ist ebenfalls unmöglich, da letzterer Bildnismaler und zudem 1660 erst sechs Jahre alt war. Einen weiteren in Betracht kommenden Künstler kennen wir nicht. Wir müssen also daran festhalten, daß es sich bei allen genannten Bildern um Jan van Kessel d. Ä. handelt¹⁾. Stilkritische Bedenken dagegen werden durch die Erwägung hinfällig, daß es sich um Bilder von ganz verschiedener Größe handelt und daß beide Arten in enger Anlehnung an fremde Vorbilder entstanden sind. Bestätigt wird dieses Resultat durch alles, was die älteren Quellenschriften über Jan van Kessel zu berichten wissen. So nennt ihn Cornelis de Bie schon in seinem 1661 (also vor der Entstehung der uns bekannten kleinfigurigen Bilder) abgeschlossenen Gulden Cabinet als Maler von Blumen und Früchten einerseits und kleinen Tieren andererseits; besonders habe er „ongeplymde dieren, ghevogelt cleyn en groot . . . geschelpte zu ghedroch dat onder t'water glyd en t'voeteloos ghecruyp dat t' drooghe sandt doorsnydt“ gemalt²⁾. Und Weyerman erwähnt ausdrücklich Werke von ihm, die in der Art Brueghels gemalt sind, neben solchen in der Art Heems³⁾. Gegenüber diesen Zeugnissen wird man also mit einer Aufteilung zwischen Jan van Kessel d. Ä. und einem zweiten rein hypothetischen Künstler gleichen Namens, wie sie Rudolf Oldenbourg neuerdings vorgeschlagen hat⁴⁾, besser warten.

Erfreulicher als die Arbeiten der beiden besprochenen Brueghel-Schüler ist ein sehr hübsches Bild von Adriaen Stalbert⁵⁾. Es stellt eines der charakteristischen „Wasserschlösser“ Belgiens dar und ist mit drei Pilgern und einem kleinen Segelboot staffiert (Photographie von Brogi Nr. 14771). In der Anwendung von Kulissen und Versatzstücken im Vordergrund noch unfrei, zeigt es im Mittel- und Hintergrund schon fortgeschrittene Züge; eine feine Tonigkeit und eine klare, zarte Licht-

(1) Auffallend ist, daß in den Einnahmebüchern der Liggeren von 1644/45 einmal ein Jan van Kessel bloemschilder, Wynmeester mit 6 fl. und dann nochmals ein Jan van Kessel, schilder unter den „volle meesters“ mit 20 fl. als neuaufgenommener Meister verzeichnet wird. Da in dem Aufnahmeverzeichnis aber nur ein Jan van Kessel vorkommt und auch sonst nirgends Anhaltspunkte dafür auftauchen, daß es zwei etwa gleichaltrige Künstler des Namens gegeben hat, müssen wir annehmen, daß die doppelte Eintragung auf einem Versehen beruht. Vgl. Rombouts und Lierius Liggeren, Bd. II, S. 155, 162.

(2) Corn. de Bie, Het Gulden Cabinet, 1662, S. 409.

(3) J. C. Weyerman, a. a. O. II (1729), S. 208.

(4) R. Oldenbourg, a. a. O., S. 148.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 710. Auf Holz, 0,49 × 0,79. Schon im Katalog von 1783 als Arbeit Stalberts beschrieben.

führung bei ruhiger, abendlicher Beleuchtung verleihen ihm den Reiz einer zarten und ausgeprägten Stimmung. Es dürfte zu den späteren Werken des seltenen Meisters gehören und später entstanden sein als das 1620 datierte Bild im Antwerpener Museum.

Eine andere Richtung der flämischen Landschaftsmalerei, die stärker in der italienischen Atmosphäre mit ihrer Befruchtung durch italienische und internationale Kunst und das Leben in Rom aufging als es Jan Brueghel und seine Nachahmer taten, ist in den Uffizien ebenfalls gut vertreten. Die Galerie besitzt nicht weniger als zehn Bilder von Paul Bril, worunter sich eines der frühesten datierten Stücke von 1591 und andere datierte von 1600 und 1614 befinden. Aus der letzten und besten Zeit nach 1620 ist allerdings keine Arbeit vorhanden¹⁾. — Von Brils Nachfolger, Marten Ryckaert, finden wir eines seiner sehr seltenen Werke, eine Ansicht des Wasserfalles von Tivoli, die mit dem Monogramm MR und der Jahreszahl 1616 versehen ist²⁾. Sie steht dem Bilde von 1624 im Provinzialmuseum zu Hannover sehr nahe und ist wie dieses ganz in der Art des Bril in seiner mittleren Zeit gemalt. Von einem Einfluß Joos de Momperers, den die ältere Literatur bei Marten Ryckaert bemerkt haben will, ist bei beiden Bildern nichts zu spüren.

Endlich seien noch einige späte Ausläufer der von Jan Brueghel geschaffenen Art des Landschaftsbildes mit reicher Staffage in kleinen Abmessungen erwähnt. Von Karel Breydel, der besonders durch seine Reitergefechte in der Art Frans van der Meulens bekannt ist, hängen in den Uffizien zwei kleine Landschaften mit Staffage von Bauernfiguren³⁾. In der Malerei sehr spitzpinselig, zeigen sie deutlich abgesetzte Pläne von brauner, graugrüner, graublauer Färbung, aus denen die lebhaft gefärbten Figuren grell herausleuchten. Es dürfte sich um frühe Arbeiten des Künstlers handeln, der bis 1733 tätig war. — Etwas breiter und maleischer ist die Landschaft von Boudewyns, die eine Wallfahrtskirche in lombardisch-gotischem Stil am Ufer eines Flusses darstellt und mit zahlreichen Figuren von Wallfahrern staffiert ist⁴⁾. Sie zeigt den üblichen warmbraunen Ton der späteren flämischen Landschaften mit den lebhaft farbigen Flecken der Staffagefiguren. — Ähnlich in der Gesamthaltung ist auch die voll bezeichnete Ansicht eines Dorfes von Matthys Schoevaerts, einem Schüler des Boudewyns. Doch ist das Bild in breiten Pinselstrichen roher und weniger sorgfältig gemalt als es sonst die Arbeiten Schoevaerts zu sein pflegen⁵⁾.

* * *

In der Uffiziengalerie hängen heute nur noch zwei Bilder des älteren Pieter Neeffs⁶⁾. Beide stellen die von ihm bevorzugten Kircheninterieurs gotischen Stils

(1) 1915 waren nur folgende Stücke ausgestellt: Nr. 104 (Zuschreibung zweifelhaft), 807 (Hasenjagd, 1600), 817 (Hirschjagd, 1591), 816 (Hafenbild), 871 (Landschaft mit Schloß, Zuschreibung zweifelhaft). Sie lassen sich alle bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts in den Katalogen nachweisen, mehrere auch bis 1790. Vgl. auch A. Mayer: Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig, 1910, passim.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 833. Auf Kupfer, 0,43 × 0,66. Zum erstenmal erwähnt im Katalog von 1783, II, S. 66, Nr. XIII.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 804, auf Holz, 0,23 × 0,27 und Nr. 814, auf Holz, 0,21 × 0,37. Beide zum erstenmal im französischen Katalog von 1807. Bei 814 Reste einer Signatur C. . br. y. e.

(4) Florenz, Uffizien Nr. 907. Auf Leinwand, 0,33 × 0,48. Zwei weitere Arbeiten von Boudewyns (Nr. 824, 832) waren 1915 nicht ausgestellt.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 790. Auf Holz, 0,19 × 0,26. Bez. M SCHOEVARIS.

(6) In älteren Katalogen findet sich noch ein Gewölbe mit dem Tod des Seneca (Nr. 767), das PEETER

bei künstlicher Beleuchtung dar und sind mit Figuren in der Tracht des 17. Jahrhunderts staffiert. Das eine ist einwandfrei mit „Nefs 1636“ bezeichnet¹⁾. Das andere ist unbezeichnet und galt früher als ein Werk des älteren Hendrik van Steenwyck²⁾. (Photographiert von Brogi, Nr. 776.) Jantzen aber ist in seinem Buch über „Das niederländische Architekturbild“ mit Recht für die Autorschaft des älteren Pieter Neeffs eingetreten³⁾. Mit dieser Bestimmung erhält die traditionelle Angabe eines Frans Francken als Maler der Staffagefiguren des Bildes, die in den neueren Katalogen fehlt, eine erneute Stütze. Sie sind sicher von Frans Francken II (1581—1642), und zwar in jener weichen, warmen Farbe gemalt, die er in seiner mittleren Zeit anwendet. Figuren wie der junge Kavalier in elegantem, rotem Mantel über einem blauen Wams, mit dem blonden Haar und dem schön gestutzten, blonden Spitzbart kehren auf allen seinen Bildern dieser Zeit wieder. Wir müssen die Staffage etwa um 1630 ansetzen⁴⁾. Das beweist allerdings noch nicht, daß auch die Architektur damals gemalt sei. Nichts widerspricht dem aber; denn in der künstlerischen Entwicklung des älteren Pieter Neeffs paßt sie durchaus in diese Zeit. Und da es wohl zu den Ausnahmen gehört, daß solche Bilder erst Jahre nach ihrer Entstehung mit Figuren versehen wurden, können wir die Datierung der Figuren auch für die Architektur gelten lassen. — Das datierte und bezeichnete Bild von 1636 zeigt gegenüber dem besprochenen nur geringe Veränderungen der Malweise. Die Glanzlichter sind etwas stärker betont; sonst aber herrscht der gleiche warmbraune Ton und die gleiche Art der Zeichnung. Die Staffage ist der des ersten ähnlich; wieder die eleganten Kavaliers, der Priester im Chorrock, dazu einige Frauen in dunklen Kleidern. Bei näherem Zusehen aber ergibt sich, daß die Malerei um ein ganzes Stück roher ist. Bei den Köpfen fehlt jenes weiche Vertreiben, und die Gewandung ist ohne feinere Nuancen plump hingestrichen. Diese Vereinigung der Typen des Frans Francken mit einer minderwertigen Ausführung läßt darauf schließen, daß das Bild in seiner Werkstatt staffiert wurde. Es dürfte dort von seinem Sohn, Frans Francken III, der 1636 26 Jahre alt war und noch bei seinem Vater arbeitete, die Figuren erhalten haben. Ein Vergleich mit bezeichneten Arbeiten von ihm wie den Staffagefiguren auf dem Bilde des jüngeren P. Neeffs in der Galerie Corsini in Rom (von 1640) oder dem des Lodewyck Neeffs in der Dresdener Galerie (von 1648) bestätigt diese Vermutung vollständig⁵⁾.

Von den drei Bildern des jüngeren Pieter Neeffs sind zwei Gegenstücke und tragen in gleicher Weise die bekannte Signatur PEETER NEEFFS in Antiqua-Majuskeln mit kursivem Doppel-F. Auf dem einen ist eine dreischiffige gotische

NEEFFS bezeichnet war. Ferner verzeichnen ältere Kataloge eine Tempelvorhalle mit der Enthauptung Johannis von Steenwyck und Frans Francken.

(1) Florenz, Uffizien Nr. 717. Auf Holz, 0,50 × 0,81. Auf einem Epitaph ist die Jahreszahl wiederholt; dort steht SVPPELTVRE VAN HEER ANTHONIVS LAVFERE (?) EIVS PASTOIR VAN ANNO 1636.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 776; auf Holz, 0,37 × 0,52. Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, daß in den neueren Katalogen eine Verwechslung dieses Bildes mit dem weiter unten zu besprechenden von P. Neeffs d. J. (Nr. 1526) vorliegt. Die Zuschreibung an Steenwyck im Katalog von 1792 (Giudici), S. 217.

(3) Jantzen, S. 166, Nr. 304.

(4) Vgl. U. Thiemes Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XII, S. 342f.

(5) Vgl. Thiemes Künstlerlexikon, Bd. XII, S. 343f.

Kirche mit Kapellen bei künstlicher Beleuchtung dargestellt¹⁾; das andere zeigt eine fünfschiffige gotische Kirche bei Tageslicht²⁾. Beide Bilder galten in Florenz als Werke des älteren Pieter Neeffs; aber schon Jantzen hat sie mit Recht für den jüngeren in Anspruch genommen³⁾. Auch diese Stücke sind mit Figuren versehen worden und, wie sich hier ganz deutlich erkennen läßt, erst nach der Vollendung von einer anderen Hand. Bei fast allen Figuren sieht man die Architekturteile deutlich unter der dünnen Farbe durchschimmern. Schon dieser Umstand spricht dagegen, daß hier der jüngere Frans Francken — der ältere kommt aus zeitlichen Gründen kaum in Betracht — mitgearbeitet hat. Seine Staffagen sind stets mit dicker, undurchsichtiger Farbe gemalt, die die Architekturteile zudeckt. Und auch die Art der Zeichnung ist eine ganz andere. Er übernahm von seinem Vater die Neigung zur gebrochenen, eckigen Kontur, und seine Kavaliers und Damen sind immer etwas steif in Haltung und Bewegung. Bei diesen Figuren aber sind flüssige Konturen und lebhaftere Bewegungen bevorzugt; sie erinnern an Gonzales Coques⁴⁾. Die Farbe ist sehr hell mit Bevorzugung von graublauen, graurosa und hellgelben Tönen. Das alles führt auf Hieronymus Janssens, bei dem sich all diese Eigentümlichkeiten deutlich wiederfinden. Bei dieser Gelegenheit wäre zu bemerken, daß dieses nicht der einzige Fall ist, in dem er untergeordnete Figuren in fremde Architekturen malte. Ganz deutlich ist seine Hand auf dem großen Architekturbitde W. Schubert v. Ehrenbergs in der Brüsseler Galerie zu erkennen. Und auch Th. van Leries besaß ein Bild Ehrenbergs, in das Janssens die Figuren gemalt hatte. — Das dritte Bild des jüngeren Pieter Neeffs gilt in Florenz ebenfalls als eine Arbeit des älteren. Es ist ein Kircheninneres bei künstlichem Licht⁵⁾. Vorne nimmt die Mitte der Bildfläche ein dunkler Pfeiler auf einem Unterbau mit Treppenstufen ein; seine Funktion ist schwer erklärlich, vielleicht soll er eine Orgelempore tragen. Weiter blickt man in einen komplizierten, dreischiffigen Bau mit Rundpfeilern (Abb. 11). In der Zeichnung macht sich eine starke Neigung zum Anbringen kleiner Unregelmäßigkeiten bemerkbar; überall im Mauerwerk sind Unebenheiten und Sprünge verteilt, eine Stelle links oben zeigt das nackte Ziegelwerk. Reichlich sind wirkungsvolle, grelle Glanzlichter aufgesetzt; es ist viel Schwarz angewendet. Der Farbauftrag ist sehr fett; mehrfach finden sich Lagen von dichtgedrängten kleinen Strichelchen. Das sind Eigentümlichkeiten, die dem älteren Pieter Neeffs ganz fremd sind. Einige von ihnen erinnern an den jüngeren Steenwyk. Die Urheberschaft des jüngeren Neeffs ist aber durch die Signatur: peeter neeffs, in kursiven Minuskeln und die Jahreszahl 1659 gesichert. Jantzen noch hat das Bild zwar diesem zugeschrieben, aber doch einige Zweifel gehegt, offenbar weil ihm die Bezeichnung entgangen ist; dann wohl auch, weil ihm die Arbeit zu originell schien. Tatsächlich gehört es zu des jüngeren Neeffs besseren Arbeiten und ist auch darum interessant, weil es beweist, daß er nicht bei der Kunstweise seines Vaters stehen blieb, sondern sich in der Richtung des jüngeren Steenwyk weiterentwickelte. Auf diesem Bilde begegnen wir wieder Frans

1) Florenz, Uffizien Nr. 702. Auf Holz, 0,30 × 0,44.

2) Florenz, Uffizien Nr. 707. Auf Holz, 0,30 × 0,44. Beide Bilder schon von Lanzi in La Reale Galleria di Firenze 1782, S. 138 erwähnt.

3) Jantzen, a. a. O., S. 167, Nr. 252, 253. Das Nachtstück kehrt allerdings im Werk des älteren P. Neeffs unter Nr. 269 wieder. Wir möchten aber glauben, daß es dort nur versehentlich hingeraten ist.

4) Vgl. Rooses, Gesch. der Antwerpse Schilderschool (1879), S. 586.

5) Florenz, Uffizien Nr. 1526. Auf Holz, 0,39 × 0,53.

Francken III als Maler der Figuren; über der Bezeichnung des Neeffs befindet sich die seine in der Form *f franck*. Die Figuren sind etwas steif und leblos, aber nicht ohne Zierlichkeit; in der Farbe stehen neben schwarzen Lokalfarben einzelne blasse gelbliche und bläuliche und ein fahles, graues Inkarnat. Diese Farbenzusammenstellung ist für die Gesamtwirkung nicht ohne Reiz, sie ordnet sich dem Ton des Bildes besser ein als es lebhaftere, warme Farben tun würden.

Frans Francken II ist auch mit einigen selbständigen Arbeiten vertreten. Ein „Triumph des Neptun und der Seleucia“¹⁾ (Photographie von Alinari 622) und „Die neun Musen und tanzende Putten in einer Küstenlandschaft“²⁾ (Photographie von Alinari 623), sind beide bezeichnet und gehören der Frühzeit an, in der er sich zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Vater als „der junge Frans Francken“ zu unterzeichnen pflegte. Und zwar wird man die „Musen“ noch früher ansetzen können als den „Triumph“. Bei jenen sind die Gewänder noch in dunklen lebhaften Farben wie Dunkelblau, Grün, Rot, Dunkelrot, Veilchenblau, Gelbbraun gehalten und mit scharfen Glanzlichtern versehen; die Hautfarbe erscheint noch grau; der Farbauftrag ist vertreibend und glatt, die Gesamtwirkung dunkel und kühl: Alles Eigenschaften, die stark an die Kunstweise des Vaters und vermutlichen Lehrers erinnern und eine Datierung um 1610 wahrscheinlich machen. Beim „Triumph“ ist die Malerei schon freier und pastoser, das Fleisch weicher und farbiger, die Farbe lichter und wärmer; er dürfte einige Jahre später entstanden sein als die „Musen“. Eine dritte Arbeit des Künstlers ist unbezeichnet; jedoch wird die Bestimmung kaum Widerspruch erregen (Abb. 12). Es ist eine Flucht nach Ägypten, die wesentlich später als die besprochenen Bilder entstanden sein muß³⁾. Bei dem hl. Joseph tritt schon der sentimentale Gesichtsausdruck auf, den die reifen Werke Frans Franckens häufig aufweisen. Der Gewandstil, die Zeichnung in runden Formen, die warme Farbe deuten auf die mittlere Zeit des Künstlers zwischen 1616 und 1628. Eine Wiederholung der Komposition in einem bezeichneten Bilde der Dresdener Galerie ist sicher später, ohne Frage aber noch vor 1628 entstanden (Abb. 13)⁴⁾. Die Figuren sind bis auf geringe Abweichungen dem Florentiner Stück entnommen und weniger frisch als auf jenem. In der Landschaft haben die Bilder nichts Gemeinsames; beim Dresdener Bild⁵⁾ ist sie sicher von anderer Hand, bei dem Florentiner läßt sich infolge des schlechten Erhaltungszustandes ein sicheres Urteil nicht gewinnen. Die Wiederholung einzelner Figuren oder ganzer Figurengruppen ist übrigens bei Frans Francken eine vielgeübte Gewohnheit. Auch der „Triumph Neptuns“ in Florenz ist für eine spätere bezeichnete Darstellung gleichen Gegenstandes in der Braunschweiger Galerie benutzt worden⁶⁾.

Nicht auf Darstellungen dieser Art beruht die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Frans Francken; wichtig ist er nur als Vermittler zwischen den

(1) Florenz, Uffizien Nr. 747. Auf Holz, 0,51 × 0,70. Bes. D. j. *f franck* INV. ET ft.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 737. Auf Holz, 0,51 × 0,69. Bes. D. j. *f franck* INV. f.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 859. Auf Kupfer, 0,38 × 0,34.

(4) Nachträglich fand ich noch, daß dieselben Figuren auch auf einem Bilde vorkommen, das in der angeblich von W. von der Haecht gemalten Galerie des Cornelis van de Geest (in der Sammlung Lord Huntingfields in Heveningham Hall) hängt. Das Datum dieser „Galerie“, 1528, ist also sicher der terminus ante quem für die Erfindung der Figurengruppe. Eine Abbildung der „Galerie“ bei Weale: Hubert and John van Eyck, 1908, vor Seite 174.

(5) Dresden, Galerie Nr. 943. Photogr. von Bruckmann.

(6) Braunschweig, Galerie Nr. 100. Photographiert von Bruckmann.

älteren Malern genremäßiger oder historischer Gesellschaftsbilder in kleinem Maßstabe und den Vertretern dieses Faches im 17. Jahrhundert. Flämische Gesellschaftsbilder des 17. Jahrhunderts besitzt die Galerie aber gar nicht. Dagegen ist eine andere Art des Sittenbildes, das bäuerliche, gut vertreten; eine geschlossene Reihe ermöglicht es, die Entwicklung durch das ganze 17. und bis ins 18. Jahrhundert zu folgen.

Zwar von Adrian Brouwer, dem größten Vertreter des Faches im 17. Jahrhundert, ist kein Original vorhanden. Das eine der Bilder, die unter seinem Namen gehen, ein Schankkeller mit trinkenden Bauern, dürfte überhaupt nicht flämisch sein¹⁾; es steht den Werken des Holländers Jan Miense Molenaer aus seiner mittleren Zeit sehr nahe. Das andere Bild²⁾ ist eine Wiederholung der frühen Bauernkneipe Brouwers in der Casseler Galerie; die Stücke stimmen genau überein, auch in den Maßen, die nur in der Breite um 2 cm differieren. Ganz abgesehen von der Signatur, die das Casseler Bild beglaubigt und beim Florentiner fehlt, fällt ein Vergleich durchaus zugunsten der ersteren aus, das viel entschiedener, klarer und sicherer ist. Man kann genau durchverfolgen, wie Einzelheiten an Haaren, Gewandfalten, Möbelkanten beim Florentiner Stück vernachlässigt sind, wie Glanzlichter fehlen, wie die Flamme eines Kienspans weggelassen ist. Endlich ist zu bemerken, daß die charaktervolle Häßlichkeit der Köpfe mehrfach gemildert wurde. Es handelt sich um eine alte Kopie, bestenfalls um eine Werkstattwiederholung des Originals in Cassel. — Brouwer sehr nahe steht ferner ein Bild, das unter der gänzlich unverständlichen Bezeichnung Jan van Son geht (Photographie von Brogi 11125)³⁾. Es stellt zwei Spieler dar, die in Streit geraten sind und über dem umstürzenden Tisch sich an den Haaren reißen, während eine alte Frau hinten in der Tür erscheint und zu schelten beginnt. Wir möchten die Bestimmung auf Pieter de Bloot, einen in Rotterdam tätigen flämischen Brouwernachfolger vorschlagen. Für sie spricht die sehr geschmackvolle Zusammenstellung von kühlen grünen, blauen und graubraunen Farben, die Typen der beiden Streiter mit den breiten, tierischen Nasen und Mündern, die Behandlung der dichten wolligen, ungeordnet vom Kopf abstehenden Haare.

David Teniers ist mit mehreren Genrebildern gut vertreten. Ein karessierendes Paar in einer Bauernschenke ist noch stark von Brouwer abhängig (Photographie von Alinari 1024)⁴⁾ und dürfte gegen Ende der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden sein. — Der „Dorfarzt“ (Photographie von Alinari 1022)⁵⁾ zeigt in der übertriebenen Anwendung weißer Lichter, in der stumpferen Malerei, in der blässeren Farbe bereits die Merkmale seiner späteren Zeit⁶⁾. Neben diesen Bildern hängt eine jener Kopien, die Teniers als Direktor der Gemäldegalerie Erzherzog Leopold Wilhelms in Brüssel in großer Zahl anfertigte⁷⁾, in erster Linie

(1) Florenz, Uffizien Nr. 955. Auf Holz, 0,67 × 1,14. Schon 1783 in der Galerie. Eine Abbildung in „Reale Galleria di Firenze illustrata“, 2. Serie, Bd. I (1824), S. 99.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 959. Auf Holz, 0,25 × 0,35. Hofstede de Groot Nr. 53. Der Zusammenhang dieses Bildes mit dem Casseler scheint Hofstede de Groot entgangen zu sein, der das Florentiner Bild offenbar nicht gesehen hat; alle näheren Angaben fehlen noch bei ihm.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 701. Auf Holz, 0,25 × 0,19.

(4) Florenz, Uffizien Nr. 700. Auf Holz, 0,25 × 0,21.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 705. Auf Holz, 0,26 × 0,18.

(6) In älteren Katalogen sind noch ein Alchymist und zwei Landschaften mit Figuren von Teniers erwähnt.

(7) Florenz, Uffizien Nr. 706. Auf Holz, 0,22 × 0,16.

wohl, um sie für sein großes Galeriewerk, das „Theatrum pictorium“ zu verwenden (Photographie von Brogi 11094). Sie ist eine Wiedergabe eines weinenden Petrus von Ribera. Das Original befand sich denn auch wirklich in der Sammlung des Erzherzogs¹⁾, ist im erwähnten Werk²⁾ sowie auf einem Galeriebilde des Teniers in Madrid³⁾ und auch in Stamperts Prodrumus⁴⁾ abgebildet und hängt heute in der Wiener Galerie. Die Kopie ist aber selbstverständlich nicht aus Wien nach Florenz gelangt, wie ja auch von vornherein anzunehmen ist, daß diese kleinen Nachbildungen nicht in den Besitz des Erzherzogs gelangten, sondern beim Künstler verblieben, der sie für sein erst 1660 vollendetes Werk verwenden wollte. Die Entstehungszeit ist durch die Daten der Ernennung des Teniers zum Kammerdiener des Erzherzogs und seiner Übersiedlung nach Brüssel im Jahre 1651 und des Wegzugs des Erzherzogs im Jahre 1656 festgelegt.

Von den geringeren Brouwernachfolgern ist David Ryckaert d. J. mit zwei Bildern vertreten, die in seinem Werk ganz vereinzelt dastehen. Beide stellen die „Versuchung des hl. Antonius“ dar, das eine Mal mit einer jungen Frau, und Spukgestalten⁵⁾, das andere Mal mit solchen allein (Abb. 14⁶⁾). Bekanntlich hat David Teniers dieses alte flämische Thema aufgenommen und häufig behandelt. Und von ihm mag auch Ryckaert zu solchen Bildern angeregt worden sein. Doch wird man bemerken, daß er wesentlich andere Fassungen findet als jener. Teniers Spukgestalten verhalten sich immer merkwürdig passiv, sitzen da oder kriechen still herum. Bei Ryckaert sind sie lebhaft bewegt, tanzen und springen und drängen sich heran. In den Formen zeigen sie ein Fortschreiten über die des Teniers hinaus. Bei diesem ist noch der Zusammenhang mit Hieronymus Bosch erkennbar; die Bildungen haben noch etwas Unorganisches, die Mischung von tierischen und menschlichen Körperteilen wirkt nicht sehr überzeugend und die Verbindung zwischen leblosen Dingen und lebendigen Teilen bleibt recht unsicher. Bei Ryckaert ist Alles sehr lebendig zusammengewachsen, so daß überall der Eindruck möglicher Bildungen entsteht. Außer den beiden Florentiner Bildern scheint nur noch ein drittes ähnliches von Ryckaert erhalten zu sein. Es ist das eine Hexe, die, einen Schatz bergend, sich mit dem Besen gegen allerhand Spukgestalten wehrt. Dieses in der Wiener Galerie bewahrte Stück, das ebensowenig wie die beiden anderen bezeichnet ist, zeigt genau wie jene in der Gestalt des Heiligen in der der Hexe die Art Ryckaerts in seiner reifen Zeit. In diese weist auch der sehr feine Farbengeschmack bei den in gelblichen und rosa Tönen gemalten Spukgestalten. Die Bilder dürften im Anfang der fünfziger Jahre entstanden sein.

Nicht ohne Zusammenhang mit der flämischen Bauernmalerei des Brouwerkreises ist ein Bild des Anton Goubau, das eine italienische Landschaft mit Häusern und einer Staffage von Bauern darstellt und in einem braunen bis gelblichgrauen Ton gehalten ist, aus dem die Lokalfarben der Gewänder mit einiger Lebhaftigkeit hervorleuchten⁷⁾ (Abb. 15). Doch macht sich bei diesem Stück schon der Einfluß der

(1) Inventar fol. 13', Nr. 10. Jahrbuch der Kunstsamml. d. Kaiserhauses I, II Teil, S. LXXXVII.

(2) Davidis Teniers Theatrum pictorium, Tafel 142. Der Stich mißt 230 × 162 mm, ist also annähernd von der gleichen Größe wie die Florentiner Kopie.

(3) Madrid Prado 1813. Photogr. von Anderson, Nr. 16329.

(4) Stampert und Prenner: Prodrumus seu praeambulare lumen. Wien 1735, Tafel 9.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 770. Auf Holz, 0,57 × 0,81.

(6) Florenz, Uffizien Nr. 819. Auf Holz, 0,40 × 0,53. Beide alter Besitz der Uffizien.

(7) Florenz, Uffizien Nr. 721. Auf Holz, 0,50 × 0,64. Bezeichnet A gebau F. Alter Besitz.



Abb. 12. Fr. Francken II: Flucht nach Ägypten
Florenz, Uffizien



Abb. 13. Fr. Francken II: Flucht nach Ägypten
Dresden, Gemäldegalerie



Abb. 14. David Ryckaert d.J.: Versuchung des hl. Antonius
Florenz, Uffizien

Zu: ZOEGE v. MANTEUFFEL: BILDER FLÄMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN
ZU FLORENZ

römischen internationalen Künstlergesellschaft bemerkbar; stärker als die Beziehungen zur heimischen Kunst sind die zu den italianisierenden Holländern aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Man denkt an Dujardin, der auch tatsächlich etwa zu gleicher Zeit mit Goubau in Rom war und nur wenig jünger war als er¹).

In das achtzehnte Jahrhundert und in eine Zeit, da die niederländische Malerei ihre Selbständigkeit schon einbüßte und nicht mehr ihre Geltung bewahren konnte, führen uns endlich die zahlreichen Arbeiten der beiden älteren Horemans und zwei hübsche Bilder des Jan Baptist Lambrechts. Sie vertreten die letzten Ausläufer der Bewegung, die mit Brouwer einsetzte und bilden durchaus den Abschluß der Entwicklung, die mit dessen kraftvollen Bauerntypen einsetzt, um immer mehr ins Geschmackvolle und Bürgerlich-Gemütliche abzuschwenken.

(1) Auch Oldenbourg, a. a. O., S. 170 nimmt eine Beeinflussung Goubaus durch Dujardin und Berchem an.

„ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟΝ ΜΟΝΟΙ ΑΝΔΡΩΝ ΠΑΙΛΙ-
ΖΟΝΤΑΙ“
Philostrat.

Motto: „Die neuen Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen.“
Lessing, Laokoon.

In der Grabmalskulptur des Salzburger Barock tritt die stark betonte Darstellung des Totenkopfes und des Skeletts als besonderes Charakteristikum hervor. Welche psychologischen oder kulturgeschichtlichen Gründe vorwiegend zu der Hervorhebung dieses Momentes führten, ist mir unbekannt. Es müssen aber solche Momente wirksam gewesen sein, damit ein im 17. Jahrhundert aus der Schweiz eindringender kunsthistorischer Einfluß den vorbereiteten Boden fand, auf welchem die künstlerische Verarbeitung des Totenkopf- und Totenbeinmotivs zur höchstmöglichen dekorativen Vollendung gebracht wurde. Die Barockskulptur liebt die Darstellung der grausigen Elemente im Tod. Die religiöse Erregung der jesuitischen Reaktion mag unter anderem hierfür verantwortlich sein. Nirgends tritt jedoch so wie hier, im Salzkammergut, das Totengebein als spielerisch verwertetes Ornament auf. Immer wieder findet sich ein Zug, durch welchen das Schauerliche unterstrichen wird, immer wieder eine Kombination, durch welche das Gebein, seiner ursprünglichen Bedeutung beraubt, nur noch als Ornamentmotiv verwertet erscheint. Das Nervenerregende des Kontrastes zwischen dem blühenden Kinderkörper eines dicken Puttos und dem schlangenumringelten Entsetzen eines Totenkopfes wurde gern zu malerischen Wirkungen verwendet. Knochen, von Bändern umschlungen, wie Trophäen aufgehängt, Fledermausflügel hinter grinsenden Schädeln neben geflügelten Engelsköpfchen sind Motive, die sich in der Grabmalskulptur immer wieder finden. Sie entsprachen also zu gleichen Teilen einem seelischen wie einem künstlerischen Bedürfnis der Zeit und des Volkes. Ich habe in dieser merkwürdigen Erscheinung immer die letzte Konsequenz jenes Willens zur Wandlung gesehen, welcher mit der christlichen Religion in das Kulturgebaren der abendländischen Völker eindringt. Auch hier zeigt sich jener Versuch, den Sieg des Geistes, der Idee, in der gänzlichen Aufhebung der Materie leuchten zu lassen. Je geringwertiger das Gefäß, desto erhabener die Macht der in ihm wirkenden Gottesidee. Was in der langsamen Entwicklung der christlichen Malerei und Plastik zur Lösung des schwierigen Problems beitrug, Krüppel, Irre, Kranke, Arme und Häßliche aller Art künstlerisch so darzustellen, daß ein neues, den Dingen selbst inhärentes Schönheitsgesetz gefunden werden mußte, das führt im 17. Jahrhundert zu dem kecken Versuch, auch die letzte Auflösung der Materie selbst künstlerisch zu behandeln. An dieser Stelle aber scheitern Kunst und Christenglaube. Knochen, Schädel und Skelett blieben was sie waren, als Symbol betrachtet ein „memento mori“, als künstlerisches Motiv angesehen durch den ihnen anhaftenden Ekel immer nur Grottesken. Über das Grotteske kam auch Holbein nicht hinaus, trotzdem er in seinen Holzschnitten noch das Wärmste und Tiefste gab, was auf diesem Gebiet zu sagen war. Der Holzschnitt in seiner nahen Verwandtschaft mit dem Buchdruck wirkt häufig ebenso sehr als Wort wie als Bild. Die Grenzen der bildenden Kunst verwischen sich in ihm. Anders, wenn wir zur Skulptur gelangen, was im Stein dasteht, ist nicht mehr der Gedanke, sondern nur noch die konkrete Form, das Material des Gedankens. Was Jahrhunderte vor

uns die Antike erkannt hatte, mußte die christliche Kulturwelt erst in einer künstlerischen Phase erproben: daß es keine Gemütsstimmung, keine Glaubensinbrunst, keine Höhe der künstlerischen Kraft gibt, welche den Tod aufheben und das natürliche Grauen des Individuums vor der Vernichtung in kühles Genießen der Schönheit ihrer Darstellung wandeln kann. Es wurde offenbar, daß hier kein inhärentes Schönheitsmoment ist. Das absolut Häßliche war erreicht, dargestellt und erkannt. Wir besitzen keinen Michelangelo des Skeletts, es war wohl nicht möglich, daß sich ein Künstler von Gottes Gnaden an diesem Motiv jemals versuchte. Das künstlerische Experiment ist nicht Sache des Genies, denn dieses wählt und meidet instinktiv und sicher das ihm Gemäße oder seiner Kunst Heterogene. Gerade die Barockperiode brachte aber eine Fülle sehr begabter, mit großer handwerksmäßiger Sicherheit arbeitender, leicht schaffender Künstler hervor. Diese lieben den Versuch, die neue Wirkungsmöglichkeit. Ein solcher Künstler kam in Konrad Asper 1614 nach Salzburg.

Er war ein Sohn oder Enkel¹⁾ des Malers Hans Asper in Zürich und ein Bruder des Malers Hans Asper des Jüngeren, der gleichfalls in Zürich wohnte. Konrad Asper scheint, bevor er nach Salzburg ging, in Konstanz das Bürgerrecht erworben zu haben. 1614 erhielt er von dort Urlaub, um sich nach Salzburg zu begeben. Erzbischof Markus Sittikus hatte sich ihn verschrieben. Es scheint, daß er hier als Angestellter des erzbischöflichen Hofbauamtes arbeitete und wohl zu selbständigen Arbeiten selten Gelegenheit fand. Im Jahre 1618 begab er sich mit Erlaubnis des Erzbischofs nach Maria-Einsiedeln, um dort die heilige Gnadenkapelle mit schwarzem Marmor zu verkleiden. Er war dann noch fünf Jahre in Salzburg, wo er also im ganzen von 1614 bis 1625 wirkte. Er muß sich dort einen guten Namen gemacht haben, denn als der Graf von Hohenems im Jahre 1628 die Gnadenkapelle von Maria-Einsiedeln auf seine Kosten ausschmücken lassen wollte, berief man den inzwischen wieder nach Konstanz verzogenen „Unterbaumeister“ Hans Konrad Asper zurück. Er kam mit Frau und Kindern auf acht Jahre nach Maria-Einsiedeln und erhielt für seine Arbeit an der Gnadenkapelle 5000 fl. Des weiteren wurde er beauftragt, das Marmor-Epitaphium für den Grafen selbst anzufertigen. Wir finden ihn dann später wieder in Konstanz als Baumeister und Bildhauer tätig. Er scheint besonders mit dem Fortifikationswesen vertraut gewesen zu sein. 1645 kam er nach München an den Hof des Kurfürsten Maximilian von Bayern, wo er als Baumeister vor allem Fortifikationsarbeiten unternahm. In München war er an dem Bau des Karmeliterklosters und der Kirche beteiligt, ebenso machte er einen „Ölberg bei St. Peter“ (1653). 1654 schied er aus dem bayerischen Dienst und begab sich wieder nach Konstanz, wo er vermutlich 1666 gestorben ist.

Auf dieses lange Künstlerleben kommen für Salzburg nicht mehr als zwei beachtliche Werke der Bildhauerei: das Grabmal des André Weiß und seiner Hausfrau Maria Kendlingerin in einer Arkade des Friedhofs zu St. Sebastian (Abb. 1) und das Grabmal des Valentin Helbmegg, jetzt im Hof des Salzburger Museums (Abb. 2). Diese Werke sind aber auf den ersten Blick so bedeutend, daß wir einen nachhaltigen Einfluß des Meisters auf die Salzburger Grabmalskulptur annehmen müssen. Beide Grabdenkmäler sind durchaus originelle Werke und vielleicht der stärkste Versuch zur künstlerischen Gestaltung des Knochen-Motivs in der Bildhauerei. Ihre künstlerische Vortrefflichkeit ist so groß, daß sie der künstlerischen Lösung des Problems so nahe kommen wie dies überhaupt möglich ist.

(1) Pirckmayer: Hans Konrad Asper, Bildhauer und Baumeister. Salzburger Landeskunde, Bd. XLIII.

Sie wurden beide für den Sebastiansfriedhof geschaffen. Das erste für Valentin Helbmegg, Ratsbürger und Handelsmann, muß 1625 schon fertig gewesen sein und ist 1630 aufgestellt worden. In späterer Zeit wurde es vom Friedhof entfernt, vielleicht weil der Realismus der Darstellung über die Grenzen dessen ging, was spätere Jahrhunderte in der Grabmalkunst vertragen konnten. Im Jahr 1892 fand man es unter dem Altmaterial eines Steinmetzen. Damals war aber keine Kunde mehr von dem Grabmal vorhanden, dessen eingemeißelter Name H. C. Asper zunächst zu Nachforschungen über diesen Bildhauer führten. Nachdem es kurze Zeit in Privatbesitz geblieben, erwarb es der Museumsdirektor Dr. Alexander Petter für das Museum, in dessen Hof es heute aufgestellt ist. Den Bemühungen Friedrich Pirckmayers, k. und k. Archiv-Direktor d. R., gelang es, die auf Konrad Asper bezüglichen Daten aufzufinden und zusammenzustellen. Die Identifikation des jetzt im Museum befindlichen Grabdenkmals mit dem für Valentin Helbmegg angefertigten verdanken wir den Archivforschungen des Herrn Dr. Franz Martin.

Es handelt sich um ein Werk der Vollplastik, von etwa 2 Meter Länge. Auf dem Deckel des Sarkophags ist ein liegendes Skelett dargestellt, der umgelegte Priestermantel dient nicht zur Verhüllung, sondern lediglich zur Drapierung. Das Skelett ist mit genauster Sorgfalt gearbeitet, der gewölbte Rippenkorb baucht sich mächtig empor, die etwas hochgezogenen Knie ermöglichen die scharfe Betonung der Gelenke. Die Arbeit verrät eine hohe bildhauerische Sicherheit, unbeirrbare Ehrlichkeit in der Wiedergabe des Gesehenen, Sinn für das Wesentliche der Form und bewußtes Hervorheben der dekorativen Wirkung des Grausigen. Dieses Moment der realistischen Darstellung bei gleichzeitiger Verneinung der Materie erinnert lebhaft an die Dekoration der Grabgewölbe bei den Kapuzinern in Rom, wo Wände und Decken mit aus Knochen und Schädeln gebildeten Mustern überzogen sind. Es kann nicht geleugnet werden, daß das Grabmal eine gewisse malerische Schönheit besitzt und eine starke Wirkung ausübt. Es ist eine ebenso typische Arbeit der deutschen Schule, wie es etwa Dürers apokalyptische Reiter und der ihm geistig nahestehende Totentanz Holbeins sind.

Das zweite Grabdenkmal befindet sich noch heute an dem Platz in den Arkaden des Sebastiansfriedhofes, für welchen es zirka 1622 ausgeführt wurde. André Weiß, Bürger und Handelsmann, ließ es für sich und seine Frau anfertigen. Die letztere verheiratete sich nach dem Tode des André Weiß zum zweitenmal mit Herrn Hans Kurz von und zu Goldenstein, Hochfürstlicher Rat, welcher erst 1670 starb und dann ebenfalls unter dem Grabstein des André Weiß begraben wurde. Die Grabstätte verblieb den Goldensteinern. Daher kam Pirckmayr auf den Gedanken, das Denkmal 1664/65 zu datieren, während es tatsächlich schon 1628 beim Tod des André Weiß an Ort und Stelle gestanden haben muß. Beide Grabdenkmäler gehören also den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts an. Bei diesem Denkmal interessiert auch der Aufbau. Die Gesamtanlage zeigt noch jenes etwas herbe aber straffe und markige Barock, das Wolf Dietrich von Raitenau in Salzburg eingeführt hatte. Die knappen, aber bestimmt ausladenden Formen des Aufsatzes, die Klarheit der Gliederung bei aller Keckheit der ornamentalen Ausgestaltung, zeigt noch die gute italienische Renaissanceschulung, die durch den Raitenauer Erzbischof der Salzburger Kunst zuteil geworden war. Gewisse spielerisch-barocke Freiheiten erlaubte sich der Künstler nur im Aufsatz. Unterbau und Hauptfeld sind ganz ruhig und rahmenmäßig gehalten. Konrad Asper empfand hier ganz als Bildhauer, dem es auf die Betonung seiner figuralen Plastik vor allem ankam, darum hielt er die beiden seitlich vom Hauptfeld das Gebälk tragenden Säulen so kurz, daß der

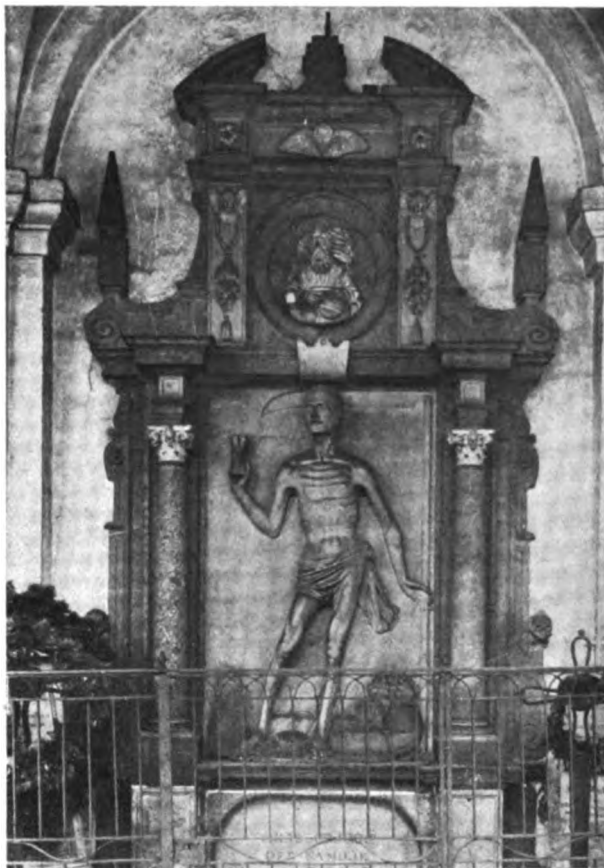


Abb. 1. Konrad Asper: Grabmal des Andrä Weiß (resp. der Familie Goldenstein) auf dem Friedhof zu St. Sebastian zu Salzburg. Etwa 1622



Abb. 2. Konrad Asper: Grabmal des Valentin Helbmegg. Etwa 1625. Salzburger Museum

Zu: ROBERT WEST, KONRAD ASPER



Abb. 4. Grabdenkmal vom St. Petersfriedhof in Salzburg (Detail)
Mitte des 17. Jahrhunderts

Zu: ROBERT WEST, KONRAD ASPER

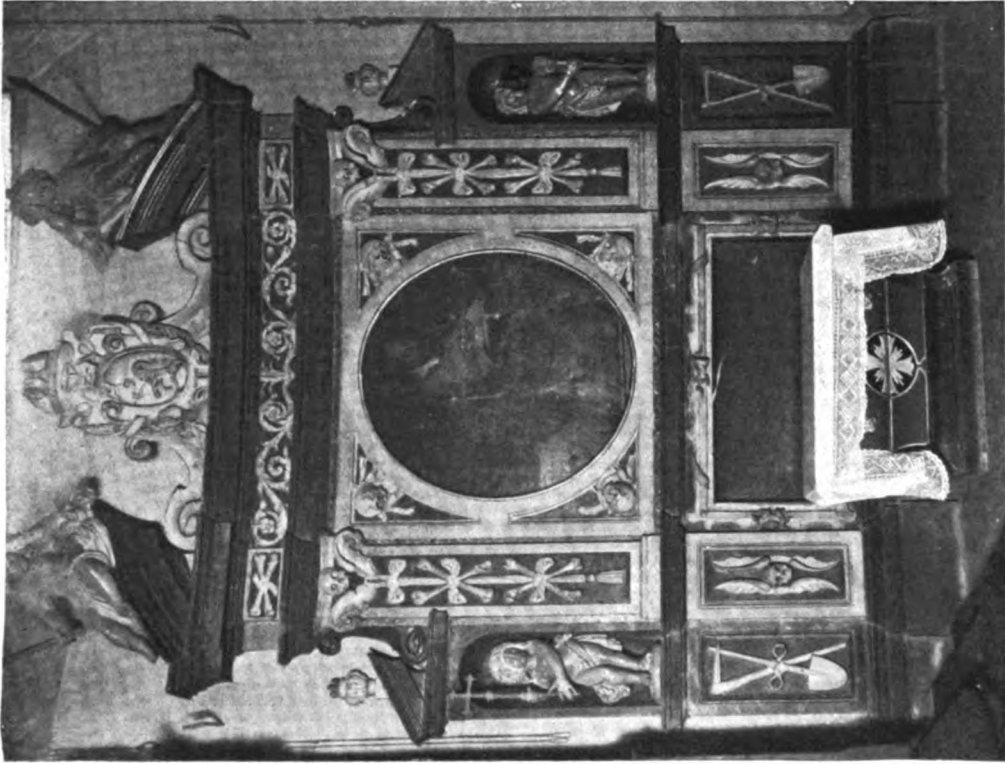


Abb. 3. Konrad Asper: Grabmal des Erzbischofs Marcus Sitticus
im Salzburger Dom. Etwa 1619

K., Bd. I, 1921

Sensenmann in der Mitte sie um Haupteslänge überragt. Dem Grabmal selbst bleibt ein gewisser kunstgewerblicher, an Tischlerarbeit mahnender Charakter bewahrt, gegen den sich die starke steinerne Plastik des Reliefs im Mittelfeld wuchtig abhebt. Der hohe Wert dieses Denkmals wurde zu allen Zeiten anerkannt. Hübner führte es 1792 in seiner Stadtbeschreibung unter den „16 vorzüglichen Epitaphien“ des Sebastiansfriedhofes auf, aber ohne Nennung des Künstlernamens. Dagegen schrieb im Jahre 1820 der Weltpriester und Gymnasialprofessor Kaspar Johann Stephan im „K. k. österreichischen Amts- und Intelligenzblatt für Salzburg“ einen Aufsatz über „Hans Konrad Asper, Bildhauer von Konstanz“, in welchem er auf dieses Grabmal als auf ein „vollendetes Meisterstück“ hinweist, und auf den Zusammenhang zwischen Konrad Asper und Hans Holbein aufmerksam macht. Äußerlich läßt sich dieser Zusammenhang freilich nicht nachweisen, denn daß der Züricher Maler Johannes Asper „in der Manier Hans Holbeins, seines Zeitgenossen“, malte, ist noch kein Beweis, daß Konrad Asper von dessen Totentanzphantasien beeinflusst war. Immerhin liegt aber die Vermutung nahe, daß Konrad Asper von daher die erste Anregung zu seinen Darstellungen empfing, und daß der mit den Reformationseiden eingedrungene Geist, welcher sich in Hans Holbeins Holzschnittfolge ausdrückte, nachhaltig die Sinnesweise einer ganzen Familie beeinflusst hat.

In dem Grabmal des Andrä Weiß ist nicht wie bei der vollplastischen Darstellung der Helbmeggschen Tumba das eigentliche Skelett wiedergegeben, sondern ein Stadium der Mummifizierung gewährt, welches dem Übergang zum Skelett vorangeht. Auch dieses Moment gemahnt wieder an jene Mumien verstorbener Mönche, deren Haut zu Pergament eingetrocknet, das Knochengerüst durchschimmern läßt. Es wäre denkbar, daß eine Reise nach Rom, von der wir jedoch keine Kunde haben, dem Bildhauer in der Gruft der Kapuziner einen derartigen starken Eindruck vermittelt hätte, der um so fruchtbarer gewesen wäre, als er einen, durch Hans Holbein vorbereiteten Geist getroffen hätte. Ein Unterschied findet sich auch in der Darstellung beider Grabdenkmäler. Auf dem Sarkophag Helbmeggs im Museum liegt ein Toter, das Skelett eines beliebigen Toten, hier über dem Grab des Andrä Weiß steht hochauferichtet der Tod selbst. Handelt es sich dort um die Schauer der Verwesung, ein zynisches Hinweisen auf das Ende und die Wirklichkeit aller Dinge: „memento mori quia pulvis es et in pulverem reverteris“, so handelt es sich hier um ein Betonen der unerbittlichen Gewalt des Todes. Jenes Skelett trug den Bischofsmantel als Symbol, daß die Verwesung nicht Halt macht vor den höchsten Würden dieser Welt. Dieser Tod mit Sense und Stundenglas, dessen Lenden nur ein flatternder Schurz umkleidet, tritt Krone und Helm, Kardinalshut und Mitra mit Füßen. Hier kommt der Tod nicht als Freund, wie auf Rethels wunderbarem letzten Blatt, hier steht er als der unerschütterliche Mahner, Gleichmacher, Vernichter. Die verschiedene Auffassung, welche sich in beiden Grabmälern kundgibt, beweist, daß Konrad Asper mit deutschem Grüblersinn den Todesgedanken in allen Formen abzuwandeln und durchzudenken geneigt war. Er war vielleicht, wie dies bei dem Deutschen leicht vorkommt, mehr Denker als Künstler. Sein hohes technisches Können stellte er völlig in den Dienst seiner Idee, und aus dem Stein holte er in der Form zunächst den Geist heraus, den er ihm einzublaseu gewillt war. Am Sockel sind zwei Wappenschilder angebracht. Das war Wille des Auftraggebers, aber beinahe heimlich stellte Konrad Asper auf die Seitenvoluten, über den Wappen, Totenköpfe hin. Hier unten ist Golgatha, der Triumph des Todes. Über dem starken Gebälk, welches dieses Mittelfeld krönt

und abschließt, in dem zackigen, geschweiften, fast munter zu nennenden Aufbau ist Leben und Auferstehung. Im Rundmedaillon Gott Vater, im Fries des krönenden Gebälks ein geflügeltes Engelsköpfchen, auf den tragenden Pfeilern Engelsköpfchen und Fruchtschnüre. Das ist mehr gedacht als gesehen und insofern wieder ganz deutsch. Auf italienische Schulung zugleich mit deutscher Werkstatttradition weist aber die Fähigkeit zur dekorativen Verwertung des Motivs hin. Die Art, wie der Sensenmann in das leere Feld gestellt ist, wie Stundenglas, Sense und der Stock der Sense den Senkrechten und Wagerechten des Rahmens folgen, das ist fein komponiert, wie dagegen die leise Wendung des Körpers und die schräge Beinstellung den sonst leer wirkenden Raum belebt, ist beinahe graphisch empfunden. Überhaupt mahnt dieses Relief nicht nur inhaltlich, sondern auch technisch an den Holzschnitt der Reformationzeit. Es ist weit weniger plastisch wie zeichnerisch empfunden, was bei einem Werke der Barockskulptur immerhin auffallend erscheint. Ein Meisterwerk an seelischer Durchdringung und an sorgfältiger Beobachtung ist der Kopf, der sich gegen die Sensenschneide abhebt und von den, starke Schlag Schatten werfenden Schulterknochen auf dünnem Halse emporwächst.

In diesen beiden Grabdenkmälern durfte Konrad Asper selbständig schaffen, strengere Vorschriften wurden ihm wohl gemacht, wenn er im Dienste des Erzbischofs arbeitete. Ist das Grabdenkmal des Markus Sittikus im Dom wirklich von ihm, so bietet es uns ein treffliches Beispiel dessen, was der Meister zu leisten fähig war, wenn er seiner psychischen Individualität die strengste Zurückhaltung auferlegen mußte, um ein den Wünschen des Bestellers entsprechendes dekoratives Wandgrab zu schaffen. Der Entwurf zu dem ersten Grabmal sollte maßgebend für die Reihe der folgenden bleiben, so daß wir im Dom sechs Grabdenkmäler des gleichen Typus wie das des Markus Sittikus besitzen. Sie sind jedoch nicht gleichzeitig ausgeführt, sondern immer erst nach dem Tode, resp. auch noch zu Lebzeiten des jeweiligen Erzbischofs errichtet worden. Zweifellos entsprach also der gelieferte Entwurf in hohem Maße dem Geschmack und den Anschauungen des fürsterzbischöflichen Hofes. Das Grabmal, dessen Typus zuerst für Markus Sittikus geschaffen wurde, ist gedacht als Gehäuse für das ovale Porträt des Verstorbenen (Abb. 3). Es zeigt die übliche Dreiteilung, breiter hoher Sockel mit Inschrifttafel, im Mittelfeld die ovale Bildnistafel von Pfeilern und Nischen flankiert, der Aufsatzgiebel mit stark vorspringendem Gebälk und gesprengtem Segmentgiebel, mit reich skulptiertem Wappenschild. Die malerische dekorative Wirkung beruht zum Teil auf der geschickten Zusammensetzung verschiedenfarbiger Marmorsorten. Ganz im Charakter des Konrad Asper ist die aus Knochen gebildete hängende Zier an denselben Pilastern; auf seine Hand weisen auch die Totenköpfe mit Fledermausflügeln und Spaten und Hacke des Totengräbers am Sockel unterhalb der kleinen Seitennischen, in welchen zwei dicke rosige Knäbchen stehen. Das Motiv der nackten Kinderkörper in Verbindung mit der Knochendekoration ist dann von den späteren Bildhauern zu intensiverer Wirkung ausgenutzt worden. Für die Kinderkörper wurde ein fleischfarbener Marmor verwendet, für die Knochen eine fahl-weiße Sorte, so daß der Kontrast des blühenden Fleisches und der abgestorbenen Materie vollste Ausdruckskraft schon durch das verwendete Material erhält.

Damit ist die Zahl der unmittelbar auf Konrad Asper zurückzuführenden Grabdenkmäler vorläufig abgeschlossen. Es ist aber fast selbstverständlich, daß Werke von solcher Bedeutung und so eigenartigem Sondersein auf die zeitgenössische Grabmalkunst einen gewissen Einfluß ausüben mußten. So finden wir in der achten Laube des St. Petersfriedhofes ein Grabdenkmal, welches ungefähr aus

der Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren ist und welches im Entwurf deutlich an Konrad Asper gemahnt (Abb. 4). Die Gestalt des Totengerippes weist in der ganzen Art der Darstellung auf Aspers Grabmal des Valentin Helbmegg hin, während die ornamentale Verwendung von Putten mit Todesemblemen ihr Vorbild in den Bischofsgräbern des Domes hat.

Es ist lehrreich, diese von Konrad Asper stammenden oder von ihm beeinflussten Arbeiten zu vergleichen mit solchen, die vor ihm, Anfang des 16. Jahrhunderts, ähnlichen Todesgedanken Ausdruck verliehen, um zu erkennen, wie weit Asper sein Sujet künstlerisch gehoben hat. Der Grabstein des Johannes Serlinger, aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auf dem Salzburger St. Petersfriedhof und die Grabplatte des Propstes Oswald Ferg († 1515) in St. Zeno bei Reichenhall gehen von derselben Vorstellung der Vergänglichkeit alles Irdischen aus. Aber mit krassem Realismus suchen sie die Wiedergabe durch ekelregende, schaurige Momente zu nervenaufregender Wirkung zu steigern. Das Skelett auf der Grabplatte des Johann Serlinger wird von Würmern zerfressen, es ist kein Versuch gemacht, irgendeine Schönheit der malerischen Darstellung zu erzielen. Eckig, häßlich, eine höhnische Karikatur steht die Verwesung vor uns wie eine krankhafte Phantasie sie mit sensationeller Wollust ausmalt. Das Grabmal des Propstes steht künstlerisch sehr viel höher. Es ist nicht zu leugnen, daß ein tiefer bitterer Ernst, eine namenlose Traurigkeit dem Gedanken dieses Werkes zugrunde liegt. Wenn die Serlinger Grabplatte sich vielleicht in das Gebiet der volkstümlichen Freude am Grausigen verweisen läßt, so gilt von dem St. Zeno Grabmal etwas ganz anderes: die aus Leid und Verzweiflung geborene Erkenntnis des höchst Gebildeten kommt hier zu Wort. Die Darstellung der Kröte im Brustkorb ist künstlerisch meisterhaft. In diesem Grabmal ist ein Höhepunkt der realistischen Darstellung erreicht, der den Künstler berechtigt, für sein Werk eine, vom konventionellen Schönheitsbegriff unabhängige Bewertung zu fordern, wie sie den Werken der deutschen Schulen überhaupt zukommt. Trotz dieses Zugeständnisses bleibt aber die Tatsache, daß es dem Künstler nicht gelungen ist — sofern er dies überhaupt erstrebte —, das Grausen seines Gegenstandes zu absoluter Kunsthöhe zu verklären. Es bleibt unterhalb des Niveaus rein plastischer Schönheit. Konrad Asper machte den Versuch dieses Niveau zu erreichen. Auch ihm mißlang er, aber er hat das Mögliche geschaffen — eine dekorativ befriedigende Lösung des Häßlichkeitsproblems durch die bildende Kunst¹⁾.

(1) Im Wiener Staatsarchiv befindet sich ein von Paris Lodron im Jahre 1652 bezüglich des durch den Dreißigjährigen Krieg unterbrochenen Baues der Salzburger Domkirche erlassenes Stiftungedekret. Diesem Dekret liegen zwei Zeichnungen bei, von denen eine wahrscheinlich auf Konrad Asper zurückzuführen ist. Sie gibt den Entwurf zu den Seitenaltären des Doms. Die entschiedene Übereinstimmung des Aufbaus und des Ornaments mit den Erzbischof-Grabmälern im Dom und dem Grabmal des André Weiß swingt zu dem Schluß, daß Konrad Asper auch der Urheber der später von Antonio Dario ausgeführten Kapellenaltäre war.

JOHANNES VEST v. CREUSSEN IN FRANKFURT AM MAIN

Mit vier Tafeln

Von KARL SIMON

I.

In der Creussener Töpferkunst spielt gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts eine bestimmende Rolle die Familie der Vest¹⁾. Sie stammt ursprünglich aus Österreich, wo 1479 ein Caspar Vest in Wiener Neustadt nachzuweisen ist. Um 1500 wirken mehrere Mitglieder der Familie als Bossierer in Österreich, besonders in Linz und Wien, wo sie Fahne und Wappen vom Kaiser Ferdinand erhalten. 1512 siedeln dann mehrere Mitglieder der Familie nach Creussen über und arbeiten dort als Bossierer und Häfner.

Dann sind zwei Brüder, Thomas und Caspar, beide um 1550 geboren, dort als Häfner tätig. Caspar hat vor allem die Reliefbelege der Krüge der ersten Periode gefertigt. Von ihm rühren die rahmenartig gruppierten Kartuschen und die dickbäckigen Puttengestalten her; auch die Figuren von Frauen in Prunkhaube hat er nach Vorlagen des Straßburger Künstlers Heinrich Vogtherr (um 1535) geschaffen.

Der Sohn von Thomas Vest war der bekannte Georg Vest (I) (1574 bis ca. 1620), Häfner und Bossierer zu Creussen (nicht aber in Nürnberg, wie die mir freundlichst schon jetzt zur Verfügung gestellten neuesten Forschungen von Richard Stettiner ergeben haben).

Caspar Vest hatte drei Söhne, die das Handwerk des Vaters fortgesetzt haben: Johannes Vest, geboren 3. Februar 1575, Caspar, geboren Oktober 1583 und Georg, geboren März 1586. Von diesem jüngeren Caspar rühren besonders die Planeten- und Apostelkrüge her; außerdem lieferte er Männerköpfe und Mascarons, aber seine Formen waren auch anderen Meistern zugänglich, so daß wir sie also auch an Öfen, Krügen usw. finden, die nicht aus Creussen selbst stammen.

Von dem jüngsten Bruder Georg wußten wir bisher gar nichts Näheres; doch war gerade er (nach Stettiner) in Nürnberg tätig, und rühren von ihm, nicht von dem oben genannten gleichnamigen Vetter, die berühmten Ofenkacheln her. Auch über die künstlerische Tätigkeit des Johannes Vest als Bossierer wußte man einiges, die früher als die seines um ein Jahr älteren Veters Georg Vest begonnen hat (nach dem bisher bekannten signierten Material), und dem „eine höhere Stufe bildnerischen Könnens zugesprochen werden muß“ (Walcher).

Das bisher über ihn Bekannte ist folgendes: voll signiert ist das Mittelstück einer Kachel auf der Rückseite: „Johannes Vest von Creussen 1599“. Dargestellt ist die Figur einer leicht schreitenden Fides, in der Rechten den Kelch, in der Linken das Kreuz tragend. Seitwärts steht am Fuße eines basaltartig aufgebauten Felsens ein einzelnes Haus mit vorgelagerter Baumgruppe (ehemals Sammlung Walcher²⁾). (Abb. 1.)

Das Werk ist als einzig bezeichnetes wichtig genug, um ausführlicher besprochen zu werden. Aus weißem gebranntem Ton bestehend, 46 cm hoch, 27 cm breit,

(1) Vgl. Rud. Albrecht: Die Töpferkunst in Creussen. Rothenburg o. T. (1909). Walcher v. Molt-
helm: Die Familie der Kunsthafner Vest und ihre Werke in Alt-Österreich und in Oberfranken.
Kunst und Kunsthandwerk XVI. (1913), S. 81 f. — Hans Eber: Creussener Töpferkunst. München 1913, S. 46 f.

(2) Kürzlich in den Besitz des Frankfurter Kunstgewerbemuseums übergegangen. — Eine Ausformung
befindet sich nach frdl. Mitteilung von Rob. Schmidt im Berliner Kunstgewerbemuseum.



1. Fides.



2. Johann Schweikard von Cronberg.



5. Der Geruch.



3. Athena.



4. Justitia.



6. Die Stärke.



7. Die Mäßigung.



8. Das Wasser. (Arion).



9. Die Luft.

Zu: KARL SIMON, JOHANNES VEST V. CREUßEN IN FRANKFURT A. M.

Digitized by Google

bringt es die Figur in sehr hohem, bis fast zu 5 cm gehenden Relief. Das hohe, trotzdem nicht schmale Gesicht neigt sich ein wenig nach links und zeigt kräftige, man möchte fast sagen saftige Formen. Die schweren Augendeckel fallen weit über die Augen herüber; unter der kräftig entwickelten Nase wölben sich wulstige, leicht geöffnete Lippen. Das Haar ist sorgfältig gelegt und am Hinterkopf, um den sich Zöpfe wickeln, hochgenommen. Über der Stirn erscheint ein vierpaßförmiges Schmuckstück, von dem eine längliche Perle herabhängt. Ein leichtes Doppelkinn leitet zum Halse über, der wie eine Säule über den breiten Schultern sitzt. Die gleichfalls sehr kräftigen Arme und Hände sind im Gelenk abgebogen, die Finger selbst wieder an den Händen bei dem Fassen und Halten in verschiedenem Grade abgespreizt.

Ein fast leidenschaftlich zu nennendes plastisches Empfinden spricht sich in dem allen aus, eine Begeisterung für den Körper, die sich in allen Einzelheiten kundgibt. Markig ist die Modellierung im Nackten durchgeführt und auch unter dem Gewand deutlich zu spüren; treten doch unter diesem der Nabel und selbst die Brustwarzen sichtbar hervor, ebenso wie die Knie mit ihren Vertiefungen unter dem energisch nach der Seite flatternden Mantel. Kräftig sind die Zehen modelliert, von denen die große durch die Sandale noch besonders abgespreizt wird. Eine gewisse Großheit lebt in der Figur sowohl, wie in der Gewandung, die über dem Leib durch eine mächtige Schleife zusammengehalten wird. Und die gleiche Energie spricht sich aus in dem Beiwerk, dem Häuschen und den buschigen Bäumen links, den Felsen hinten, dem Strauch rechts. Es ist eine eminent plastische Kunst, die sich hier zeigt, und mit den Mitteln der reinen Körperdarstellung werden stärkste Wirkungen erzielt.

Von der Signatur war schon die Rede; nicht erwähnt ist aber von Walcher, daß vor der Signatur eine Ligatur steht, WL, die nicht anders als W L aufzulösen ist, und an die sich die Bezeichnung Vests in ununterbrochenem Zuge anschließt. Nun gibt es in Nürnberg die bekannte Hafnerfamilie Leupoldt (oder Leypoldt); zusammen mit Georg Leupoldt arbeitet, wie wir wissen, Georg Vest. Es gibt aber auch einen Wolfgang Leupoldt, der nach 1598 gestorben ist. Gewiß haben wir bei unserer Figur sozusagen seine Fabrikmarke vor uns, an die Joh. Vest dann seine Künstlerbezeichnung angefügt hat.

Der Typus der Fides hier stimmt überein mit jenem der Figur der Abundantia auf einem Creussener Krug, die, den rechten Fuß hochgesetzt, mit den Armen ein Füllhorn umfängt¹⁾. Damit war für Walcher auch diese als eine Arbeit des Johannes Vest gesichert; doch sind die Abundantia-Krüge (worauf R. Stettiner hinweist) sämtlich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts nachzuweisen.

Sehr ähnlich in der Haltung und Auffassung ist die prächtige glasierte farbige Tonfigur einer Venus Marina²⁾, ehemals im Besitz des Grafen Moritz v. Palffy, jetzt in der Städtischen Galerie zu Frankfurt a. M., so daß man versucht ist, auch diese dem Joh. Vest zuzuschreiben³⁾.

Bezeichnend ist für diese das Höherstellen des einen Fußes und die sehr kräftig entwickelten Unterarme, sowie das Abbiegen der Arme und Hände in den Gelenken.

Außerdem halten Walcher bzw. Eber für Arbeiten von ihm das Mittelstück aus einer Folge der personifizierten Kardinaltugenden, von dem nur der Kopf erhalten ist; weiter vollständige Kacheln an mehreren Öfen auf der Burg zu Nürnberg und

(1) Walcher v. Moltheim, a. a. O., Abb. 41.

(2) Abb. bei Eber, a. a. O., S. 57.

(3) Ebd. S. 56.

im Germanischen Museum; darunter eine Allegorie der Nacht und des Tages¹⁾, und den Rahmen einer Kachelserie mit den vier Elementen (darunter der Terra), deren Sockel den Namen VEST trägt. Endlich befinde sich auf Schloß Ottenstein in Niederösterreich ein dunkelgrün glasierter, „vermutlich der einzige in dieser Vollständigkeit erhaltene“ Ofen des Johannes Vest mit den auserwählten Juden in Nischen: Abraham, Moses, Joseph, David und endlich Johannes dem Täufer — letzterer wohl als Patron des Künstlers gewählt (das Modell zu dieser Kachel im Besitz Walchers); ebenso ein buntglasiertes Mittelstück mit der Figur des Josua oder Gedeon, 1628 datiert. Die Modelle der Mittelstücke zu Kacheln der vier Evangelisten fand Eber noch in Creussen, der sie ebenfalls Joh. Vest zuschreibt. Ein anderes Modell mit dem hl. Jakobus (im Besitze Ebers) zeigt „auffallend reiche Umrahmung und dürfte der Terra-Periode angehören“²⁾.

Zu diesen mehr oder weniger gesicherten Werken Joh. Vests kommt nun noch ein bisher gänzlich unbeachtet gebliebenes Werk, freilich nur ein Bruchstück, das aber neben der Kachel der „Fides“ das einzige vollsignierte Werk des Künstlers ist. Es ist ein nur zur Hälfte erhaltenes und in mehrere Stücke zerbrochenes, durch Brand beschädigtes Relief aus gelblichem gebranntem Ton von ursprünglich ovaler Form (Abb. 2). Der größte Durchmesser des Erhaltenen beträgt 26 cm; die Höhe hat etwa 28,5 cm, die Breite 24,3 cm betragen. Die durchgehende Stärke der Platte ist etwa 0,7 cm. Auf der Rückseite findet sich nun folgende Inschrift eingekratzt: Johannes Vest / Possirer / und hafner zu Franckfurt a . . . Mayn / anno . . . den 24. Janua .

Die Mitte des flach profilierten Randes nimmt auf der Vorderseite eine kleine Rollwerkkartusche ein, unter der sich zwei kleine Löcher, wohl zum Anhängen des Ganzen, befinden. Erhalten ist ein in Dreiviertelansicht nach rechts gegebener, sich etwa 3 cm über den Grund erhebender Kopf eines Mannes in mittlerem Alter mit Spitzbart. Vom Haupthaar ist nur eine schlichte Lockenpartie über dem rechten Ohr zu sehen; von Kleidung nur die kleine Halakrause auf dem Stück Brokatmantel mit eingeritzter Musterung. Rechts ist das vom Kurfürstenhut mit Kreuz überragte Wappen des Mainzer Erzbischofs Johann Schweikard von Cronberg in Relief angebracht, links die Jahreszahl 1609. Damit waltet über die Person des Dargestellten kein Zweifel, zumal da zeitgenössische Bildnisse diese noch bekräftigen. In dem Kupferstichwerk über das Schloß in Aschaffenburg³⁾ erscheint der Kurfürst in einer sehr ähnlichen Medaillondarstellung, nur etwas weniger in Profilstellung gerückt. Und um diesen 1553 geborenen Erbauer des neuen Schlosses in Aschaffenburg (errichtet 1606—1614) handelt es sich, der von 1604—1626 den Mainzer Erzbischofstuhl innegehabt hat. Das Relief ist in Aschaffenburg im Schutt über den Kellergewölben des durch Brand zerstörten Kapuzinerklosters gefunden worden, hat also wohl, vielleicht in Verbindung mit ähnlichen Reliefs, möglicherweise anderer Fürsten, zum Schmuck der Wände gedient. Gern würde man eine Tätigkeit Vests auch für das Schloß annehmen, ohne daß man bei der weitgehenden Zerstörung der inneren Einrichtung etwas feststellen könnte. Eine Tätigkeit käme besonders für Kachelöfen in Betracht: wir wissen zwar nur von einer Ausstattung mit Kaminen⁴⁾, doch ist das Vorhandensein auch von Öfen wohl sicher

(1) Abb. bei Eber, S. 70 und 68.

(2) a. a. O., S. 71.

(3) Georg Ridinger: Architectur des Maintzischen Churfürstlichen neuen Schlossabawes . . . zu Aschaffenburg. Mainz 1616.

(4) Schulze-Colbitz: Das Schloß zu Aschaffenburg. Straßburg 1905 (Studien z. deutschen Kunstgesch., H. 63), S. 105.

anzunehmen. Weiter könnte man bei der reichen Stuckarbeit besonders in dem oberen großen Saal mit den Darstellungen aus der Kaisergeschichte an Vest denken, wenn diese nicht wahrscheinlich erst aus einer späteren Zeit stammten — als Vest nicht mehr lebte. Insbesondere gilt dies von der Darstellung der Krönung des Kaisers Matthias, bei der Schweikard eine wichtige Rolle spielte. Eher wäre bei den Stuckaturen im Westflügel des Erdgeschosses (erbaut 1607—1608) an Vest zu denken, wo die jetzt zu kleinen Kammern umgebildete Tafelstube für die Beamten noch ruinierte Stuckgewölbe zeigt¹⁾.

Jedenfalls ist das Medaillon als das zweite bisher bekannte bezeichnete Werk des Künstlers besonders interessant; die Bezeichnung ähnelt in ihrer Ausführlichkeit durchaus derjenigen, die auch andere Mitglieder der Familie auf ihren Werken anzubringen lieben. So der Nürnberger Bruder Georg auf seinen Kacheln, so Caspar Vest auf jenen kleinen Plaketten mit Mars und Venus²⁾, die wie die Fides aus weißem, gebranntem Ton hergestellt sind und eine bisher noch nicht mit Sicherheit gedeutete Bezeichnung tragen.

Dem Gegenstand nach gehört das Rundmedaillon des Georg Vest mit dem Wappen der Gugel, gleichfalls aus weißem Ton und im Germanischen Museum, hierher (Dm. 8,5 cm)³⁾.

Durch die Angabe „von Frankfurt“ auf unserem Stück werden wir nun auch bezüglich der Lebensverhältnisse des Joh. Vest weitergeführt. War man über diese doch völlig im unklaren; man wußte nicht, ob er in Nürnberg, in Creussen oder sonstwo tätig gewesen. Nach der Inschrift auf der „Fides“ können wir ja nun jetzt mit Bestimmtheit sagen, daß er 1599 in Nürnberg bei W. Leupold gearbeitet hat. Aber auch über die spätere Zeit und die Dauer seines Lebens, über die man völlig im Dunkeln tappte, können wir jetzt Entscheidendes beibringen.

Im Bürgerbuch der Stadt Frankfurt (Stadtarchiv), Bd. VII, S. 295, findet sich nämlich der folgende Eintrag:

„Johann Vest von Creussen Haffner und Possirer ist frembdt zum Burger angenommen worden, juravit den 8. January, A^o 1605, dt 000.

Und demnach ermelter Johann Vest ein kunstreicher Possirer (wie sein übergebene Probststück außgewiesen) Als haben bede Herrn Burgermeister ime das Burgerrecht allerdings ex gratia nachgelassen.“

Also Johannes Vest von Creussen ist ganz zu Anfang des Jahres 1605 Frankfurter Bürger geworden und offenbar mit Auszeichnung hier aufgenommen; das geht daraus hervor, daß ihm das Bürgerrecht ohne die übliche Gebühr gewährt worden ist.

Nicht genug damit. Wir besitzen auch die Supplikation, in der Vest an der Hand längerer Darlegungen um die Gewährung des Bürgerrechts vorstellig wird.

„Neben erpierung meyner ganz willigen und bereyten Dienste fuege E. E. und P. W. ich unterthänigst zue vernehmen, dass Innhalts hierbey gefügter Uhrkunde Ich nicht allein das Haffner Handwerkh, sondern auch dass Possiren unnd darzu dienstliche Formschniden erlernnet und inn solche Uebung gepracht, dass damit (ohne Ruhm zu melden) vielen Leuthen, hohen und niederen Standes nicht wenigens auch den Meystern des Hafner Handwerkhs allhier zu ihrem Nutz und wohlgefallen gedienet werden, Dieweill dann mit meiner wohlgeübten Kunst und nuzlichen Arbeyt Ich nuhn biss inn dass zehende Jaar alhie bekant unnd vermittelt der-

(1) Schulze-Colbitz, a. a. O., S. 100.

(2) Josephi, Katalog der Werke plastischer Kunst (im German. Nationalmuseum) 1920, Nr. 117—118.

(3) Ebd. Nr. 116.

selben und göttlicher Hilfe mich inn Ehren zu ernehen weiss und in dieser löblichen und weythberühmten des Heyligen Römischen Reichs Statt Frankfurth unter E. E. und P. W. Schutz und Schirmb hausslichen niderzulassen ein besondere Begierde trage, als gelangt an E. E. unndt P. W. mein unterthänig dienstlich unndt seer vleissige Pitte, Sie wöllen zu ihrem Burger mich grossgünstig auff unndt annehmen, will ich Ein Hundertt Gulden mit meyner Vaust verdients bars geldts alhier anwenden, die schuldige gebürn zu unterthänigem Dank entrichten, auch mit der Zeyt an eine solche Persohn durch Gotes gnade unnd ehrlicher Leuthe Beförderung verheyrathen

Johannes Vest, vonn Kreussen Brandenburgischen
fürstenthumbs Häffner und Possirer“.

Er hebt also besonders hervor, daß er nicht nur das Häffnerhandwerk, sondern auch das Bossieren und Formschneiden gelernt hat, mithin selbst entwerfender und modellierender Künstler ist.

Weiter ergibt sich, daß er seit wenigstens 1596, also seit seinem 21. Jahre, in Frankfurt „bekannt“ ist. Er muß also mehrfach, besonders vielleicht in Meßzeiten, hier anwesend gewesen sein und mit Frankurtern in geschäftlichen Beziehungen gestanden haben¹⁾. Gewiß war damals hier kein Überfluß an eigentlich schöpferischen Kräften in der Keramik; dafür spricht einmal der Umstand, daß er besonders hervorhebt, auch den Meistern des Häffnerhandwerkes in Frankfurt werde es vorteilhaft sein, wenn er sich seßhaft mache, und dann die gebührenfreie Erteilung des Bürgerrechts durch den Rat der Stadt. Das Anerbieten, sich dessen Erwerbung hundert Gulden kosten zu lassen, wurde nicht angenommen.

Auch die Absicht, sich in Frankfurt zu verheiraten, hat er verwirklicht; vorläufig kennen wir allerdings nur den Vornamen der Frau: Margarete, und zwar erfahren wir ihn aus einem vom 17. Juli 1612 datierten Aktenstück. Dort wird nämlich erwähnt „Margretha, weiland Johann Festen S. Wittib itzo Philips Hartlins Haußfraw“²⁾. An diesem Termin war also Johann Vest bereits verstorben, — allerdings noch nicht lange Zeit vorher. Denn es ist ein vom Jahre 1612 stammendes Testament oder ein Inventar seines Besitzes im Stadtarchiv vorhanden gewesen. Leider fehlen die Testamente selbst aus einer ganzen Reihe von Jahren, unter denen sich auch das Jahr 1612 befindet. Nur in einem Index sind die Namen der Erblasser, darunter auch des Johannes Vest, erhalten. Es ergibt sich schon danach, daß dieser von Januar 1605 bis etwa zum Anfang des Jahres 1612 in Frankfurt Bürger gewesen ist und hier gewohnt hat. Und im Totenbuch des Frankfurter Standesamts ist endlich unter Sonntag, 6. Oktober 1611 „Johann Vest, Bossirer und Hafner B.“ als verstorben erwähnt³⁾.

(1) Ein Dr. Johann Vest, Kammergerichtsprokurator-Fiskal, wird von Kaiser Rudolf II. am 23. März 1579 mit der „Inquisition der Drucker und Buchläden der bevorstehenden Messe“ in Frankfurt beauftragt: sein Name begegnet noch 1596 in der gleichen Angelegenheit (Stadtarchiv, Zensurakten Nr. 27), und erst 1606, endgültig 1608, wird ein anderer Bücherkommissarius, Dr. Valentin Leucht, ernannt. Ob hier, wenn vielleicht auch weiter zurückliegende verwandtschaftliche Beziehungen zu der Töpferfamilie vorliegen, die ja, wie erwähnt, aus Österreich stammte und in späteren Mitgliedern wieder dorthin auswanderte, wissen wir nicht.

(2) Insatsbuch Stadtarchiv, Tom. XVI, S. 236. Dieser Hartlin ist nicht etwa auch Häffner gewesen. Er wird in dem Register des Bürgerbuches als „Kramer“ bezeichnet; er war in Worms Bürger gewesen, aber in Frankfurt geboren, und erlangte hier am 28. April 1612 als „Filius Civis“ das Bürgerrecht.

(3) Als Kinder Vests werden im Geburtsregister des Standesamts Anna Catharina (geb. 5. Juli 1607), Catharina (geb. 25. Juli 1608) und Johann Philipp (geb. 13. Dez. 1610) namhaft gemacht. Letzterer ist als Frankfurter Bürger später nicht nachzuweisen.

Daß Vest in gewissem Sinne eine Ausnahmestellung eingenommen haben muß, geht noch aus etwas anderem hervor. Am 14. Dezember 1615 wurde nämlich Christian Steffan aus Langla „frembd zum Burger angenommen“, und in der gleichfalls noch erhaltenen Supplikation nennt er sich den einzigen Bossierer in Frankfurt. Es ist derselbe Mann, dem mit großer Wahrscheinlichkeit die Stuckdecke im „Fürsteneckzimmer“ (jetzt im Frankfurter Kunstgewerbemuseum) zugeschrieben ist¹⁾. Die Lücke, die der Tod des Johann Vest gelassen hatte, scheint also erst durch die Niederlassung von Steffan einigermaßen ausgefüllt worden zu sein.

Daß Vest auch sein Handwerk hierselbst betrieben, nicht etwa nur als Kaufmann mit fertiger Ware gehandelt hat, ergibt sich mit voller Deutlichkeit daraus, daß seine Witwe in dem vorhin erwähnten Aktenstück von „zwo ererbten Brennhütt“ in Sachsenhausen spricht. In Sachsenhausen waren die sämtlichen Häfner ansässig, die in dem ersten erhaltenen Aktenstück zur Geschichte der Frankfurter Häfnerzunft (1602) erwähnt sind²⁾. Sie wohnten dort in dem nach ihnen genannten „Töpfergäßchen“, das früher „Zu den Brennöfen“ hieß. Es ergibt sich daraus, daß die Töpfer dort ihre Öfen hatten³⁾, und aus dem erwähnten Aktenstück geht hervor, daß die Vestschen Brennhütten „am Schaumaintor“, auf der einen Seite Hans Eichorn, gleichfalls Häfner, und auf der anderen Seite Georg Schöffler von Zellingen (Bürger seit 7. Juli 1607 durch Heirat mit der Witwe des Hafners Caspar Schmidt) zu Nachbarn hatten⁴⁾.

Und es scheint fast, als ob wir diesen Brennhütten selbst noch auf die Spur kommen könnten. In dem noch heute erhaltenen letzten Rest der alten Befestigung von Sachsenhausen, dem sog. Ulrichstein, wurde nämlich vor einigen Jahrzehnten (1876) das Vorhandensein eines Töpferbrennofens festgestellt. Im Ulrichstein selbst war ein Fachwerkhaus eingebaut, und die Riegelwände seines oberen Stockwerkes waren ausgemauert mit Kacheln und Formen zu Kacheln, die beim Abbruch zum Vorschein kamen und dem Historischen Museum der Stadt übergeben wurden. Darunter befinden sich eine Reihe von Stücken, die, wie wir noch sehen werden, zu Joh. Vest in nächster Beziehung stehen. Der Schluß ist gewiß nicht zu kühn, daß wir hier oder in nächster Nähe die Werkstatt Vests zu suchen haben werden.

II.

Die Feststellung, daß Johannes Vest in Frankfurt gelebt und gearbeitet hat, ist wichtig auch deswegen, weil damit eine Reihe von Schwierigkeiten sich löst, die der Forschung bisher zu schaffen gemacht haben. Schon längst war aufgefallen, daß sich in und um Frankfurt in ziemlich großer Anzahl Ofenkacheln und ganze Kachelöfen finden, die auf Beziehungen zu Nürnberg hinzuweisen schienen⁵⁾. Besonders kommen hier in Betracht zwei jetzt im Goethehaus befindliche große Kachelöfen.

Im Erdgeschoß des Goethehauses⁶⁾, in der sogenannten „blauen Stube“ befindet

(1) Wolff, Jung und Hülsen: Die Baudenkmler in Frankfurt a. M., Lief. 5, S. 27. Rob. Schmidt: Das Fürsteneckzimmer. Frankfurt a. M., 1919. (Sonderheft des Kunstgewerbe-Museums).

(2) O. Lauffer: Der Kachelofen in Frankfurt. In Festschrift z. Feier des 25jähr. Bestehens d. Städt. Hist. Museums zu Frankfurt a. M. 1903, S. 127.

(3) O. Cornill in den Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. und Altertumskunde V (1879), 468 f.

(4) Eichorn und Schmidt schon 1602 erwähnt; Lauffer, a. a. O., S. 115.

(5) Lauffer, a. a. O., S. 130f.

(6) Daß im Goethehaus zwei solche Öfen vorhanden sind, muß besonders betont werden, weil in der Literatur nur von einem die Rede ist. Zuerst hat C. v. Drach einen solchen erwähnt (Kunstgewerbe-

sich ein aus dem Senckenbergischen Stiftungshause stammender Kachelofen mit einem Feuerkasten aus Eisenplatten, während der Aufsatz aus schwarzen, unglasierten Tonkacheln besteht. Es sind fünf vollständige Kacheln, während eine sechste bereits halb in der Wand steckt. Die Rahmen sind überall gleich und enthalten oben, getrennt durch ein von zwei Löwen flankiertes Maskeron, die Gestalten der Gerechtigkeit und der Klugheit, unten der Mäßigung und der Stärke; an den Seiten je einen Gewappneten. Die Mittelbilder sind zum Teil der bereits genannten Serie der vier Elemente entnommen, von denen „Äer“ und „Aqua“ vertreten sind, letztere einmal, erstere zweimal (nur zum Teil erhalten). Nicht zugehörig ist eine dreimal wiederholte schreitende Gestalt der Justitia, in der Linken die Wage, in der Rechten das aufgerichtete Schwert. (Der Einfachheit werden wir diesen als Goethehaus-Ofen I bezeichnen.)

Goethehaus-Ofen Nr. II im ersten Stock, dem sogenannten „Musikzimmer“, enthält gleichfalls über einem eisernen Feuerkasten fünf Kacheln, die der Serie der Elemente entnommen sind. Und zwar sind es hier Äer, Ignis und zweimal Terra, zu denen an der Schmalseite noch die Figur einer Athena, also wohl der Weisheit, kommt, die in der Linken eine Lanze, in der Rechten einen maskenverzierten Schild trägt. Der Rahmen enthält oben ein jüngstes Gericht, zu den Seiten in einem von vier Säulen getragenen Gehäuse die Figuren des Petrus und des Judas. In einer von Seepferden begleiteten Kartusche des Sockels steht jedesmal der Name VEST.

Dieser Sockel des Aufsatzes enthält viermal die gleiche Darstellung: in der Mitte eine sitzende Justitia, links eine stehende Frau mit langem Kreuz in der Rechten, einem Buch und hängenden Schlüsseln in der Linken; rechts eine Frau mit Füllhorn in der Linken und einem Schwert in der Rechten.

So ist also in den zwei Öfen zusammen die Serie der Elemente vollständig vertreten.

Die Eckkacheln der Öfen sind beidemal gleich und zeigen eine Herme mit prachtvолlem Widderkopf.

Beide Öfen sind offenbar eng mit Frankfurt verbunden; denn von der Figur der Justitia des Ofens I wie von der Athena des Ofens II befinden sich die Modelle; im Historischen Museum (Abb. 3, 4, Sachsenhäuser Kachelfund).

Auch die Kacheln der Elemente selbst sind in unserer Gegend mehrfach vertreten: die vollständige Reihe, die aus einem Bauernhaus in der Nähe von Gießen stammt, findet sich in den Sammlungen des hessischen Geschichtsvereins zu Marburg¹⁾, die Terra allein in den Sammlungen des Altertumsvereins zu Mainz und im Besitz von Sanitätsrat Dr. Großmann-Frankfurt.

Außerdem aber treffen wir mehrfach die Formen von Bild und Rahmen in getrennter Benutzung; der Rahmen der Justitia des Goethehausofens I begegnet im Darmstädter Museum mit einer prachtvoll bewegten Judith als Füllung, aus Roßdorf bei Darmstadt stammend. Die Figur des Ignis ist in Steinbach bei Michelstadt zutage gekommen, die Terra findet sich in einem reichen Rahmen mit vielen Figuren: Caritas, Veritas, Justitia, Temperantia, Fortitudo u. a. m. im Darmstädter Landesmuseum. Dieser Rahmen selbst ist dort noch einmal vorhanden mit einem anderen Mittelstück (Vase und Lilie).

blatt III (1887), S. 131 mit Abb., danach hat ihn Lauffer, a. a. O., S. 119 und 134 besprochen und Drachs Angaben zum Teil verbessert, aber nur den zweiten Ofen (im Erdgeschoß) gesehen. Die verschiedenen Angaben der beiden Forscher beziehen sich also auf zwei verschiedene Öfen; die Polemik des einen gegen den anderen ist daher gegenstandslos.

(1) Abbildung bei Drach, a. a. O.

Die Figur der Terra selbst begegnet auch auf einem Kachelbruchstück des Frankfurter Historischen Museums, dem unten angefügt ist das Medaillonporträt eines Mannes, dessen Umschrift wohl zu lesen ist: Hans Burck von Guntzenhausen Aetat . . . Dieselbe Kachel begegnet in den Sammlungen des Mainzer Altertumsvereins und hier ist auch die Umrahmung erhalten; zu den Seiten je eine Karyatide, im Gebälk zwei Frauen; die links mit Bogen und Totenkopf, die rechts mit Palme und Schwert.

Diese Figur der „Terra“ ist nun nahe verwandt mit der „Venus Marina“, die Athena und Justitia andererseits verwandt mit der Fides, die von Joh. Vest mit 1599 inschriftlich bezeichnet war. Damit ist die Wahrscheinlichkeit gegeben, daß die ganze Folge des Goethehaus-Ofens auf Joh. Vest zurückgeht. Damit ist dann wohl auch die von C. v. Drach mit Zähigkeit gegen Nordhoff verfochtene Autorschaft Anton Eisenhoits für die Serie der Elemente endgültig erledigt. Die Figur des Aër ist bei einem im Dresdener Kunstgewerbemuseum befindlichen Exemplar, das damals als einziges bekannt war, eingefügt in einen Rahmen, der deutlich die Bezeichnung VEST trägt. Schon daraufhin vermutete Lauffer die Auorschaft eines Vest für die ganze Serie; auch die Figur des Aër und Ignis am Goethehaus-Ofen II trägt die Bezeichnung Vest¹⁾.

So dürfen wir weitergehend vermuten, daß diese Serie nicht von Nürnberg aus importiert, sondern in Frankfurt und von Joh. Vest selbst angefertigt worden ist. Daraus würde sich in ungezwungenster Weise die verhältnismäßig große Häufigkeit hres Vorkommens gerade in der Frankfurter Gegend erklären.

Es wurde erwähnt, daß Nürnberger Kacheln mit der Allegorie des Tages und der Nacht bereits für Joh. Vest in Anspruch genommen worden sind. Der Rahmen vom „Tag“ enthält nun in dem von vier Karyatiden gestützten Gebälk die Gestalten der fünf Sinne, die teils stehend, teils lagernd erscheinen²⁾. Dieser Rahmen begegnet auch in den Sammlungen des Historischen Museums mit der Figur einer klugen Jungfrau als Mittelbild (Abb. 14); dieses Mittelbild seinerseits kehrt in zwei anderen Kacheln derselben Sammlung wieder, bei denen aber der Rahmen einfacher gestaltet ist (Lauffer, Abb. 14); hier sind die fünf Sinne auf dem Gebälk, zu den Seiten als Karyatiden und auf dem Sockel verteilt. Diese selbe Umrahmung findet sich noch einmal bei einer aus Gelnhausen stammenden Kachel mit einer figurenreichen Salbung Davids als Mittelbild (Abb. 15); dieselbe Kachel befindet sich im Frankfurter Kunstgewerbemuseum. Dem ganzen Charakter der Arbeit nach dürfen wir auch diesen Rahmen samt den Mittelbildern für Joh. Vest in Anspruch nehmen; nur bezüglich der Salbung Davids kann man zweifelhaft sein.

Der „Tag“ findet sich mit einer anderen Umrahmung auch auf einem Ofen der Burg zu Nürnberg: im Gebälk sitzen die zwei Figuren von Frühling und Sommer,

(1) Auf die Frage der Autorschaft der vier Stiche von 1586 (Bartsch III, S. 100, 101), die deutlich die Vorlage für die Kacheln gebildet haben, und die Nordhoff für H. Goltzsius in Anspruch nahm (Bonner Jahrb., H. LXXXIV, 1887, S. 169), während v. Drach sie Goltzsius absprach und die Blätter mit Aër und Terra für Eisenhoitsche Arbeiten hielt (Kunstgewerbeblatt, a. a. O.), können wir hier nicht näher eingehen. Dadurch wird aber natürlich die Frage nach der Originalität der Erfindung des Joh. Vest, ebenso die nach der Abgrenzung der Werke der verschiedenen Mitglieder der Familie Vest stark berührt. Daß Goltzsche Stiche ausgiebige Verwendung im Kunstgewerbe, besonders von seiten der Delfter Fayence-Manufaktur, hauptsächlich für Ofenkacheln (Signifer, Römerhelden) gefunden haben, ist bekannt. Vgl. O. Hirschmann, Meister der Graphik VII, S. 145.

(2) Abb. bei Eber, S. 68. Lauffer, Abb. 15.

an den Seiten erscheinen vor den Pilastern die Gestalten von Herbst und Winter¹⁾. Ebenso begegnet dieser Rahmen mit den Jahreszeiten bei der Kachel der „Nacht“ in der Sammlung Walcher²⁾ und im Germanischen Museum, und weiter bei den Kacheln der Terra (Abb. 18) und Aqua im Germanischen Museum, dem Ignis auf der Nürnberger Burg³⁾ und einer großen Kachel mit dem Autumnus ebendort (der Autumnus kehrt noch einmal wieder im Bayrischen Gewerbemuseum ebendort). Besonders der Frühling und Sommer (oben über dem Bogen) zeigt wieder die energische plastische Behandlung, das Abbiegen der Gelenke, wie wir es bei der Fides-Figur fanden.

In den Kreis dieser Arbeiten gehören nun auch eine Anzahl einzelner Kacheln hauptsächlich des Frankfurter Historischen Museums, deren Verwendung an Öfen gewiß gelegentlich noch nachgewiesen werden kann. In sehr enger Verbindung zu der Justitia und der Athena steht eine Kachelform mit der Figur der „Sterc“, die, stehend, mit der Linken einen oben abbrechenden Säulenstamm umfaßt, die Rechte dagegen in ein auf kanneliertem Rundsockel brennendes Feuer hält (Abb. 6⁴⁾). Auch hier erscheinen sehr kräftig Nase und Lippen, die tief ausgebohrten Augen, deren oberes Lid pathetisch ausgebaucht ist, und deren Jochbein unmittelbar an die Nase ansetzt. Das Haar liegt oben enger an; wo es sich von dem nach links geneigten und dadurch betont empfindungsvoll wirkenden Kopfe löst, flutet es in langen Wellen herab. Die rechte Hand ist in rechtem Winkel abgespreizt, die Knöchel der Linken sind durch Lochvertiefungen bezeichnet. Der Körper ist fast vollrund aufgesetzt; das linke Bein ist bis über das Knie nackt; weit flattert das Gewand nach hinten⁵⁾. Selbst in dem aufsteigenden Rauch spricht sich ein plastisch eigenwilliges Empfinden aus. Fast in allen Einzelheiten stimmt die Figur mit der Justitia und der Athena überein, und ähnliches gilt auch von einer Kachel mit der prachtvollen sitzenden Figur der Temperantia als Mittelbild (Abb. 7) mit ihrem kräftigen Gesichtstypus, ihrer energischen Modellierung etwa besonders des Knies, mit der Betonung der Gelenke, des Ansatzes der Arme, der flatternden durchsichtigen Gewandung usw. Das Haar wird von einer Perlenkette durchzogen und die Mitte durch ein Schmuckstück bezeichnet.

Zu dem Sachsenhäuser Kachelfund gehören auch zwei Hohlformen mit halbkreisförmigem Abschluß, durchschnittlich 16 × 25 cm, messend, von denen die eine Arion mit der Leier darstellt (Abb. 8). Auch er hat, wie etwa die Terra und andere Vestsche Figuren den einen Fuß hochgestellt, wie er auf und über allhand vielseitig und charakteristisch dargestelltem Meergetier seine Leier schlagend hoch aufgerichtet steht. Der Zusammenhang mit der Venus Marina ist deutlich. Die Inschrift „Das Wasser. Das zweit.“ zeigt, daß das Stück wohl zu einer Serie der vier Elemente gehört hat; ebenso wie die zweite Hohlform: auf einer geflügelten Kugel über stark bewegten Wellen steht eine fast nackte Frauenfigur, die

(1) Röper-Bösch: Sammlung von Öfen in allen Stllarten vom 16. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. 1895, Tafel 27.

(2) Walcher, a. a. O., Abb. 42.

(3) Röper-Bösch, a. a. O.

(4) Sachsenhäuser Kachelfund.

(5) Die Vorliebe für flatternde Gewänder und für Entblößung des einen Beins bis über das Knie hinauf findet sich in ganz ähnlicher Weise schon an österreichischen Kacheln um 1550, die mit dem von Walcher frageweise als „Hans Vest“ aufgelösten Monogramm HV bezeichnet sind (Walcher, a. a. O., S. 102, Abb. 38—39. Vgl. dieselbe Zeitschr. 12, S. 356). Diese Deutung würde von der stilistischen Seite her eine Bekräftigung erfahren, wenn man annehmen könnte, daß diese Stileigentümlichkeiten von jüngeren Mitgliedern der Familie aufgenommen und weiterverwendet wurden.



10. Joseph.



11. Caritas. Holz.



12. Joseph. Kunstgewerbemuseum.



13. Martyrium der hl. Agnes.

Zu: KARL SIMON, JOHANNES VEST V. CREUßEN IN FRANKFURT A. M.



14. Kluge Jungfrau.



15. Salbung Davids.



16. Der verlorene Sohn.



17. Monat Juli.

Zu: KARL SIMON, JOHANNES VEST V. CREUßEN IN FRANKFURT A. M.



18. Terra. German. Museum.



19. Monat Mai. German. Museum.



20. Tobias, seinem Vater einen Erschlagenen zeigend.



21. Tobias, den bösen Geist vertreibend.

Zu: KARL SIMON, JOHANNES VEST V. CREUßEN IN FRANKFURT A. M.

mit den Händen die Enden eines gebauschten Segels faßt — also wohl eine Personifikation der Luft (Abb. 9). Die Stellung der Beine entspricht genau der bei der Athena: das eine straff durchgedrückt, das andere in leichterer Stellung dicht daneben vorgestreckt. Vielleicht gelingt es danach, auch die noch fehlenden zwei Elemente aufzufinden.

Einem ganz anderen Zusammenhange angehörend, durch gleiche Form und Maße aber den beiden vorigen Hohlformen nahe verbunden ist eine weitere Model aus dem Sachsenhäuser Kachelfund, die die lebendig bewegte Szene des Verkaufs Josephs darstellt.

Hält es hier schwerer, in den lahmeren Bewegungen und der flauerer Modellierung spezifisch Vestische Züge mit Bestimmtheit festzustellen, so treten diese in einem Martyrium der hl. Agnes (Kachel, halbrund geschlossen) sehr deutlich wieder hervor: in den weit ausgreifenden und differenzierten Bewegungen, den Gesichtstypen, in der Gewand- und Körperbehandlung (Abb. 13¹⁾). Unverkennbar tritt diese Beziehung hervor auch in einem leider nur als Bruchstück erhaltenen Rahmen, wo in der linken oberen Ecke ein jugendlicher Mandolinenspieler erscheint, rechts unten ein Cello spielender Engel; im Sockel zu den Seiten eines kräftig bewegten Ornaments mit einem Maskaron als Mittelstück zwei musizierende Putten. Die Höhe muß etwa 65 cm betragen haben, die Breite 38 cm. Auch das Bruchstück des Mittelstücks einer Kachel gehört in diesen Zusammenhang, wo ein musizierender Putto neben einer den rechten Fuß weit zur Seite setzenden Frauenfigur erscheint.

In Zusammenhang mit ihr steht wohl die Form für eine Kachel, wo ebenfalls ein Putto neben einer in verlornem Profil gegebenen flötespielenden Frau zu sehen ist. Die Modellierung läßt allerdings die Straffheit Joh. Vests vermissen.

Vestischen Charakter trägt auch ein zweimal vorkommender Rahmen, der zu den Seiten zwischen zwei Halbsäulen je eine Figur, oben im Gebälk stehende, sitzende und liegende Musizierende zeigt. Die Geigerin rechts trägt mitten im Haar ein Schmuckstück, wie wir es bei Vest öfters fanden. Im Ornament tritt ein barocker Zug stärker hervor, etwa wie ein gehörnter Teufel aus dem sehr plastisch gegebenen Rollwerk hervorkommt. In zartem Relief erscheinen unten zwischen Blattornament Hirsch und Reh gegeneinander gestellt. Die mittlere Darstellung enthält einmal den verlorenen Sohn (Abb. 16), die Säue hütend, das andere Mal — hier ist der Abschluß des Rundbogens nicht offen, sondern mit einer Putten-darstellung gefüllt — David und Goliath²⁾. Nur in der letzteren kann man unmittelbar Vestische Stilelemente feststellen, doch verlangt ja eine in landschaftlicher Szenerie sich abspielende Darstellung in kleineren Dimensionen eine andere Behandlungsart als isolierte Figuren, so daß man vielleicht auch beide Mittelbilder dem Vestischen Oeuvre zuweisen kann.

Ähnlichen Charakter trägt auch eine große Kachel mit figürlicher Darstellung: hinter einem sitzenden Feldherrn eine Frau mit zwei Garben, über ihrem Haupte eine Sichel schwingend. Über ihnen das Sternzeichen des Löwen, rechts des Schützen, also eine Darstellung des Monats Juli (Abb. 17). Es existieren davon zwei Exemplare, das eine unglasiert und graphitiert, die andere, sehr viel schärfer in der Form, mit grüner dünnflüssiger Glasur.

Derselbe Rahmen (im Gebälk ein Engelaköpfchen zwischen zwei sitzenden Engeln; zu den Seiten je eine Satyrherme) begegnet mit einem anderen Mittelstück, dem ausgezeichneten Medaillonporträt von Kaiser Rudolph II. in Dreiviertelansicht³⁾.

(1) Sachsenhäuser Kachelfund.

(2) Lauffer, a. a. O., Abb. 12.

(3) Abbildung bei Eber, S. 53.

Ein ganz ähnliches kommt an dem Kaiserofen auf der Burg zu Nürnberg vor, so daß auch hier wieder eine Beziehung zu der Werkstatt der Vest auch äußerlich hervortritt.

Andererseits begegnet der gleiche Rahmen wieder an einer Kachel in Nürnberg, Germanisches Museum, mit einer figürlichen Darstellung des Monats Mai im Mittelfelde (Abb. 19): auf einem Thron sitzt eine Frau, die in der hoch erhobenen Linken ein größeres Blumenbüschel, in der auf dem linken Oberschenkel ruhenden Rechten einen kleineren Blumenstrauß hält; in dem Haar mit langen herabhängenden Zöpfen Vergißmeinnicht. Zu ihrer Rechten sitzt mit entblößtem Oberkörper ein Mann, der, die Rechte hoch erhebend, sich zu ihr wendet. Darüber und zu den Seiten die Sternbilder der Wage, des Wassermanns und der Zwillinge, also des Monats Mai; auf letzteren bezieht sich jedenfalls die Darstellung.

Behandlungsart und Typen scheinen mir allerdings nicht speziell auf Johannes Vest zu deuten.

Bei verschiedenen Kacheln wurde ein Rahmen erwähnt, wo im Gebälk, an den Seiten und im Sockel eine Darstellung der fünf Sinne begegnet; an letzterer Stelle der Geruch: eine lehrende Frau an einer Blume riechend, zu ihren Füßen ein springender Hund¹⁾ (Abb. 5). Diese Darstellung kehrt nun in den Sammlungen des Histor. Museums zweimal wieder als Form für eine Leistenkachel (16,8 × 39 cm) mit einer außerordentlich geschmackvollen Umrahmung: zu beiden Seiten ein Jüngling, dessen Unterleib in elegant geschwungenes Blattwerk übergeht. Gesichtstypus und Haarbehandlung weisen Vestsche Züge auf und ebenso die vielseitig differenzierte Bewegung von Arm und Hand. Sehr ähnlich ist nun in den Grundzügen die Umrahmung von drei Leistenkacheln, von denen leider nur zwei vollständig erhalten sind. Die Umrahmung ist stark bereichert durch Engelsköpfchen und eine Art Eierstab, von dem Blumen- und Fruchtgirlanden nach der Seite gehen; und die Jünglingsfiguren sind in ein umfangreiches plastisches Ornament hineingesetzt, in das sie mit dem Arm hinein- und durchgreifen, ähnlich wie an der Goliathkachel der Satyr erscheint. Die querovalen Mittelbilder enthalten Darstellungen aus der Geschichte des Tobias. Die erste (Abb. 20) zeigt den kleinen Tobias, wie er seinen herankommenden Vater auf die Leiche eines erschlagenen Glaubensgenossen aufmerksam macht; im Hintergrunde die Ansicht der Stadt Ninive. Die ganze weitere Geschichte, wie Tobias die Erschlagenen begräbt usw., fehlt — vielleicht sind die Darstellungen anderwärts erhalten —, ein nur bruchstückweise 1841 in einem Frankfurter Hause („zum Kumpen“) in einer Mauerspalte zum Vorschein gekommenes Kachelstück scheint die Szene zu zeigen, wie der junge Tobias mit dem Engel Raffael sich verabschiedet; die Mutter Hanna ist allein zu sehen, vom Vater, der offenbar liegt, nur ein Stück Bein und der vor ihm ausgestreckte Hund. Die letzte Darstellung endlich, für die die Hohlform in zwei Exemplaren vorhanden, zeigt das Brautgemach in Rages; im Bett liegt Sara, die Hände faltend; davor steht Tobias, die Fischleber auf die glühenden Kohlen legend. Durch die Türöffnung in einiger Entfernung sieht man den Engel und den bösen Geist Asmodi in Unterhandlung (Abb. 23).

An dem von Walcher für Joh. Vest in Anspruch genommenen Ofen in Schloß Ottenstein sind in Nischen, wie erwähnt, dargestellt die auserwählten Juden: Abraham, Moses, Joseph, David und Johannes der Täufer. Das Modell zum Joseph ist in seinem Besitz und zeigt den Helden in reicher Gewandung nach links gewendet, die Linke eingestemmt; in der Rechten eine siebenfache Kornähre

(1) Sachsenhäuser Kachelfund.

(2) Walcher, Abb. 45.

haltend; auf der Erde neben seinem rechten Fuß ein ägyptischer Götzenkopf¹⁾. Ein ganz ähnliches Modell, nur im Gegensinne und mit geringfügigen Änderungen (z. B. befindet sich rechts am Boden eine Garbe), besitzt aber das Frankfurter Historische Museum (auf der Rückseite freilich bezeichnet: Andreas Diederich) (Abb. 10), während die dem Walcherschen Modell genau entsprechende Kachel das Frankfurter Kunstgewerbemuseum (als Geschenk des Grafen Oriola und in seiner sonstigen Herkunft nicht festgestellt) bewahrt (Abb. 12). Als Gegenstück ist ebendort und mit der gleichen prächtigen grünen dünnen Glasur versehen, ein „Konig David“ vorhanden, mit wehendem Mantel nach links schreitend und die Harfe spielend. Zu seinen Füßen links ein Tamburin, rechts ein Krug. Die prachtvolle Umrahmung der beiden Kacheln ist identisch mit der der Kacheln aus der Passionsfolge des Georg Vest von 1608²⁾.

Der jugendliche David hingegen mit dem gewaltigen Schwert des Goliath in der Rechten, dessen Kopf in der gesenkten Linken, findet sich an einem eisernen Ofen mit hessischer Ursprungsbezeichnung („Nassau-Usingen“) im Dresdener Kunstgewerbemuseum in fünfmaliger Ausformung³⁾, und dieselbe Kachel begegnet in den Sammlungen des Mainzer Altertumsvereins. Stellung und Behandlung der Figur im einzelnen zeigen nahe Verwandtschaft mit der Terra und anderen Werken des Joh. Vest, so daß wir auch diesen David ihm wohl zuschreiben können.

Der für ihn charakteristische Frauentypus kehrt nun auch wieder auf einem Holzmodell des Historischen Museums, das die in eine Nische geschlossene Figur einer von großem Faltengewoge umgebenen Caritas, von vorn gesehen, mit zwei Kindern, zeigt (0,44 × 0,29 m): ein überaus kräftiger Unterarm, große Hände und Füße; bei letzteren die große Zehe stark abgesetzt, die Knie eng aneinander gedrückt, aber das Spielbein scharf abgesetzt (Abb. 11). Auch dies Modell, das Lauffer dem Ende des 17. Jahrhunderts zuschreibt, entstammt dem Sachsenhäuser Kachelfund. Etwas befremdend scheint in der Tat auf den ersten Blick z. B. der in der Nische als Hintergrunddekoration verwendete große geraffte Vorhang, in dessen seine Anordnung ist doch noch recht streng. Dasselbe Motiv, wenn auch im einzelnen anders, begegnet mehrfach bei der von Georg Vest, also aus derselben Zeit herrührenden Folge der fünf Sinne (Walcher, Abb. 56—57. Auditus, Tactus).

Schließlich scheint sich auch noch eine Brücke schlagen zu lassen zu scheinbar gänzlich anders gearteten Werken, nämlich zu einigen Stuckdecken in Frankfurt, auf die wenigstens kurz hingewiesen sei. Die prächtige Decke in dem Renaissancehause zur goldenen Waage ist unter ihnen die bekannteste⁴⁾. Sie enthält in der Mitte zwei größere Szenen, die der Geschichte Abrahams entnommen sind, mit Rücksicht — worauf bisher noch nicht hingewiesen worden ist — auf den Namen des Erbauers des Hauses, Abraham Hammer. In den Ecken der Decke liegt je ein hochovales Feld mit Darstellungen aus der Geschichte des Tobias. Eine unmittelbar schlagende Übereinstimmung mit zweifellos Vestschen Werken läßt sich freilich kaum feststellen, doch findet sich auch hier die Betonung der Gelenke, die kurzen Unterarme mit den sehr kräftigen Händen, die Entblößung der Schenkel, die vorzügliche Durchbildung im einzelnen. Der bärtige Abraham erinnert an den Samuel der Salbung (Abb. 15) und der alte Tobias an die gleiche Figur auf der schönen Leistenkachel (Abb. 20); der Engel Raffael mit seiner langen Nase an

(1) Sachsenhäuser Kachelfund. Rückseite bezeichnet: Heinrich Ludwig Schäffer 1719.

(2) Walcher, Abb. 49—51.

(3) Kunstgewerbeblatt III, 1888, S. 4 (K. Bortling).

(4) Vgl. Wolf und Jung, a. a. O.

denselben auf der gleichen Kachel. Die Erzählung ist ausgezeichnet verdeutlicht und psychologisch tief gefaßt. Vorzüglich sind die jeder Szene beigegebenen und im Mittel- und Hintergrunde erscheinenden Nebenszenen, die das Vor- oder Nachher schildern. Scharf und deutlich heben sich die in kleinen Figuren gegebenen Geschehnisse von dem Grunde ab, ähnlich wie auf der Leistenkachel Raffael und der Geist Asmodi (Abb. 21); nur die Silhouette, der Körper als mimischer Apparat spricht. Meisterhaft die Raumausnutzung und die Handhabung der Gebäudekulissen¹⁾. Sehr ausgeprägt der ornamentale Teil; ein ganzes Gittersystem von Rollwerk, durchgesteckt und aufgenagelt, ist da ausgespannt, in das Früchte, Musikinstrumente, Vögel und Tiere aller Art, Engelsköpfchen und Putten mit hineinverwebt sind, wie sie in gleichzeitigen Buchillustrationen (z. B. den *Deorum dearumque capita* des Franciscus Sweertius, Antwerpen 1602) sich finden. Auch auf unseren Kacheln kommt das Rollwerk in ähnlicher Weise vor (vgl. etwa Abb. 18). Eine urkundlich genaue Datierung des Hauses ist bisher leider nicht möglich gewesen, so daß danach nicht einmal die Frage beantwortet werden kann, ob Joh. Vest die Fertigstellung des Hauses noch erlebt hat. Sehr viel eher zeigen zwei weitere Stuckdecken den Zusammenhang mit Vestschem Stile oder wenigstens seinen Nachklang; einmal die im Hause Kälbergasse 4, das 1898 abgebrochen worden ist. Photographien danach zeigen allegorische Frauenfiguren lehrend und sitzend, die Beine übereinander geschlagen, an einer Frucht riechend, eine Mandoline stimmend, mit einem Spiegel; Putten mit einem Hahn auf der Hand usw. Das Figürliche erinnert unmittelbar an Joh. Vest, weniger das Ornamentale. Die zweite Stuckdecke befand sich in dem 1879 abgebrochenen Hause Schäfergasse 15. Erhaltene Photographien danach zeigen figürliche Szenen (u. a. Esther vor Ahasver) mit weit ausgreifenden Bewegungen vor Straßenprospekten mit großer Architektur. Ganz die gleiche Art wird auf einer sehr großen Kachel mit Darstellung des „Tempus“ im Germanischen Museum deutlich, die gewiß auf ein Mitglied der Familie Vest zurückgeht. Allgemein Vestscher Charakter scheint mir hier unmittelbar sich auszusprechen.

Sonst zeigt sich auf der Stuckdecke eine prachtvolle Herme, die in geschwungenes Blattwerk übergeht; Vögel und Putten tummeln sich im Ornament.

In ornamentalem Zusammenhang mit solchen Stuckarbeiten mögen auch etwa einzelne Modeln verschiedener Form stehen; u. a. friesartige mit einem weiblichen Kopf als Mittelstück, der deutlich Vestsche Prägung trägt, und ein in stark gedrücktem Korbbogen schließendes Stück mit einem ähnlichen weiblichen Kopf und zwei Putten.

Ja, solche ornamentalen Teile aus gebranntem Ton scheinen unmittelbar bei Stuckdecken verwendet worden zu sein.

Der genannte Nachfolger Vests, Chr. Steffan²⁾, zeigt in den von ihm signierten Wappen des Fürsteneckzimmers (s. oben S. 61) ähnliche Elemente, während die Decke doch abweicht.

* * *

In Vorstehendem ist der Versuch gemacht, das Werk des Joh. Vest zu erweitern; das Fundament, auf dem sich die Untersuchung aufzubauen hatte, ist

(1) Wie ich erfahre, werden nächstens von anderer Seite zu einigen der Darstellungen Stiche als Vorlagen nachgewiesen werden.

(2) Mit der rätselhaften Inschrift auf den Tonplättchen des Caspar Vest im German. Museum (Josephi, a. a. O., S. 117—18) wird man ihn kaum in Beziehung bringen können.

nicht breit, und mehrere aus einer Wurzel hervorgehende Momente bedrohen die Sicherheit eines darauf aufgeführten Baues: das ist der handwerksmäßige Betrieb dieser Kunst, der einmal die Möglichkeit bietet, Mittelstücke und Rahmen von verschiedenem Charakter, von verschiedenen Künstlern, aus verschiedenen Zeiten zusammenzukoppeln zu einer äußeren Einheit. Dazu kommt in unserem Falle das gleichzeitige Wirken mehrerer Künstler nebeneinander, die schon durch eine ältere Familientradition in gleichen Bahnen ihre Ausbildung und Entwicklung vollzogen haben. Endlich ist zu berücksichtigen ein sehr gleichförmiger Zeitstil, in dem eine Individualität sich vorerst selten schnell feststellen läßt, und das unmittelbare Benutzen von Vorlagen für Komposition und Ornamentik, die sämtliche Elemente schon enthalten können; in Buchschmuck, Stich und Ornamentstich liegt damals schon ein ungeheurer Vorrat von weit verbreiteten Vorlagen bereit, der dann nur für die Kachelsprache in Relief übertragen zu werden braucht. Freilich kann dies in verschiedener Weise geschehen, und schon dabei kann ein größeres oder geringeres künstlerisches Vermögen sich zeigen. Immerhin wird ein endgültiges Urteil über die künstlerische Leistung, zu der doch auch die Erfindung gehört, erst möglich sein, wenn der Grad der Abhängigkeit oder Unabhängigkeit von Vorlagen einwandfrei ermittelt sein wird. Dazu bedarf es längerer Untersuchungen, die bei dem vielfachen Mangel an Vorarbeiten nicht leicht anzustellen sind. Und ebenso müßte bezüglich des ersten Punktes das gesamte Kachel- und Ofenmaterial dieser Zeit gründlich durchgearbeitet werden. Dann würde sich der Anteil der Familie Vest an der Gesamtproduktion des Kunstgewerbes der Spätrenaissance bzw. des Frühbarock feststellen und beurteilen lassen, und weiter die Frage noch näher beantwortet werden können, welche Rolle jedem einzelnen Mitglied in diesem Kreise zukommt. Insbesondere wird es nötig sein, die Arbeiten der beiden Brüder Johannes und Georg näher voneinander zu sonders. Daß der Einfluß des um elf Jahre älteren Bruders auf den jüngeren nicht gering gewesen sein wird, darf man wohl ohne weiteres voraussetzen.

HEINRICH VON DER HOHENMUEL, HUGO VOM THALE UND SEGER BOMBECK, WIRKER IM DIENSTE JOHANN FRIEDRICHS DES GROSSMÜTIGEN / EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER BILDTEPPICHMANUFAKTUREN TORGAU UND WEIMAR

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck

Von H. GÖBEL

Nur wenige deutsche Fürstenhäuser weisen im 16. Jahrhundert einen so außerordentlichen Reichtum an gewirkten Teppichen auf wie Kursachsen. Den ersten Grundstock zu dem prunkvollen Bestand an Textilien legt Friedrich III., der Weise. So führt bereits das Inventarverzeichnis von 1496 nachstehende „Tapezereien“ an:

L

1. 1 gulden debich dorynnen der kayserlich maiestat mit dem kunig und frawenzimmer steht;
2. desgl.: heilige geist oben auf die Dreyfaltigkeit mit Bileam und auf beyden seiten mit vier profeten;
3. desgl.: historia von Canticia des Königs vnd Königin mit ihren Dienern vnd frawen Zimmer. Tota pulchra es am andern ort: Faciens Tua; (?)
4. desgl.: ein lustgarten mit mannen vnd frawen vnd sächsischer v. Churf. Wappen rings umbher;
5. desgl.: ein mit eim turnier;
6. desgl.: mit dem König Salomo m. funf feldern Jungfrawen mit der musica;
7. desgl.: die Krönung des Keyser vom Babst mit ihre Dienern. Goldfarbteppich wullen goldfarb darinnen der Kayser in seiner Kron, darnach ein riesen vnd kunig streit;
8. desgl.: Olberg mit pfegniss Christi vnd Creutztragung mit der Veronica;
9. desgl.: Keyser auf seine stuel vnd zwo frawen chur Im mit vielen jungfrawen;
10. desgl.: Konigin;
11. desgl.: als Imago Misael mit dem Kunig Nabuchadonosor;
12. desgl.: Kindbett einer Konigin.

Es handelt sich hierbei durchgängig um flämische Erzeugnisse. Der Kurfürst erwirbt sie zumeist durch seinen rührigen Agenten Peter Bestolz; auch Johann Munthein kauft in Antwerpen für seinen Fürsten und Herrn die prächtigsten golddurchwirkten Wandbehänge¹⁾.

Insgesamt bezieht der Kurfürst in den Jahren von 1493—1500 für etwa 1000 Gulden „Tapistrey“; hiervon entfallen allein 800 Gulden auf die Ankäufe der Jahre 1499 und 1500²⁾.

Die nächsten Jahrzehnte bringen kaum einen Zuwachs des kurfürstlichen Besitzes an Textilien. Johann der Beständige, der 1525 seinem weltklugen Bruder folgt, hat wenig Sinn für diesen prunkvollsten Zweig des Kunstgewerbes. Dagegen zeigt sein Sohn und Nachfolger Johann Friedrich der Großmütige einen außerordentlich

(1) Cornelius Gurlitt, Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen. Archivalische Forschungen, Heft II, Dresden 1897.

(2) Dr. R. Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. 1903.

starken Hang für Wirkereien in reichster und üppigster Ausführung. Es ist schwer klarzustellen, wer die Liebe für diese farbenfrohe Kunst in das Gemüt des jungen Fürsten pflanzte, eine Liebe, die sich in seinen späteren Lebensjahren fast zur Leidenschaft auswächst. Selbst in den trübsten Tagen seines Lebens, noch während der Brüsseler Gefangenschaft, vergißt Johann Friedrich nie seine Tapetereien. Es berührt ganz eigen, mit welcher Hingebung der in allen Lebenshoffnungen enttäuschte Fürst sich fast um jeden einzelnen Bildteppich sorgt. Er achtet darauf, daß sie ordnungsmäßig gereinigt, aufgehängt und ausgebessert werden; er sucht bis zuletzt seine flämischen Tapetenwirker, selbst unter schweren geldlichen Opfern an sich zu fesseln — allerdings umsonst.

Wahrscheinlich fand Johann Friedrich der Großmütige die ersten Anregungen, in größerem Maßstabe den Wirkereibetrieb auf heimischem Boden aufzunehmen, durch den kunstsinnigen Grafen Wilhelm von Neuenahr, einem jülichischen Vasallen, der in seinem Dienste stand. Zweifellos ist daneben der Einfluß des Hauses Jülich-Cleve, das von jeher eine stark ausgeprägte Vorliebe für reiche Textilien besaß, von wesentlicher Bedeutung gewesen.

Bereits Anfang 1535 gelingt es dem Grafen in Flandern einen tüchtigen Meister anzuwerben, der bereit ist, sich dauernd in Sachsen niederzulassen. Zunächst schießt Wilhelm von Neuenahr die nötigen Geldmittel vor, um die Kosten für die Wirkereistühle — getzeug genannt — und das Wollenmaterial, das Meister Heinrich nach Weimar mitbringt, zu begleichen. Außer diesem Betrag, der sich auf 54 Goldgulden beläuft, und 1535 dem Grafen zurückvergütet wird¹⁾, erhält Meister Heinrich eine Entschädigung für seine Zureisekosten. Trinitatis 1535 läßt der Kurfürst erstmalig 10 Gulden Sold an „Heinrich tapistreimeister“ zur Auszahlung gelangen. Zunächst wird unser Meister dazu verwandt, die von Johann Friedrich durch seinen Antwerpener Faktor Jakob Herrebrot in Flandern bereits 1531 in Auftrag gegebenen reichen Wirkereien, nunmehr — 1536 — sicher über Eisenach nach Torgau zu überführen. Es handelt sich um kostbare Teppiche, wenigstens läßt die von dem Kurfürsten an Herrebrot angewiesene Summe von 619 Gulden 15 gr. darauf schließen. Der Wirker erhält hiervon den Betrag von 500 Gulden; er wird in der Urkunde als Hans freydmer Gerspratz bezeichnet. Ein ähnlich klingender Name ist in dieser Zeitspanne weder unter Brüsseler noch Antwerpener Tapissiers zu finden. Man ist versucht, nicht an einen Wirker, sondern vielmehr an einen Tapissieremakler der Antwerpener Pant — unter denen sich auch Deutsche befanden — zu denken, wenn nicht ein weiterer Beleg ausdrücklich von dem „tapissereimeister vermoge desselben bekenntnus zu Antorff“ spricht.

Der Kurfürst läßt es nicht an eingehenden Anweisungen, die den Transport seiner geliebten Tapezereien betreffen, fehlen. Unter dem 13. Januar 1536 schreibt er dem Schultheißen zu Eisenach: „Wir haben unserm tapistreimeister Hainrichen von der Hohenmuel, schreiben lassen mit bevel, uns etzlich gefertigten tapistereien ane verziehen durch eigene fur hierauff zu bestellen und zuzeschikken und dieselben fürder dir zu überantworten“²⁾.

Der Beleg nennt uns zum ersten Male den vollen Namen des seit 1535 tätigen Meisters Heinrich. Zweifellos ist Hohenmuel, Hohenmuhl, Haumuel — die Schreibweise wechselt in den Urkunden ständig — eine der üblichen Verstümmelungen eines flämischen Namens. Wirkerfamilien, wie die Homela, van der Hameyde,

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Bd. 4395.

(2) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. Aa 2979, Bl. 2.

van der Mylen begegnen uns häufig in Brüssel, Oudenarde und den sonstigen Wirkerzentren Flanderns.

Merkwürdigerweise wird der endgültige Anstellungsvertrag Meister Heinrichs erst am 19. Januar 1539 ausgestellt¹⁾.

Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Johann Ernst verpflichten sich, nachdem Heinrich von der Hohenmuel „ain zeitlang vor ainen tapistereimaister und silberknecht gedienet“, ihn in dieser Eigenschaft nun lebenslänglich anzustellen. Er ist verpflichtet, den bisherigen Bestand an Wirkereien ordnungsmäßig zu verwalten, außerdem auch auf Wunsch neue Teppiche „nach seinem besten verstand und vermogen und zu dem getreulichsten und vleissigsten zu laisten“. Natürlich wird jedes neu gefertigte Stück nach Aufmaß und besonderen Sätzen vergütet. Sofern die Einstellung von Gesellen, d. h. weiterer flämischer Wirker, nötig ist, geschieht dies auf fürstliche Kosten. Als Gehalt bezieht Meister Heinrich jährlich 40 Gulden, ferner erhält er zwei Hofkleider und die üblichen Zuweisungen an Wein und Bier. Dafür hat er außer auf die Tapetereien auch auf das Silbergeschirr zu achten. Das weitgehendste Entgegenkommen der fürstlichen Vertragsschließer liegt vor allem darin, daß „Hainrichen von der Hohen Mulh das haus an der Elben (in Torgau) gelegen, welchs er itzo gebraucht und innehat“ dergestalt verschrieben wird, daß er Zeit seines Lebens die freie Verfügung hierüber besitzt. Nach seinem Ableben steht es dem Kurfürsten frei, der Ehefrau das Haus zu überlassen, oder diese mit 200 Gulden zu entschädigen. Meister Heinrichs Tätigkeit in Weimar scheint sich nur auf einige Monate beschränkt zu haben, er siedelt dann nach Torgau über, wo er in erster Linie an den reichen Teppichen für den Ausbau des Schlosses Hartenfels tätig ist.

Ehe eine eingehendere Würdigung seiner Arbeiten stattfindet, dürfte ein kurzer Hinweis auf die von ihm verwandten Rohmaterialien erforderlich sein. Die Rechnungsbelege des Weimarer Gesamtarchives geben einen fast lückenlosen Aufschluß. Zunächst versucht Meister Heinrich das nötige Gold-, Wollen- und Seidenmaterial an Ort und Stelle, d. h. in Torgau, zu erwerben. Die Ware befriedigt ihn anscheinend nicht, es finden größere Ankäufe von Gold und Silber in Leipzig statt. Es handelt sich um die üblichen dünnen, silbervergoldeten bzw. silbernen flachen Drähte, mit denen der Seidenfaden umspinnen ist. Die Preise werden genau angeführt.

So zahlt unser Wirker 1537 auf dem Leipziger Michelsmarkt:

13	Gulden	für	1	Pfd.	Silberfaden,
16	„	„	1	„	behemisch goldt,
13	„	„	1	„	tuchgoldt,
11 ¹ / ₂	„	„	1	„	untzengoldt,
2	„	1ort	1	„	Seide.

1539 stellen sich die Preise auf:

11 ¹ / ₂	Gulden	für	1	Pfd.	gemein silber,
13	„	„	1	„	clein silber,
11 ¹ / ₂	„	„	1	„	gemein golt,
13	„	„	1	„	tuchel golt,
16	„	„	1	„	super fein golt
5	„	„	1	„	blau fenedische (venetianische) seiden.

(1) Kopialbuch F. 17 des Gesamtarchives Weimar, Bl. 252 ff.



Wolf Krodel: Neues Testament, Hauptkirche Kamenz
 Zu: H. GÖBEL, HEINRICH VON DER HOHENMUEL, HUGO VOM THALE UND SEGER BOMBECK,
 WIRKER IM DIENSTE JOHANN FRIEDRICH DES GROSSMÜTIGEN.



Wolf Krodel: Altes Testament, Hauptkirche Kamenz

1 Gulden für 4 Bund erfürdischen (erfurtischen) tzwirn (Zwirn). Als Lieferant tritt der Leipziger Händler Ambrosius Iglar auf. Machte der Ankauf der Gold- und Silberfäden in Sachsen keine erheblichen Schwierigkeiten, so haperte es doch bedenklich mit dem Erwerb des nötigen Seiden- und Wollenmaterials. Es bleibt Heinrich von der Hohenmuel nichts übrig, als des öfteren seine alte Heimat aufzusuchen, um von dort die nötigen Rohstoffe mitzubringen. Er benutzte diese Reisen — die erste fällt in die Zeit von Mitte August bis Ende Oktober 1538 — zugleich, um neue Hilfskräfte anzuwerben und für seinen kurfürstlichen Herrn flämische Wirkteppiche einzukaufen. Ende 1539 bricht Heinrich zum zweiten Male nach Antwerpen auf. Diesmal belaufen sich die Ausgaben für „garn, seiden golt und anders zu notturft der tapistrei“ einschließlich der Reisekosten auf nicht weniger als 342 Gulden 12 Groschen.

Wie schon erwähnt, ist der Aufenthalt Heinrichs von der Hohenmuel in Weimar nur von kurzer Dauer. Er siedelt nach Torgau über und richtet dort anscheinend zunächst seine Werkstatt in einem Raume des Schlosses Hartenfels ein. Sein Gehalt wird in den ersten Jahren auf 20 Gulden mit den üblichen Nebenbezügen festgesetzt. Nach Fertigstellung des auf Veranlassung des Kurfürsten für seinen Betrieb erbauten Hauses an der Elbe bezieht Meister Heinrich seine endgültige Arbeitsstelle. 1539 erfolgt die schon erwähnte Anstellung auf Lebenszeit.

Sind die Kammerrechnungen bei den Angaben über die Materialankäufe klar und ausführlich, so läßt sich dies bei der Aufzählung der von Heinrich von der Hohenmuel neu gefertigten Bildteppiche nicht immer behaupten. Wir finden zwar die Ausgaben für die von ihm beschäftigten „knechte“ angeführt, dagegen leider nur in seltenen Fällen eine genauere Benennung der betreffenden in Arbeit befindlichen Wirkereien.

Am 18. Oktober 1537 bezieht Meister Heinrich die erste Entlohnung in Höhe von 52 Gulden 8 Groschen für „zwene cleine guldene tebicht“. Ein Jahr vergeht, ehe eine weitere Anweisung erfolgt. Diesmal handelt es sich um zwei Tischteppiche, die am 19. Januar 1539 mit 32 Gulden 3 Groschen vergütet werden. Der Grund liegt darin, daß Meister Heinrich mit der Fertigstellung einer größeren Folge beschäftigt ist. Es handelt sich um die „Historie vom Propheten Jona“, die aus drei Bildteppichen besteht. Die Vergütung beläuft sich auf 200 Gulden. Der Kurfürst ist mit Hohenmuels Leistung besonders zufrieden und legt ihm 10 Gulden „aus gnaden zu einer verehrung“ bei. Gold- und Silberfäden sind nicht verwandt. Wir finden die Folge in dem Inventar von 1566 bei den Teppichen, die Herzog Johann Wilhelm in der Teilung auf dem Grimmenstein zufallen, unter Nr. 26 der Rubrik II, d. h. unter den Wirkereien ohne Metallfäden, aufgeführt. Auch über den Entwerfer der Patronen erhalten wir genügenden Aufschluß. Der Rechnungsbeleg Bb 4429 aus dem Jahre 1537/38 führt einen Betrag von 5 gr. an für „einen bothen, der zu Wittenberg die visirunge geholt“. Eine entsprechende Durchsicht der Cranachschen Arbeiten bringt einen etwa der gleichen Zeit angehörigen, allerdings undatierten Beleg: „30 fl. vor zehen fisirungen den tewichtmacher, der sein neun gewest, so hat mein genedigster her das zehent in seiner genaden stuben auf lasen schlagen“¹⁾. Darnach würde es sich bei der Jonasfolge um Bildteppiche handeln, von denen jeder etwa drei verschiedene Szenen bringt, eine Anordnung die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei flämischen Wirkereien durchaus nicht selten ist. Gewöhnlich geschieht die Trennung der verschiedenen Darstel-

(1) Weimar, Gesamtarchiv Aa 2975.

lungen durch ornamentierte Säulen, die in reichem Farbenspiel das Gefüge des Marmors wiedergeben.

Im gleichen Jahre erfolgt die Fertigstellung eines dritten Tischteppichs. Die weiteren Belege der Kammerrechnungen bringen zwar ständig Ausgabeposten für neue Arbeiten Heinrichs von der Hohenmuel, die einen recht beträchtlichen Umfang haben mußten, ohne jedoch nähere Benennungen zu geben. Erst die Durchsicht des Briefwechsels des Kurfürsten schafft Klarheit in die Materie. Johann Friedrich der Großmütige befindet sich nach der Niederlage bei Mühlberg und der darauf folgenden Wittenberger Kapitulation als Gefangener in Brüssel. Auch dort vergißt er nicht seine geliebten Tapetzereien und Meister Heinrich von der Hohenmuel. Am 9. Juli 1549¹⁾ richtet der Fürst ein umfangreiches Schreiben an seinen Sohn Johann Friedrich den Mittleren, in dem er ihn auffordert, dafür Sorge zu tragen, daß Meister Heinrich die ordnungsmäßige Verschreibung des Hauses zu Torgau erhalte, das ihm erblich zugesagt sei „zu der Zeit, wie er uns die tucher der wilden mennern gemacht“. Die Folge muß also zu Beginn des Jahres 1539 in Angriff genommen worden sein. Einen weiteren Aufschluß über die Art dieser Wirkereien gibt uns das zweite Inventar von 1566, das die Teppiche anführt, die bei der Grimmensteiner Teilung an Herzog Johann Friedrich den Mittleren fallen²⁾. Es heißt unter dem Titel III: „Brustdebich mit golde gewirkt“, Nr. 21 „9 debich mit wilden mennern, seint mit schwarzer leinwat gefuttert“. Die Patronen werden in Wittenberg gefertigt. Die Rechnungsbelege von 1540 weisen unter anderem wieder den Botenlohn von 5 gr. auf, „die visir zu Wittenberg zu holen“. Erst 1545 ist die gesamte Folge fertiggestellt. Meister Heinrich erhält die Restzahlung in Höhe von 80 Gulden, nachdem ihm bereits 1544 verschiedene Beträge mit insgesamt 171 Gulden 9 gr. angewiesen waren. Die Schlußquittung Hohenmuels ist von besonderem Interesse, als sie uns unzweideutig den Ort, für den die Folge bestimmt war, wie auch den Patronenmaler nennt: „80 gulden an 70 Gulden groschen zu 24 gr. Heinrichen von der Hohenmule tebichmacher zu endlicher und volliger bezalunge der tebicht, so er dem churfürsten zu Sachsen etc. und burggrafen zu Magdeburgk meinem gnedigsten herrn in das neue gewelbte gemach des großen torms (d. h. des Flaschenturmes des Schlosses Hartenfels in Torgau) in aler massen und gestalt, wie ime der patron durch meister Lucasen Kranach zur visirung abgemallt und gemacht ist“³⁾.

Es handelt sich also unzweideutig um neun reich mit Gold und Silber durchwirkte Rückenlaken nach Lukas Cranachs Meisterhand. Ein Schüler kommt nicht in Frage, da dies zweifellos in den Rechnungsbelegen vermerkt worden wäre, wie es z. B. später bei Peter Roddelstedt aus Gotland geschieht. Möglicherweise ist der gelegentlich der Herstellung der Jonasfolge angezogene Rechnungsbeleg der Kranachschen Visierungen auf die vorliegenden Wilde-Männer-Wirkereien zu beziehen. Die Kammerrechnungen der Jahre 1540 bis Ende 1549 bringen im übrigen nur die üblichen Ausgaben für den Ankauf von Gold, Silber, Seide und Wolle, die nunmehr stets aus Leipzig bezogen werden, die Anweisungen der Wirkerlöhne und dergleichen mehr. Insgesamt beschäftigt Heinrich von der Hohenmuel im Jahre 1540 sieben Gesellen, von denen jeder außer den üblichen Zuweisungen jährlich etwa 12 $\frac{1}{2}$ Gulden bezieht. 1741 ist die Gesellenzahl — nach dem ausgezahlten Lohn

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. L, Fol. 269.

(2) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. D 174 b, Bl. 29—32.

(3) Weimar, Gesamtarchiv, Bb 4591 (Ostermarkt 1545).

zu urteilen — fast verdoppelt. Eine wesentliche Rolle spielt in den Rechnungen das „sanfte Bier“, das recht häufig mit größeren Posten wiederkehrt.

Besonders bemerkenswert ist eine Zahlungsbestätigung Meister Heinrichs vom 1. Mai 1546, insofern, als das in Papier aufgedruckte Siegel oben die Buchstaben H V H, darunter in einem Schild seine Haus- und Wirker-



marke bringt. Der Niederbruch Johann Friedrichs des Großmütigen legt Hohenmuel den Gedanken nahe, sich mit dem glücklicheren Moritz, dem nunmehrigen Kurfürsten, baldmöglichst ins Einvernehmen zu setzen. Er wendet sich als weltkluger Mann aber zunächst an den gefangenen Exkurfürsten mit der Bitte, ihm das Torgauer Haus bedingungslos zu überschreiben. Johann Friedrich, in der Hoffnung, sich seinen Tapezereimeister erhalten zu können, willigt ein und fertigt am 8. Juli 1549 eine neue lebenslängliche Bestallung aus. Zugleich übereignet er ihm „craft dis brives“ das „uff unsern Costen“ zu Torgau erbaute Haus „zu seinem und der seinen nutz und besten zu gebrauchen und domit als seinem erbeigen gut nach seinem willen zugebaren und es auch zu verkaufen, von uns und meniglich dorin ungehindert“¹⁾.

Schon am nächsten Tage sendet er im gleichen Sinne das schon erwähnte Schreiben an seinen Sohn Johann Friedrich den Mittleren. Die Hoffnung des gefangenen Fürsten sollte sich nicht erfüllen. Wohl veräußert Heinrich von der Hohenmuel das Haus, jedoch nicht zur Übersiedlung nach Weimar, sondern um in die Dienste des Kurfürsten Moritz überzutreten. Ende 1549 oder Anfang 1550 arbeitet Meister Heinrich bereits für seinen neuen Herrn. Schwierigkeiten macht vor allem die Platzfrage. Kurfürst Moritz befiehlt kurzerhand dem Dresdener Rat, das alte Rathaus seinem „teppichtmacher Heinrich von der Hohenmoel“ als Wohnung und Werkstatt zur Verfügung zu stellen. Es setzen längere Verhandlungen ein; schließlich gelingt es dem Rat, den Kurfürsten zur Rücknahme seines Befehles zu bewegen, da das alte Rathaus unbedingt zur Abhaltung der Altendresdener Gerichte und für andere dringende Zwecke gebraucht würde. Heinrich von der Hohenmuel bleibt zunächst noch in Torgau; sein Übersiedeln nach Dresden scheint erst zu Ende des Jahres 1551 erfolgt zu sein. Die weiteren Geschicke unseres Meisters als Diener des Kurfürsten Moritz sind durch die Veröffentlichungen Fürstenaus, Richters u. a. genügend bekannt²⁾.

Die Hauptarbeit Hohenmuels ist die um 1550 in Auftrag gegebene, ursprünglich in neun Bildteppichen vorgesehene Folge der „Teutzschen Schlachtordnung gegen den Türcken“. 1553 sind bereits zwei Stück fertiggestellt; Meister Heinrich erhält 600 Gulden Vorschuß. Das Inventar von 1565 führt die fertige Folge mit insgesamt 13 Teppichen an. Es handelt sich hierbei um die Verherrlichung der Kriegstaten des Kurfürsten Moritz, die Kämpfe gegen die Türken in den Jahren 1542 und 1552. Seine alten Torgauer Gehilfen scheint Meister Heinrich mit nach Dresden genommen zu haben. Einige von ihnen, so Hans Stichelmann aus Brußlaw (Brüssel), Hans Schlotzs, gleichfalls aus Brüssel und Samson Faber von Enge (Enghien) machen sich 1553 durch eine ausgiebige Prügelei wenig angenehm bemerkbar und geraten mit dem Dresdener Stadtgericht in unliebsame Berührung. Das Todesjahr Meister Heinrichs ist nicht einwandfrei festzustellen, es muß jedoch

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Rr 757, Bl. 2, L. Fol. 269.

(2) Sachsengründ 1861, S. 199 ff.: Fürstenau, Zur Geschichte der Tapetenwirkerei am Hofe zu Dresden. Dresdener Geschichtsblätter 1893: Über die altniederländischen Bildteppiche in der kgl. Gemäldegalerie von Dr. O. Richter.

vor 1563 liegen, da in den Ratsakten (A. IX. 18c., Bl. 98 und 1136) nur noch seine Witwe erwähnt wird. Sie scheint die Manufaktur nicht weitergeführt zu haben. Jedenfalls findet sich 1569 kein Teppichwirker mehr in der Liste der Handwerksmeister.

Heinrich von der Hohenmuel war in seiner Technik ein Basselissier, d. h. er wirkte am flachstehenden Stuhl, im Gegensatz zum Hautelissier, dessen Arbeitsfeld das hochstehende oder hochlitzige Gezeug ist. Den klaren Beweis hierfür gibt uns der Schriftwechsel der Kurfürstin Anna mit ihrer Mutter Dorothea, der Königin von Dänemark, die viel von der berühmten Folge des Türkenzuges gehört hat und nun gern von den Patronen, die noch in Dresden vorhanden sind, eine Wiederholung wünscht. Die Briefe beginnen November 1563. Kurfürstin Anna bemüht sich, die noch vorhandenen Kartons wieder zusammenstellen zu lassen. Das Ergebnis ist unbefriedigend. Die Patronen sind durch das streifenartige Zerschneiden, das die Basselissetechnik bedingt und die wenig sorgsame Behandlung auf den Stühlen so mitgenommen, daß etwa der dritte Teil der ganzen Folge fehlt. Ein Zusammensetzen, bzw. stellenweise völlig neues Ausmalen verursacht hohe Kosten. Kurfürstin Anna schließt unter dem 8. März 1564: „Nun will sich nicht wohl schicken, wenn man den mangel gleich ersetzen wollte, da an einem stück etzlichen rollen new gemelde die andern alt seien solten, do man auch darnach würcken solte, wurde es einen grossen mißstand vnd vngleichheit der Farben geben. Sollte ich dann die Teppiche von newen Contrafacten lassen So muste ich mit 200 thalern nicht auszurichten vnd muste demnach zuuorn berichtet sein ob E. G. das gemelde auff Leinwant oder Pappier wolten gemahlet haben, dann do E. G. einen Patron dauon nehmen vnd andere teppiche danach wirken lassen wolten mußte es auff papier rollen weise und links gemacht werden, damit es die Teppichmacher Irer arth nach stückweise vnter das gezeu legen kennen . . .“ Kurfürstin Anna besitzt recht gründliche Erfahrungen in der edlen Kunst der Wirkerei. Sie kennt das Basselisseverfahren, das durch seine Technik Patronen bedingt, die als Spiegelbild („links gemacht“) gemalt sein müssen, um im Wirkteppich im richtigen Sinne zu erscheinen. Sie weiß, daß die Kartons, in lange, schmale Streifen zerschnitten, unter den Kettfäden des tiefstehenden Stuhles, den die fürstliche Dame „Gezeu“ nennt, angebracht werden. Die Angaben in ihrem Schlußschreiben sind so treffend, daß über das Wirkverfahren Meister Heinrichs kein Zweifel sein kann.

Nach Hohenmuels Ausscheiden knüpft Johann Friedrich der Großmütige sofort eifrig Verhandlungen zwecks Einstellung eines neuen Tapezereimeisters an. Es handelt sich diesmal um einen seines Glaubens halber aus den Niederlanden ausgewanderten Flämen, Hugo von dem Thale. Unter dem 15. September schreibt der Exkurfürst aus Augsburg an Johann Friedrich den Mittleren¹⁾: „Veterliche liebe und treue alzeit zuvorn, hochgeborner Furst, freundlicher lieber Son, Wir wissen D. L. freundlicher meinung nicht zu bergen, das wir zu Brussel in Braband und alhir zu Augsburg zum andern malh von einem Tapezereimeister Hugo von dem Thale undertheniglich angelant und gebeten worden, weil er bey unser Regierung uns an unser Tapezerey zu Torgau gearbeit und sonderlichen underthenigen willen und lust hette under uns, D. L. und ire bruder sich wesentlich nider zu thun . . .“ Das Schreiben wird ergänzt durch einen Brief vom 25. Oktober 1550, in dem der ehemalige Kurfürst nochmals eingehend auf die in Aussicht genom-

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. L, Fol. 367.

menen Anstellungsbedingungen seines neuen Tapistreibmeisters eingeht, der ja bereits genaue Kenntnis davon habe, „das eine große und stattliche tapezerey vorhanden, den er ist zu der Zeit ein ganzes oder halbes Jar als unser meister Heinrich die neue Tapezerey gemacht, zu Torgau gewest und im helfen arbeiten und die alten Tapezereyen ausklopfen“. Johann Friedrich bietet ihm nach längeren, nicht uninteressanten Verhandlungen außer einer jährlichen Besoldung von fünfzehn Gulden, noch 7 Groschen wöchentliches Kostgeld, jährlich also weitere 17 Gulden 7 Groschen, so daß sich seine Gesamtbesoldung auf 32 Gulden 7 Groschen beläuft. Außerdem soll er einen Malter Korn und die für seinen Beruf nötigen Werkzeuge, wie Wirkstühle und dergleichen erhalten. „Hugo von dem älteren“ spricht in einem längeren, undatierten Schreiben an Johann Friedrich den Älteren seinen Dank aus, aus dem jedoch leise eine gewisse Unzufriedenheit mit der vorgesehenen Besoldung spricht, die nicht die seines Vorgängers erreicht. Er erklärt in Weimar demnächst seine Tätigkeit aufnehmen zu wollen, zuvor müsse er aber Weib und Kind aus der alten Heimat nachkommen lassen, für deren Herreise er wohl noch ein Beträchtliches werde zuzahlen müssen. „Über das stehet mein fürnehmen weiter dahin, das ich, wo es die landart geben und leiden wolt, die Kunst mit der Tapezerey in diesen Landen vor die Handt zu nehmen, anzurichten und zu pflanzen, welchs Deutzschland uf den valh nit allein ein ruhm und ehr sunder auch ein nutz und herlichkeit sein wurde,“ schreibt unser neuer Meister. Er schlägt hier seinem fürstlichen Herrn einen Weg vor, der in Italien und Frankreich im 16. Jahrhundert recht häufig beschritten wurde und vielfach den Grundstock zu größeren Manufakturen legte. Tatsächlich kommt es Meister Hugo aber weniger auf ideale Zwecke an, er will „sein auskommen umb und an haben und nit noth leiden“.

Am Sonnabend nach Galli 1550 schreibt Johann Friedrich der Mittlere seinem Vater, daß der Tapezereimeister vor etlichen Tagen angekommen sei. Man habe ihn in sein Amt einführen wollen, er habe sich aber geweigert, da seine Frau noch nicht aus Flandern eingetroffen, und er keine entsprechende Wohnung und Werkstatt finden könne. Immerhin habe er die „große und statliche tapezerey“ des Herzogs schon auf den Zustand ihrer Erhaltung hin geprüft. Endlich langt die Familie Meister Hugos an und bringt neue Schwierigkeiten mit sich. Man habe in Flandern die Mitgabe des aus den Verkäufen (Haus usw.) erlösten Geldes verweigert, von dem Thale solle sich bei Verlust aller Habe mit seiner Person¹⁾ in der Heimat stellen. Am 27. Oktober 1550 antwortet Johann Friedrich d. Ältere auf diese wenig erfreulichen Mitteilungen. Er hält die Rückkehr Meister Hugos nach Brabant, trotz der Nachricht, die auch ihm aus Antwerpen hinsichtlich Einstellung der Inquisition geworden ist, für recht gewagt. „Weil man dan ime das zuvorn der Religion halber im Niederland, wie er selbst bekent, in verdacht gehabt, so wil ime wol zu bedencken sein, wissen auch nicht, ob es ime zu thun und zu raten sey, das er sich uf solche plosse anzeige, danidden stelle. Sintemal man geschwinde mit den Leuten, die ime bekennen, handelt.“

Weitere Nachrichten über Hugo vom Thale liegen nicht vor; aller Wahrscheinlichkeit nach schlug er den Rat des Kurfürsten in den Wind und kehrte, um sein Hab und Gut zu retten, nach Brabant zurück. Der ganze Briefwechsel Meister Hugos zeigt deutlich, wie sehr es ihm darum zu tun ist, wieder in seine Heimat zu gelangen. Ihn, den „fremden und armen gesellen“, wie er sich selbst nennt,

(1) Weimar, Gesamtarchiv L, Fol. 367.

hielt nichts in Deutschland. Von Interesse ist die Mitteilung aus Antwerpen insofern, als sie darauf schließen läßt, daß von dem Thale aus dieser Stadt gebürtig, zum mindesten dort ansässig war. Es handelt sich hier um eine besondere Verfügung des Bürgermeisters von Antwerpen, der das am 25. September 1550 von Kaiser Karl V. erlassene Plakat über die Austübung der Inquisition — es befreit die ausländischen Kaufleute von dem Nachweis ihrer Rechtgläubigkeit und spricht nicht mehr von Ketzerrichtern, sondern von geistlichen Richtern — lediglich unter dem Vorbehalt der städtischen Privilegien, Freiheiten, Satzungen und Gewohnheitsrechte anerkennt¹⁾. Keine andere flämische Stadt tritt in dieser scharfen Weise dem Edikt entgegen. Hugo von dem Thale scheint sich auf die Erhaltung der Antwerpener Freiheit verlassen zu haben. Der Erfolg gab ihm für kurze Zeit tatsächlich recht. Der bald darauf ausbrechende Krieg mit Frankreich hinderte Karl V. längere Zeit an der strengen Durchführung seines Erlasses. Die Wirkerfamilie van Dale ist in Antwerpen mehrere Generationen hindurch ansässig²⁾.

Bis Ende 1552 sind die Verhandlungen Johann Friedrichs des Großmütigen, einen neuen Wirker zu gewinnen, von geringem Erfolg begleitet. Erst am 20. November des gleichen Jahres bewirbt sich Seger Bombeck um die noch freie Stelle. Die Lebensschicksale unseres Wirkers sind, soweit sie seine Tätigkeit in Leipzig betreffen, durch die Aufsätze von Wustmann, Gurlitt, Kurzwelley u. a. genügend bekannt.

Seger Bombeck ist Fläme; die Annahme Kurzwelleys, er sei Niederdeutscher, trifft nach der ganzen Art seiner Technik nicht zu. Bombeck gehört anscheinend bereits zu Beginn der vierziger Jahre der Torgauer Wirkerkolonie an. Am 25. Mai 1543 läßt ihm — „Seger Bombach“ — Johann Friedrich der Großmütige 20 Gulden 18 Guldengroschen „für ein conterfei des herzogen von Gulichs etc. mit golt und silber gewirket“ anweisen³⁾. Auch die Quittung über den empfangenen Betrag ist noch vorhanden⁴⁾. Jedenfalls war Bombeck damals in Torgau anwesend. Wann und weshalb Meister Seger nach Leipzig übersiedelt, ist zunächst noch unbekannt. Am 12. September 1545 gewährt ihm der Leipziger Rat ein Darlehn von 200 Gulden, 1546 erhält er vorschußweise einen weiteren Betrag von 4 Schock 48 Groschen. Seine Abzahlungen sind langsam und unregelmäßig. Er sucht sich zu helfen, indem er dem hohen Rate seine Erzeugnisse anbietet, bzw. seine Teppiche zu Festlichkeiten ausleiht und aufhängt; ein Geschäftsgebahren, das wir z. B. auch bei dem Frankenthaler Wirker Moritz de Carmes u. a. finden⁵⁾. September 1547 begeht Dr. Badehorn feierlich seine Hochzeit im Rathaussaal. Bombeck hängt bei dieser Gelegenheit den Teppich mit dem Brustbilde Kaiser Karls auf und erhält hierfür 48 Groschen. 1551 liefert er dem Rate eine gewirkte Tischdecke „dorinne des churfürsten zu Sachsen grosswappen und des rats wappen in vier ecken gewürket“; ferner eine nicht näher benannte Wirkerei. Kurze Zeit hiernach überreicht Meister Seger dem Rate den bekannten Teppich, „dorinne die figur Christi und zwei meherwunder umb 13 schock 20 gr.“ er arbeitet außerdem ein Wappen für 36 Groschen. Immerhin beläuft sich 1551 Bombecks Schuld noch auf 50 Gulden.

(1) Plot, Chroniques de Brabant et de Flandre, p. 129. Henri Pirenne, Geschichte Belgiens, Bd. III, Seite 447.

(2) Notariatsakte Van den Bosch 1587. Fernand Donnet, Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie etc. Bruxelles 1898, p. 69.

(3) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. Bb 4541.

(4) Weimar, Gesamtarchiv, Aa 2978, Bl. 11.

(5) H. Göbel: Jakob und Moritz de Carmes, Frankenthaler Wirker im Dienste des Herzogs Christoph von Württemberg in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919.

Sie wird schließlich durch eine nicht näher benannte Wirkerei, für die er 20 Schock erhält, auf 34 Schock 59 Groschen 6 Pfennig herabgemindert. Meister Seger scheint in Leipzig, trotz allem Entgegenkommen der Behörden, auf keinen grünen Zweig gekommen zu sein. Oktober 1552 verläßt er die Stadt und gibt das ihm vom Rate zur Verfügung gestellte Haus auf dem Grundstücke des ehemaligen Barfüßerklosters wieder auf.

Meister Seger bietet in Weimar zunächst dem ehemaligen Kurfürsten zwei Wirkteppiche im Werte von 130 Talern zum Kaufe an. Die Verhandlungen sind endlos. Bombeck schreibt nach langem Warten beweglich „Nun steht solchs alles in stillschweigen und wirt des handels weiter nicht gedacht, und bin gleichwol ich armer man alhie vier wochen gelegen und kan kein endlichen bescheide erlangen, und ist mir armen man schwer so lange Zeit alhie zu liegen, zu verzehren und nichts ausrichten“¹⁾. Zugleich sucht Seger mit Johann Friedrich dem Großmütigen hinsichtlich der freien Tapezereimeisterstelle zu einem Abkommen zu gelangen. Als Forderung stellt er die Gewährung einer jährlichen Besoldung von 50 Gulden, sowie die Hergabe zweier Hofkleider. Die Verhandlungen führen wenigstens hinsichtlich seiner Anstellung zum Abschluß. Am 23. November 1552 wird „Sigmund Benedich (!) tapezereimacher“, die Urkunde seiner Einstellung zunächst auf zwei Jahre; beginnend ab 1. Januar 1553 ausgehändigt. Er erhält 42 Gulden Jahresgehalt sowie ein Sommerkleid. Die Beschaffung von Wohn- und Werkräumen ist Sache des Meisters. Er hat die herzogliche Tapetzerlei zu beaufsichtigen, auszuklopfen, bei Bedarf aufzuhängen und etwaige Schäden auszubessern. Alles hierzu nötige Material liefert ihm sein fürstlicher Brotherr, der ihm für derartige Arbeiten auch jedesmal einen geeigneten Raum im Schlosse zur Verfügung stellt. Der Vertrag ist beiderseits vierteljährlich vor Ablauf des Endtermins kündbar. Der Schlußsatz besagt, daß Bombeck seine Familie zunächst noch nicht kommen lassen darf, „dieweil es dieser zeit der sterbensseuch halben zu Leipzig etwas gefehrlich“.

Das Ableben Johann Friedrich des Großmütigen ändert nichts an dem abgeschlossenen Vertragsverhältnis. Unter dem 25. November 1554²⁾ verlängert Johann Friedrich der Mittlere den von seinem Vater abgeschlossenen Vertrag um weitere zwei Jahre, also bis zum 31. Dezember 1556. Die alten Abmachungen bleiben bestehen; der neue Herzog gewährt als Zulage noch ein „Weimarisch malder Korn“. Inzwischen hören Meister Segers Beziehungen zu Leipzig durchaus nicht auf. Bei seinem Fortzug aus der alten Pleißestadt hat sich Bombeck verpflichtet, seine noch rückständige Schuld ratenweise zu tilgen und zwar zu Michaelis 1553 mit 10 Gulden, zu Neujahr 1554 geichfalls mit 10 Gulden; der Rest von 80 Gulden 6 Pfg. ist zu Pfingsten 1554 fällig. Bombeck beeilt sich nicht gerade mit der Erledigung seiner geldlichen Verpflichtungen; noch 1554 zeigt sich der Gesamtbetrag in der Leipziger Stadtrechnung. Erst am 26. August 1557 finden wir eine Ausgabeanweisung an Meister Seger über 200 Taler (228 Gulden 12 gr.) für einen Teppich, wahrscheinlich das bekannte Salomonisurteil. Die alte Schuld muß also inzwischen getilgt sein. Zunächst erstrecken sich die Arbeiten Meister Segers in Weimar auf Reparaturen; 1556 beginnt er mit der Herstellung verschiedener Wappenteppiche. Die erforderlichen Gold- und Seidenfäden kauft er bei dem Leipziger Händler Trautmann. Im gleichen Jahre schießt der Herzog ihm 50 Gulden „zu erkeufung

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Nr 108.

(2) Weimar, Gesamtarchiv, Nr 148.

eines Hauses“ vor. 1557 beginnt Meister Bombeck mit der Herstellung einer reichen Wirkerei, „Darein er meinen gnedigen Fürsten und hern hern Johann Friedrich den Mitlern und seiner Fürstlichen Gnaden gemalnt conterfei gewirkt hat“. Er erhält für die Arbeit den hohen Betrag von 200 Gulden. Auch der Patronenmaler dieses Teppichs ist genannt. In der zugehörigen Ausgabeanweisung vom Jahre 1558/59 (Bb 4839) werden 11 Gulden 9 gr. erwähnt, die „meister Peter der Maler für die Visierung, darnach dieser debich (das Konterfei des Fürstlichen Paares) gemacht“ zustehen. Der Betrag wird an Seger Bombeck vergütet, der ihn wiederum an Meister Peter abführt. Über die Person des Malers herrscht keine Unklarheit. Es ist der Kranachschüler Peter Roddelstedt aus Gotland, dessen Tätigkeit in Weimar als Hofmaler und Kupferstecher von etwa 1548—1572 festzustellen ist. Sein Anstellungsvertrag ist unter dem 25.6.1553 ausgefertigt. Hierin wird ein Jahresgehalt von 20 Gulden, daneben ein wöchentliches Kostgeld von 10 Groschen sowie die Gewährung eines Sommerkleides festgesetzt. Es finden sich verschiedene Rechnungsbelege, aus denen hervorgeht, daß Peter Gottlandt in erster Linie „contrafacte“ malte, daneben auch häufig Fahnen ausgestaffierte — 1547 allein 21 Stück —, Wappenentwürfe zeichnet und dergleichen mehr. Zweifellos entwickelte Meister Peter als Patronenmaler eine umfangreiche Tätigkeit, wenigstens ist er der einzige Kranachschüler, bei dem derartige Arbeiten einwandfrei nachzuweisen sind.

Die Versuche, den Fürstenmaler Hans Krell mit den Entwürfen zu den Hohenmuelschen oder Bombeck'schen Teppichen in unmittelbare Verbindung zu bringen, haben wenigstens bisher keine archivalische Bestätigung gefunden. Auch ein Beleg vom 30. Januar 1538, nach dem „Hans Krell Maler von Leiptzig“ für „2 gemalte tücher“ 20 Gulden erhält, läßt sich nicht in diesem Sinne deuten. Das Gleiche gilt von dem Weimarer Hofmaler Veit Thieme.

Die letztmalige Auszahlung des Seger Bombeck zustehenden Dienstgeldes erfolgt am Lucientag, also Ende 1559. Ob der Meister verzogen oder verstorben, läßt sich nicht feststellen. Mit Seger Bombeck schließt die Reihe der Bildteppichwirker im Dienste Johann Friedrich des Großmütigen und seines Sohnes. Den Ausgangspunkt bildet die Torgauer Manufaktur, deren Werkstättenbetrieb bei weitem den des Seger Bombeck übertrifft. Meister Heinrich von der Hohenmuel arbeitet nicht nur für seinen Fürstlichen Herrn, sondern auch für auswärtige Höfe, was sich z. B. aus den pommerschen Inventaren ohne weiteres feststellen läßt. Hugo vom Thale, Seger Bombeck und aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Leipziger Wirker Egidius Wagner sowie der Stettiner Peter Heymann entstammen dieser Manufaktur.

Um eine einigermaßen einwandfreie Klarstellung der Arbeiten der Torgauer und Weimarer Meister zu erreichen, ist die Gegenüberstellung der einschlägigen Inventarverzeichnisse unbedingt erforderlich.

Von Bedeutung ist zunächst das allerdings nicht vollständige Verzeichnis von 1547¹⁾, dessen Titel IV, V und VI die gewirkten Teppiche bringen. Um einen klaren Vergleich zu ermöglichen, sei das Inventar von 1547 als II bezeichnet.

* * *

(1) Weimar, Gesamtarchiv, D 162, Bl. 4—7.



Seger Bombeck: Wandteppich mit dem „wahren Bilde Christi“, Schloß Eisenberg.



Seger Bombeck: Wandteppich, Sieg der Reformation, Schloß Eisenberg.

Zu: H. GÖBEL, HEINRICH VON DER HOHENMUEL, HUGO VOM THALE UND SEGER BOMBECK, WIRKER IM DIENSTE JOHANN FRIEDRICHS DES GROßMÜTIGEN.

II.

III. Tischdebich.

15. 1 gulden tischdebich schwarz gemostiert.
16. 1 gewirkten Debich mit gulden blumen, an den seiten mit rotem samt gefaßt.

* * *

V. Gewirkte guldene debich.

31. 1 gulden tuch, darinnen ein lustgarte mit man und frauenbildern.
32. 4 guldene Wittembergische tucher, darinnen der ganze passion.
33. 1 gulden Wittembergisch tuch, darinnen stehet Maria, die wermet das Kindlen.
34. 1 gulden tuch mit dem abentmal Christi.
35. 1 gulden tuch, darinnen ein cramerei und schon bilwerck.
36. 1 gulden tuch, darinnen stehet der engelsche grus und auf den seiten vier propheten.
37. 1 gulden tuch mit den heiligen drei konigen.
38. 1 gulden tuch mit dem Konig Salomon in funf felden.
39. 1 gulden tuch, darinnen steet die historien Excanticis; tota pulchra est.
40. 1 gulden tuch, darinnen die kaiserliche majestet.
41. 1 gulden tuch, darinnen cront der babst den keiser.

* * *

VI. Gewirkte debich one golt.

42. 1 goltfarben debich, darinnen steet „Abdonago misael“.
43. 1 debich, darinnen steet „Sonat regis somnum Daniel“.
44. 1 debich, in der mitte reit ein kurisser und leigt der keiser im bethe.
45. 1 debich mit dem ohlberge und gefenkus Christi.
46. 1 debich, darinnen steet Maria mit irem kindlen.
47. 1 debich, darinnen ein kaiser mit einer liligen.
48. 1 debich mit einem Konige und riessen streit.
49. 1 debich, darinnen ein thiergarte.
50. 1 debich mit dem leiden cristi, Maria und Johannes.
51. 1 debich mit dem Keiser, sitzen fur in zwei weiber.
52. 1 debich, darinnen die gottin Ceres etc.

hieruber:

53. zwulf alte gewirkte debich von mancherlei farben und figurn.
54. sechzehnen gewirkte banktucher von allerlei farben, bose und guet.

Von den Teppichen des Inventars I von 1496 entsprechen:

I 1—II 40; I 2—II 36; I 3—II 39;
I 4—II 31; I 5—fehlt; I 6—II 38;
I 7—II 41; I 8—II 45; I 9—II 51;
I 10—II 52; I 11—II 42; I 12—fehlt.

Die übrigen in dem Inventare angeführten Wirkereien stammen mit Ausnahme der alten unter Nr. 53—55 erwähnten Teppiche und der Nr. 16 aus den Ankäufen der Bestolz, Munthein und Herrébrot. Ferner kommen die Erwerbungen von dem Brüsseler Wirker Johann de Luy und anscheinend auch Teile der sogenannten „tapistrei des Schlüsselseiders“ hinzu, die Johann Friedrich der Großmütige 1538 mit dem Landgrafen Philipp zu Hessen verrechnet. Von den Torgauer Arbeiten finden wir nur einen Tischteppich erwähnt. Die übrigen Arbeiten, wie die Geschichte des Jonas und andere, fehlen aus dem einfachen Grunde, weil sie sich zur

Zeit nicht in Weimar, sondern im Schloß Hartenfels befinden. Ein etwas klareres Bild gibt uns das als III bezeichnete Inventar vom 22. März 1549. Auch hier seien nur die gewirkten Teppiche aus dem eigentlichen Besitze des Kurfürsten angeführt, trotzdem die reichen Stickereien und Wirkereien der „magdeburgischen Tapezerei“ den meisten Raum — Abteilung I — beanspruchen. Die Art der Übernahme des reichen Textilienschatzes aus dem Besitze des Kardinals Albrecht von Brandenburg durch den sächsischen Kurfürsten ist nicht ohne Interesse. Die magdeburgischen Wirkereien und Stickereien sind Johann Friedrich dem Großmütigen als Pfand und Sicherheit gegen Herleiheung von 10000 Gulden überwiesen worden. Der Kirchenfürst ist säumig mit der Zurückerstattung. Johann Friedrich läßt die Textilien nach den Schlössern Wartburg und Leuchtenburg bringen und dort kurzerhand die Wappen des bisherigen Besitzers herausschneiden. Es entsteht ein längerer Prozeß; Kurfürst Friedrich beauftragt 1550 den gelehrten Dr. Gregorius Brück mit gepfefferten Gutachten gegen die „Piaffen“¹⁾. Der Schriftwechsel beleuchtet scharf, den ganzen etwas seltsamen Handel. Eine eingehende Würdigung dürfte in dem Rahmen des vorliegenden Aufsatzes jedoch zu weit führen. Es sei nur kurz erwähnt, daß die Wirkereien der magdeburgischen Tapezerei sämtlich flämischer, zumeist Brüsseler Herkunft sind. Sie wurden von Kardinal Albrechts Günstling Hans Schenitz in den Jahren 1528 und später eingekauft. Dem Makler bringt der Handel kein Glück. Es erfolgt gegen Schenitz die Anklage, seinen Herrn bei dem Tapisseriekauf betrogen zu haben. Kardinal Albrecht läßt seinen ehemaligen Günstling einkerern und heimlich richten; ein Vorgehen, das ihm die bekannte scharfe Fehde Luthers zuzieht.

Das Endergebnis des Prozesses zwischen Johann Friedrich und Magdeburg ist ziemlich verwickelter Natur. Die meisten Stickereien und ein kleiner Teil der Wirkteppiche gehen an das Erzbistum zurück.

An Bildteppichen aus dem eigentlichen Besitze Johann Friedrichs, also unter Ausschaltung der magdeburgischen Tapezerei, verzeichnet das Inventar vom 22. März 1549 nachstehende Stücke:

III.

II. Inventarium über die tapezerei.

1. 4 tepicht, dorunter golt, mit der passion, und ist ein itzlicher mit gruner leimet gefuttert.
2. 1 gewirkter tepicht, dorunter auch golt mit einem ganzen tornir.
3. 1 gewirkter tepicht, dorunter golt, mit der historia „Ecce, virgo concipiet“.
4. 1 gewirkter tepicht, hat auch golt, dorinne stehet der keiser.
5. 1 tepicht, dorunter golt, mit dem konig Salomon in funf feldern.
6. 1 tepicht, dorunter golt, und darinne der babst und keiser.
7. 1 tepicht, dorunter golt gewirket, mit einem lustgarten.
8. 1 tepicht mit golde, darinnen stehet die historia ex canticis der Konig und Konigin mit iren diener und frauziemer.
9. 1 tepicht, hat auch golt, mit den heiligen drei Konigen.
10. 1 tepicht, dorinnen golt, mit der historia „tota pulchra es amica mea“.
11. 1 tepicht, dorinnen golt, mit dem abentmal Christi.
12. 1 tepicht, hat auch golt, dorinnen stehet mein gnedigster Her und doctor Bruck.
13. 1 tepicht mit golde, dorinne stehet mein gnedigster her und die Konigin in Engeland.

(1) Weimar, Reg. K., pag. 436 VV. Nr. 19, 1.

14. 1 tepicht mit golde, darinnen die historia „lasset zu mir kommen die Kindelein“.
15. 1 tepicht mit golde, darinnen steht „nu freuet euch lieben christen gemein“.
16. 1 tepicht mit golde, darinnen stehet S. Christoff.
17. 1 tepicht mit golde, darinnen stehet die historia Johannis in der wusten.
18. 1 tepicht mit golde, darinnen Joseph von Armetei mit dem hern Christo, do er in wolte ins grab legen.
19. 1 tepicht mit golde, dorinnen stehen zwu sirenen mit flugel.
20. 1 klein tepicht mit golde, dorinnen der Herzog von Gulich.
21. 13 kleine brustteppicht mit golde und gruner leimet gefuttert.
22. 9 brustteppicht mit golde und schwarzer leimet gefuttert.
23. 18 brustteppicht mit golde, die leisten oben mit weiser leimet gefuttert.
24. 3 gewirkte uberzuge uber pulster mit golde und roten parchem gefuttert.
25. 1 gewirkter tepicht mit gulden und seidenen leisten.
Summa der tepicht, so golt haben, seind 67.
26. 8 gewirkte brustteppicht.
27. 1 gewirkter himel mit gruner leimet gefuttert.
28. 1 großer gewirkter tepicht, darinnen der Daniel mit seinen gesellen, die abgoter anbeten.
29. 1 tepicht, dorinnen der Daniel dem Konig den draum ausleget.
30. 1 tepicht mit der gottin Ceres.
31. 1 alter tepicht, darinnen der Konig mit dem draum vom baum, der abgehauen war.
32. 1 alter tepicht mit einer jagt.
33. 1 tepicht, darinnen einer in einem Kuris reit.
34. 1 tepicht, darinnen etzliche uffm wasser stechen.
35. 1 tepicht, darinnen ein Konig mit einem grauen bart.
36. 1 tepicht mit dem olberge.
37. 1 tepicht, darinnen die historia vom Konig, der seinem sohne hochzeit machte.
38. 1 tepicht mit einem risenkampf.
39. 1 kleiner tepicht mit einem crucifix.
40. 1 goldfarber tepicht, darinnen ein Konig mit seinem hofgesinde.
41. 1 tepicht, darinnen die Maria mit dem Kindelein.
42. 1 alter tepicht, darinnen der konig unsinnig hin und wider uffm felde leufet.
43. 5 cleine grobe tepicht, darinnen allerlei angesichter.
44. 9 grune tepicht mit einem tiergarten.
45. 1 geler tepicht, darinnen der Konig einem weibe das zepter ufs heupt leget.
46. 1 alter grober teppicht mit bildern.
47. 13 alte gemeine grobe tepicht.
48. 1 tischtebicht, darinnen meins gnedigsten hern wapen mit golde.
49. 19 neue gewirkte tischteppicht.
50. 2 weise tebicht mit dolbn golt blumen.
51. 13 grobe gemeine bankteppicht von allerlei farben.
52. 39 grune brustteppicht.
53. 6 grune bankdebichte.
54. 3 lange Rodiser tepicht, darunter gar ein neuer.
55. 4 kleine Rodiser tepicht.
56. 1 langer neuer tischtebicht, mit weiser leimet gefuttert.
57. 11 rote schlechte gewirkte tischdebicht.
58. 11 gewirkte fuestepicht, dorunter drei lange.

59. 4 alte bese Rodischer debicht.
 60. 12 alte betdecken.
 61. 2 tepicht mit der historia Jone.
 62. 1 weiser schwebisch, darinnen der fursten von Sachsen wappen.
 Summa der tepicht, so kein golt haben, se nd: 183.

Nota:

„Zwene tebicht vermuge des alten registers mangeln, nemblich der eine mit der kremerei und der ander mit der historia Jone.“

Wir finden unter 2 den in 15 erwähnten „debich mit ein turnier“ wieder, der aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem bekannten Turnierteppich zu Valenciennes identisch ist. Er bildete zweifellos eine Folge mit 14 (II31), dem Lustgarten, der gleichfalls von den sächsischen Wappenschildern umgeben ist.

Nr. 20 erwähnt den 1543 von Bombeck erworbenen Teppich mit dem Bilde des Herzogs von Jülich. Der Torgauer Schule sind ferner zuzuschreiben Nr. 12 mit der Darstellung des Kurfürsten und Dr. Bruck, Nr. 13 Johann Friedrich mit der Königin von England (im Inventar von 1566: Konigk in Engelant) sowie Nr. 19 ein Teppich „darinnen stehen zwu sirenen mit flugel“ (ein starker Anklang an den noch erhaltenen Bombeckschen Teppich mit dem wahren Bilde Christi). Die für Meister Seger so charakteristische Art der Porträtwirkerei geht zweifelsohne auf die Torgauer Manufaktur und Heinrich von der Hohenmuel zurück. Ob Nr. 14 mit der „historia lasset zu mir komen die Kindelein“ und Nr. 15 „nu freuet euch lieben christen gemein“ gleichfalls Torgau zuzuschreiben sind, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. Die unter Nr. 45 angeführte „gele“, d. h. in gelben und bräunlichen Tönen ausgeführte Tapiserie mit der Szene aus der Geschichte Esters, gehört wahrscheinlich einer norddeutschen Manufaktur an. Unter Nr. 61 erscheint die bekannte Torgauer Jonas-Folge. Die Nrn. 48, 49 und 50: 22 gewirkte Tischteppiche sind gleichfalls Heinrich von der Hohenmuel zuzuschreiben.

Nach dem Ableben Johann Friedrichs des Großmütigen bleibt zunächst der Textilienschatz in Weimar. Eine Teilung findet erst nach dem Tode Johann Friedrichs III., der 1565 kinderlos stirbt, unter den beiden noch überlebenden Söhnen des Exfürsten am Dienstag nach Estomihi des Jahres 1566 auf dem Grimmenstein statt.

IV ist das Verzeichnis der Teppiche, die Johann Friedrich dem Mittleren zufallen¹⁾, unter V sind die Wirkereien angeführt, die Herzog Johann Wilhelm zuerkannt werden.

* * *

IV.

I. Vorzeichnus der debich, so mit golde gewirkt seint, und der debich one golt.

1. 1 debich, darinnen der her Christus vom creutz genomen und ins grab gelegt wirt, mit gruner leinwat gefuttert.
2. 1 debich, darinnen die auferstehung und himelfart Christi, mit gruner leinwat gefuttert.
3. 1 debich, darinnen der her Christus das volk mit funf gerstenbrot speisset. Johannis am VI.
4. 1 debich, darinnen die aposteln in die welt gesendet werden.

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. D 174b. Es stimmt im übrigen mit der zweiten Ausfertigung, die sich im Besitze der Heidelberger Universitätsbibliothek befindet, bis auf Kleinigkeiten überein.

5. 1 debich mit dem engelischen grus, auf den seiten vier propheten mit dem spruch: „Ecce, virgo concipiet“.
6. 1 debich, darinnen ein Konigk mit seiner Konigin, iren dienern und frauemern; oben steet: „Tota pulchra est“.
7. 1 debich mit einem thornier, umbher mit der hern von Sachsen wappen.
8. 1 debich mit dem Kindertanz, darinnen stehet: „Nu freuet euch lieben christen gemein“.
9. 1 debich mit dem Konigk in Engelant und mit meinem gnedigen alten hern dem churfürsten zu Sachsen hochloblicher und seliger gedechtnus.
10. 1 debich, darinnen sitzt ein mansperson, der gibt einer junkfrauen ein gulden tuch, auf einer seiten stehet ein alter man mit einem grabeschiet.
11. 2 kleinere debich mit meins gnedigen alten hern des churfürsten zu Sachsen hochloblicher und seliger gedechtnus conterfei; ist eins cleiner dan das ander.

II. Hellisch¹⁾.

12. 1 debich mit der creutztragung Christi, ist mit schwarzer Leinwat gefuttert.
13. 1 debich mit Maria und dem Kindlen Christi und Anna, ist nicht gefuttert.
14. 3 debich mit dem seheman (Luce am VIII), ist mit schwarzer leinwat gefuttert.
15. 1 debich mit der sendung des heiligen geistes, mit schwarzer leinwat gefuttert.
16. 1 debich mit sant Euchstachius, wie er dem hirsch nachrennt, mit schwarzer leinwat gefuttert.
17. 1 debich, darinnen sitzt ein Konigk auf einem stuel, umb ihn her vil biliporcks, und eine frau mit einem eingebunden Kindlen.
18. 1 debich mit einer gotin mit einem rossencranz, die hat einen zubogen in der hant, ist mit schwarzer leinwat gefuttert.
19. 1 debich, darinnen steht: „Justicia homo“.
20. 1 debich, darinnen bullerei, ist mit schwarzer leinwat gefuttert.

III. Brustdebich mit golde gewirkt.

21. 9 debich mit wilden mennern, seint mit schwarzer leinwat gefuttert.
22. 6 debich mit dem sechsichen und gulischen wappen, mit gruner leinwat gefuttert.

IV. Gewirkte debich one golt.

23. 1 debich mit Maria und dem Kindlen Christi, dem beut Joseph ein apfel.
24. 1 debich mit der creutztragung des hern Christi.
25. 1 debich mit dem vorlorne sone
26. 2 debich, do der son seinen vatter ersicht } ist hellisch.
27. 1 debich, darinnen sitzt die Konigin Hester auf einem stuel, fur ir kniet Haman und bit um sein leben.
28. 4 debich, wie Daniel in den gluenden offen wirt geworfen, und der Konigk Nebukatnesor.
29. 2 grune debich mit einem tiergarten.
30. 1 debich mit einem Crucifix.
31. 1 debich, darinnen ein Konigk mit einem zcepter.
32. 1 debich, darinnen ein konigk mit einem schwarzen bart.

(1) Hellisch, d. h. aus Halle, scheint darauf hinzuweisen, daß es sich um die Teppiche aus dem Besitze des Erzbistums Magdeburg handelt. Die Bezeichnung ist jedoch ungenau.

V. Brustdebich one golt.

33. 6 debich mit der hern von Sachsen wappen.
34. 2 debich auf die vorbencke solche arbeit.
35. 2 debich mit nacketen Kindern mit allerlei vogeln.
36. 1 debich mit „Verbum Domini“.
37. 14 grune debich auf damaschken art mit den sechsischen wappen, langk und kurz.
38. 1 grunen debich mit dem gulischen wappen.

VI. Banktucher one golt.

39. 2 lange grune banktucher mit den sechsischen wappen.
40. 3 banktucher mit allerlei farben und blumen.

VII. Gewirkte tischdebich one golt.

41. 1 taffeldebich mit dem wappen der chur zu Sachsen, ist mit weisser leinwat gefuttert.
42. 1 tischdebich mit dem wappen chur und Sachsen.
43. 1 tischdebich, darinnen „Verbum Domini“.
44. 2 grune tischdebich.
45. 3 rothe tischdebich.
46. 1 Rodiesser tischdebich.

Eine Ergänzung führt noch hinzu:

- 1 stuck doctors Marthini Luthers conterfeit,
- 1 stuck des herzogs zu julichs conterfeit.

Von den Wirkereien entstammen die Nummern 1, 16, 18, 25 und 26 dem Textilienbestand Albrechts von Brandenburg. Außer den schon durch das Inventar von 1549 bekannten Teppichen der Torgauer Manufaktur finden wir hier den Teppich „Nu freuet euch lieben christen gemein“ als Kindertanz erläutert¹⁾. Nr. 11 erwähnt zwei Wirkereien mit der Gestalt Johann Friedrichs des Großmütigen, zweifellos Torgauer Arbeiten. Das gleiche gilt von dem im Nachtrag angeführten und noch erhaltenen „Conterfei“ Luthers. Der Teppich mit dem Bilde des Herzogs von Julich ist bereits als Arbeit Meister Segers erwähnt. Besonders interessant ist Nr. 17; der darin beschriebene Teppich scheint mit ziemlicher Bestimmtheit auf die bekannte Bombecksche Wirkerei mit dem Urteil Salomonis hinzuweisen. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der noch erhaltene Bildteppich eine Wiederholung des für den alten Kurfürsten gefertigten Stückes. Das Verfahren ist bei den Teppichwirkern allgemein üblich, ja sogar durch die Technik bedingt. Nur in den seltensten Fällen wird der an und für sich recht teure Karton einmal benutzt. Einer Vorzugsausführung unter Verwendung von Gold und Silber folgen in der Regel eine oder mehrere Wiederholungen in einfacher Weise, in denen bei den Lichtern der Metallfaden durch entsprechend getönte Seiden ersetzt wird.

Auch der Turnierteppich „umbher mit der hern von Sachsen wappen“ erscheint in dem Verzeichnis.

Neu ist die Folge vom Sähemann, ohne daß es möglich ist, dieselbe einem bestimmten Atelier zuzuschreiben. Nr. 9 deckt sich mit III (13). Unter den „Brustdebich mit golde gewirckt“ finden wir die bekannte Hohenmuelsche Folge der wilden Männer; auch die sechs Wirkereien mit dem sächsischen und jülichischen

(1) Vergleiche Bruck: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Tafel 3a.

Wappen sind Torgau zuzuweisen. Die unter „V Brustdebich one golt“ angeführten Rückenlaken mit der „hern von Sachsen wappen“ und „2 debich auf die vorbencke“ mit entsprechender Darstellung fallen in die letzte Weimarer Zeit Meister Segers. Das gleiche gilt aller Wahrscheinlichkeit nach von den Nummern 37, 38, 39 und 40. Verschiedene andere Wirkereien des Inventars lassen sich erst durch näheren Vergleich mit den pommerischen Nachlaßverzeichnissen identifizieren.

Das nachstehende Inventar V mit dem Anteil der Wirkereien, die Herzog Johann Wilhelm zufallen, bringt die Vervollständigung des reichen Textilienschatzes Johann Friedrichs des Großmütigen¹⁾.

*
*
V.

I. Diese stuck seind von seiden, gold und silber.

1. Drei debicht mit gold, seiden und silber gewirkt, gehören zusammen: ein historien von der cupidine.
2. Zwei stuck debicht gehören zusammen, seind von gold, seiden und silber, eins von der heiligen drei Konige, das andere von Simeon.
3. Ein stuck von gold, silber und seiden von sant Hieronimo.
4. Ein klein stuck von Apoclypside von gold, seiden und silber.
5. Zwei alte stuck von der passion von gold, silber und seiden.
6. Ein klein stuck von der geburt Christi von gold, seiden und silber.
7. Ein lang schmal stuck von einer jhagt.
8. Zwei stuck gehören zusammen, eins von Maria, das ander von der Justilien)?).
9. Ein stuck von der heiligen dreifaltigkeit.
10. Ein stuck das abendmahl.
11. Ein stuck von der belehnung, die der babst dem Kaiser tut.
12. Ein stuck, wie ein Kaiser seinen sohn belehnet.
13. Ein groß stuck, da unser lieber gott die Kindlein heist zu ihm kommen.
14. Ein stuck von der historien Bersobea.
15. Ein stuck von sanct Christoff.
16. Ein stuck von einer heidnischen historien.
17. Ein stuck vom konige Salomon groß.
18. Ein groß stuck von der geburt Christi.
19. Ein klein stuck von sanct Christoff.
20. Ein stuck, wie Christus vom creutz genommen.
21. Ein stuck, wie Maria Magdalena zu unserm hergot in garten kompt.
22. Sechs stuck von chursechsischen und julischen wappen.
23. Eilf stuck von der hirß-, seu- und berenjagt.
24. Ein tischtebich und drei bankphuel.

II. Diese nachfolgende stuck seind nicht von seiden
(gemeint ist: ohne Metallfäden).

25. Ein groß stuck von einem lustgarten.
26. Drei stuck vom propheten Jhona.
27. Zwei stuck vom Kindertanz.
28. Fünf stuck aus der stamstuben.
29. Ein stuck von D. Waltherns und Lucas, Whalen²⁾.

(1) Weimar, Gesamtarchiv. D 174 b, Bl. 60 a—61 b.

(2) Die Personen des D. Walthorus und Lucas des Wälschen sind mit Sicherheit vorerst nicht festzustellen.

30. Drei stuck von Verbum domini.
31. Ein groß stuck: ligt einer im beth und ubergibt seinem sohn das regiment.
32. Ein stuck von einem alten Kaiser uff einen richstuel sitzet.
33. Zwei grosse stuck, eins von der jagt, das ander, do sie auf dem wasser stechen.
34. Ein groß stuck von einer zeuberer(in), die einem konig alle ding, so er angriff, zu gold machte.
35. Zwanzig grune brusttebicht.
36. Fünf schlecht banktebicht.
37. Fünf debicht von allerlei vogel und andern thieren.

Aus dem ehemaligen Besitze des Kardinals Albrecht entstammen die unter 1, 2, 4, 6, 8, 9, 15, 16 angeführten Wirkereien, die sämtlich dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts angehören und wohl zu den prächtigsten Erzeugnissen der Brüsseler Manufakturen zählten. Von Torgauer Bildteppichen finden wir unter Nr. 26 die Jonasfolge, ferner zwei Stück mit dem Kindertanz¹⁾, eine Wirkerei mit „D. Waltherus und Lucas Whalen“, zweifellos eine der üblichen Torgauer oder Weimarer Porträtteppiche, sowie sechs Stück mit dem chursächsischen und jülichischen Wappen.

Wie schon erwähnt, bringen die Inventare des Greifengeschlechtes weitere Aufschlüsse.

1536 wird in Torgau die Hochzeit Marias, der Schwester Johann Friedrichs des Großmütigen mit dem pommerschen Herzog Philipp I. in feierlicher Weise durch Martin Luther selbst eingesegnet. Die Beziehungen der beiden Fürstenhäuser sind die denkbar engsten. Noch jetzt zeigt der bekannte Croyteppich in Greifswald die Fürsten und Fürstinnen Sachsens und Pommerns vereint als Schützer und Hüter des evangelischen Glaubens. Wahrscheinlich gehörte der Verfertiger der Wirkerei, Meister Peter Heymann, der Torgauer Manufaktur als Geselle an. Auf jeden Fall bezieht auch weiterhin Herzogin Maria die farbenprächtigen Erzeugnisse der heimischen Wirkerkolonie. Die Durchsicht des Nachlaßinventars des Herzogs Philipp I. vom 26. Februar 1560²⁾, dessen Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Wehrmann zu Greifenberg verdanke, schafft völlige Klarheit. Wir finden unter Nr. 34 „Ein langes, schmales Torgower Stück darauf die Hirsch-Jagt“. Die Nummern 5 und 6 bringen die Bären- und Auerochsenjagd. Das Anteil-Inventar V des Herzogs Johann Wilhelm führt unter 7 an „Ein lang schmal stück von einer jhagt“, unter 23 „Eilf stück von der hirß-, seu- und berenjagt“. Besteht ein Zweifel, daß es sich um Arbeiten der Torgauer Manufaktur handelt? Zum mindesten sind die schmalen Rückenlaken mit der Hirschjagd Meister Heinrich zuzuweisen. Nr. 17 aus Herzog Philipps I. Nachlaßinventar bringt „Ein Teppich oder Tischtuch, in der Mitte der Name Jesus“, Nr. 33 „Ein Tappt darin Verbum domini über einen Tisch“. Wir finden die gleichen Tischteppiche in den Grimmensteiner Verzeichnissen unter IV 36, 43 und V 30. Die Stettiner Urkunde spricht von „Zwei Calcunische Hühner, darauf zwei Kinderle mit Bungen oder Bauchen (Pauken) sitzen mit Blumen“. Herzog Johann Friedrich der Mittlere erhält auf seinen Anteil Nr. 35 „2 debich mit nacketen kindern mit allerlei vogeln“. Auch ein Judicium Salomonis bringt das pommersche Inventar. Der Ausdruck ist allerdings zu allgemein gehalten, um einen Vergleich zu ermöglichen. Die angeführten Beispiele, die sich noch durch einige Wappenteppiche vermehren lassen, zeigen

(1) Vgl. Inv. IV, 8.

(2) Stettin, Staatsarchiv, P. I, Tit. 49, Nr. 17, Fol. 15—16 und ad. 17. Vgl. auch Balt. Studien XXVIII, Seite 32 ff.; Seite 37 ff.

mit genügender Klarheit, welchen beträchtlichen Umfang die Torgauer Manufaktur besessen haben muß. Zweifelsohne arbeitete Meister Heinrich von der Hohenmuel außer für seinen Fürsten und Herrn auch zahlreiche Teppiche für sonstige deutsche Fürstenthäuser. Entsprechend verhält es sich mit der Weimarer Manufaktur Seger Bombecks. So weist z. B. das Heidelberger Schloß nach dem Inventar von 1584 (München, Hausarchiv, Akt. 2408, fol. 239—87) „ein klein geviert stück neu dapezerei, darinnen hertzog Hans Friederich (des Mittleren) zu Sachsen contrafet“ auf.

Als Schluß des archivalischen Teils der Untersuchung sei unter VI des Dresdener „Inuentarim der Tappecery“ vom 28. Februar 1589¹⁾ angeführt.

*
*
*
VI.

Grosse Tappecery:

- 10 Grosse Stuckenn vonn der Alttenn Passienn, Gar reich, vonn Golt, selber vnnd Seidenn gewiercktt vnd sehr kunstreich gemacht, 10 Grosse Stuckenn, vonn der Neuenn Passienn, vonn golt Sielber vnnd seidenn gewircktt,
- 1 Stuck vonn dem Ohlberge. Auch vonn der Neuenn Passienn,
- 3 Grosse Stucken, mit golt Sielber vnnd Seidenn gewiercktt, vonn Loth,
- 7 große stucken von konningk Dauitt, vnnd Golliath,
- 10 „ Stuckenn vonn Konningk Saull,
- 7 „ „ „ Mose,
- 10 „ „ „ Noha,
- 7 „ „ „ Hercula,
- 10 „ „ „ Gedeonn,
- 12 grosse stuckenn, vonn Behrrenn, wielt vnnd Schwein Jagttenn, Darrunder seindt 9 Stuck, mitt golt vnnd Sielber gewircktt, Die Anddern 3 seindt schlechtt, Diese werdenn Auff die Reichstage geprauchtt.

Grosse Tappecery.

- 9 Grosse Stuckenn, vonn den Riesen vnd Zwerge, so die berge zusammen tragenn,
- 8 grosse stuckenn, von den wielden Mennerenn, mohrrenn vnd Zwergenn,
- 7 grosse Stuckenn vonn konningk Sallomonn,
- 6 kleinerre „ „ „ „
- 10 Anderre Stuckenn Ettwaß kleiner, vom konning Sallomon,
- 13 grosse, mittell, vnd kleine stucken, von der Teuczsch. schlachtt ordenung, vnd Zugk, gegen deß Turckenn Zugk vnd Schlachttordnung,
- 1 groß Stuck darrauff eine schwein Jagt ist,
- 1 „ „ „ die Refier, von Pichrnn vnnd Meißenn Ab Contrafect ist,
- 6 grosse Stuckenn, von Laubwergk, vnd Seullen von Allerley farben,
- 2 Schmale stuckenn, von Laubwergk, vnd lanndtschafftenn, Auch mitt Frannssenn,
- 6 Stuckenn Ettwaß kleinerre, alß die Andern grossenn, mitt grünen Laubwergk, Darrienen vogell seindt.

Große Tappecery.

- 7 Grosse Stuckenn, vonn grünen Laubwergk, vnd vogelnn, Seindt Ettwaß Alt
- 12 Stuckenn Ettwaß kleiner, mit dem Sächssieschenn wappenn, vnnd mit Golt vnnd Sielber, vonn allerley farbenn Laupwergk, Inn Brust gedeffel gemacht vnnd gewircktt.
- 23 Stuckenn Ettwaß breitterre, mitt dem Sächssieschenn wappenn, von Allerley farbenn Laubwergk gemacht, Solche werdenn vff die Reichstage gebraucht,

(1) Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 8687.

- 1 viereckichtter Debichtt, mit goltt, vnd Sielberr gewiercktt, mit schwarczenn Sammadt Eingefast, Inn welchem, Doctor Marttinuß Lutterß Conntrafect ist,
- 1 Stuck geuiertt Debichtt, dariennen Ist kayser Carll gewircktt, vnnnd daß Österreichische wappen,
- 1 groß Stuck, darrienen Ist, daß Sächssiesche wappen,
- 6 grosse Stuckenn, von Barriß, vnnnd Helena, Solche werdenn vff die Reichstage geprauchtt,
- 4 grosse Stuckenn, von denen kleinen Kienderlein, welche mitt einander Fectenn, Solche werdenn Auch mitt vff die Reichstage, Geprauchtt vnnnd genomenn,
- 3 gar Alte Abgenuczte viereckichtte Gewurckte wüellenne Dieschdebichtte,
- 7 grosse alte stucken, von Becerey (Reiherbeize) vnd Jagtten so Icziegercezeit zu Fußdebichttten gebraucht werdenn.
- 1 gar Altt klein Stucklein Tappecerey,
- 1 viereckichtt Stuck, darrauff die Hiestoria, wie Eine Arme Sünderienn, So ehebruchs Halben beschuldigt gewest, fur denn Herrnn Christo gefuhrtt wierdt,
- 6 Grosse Stuckenn vonn Thobiaß,
- 16 " " " Abraham vnd Sallomonn,
- 6 " " " grünen Laupwergk,
vnd den Sächssieschenn wappenn, welche die Herczogk Eherichienn zu Braunschweigk, Hatt machenn Lassenn, Obwoll derrer zuuorhienn nur 5 stucken gewest sein, so ist doch Einneß vonn der annaburgk darczu komenn,
- 14 Stuck gar Alte Tappecerey, so mann zu fußdebichttten pfiegett zugebrauchenn.

Grosse Tappecerey.

- 1 Groß Stuck vonn Paulluß bekehrunge, vnd
- 1 Groß stück, mit Einen Lebenn (Löwen), vnd greiffenn Seindt beide zu Koppennhagenn gemacht, vnnnd Iczo vffenn neuenn Stall. Inn S. Churf. Geh. gemach befundenn wierdt.
- 7 Grosse Stuckenn vonn Hercule Inn Rundelenn mit grünnenn Laupwergk,
- 8 grosse Stückenn vonn wioldenn thierrenn so einander zu reissenn, mit grunnem Laupwergk.
- 16 Stuckenn Ettwaß kleiner, von Allerley wioldenn Thierrenn So einander zu reissenn vnd mitt grunnen Laupwergk.
- 9 Grosse Stuckenn, vonn Allerley grunen Laupwergk, vnd kleinen vogeln,
- 7 Grosse Stuckenn Tappecerey, vonn dem Abgott Behell, vnnnd dem Danniell,
- 2 Grosse Stuckenn, vonn Inndiannieschenn Hunnerrn, vnnnd mitt Allerley farbenn, grunnen Laupwergk.

Grosse Tappecerey.

- 5 Stuckenn gewurckte, vnnnd gemolte Debichte, mit seullenn, vnnnd Rottenn Feldernn, Halttenn 41¹/₄ Dreßniesche Elen, So Inn der Churfurstienn. p. gemacht, Ann denn wenn denn Rumb Anngemacht sein,
- 3 Stuckenn, derringleichenn Debichtte, die halttenn ann Dreßnieschenn Elen 51, 53, 55. Inn Summa 159 elen, Diese seindt nichtt Auffgemacht, Sein zum Theill böese, vund mottenn fressigt,
- 1 geuertter Bloer vnnnd gelber gewurckter Dieschdebichtt,
- 1 gar Altter gewurckter Dieschdebichtt, vonn Allerley farbenn, midt dem Sächssieschenn wappenn.

Das Inventar bringt eine ganze Reihe von Arbeiten Meister Heinrichs. Wir finden unter dem Titel „Grosse Tappecerey“ zunächst „9 grosse Stückenn vonn

den Riesen und Zwerge, so die Berge zusammen tragenn“. In der Torgauer Ausgabeanweisung von 1540 wird angeführt „4 gulden gr. vor visirunge (Kartons) als leisten (Bordüren), die man zum bergkwerge gebraucht“⁽¹⁾. In den Weimarer Inventaren kommt ein Teppich, in dessen Bordüren Motive mit Bergwerksdarstellungen benutzt werden, nicht vor. Sollte die Wirkerei im Auftrage des Herzogs Moritz entstanden sein?

Die nächste Folge von 8 (nicht neun) Stück ist die der wilden Männer, zweifelsohne eine Wiederholung der bekannten Torgauer Teppiche. Sie genießt noch in den folgenden Jahrhunderten ein besonderes Ansehen. Als Philipp Heinhofer am 16. Oktober 1617 das Dresdener Schloß besichtigt, erregen die „Tapezereyn von wilden Leutten in der Cammer an Card. Clesels Zümmer“ sein Interesse. Noch mehr nehmen ihn allerdings die Wirkereien des steinernen Saals in Anspruch. Es ist die bekannte „Historia wie Churfürst Mauritz wider den Türcken in Ungarn gezogen A. 1553 fein alles den nationen nach, die er bey sich gehabt, in hubsche Feldordnung außgethailt“. Die Folge ging mit so vielen anderen Bildteppichen durch den Schloßbrand vom Jahre 1701 zugrunde. Der Verlust des Türkenzuges läßt sich vielleicht noch am ehesten verschmerzen. Es handelt sich nach Hainhofers Schilderung um eine Verherrlichung des Kurfürsten Moritz, dem die Bildteppiche mit Kaiser Karls Taten⁽²⁾, den Kriegszügen Herzog Albas⁽³⁾, den Kämpfen des Erzherzogs Albert⁽⁴⁾ und ähnliche Reihen wohl als Vorbild vorschwebten. In der Mehrzahl entsprechen diese Wirkereien, mit kämpfenden Gruppen oder den in endloser Folge aufziehenden Kriegskolonnen ausgefüllt, wenig den Anforderungen eines Bildteppichs, ganz abgesehen davon, daß Kurfürst Moritz kein Jan Vermejen als Patronenmaler zur Verfügung stand. Auch das „Contrafect Doctor Martinuß Lutterß“ sowie die bekannte Arbeit Meister Segers, die Darstellung Kaiser Karls, finden wir wieder. Zweifelhaft erscheint es, inwiefern die verschiedenen Wappenteppiche Hohenmuel oder Bombeck zuzuschreiben sind. Am Schlusse des Inventars werden die Torgauer Bildteppiche mit den Indianischen (Calcutischen) Hühnern erwähnt.

Von dem ganzen reichen Schatz an Wirkereien, den Meister Heinrich mit seinen Gesellen schuf, ist heute kaum ein Stück bekannt, das mit unzweifelhafter Sicherheit der Manufaktur Torgau zugeteilt werden kann. Starke Wahrscheinlichkeit spricht für den Jonasteppich im kgl. Schloß zu Berlin, der durch die Gobelinmanufaktur Ziesch & Co. vor einigen Jahren einer Instandsetzung unterzogen wurde. Wir finden links die Szene „Jona, ins Meer geworfen. Jone, I“. Das Schiff treibt auf den erregten Wellen. Die Besatzung — in der typischen Tracht um 1545 — schleudert Jonas über Bord, unmittelbar in den mit fürchterlichen Zähnen besetzten Rachen des Walfisches. Das rechte Schriftband in der oberen Bordüre lautet: „Jonas ist zornig, Jone 3“. Der Prophet entsteigt dem Schlunde des Wales. Im Hintergrunde ist Ninive dargestellt, die typische und vorzügliche Wiedergabe einer wehrhaften deutschen Stadt des 16. Jahrhunderts mit zahlreichen Türmen und Kirchen. In der rechten oberen Ecke sitzt der zornige Jonas unter einer riesigen Kürbisstaude und erfieht die Vernichtung der sündigen Einwohner. Die

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Bb 448a.

(2) Die Folge der Eroberung von Tunis befindet sich in der kgl. spanischen Tapisserie-Sammlung zu Madrid. Auch die Teppiche, die Schlacht von Pavia darstellend, sind noch erhalten und befinden sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

(3) Von dem Herzog von Berwick-Alba 1877 zum Verkauf gestellt.

(4) Kgl. Spanische Tapisserie-Sammlung

Sonne (als menschliches Gesicht dargestellt) sendet glühende Strahlen auf das Haupt des Propheten. Stil und Charakter sprechen in vielen Punkten für die Cranachschule. Die geschickt durchgeführte Technik ist ganz die eines flämischen Meisters, der nach deutschen Patronen arbeitet. Die nur teilweise erhaltene Bordüre gibt ein Blumenmotiv in reichlich steifer Auffassung. Es handelt sich bei der Wirkerei (1,19 m hoch, die untere Bordüre fehlt; 1,79 m lang) um eine Arbeit, die mit starker Wahrscheinlichkeit Torgau zugeschrieben werden kann. Mit der in den Weimarer Inventaren erwähnten Folge ist sie jedoch nicht identisch, aus dem einfachen Grunde, weil sich in dem einen Teppich bereits die ganze Geschichte des Propheten Jonas abrollt.

Als weitere Arbeit kommt für Torgau das Bildnis Martin Luthers aus dem Besitze des Freiherrn Dr. v. Friesen auf Schloß Schleinitz in Frage. Der Grund für seine Zuschreibung an die erste sächsische Manufaktur liegt in der Art der Lösung der Einzelheiten. Die Auffassung des Hintergrundes, der Waldbestand mit der Schloßanlage, wie auch die sonstige Behandlung des Brustbildes des Reformators ist verschieden von der bekannten Bombeckschen Wirkerei Kaiser Karls. Die Bordüre ahmt in völliger Verkennung des Teppichcharakters einen regelrechten und reichlich langweiligen Holzrahmen nach. Als Vorbild diente ein Cranachscher Stich. Die Größe der Wirkerei, die in den Lichtern reich mit Gold und Silber gehöht ist, beträgt $1,28 \times 1,00$ m. Luther ist mit braunem Talar, mit schwarzer Mütze dargestellt; in den Händen hält er ein Buch. Naturgemäß können die Unterschiede in der Technik Hohenmuels und Bombecks nur gering sein, ganz abgesehen davon, daß die weniger wichtigen Einzelheiten von keinem der beiden Meister, sondern von untergeordneten Gehilfen ausgeführt wurden. Dem Meister bleiben in der Regel nur Kopf, Hände, Fleischteile sowie die reicheren Details der betreffenden Wirkerei vorbehalten. Es ist die übliche Arbeitsteilung, die sich bereits seit dem 15. Jahrhundert in fast allen flämischen Manufakturen feststellen läßt.

Zweifellos besteht die Gewißheit, daß noch eine Reihe von Teppichen auftauchen, die Meister Heinrich unbedenklich zuzusprechen sind. Die Zahl der in Torgau gefertigten Wirkereien ist eben zu groß, um spurlos zu verschwinden. Bei einer weiteren Anzahl von Bildteppichen besteht schon jetzt die starke Wahrscheinlichkeit, daß sie Torgau angehören. Zunächst sei jedoch von einer vielleicht voreiligen Zuweisung abgesehen. Der gleiche Zweifel gilt den Passionsteppichen der Gemäldegalerie zu Dresden. Richter fußt in seinem Aufsätze „Über die altniederländischen Bilderteppiche“¹⁾ darauf, daß im Dresdener Inventar von 1565 die „Neun Patronen auf Tücher gemalt, darnach die Passio gewirkt“ angeführt werden. Auch Daniel Wintzenbergers gereimter „Lobspruch der Stadt Dresden“, in dem er 1591 das kurfürstliche Schloß besingt, ist in der allgemeinen Fassung nicht überzeugender. Ein Blick auf die Teppiche selbst zeigt unzweideutig, daß Richters Annahmen unrichtig sein müssen. Die älteste der sechs Wirkereien mit der Darstellung des Gekreuzigten ist eine Wiederholung des häufig veröffentlichten Stückes der königl. spanischen Tapisseriesammlung. Es ist eine typische Brüsseler Arbeit um 1515. Die drei dann zusammengehörigen Bildteppiche mit der Anbetung der Hirten, Kreuztragung, Himmelfahrt sind sämtlich spätestens um 1530 entstanden. Die beiden letzten Passionsteppiche, das Abendmahl und eine zweite Himmelfahrt, könnten eine Torgauer oder Dresdener Wiederholung nach einem flämischen Karton sein. Ausgerechnet diese Wirkereien tragen die Brüsseler Marke, kommen also

(1) Dresdner Geschichtsblätter 1893.

gleichfalls nicht in Betracht. Die Deutung der im Inventar von 1565 angeführten, damals in Dresden vorhandenen „Patronen“ ist wesentlich einfacher. Um Kartons für Teppiche im Basselisseverfahren, das sowohl von Hohenmuel wie von Bombeck nachweislich geübt wurde, kann es sich nicht handeln, da dieselben dann in die durch die Technik bedingten üblichen schmalen Streifen zerschnitten worden wären, also unter den „Tafeln und Tüchern“ des Inventars keinen Platz gefunden hätten. Dagegen ist es im 16. und 17. Jahrhundert ein recht häufig geübter Brauch, die kostbaren, reich mit Gold und Silber gewirkten Teppiche, die einen außerordentlichen Wert darstellten, nur an den höchsten Feiertagen aufzuhängen, während der übrigen Zeit aber durch Patronen, d. h. durch Kopien zu ersetzen. Bei Hautelisseteppichen, die ein Zerschneiden der Patronen nicht erforderten, wurden naturgemäß die ursprünglichen Vorlagen als Ersatz benutzt. Zweifellos stammen sowohl die Passionsteppiche wie auch die jetzt verschwundenen Kartons aus Flandern und haben nichts mit unseren sächsischen Manufakturen zu schaffen.

Kurzwelly führt bereits die heute bekannten Arbeiten Meister Bombecks an. Außer dem schon mehrfach veröffentlichten Hüftbild Kaiser Karls erwähnt er das lebensgroße Bildnis des Herzogs und nachmaligen Kurfürsten August von Sachsen, einst im Besitze des Herrn Desache in Paris. Es trägt die Signierung S. B. und stellt den Fürsten zwischen zwei reliefierten Renaissancesäulen dar. Ich habe leider vergeblich versucht, den jetzigen Besitzer der Wirkerei ausfindig zu machen. Der Beschreibung nach paßt sie sich stark der Auffassung der in Neuburg noch erhaltenen Porträteteppiche mit den Gestalten Ottheinrichs, seiner Gemahlin und seines Bruders Philipp an. Die Erfindung und der Gebrauch der Porträteteppiche ist überhaupt keine Eigentümlichkeit einer deutschen Manufaktur. Die Sitte, fürstliche Personen in kostbaren Wandbehängen zu verewigen, bürgert sich in Deutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein, namentlich seit Bernhard van Orley's Meisterhand die Kartons zu der berühmten Folge der Fürsten und Fürstinnen aus dem Hause Nassau durchführte. Noch Carel van Mander spricht mit Bewunderung von den reichen Teppichen des Grafen Moritz.

Die von Seger Bombeck gewirkte Wappen — Tischdecke im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die zwei Wappen der Stadt Leipzig sowie das Judicium Salomonis, dem leider die früher vorhandene Bordüre mit der Spruchinschrift fehlt¹⁾, sind in den Veröffentlichungen Kurzwellys und Wustmanns hinreichend besprochen. Von besonderem Interesse dagegen ist der allegorische Wandbehang aus Schloß Eisenberg. Keine der Arbeiten Bombecks gibt uns einen so erschöpfenden Einblick in des Meisters Werkstattbetrieb wie gerade dieser große, friesartige Teppich (5,80 × 1,65 m). Die Bilddarstellungen beginnen rechts. Drei Kleriker mit Tierfüßen und Krallen gehen auf einen knienden Geistlichen los, in dem unschwer Martin Luther zu erkennen ist. Das Motiv mutet auf den ersten Blick recht seltsam an. Tatsächlich ist es nichts weiter wie die in der Cranachschule so unendlich oft verwandte Allegorie des Alten Testaments. Tod und Teufel bedrängen den Menschen, es ist ihm kein Heil gegeben, rettungslos eilt er der Verdammnis zu. Wir finden die Darstellung unter anderem auf dem 1543 von Cranach gemalten Titelbild der bekannten Luftschen Bibel in der Universitätsbibliothek Jena. Tod und Teufel erscheinen in ihrer charakteristischen Gestalt; Papst, Kardinal und Mönch werden in dem Flammenmeer der Verdammnis, auf das der unerlöste Mensch zueilt, dargestellt. Fast unverändert — die Gestalten in dem Fegefeuer

(1) Stegner, Inscriptioes Nr. 1658.

fallen fort — zeigt sich das gleiche Motiv in dem Gothaer Sündenfallbild. Besonders typisch erscheinen mir die zwei Motivbilder „Altes und Neues Testament“ in der Hauptkirche zu Kamenz. Rechts stehen die Repräsentanten des alten Bundes, links entflieht der Mensch; der Tod führt die nämliche Saufeder, die in dem Bombeckschen Teppich der mittlere Kleriker schwingt. An Stelle des Teufels erscheint der „grimme Leu“ (Papst Leo X.) mit einer Fahne mit den Schlüsseln Petri. Die Darstellung wird durch einen dritten Gegner Luthers ergänzt, der mit Steinen, d. h. mit unwahren Angriffen, auf ihn wirft. Luther tritt jedoch nicht in der Rolle des unerlösten Menschen auf, er deutet vielmehr auf die Gruppe, als wollte er sagen: Seht, dies sind die Vertreter von Tod und Teufel, die falschen Propheten, die euch verderben wollen. Die Mittelszene ist die teilweise Wiedergabe der entsprechenden Darstellung des Neuen Testamentes. Der Auferstandene schwingt die Siegesfahne, zu Füßen Tod und Teufel. Das Motiv ist bei Cranach und seiner Schule vielfach noch häufiger wie das des Alten Testamentes. Es sei nur an das prächtige Mittelbild des Altarwerkes in der Stadtkirche zu Weimar erinnert. Auch die Kamenzer Tafel zeigt die gleiche Auffassung. Ein Blick auf die Wiedergabe genügt, um klar erkennen zu lassen, wie wenig neue Gedanken der Patronenmaler des Bombeckschen Teppichs gefunden hat. Er setzt seinem Teufel die Tiara auf, fügt noch einige Mönche hinzu und die Vorlage ist fertig. Die Darstellung des Auferstandenen ist in der Haltung im übrigen ein ziemlich genaues Spiegelbild der Kamenzer Tafel. Auch der Boden vor der Tumba zeigt die herumliegenden Steinbrocken. Der Maler der beiden 1542 entstandenen Kamenzer Bilder ist der Cranachschüler Wolf Krodol. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der Teppich weder für Herzog Johann Friedrich, noch für Kurfürst Moritz gefertigt worden; jedenfalls fehlt bisher jeder urkundliche Beleg. Die Einfügung der von einem Cranachschüler gelieferten Patronen — es sind deren fünf: die drei Kleriker; Luther; der Auferstandene mit Grab, Tod und Teufel; der Krieger rechts vom Grab und der Bewaffnete links — ist ziemlich willkürlich und nichts weniger als geschickt.

Meister Seger arbeitet nach einem alten Rezept, das sich bei der Mehrzahl der flämischen Bildteppiche des 16. Jahrhunderts feststellen läßt. Jeder Wirker hat eine Anzahl Patronen für Vordergrund — Pflanzenwerk und dergleichen — und der Hintergrund — Landschaften und ähnliches — und vor allem eine reichliche Auswahl an Bordürenmotiven zur Verfügung; der Kartonist entwirft nur in seltenen Fällen die ganze Bildarstellung fix und fertig. Es widerspricht dies durchaus der Tradition, ganz abgesehen davon, daß der betreffende Figurenmaler kein guter Tier- oder Pflanzenmaler zu sein braucht. Außerdem würden die Kosten für die betreffenden Patronen viel zu hoch, die Möglichkeit, die Bildfläche je nach den Wünschen des Bestellers zu vergrößern oder zu verkleinern, wäre außerordentlich erschwert. Wir finden die Methode geradezu charakteristisch in Meister Segers Teppich angewandt. Es ist unverkennbar, wie die Kartons etwas gewaltsam der Bildfläche eingepaßt und nun wohl oder übel durch das Pflanzenwerk, die große Schrifttafel und dergleichen mehr, in Zusammenhang gebracht werden. Nur so ist es erklärlich, wie z. B. der eine schlafende Krieger in etwa doppelter Lebensgröße unmittelbar neben dem knienden Luther dargestellt wird. Die Flora in der oberen Hälfte des Teppichs ist rein flämisch; es sind die üblichen blühenden Sträucher, die auf den großen Brüsseler Teppichen die Zwischenräume zu Füßen der verschiedenen handelnden Personen ausfüllen. Der Inhalt der rechten Bildhälfte wäre, nochmals kurz zusammengefaßt, ungefähr der folgende:

Das Wirken des Reformators (der auf die drei Kleriker weisende Luther) deckt trotz aller An kämpfungen die päpstliche Irrlehre auf. Der siegreiche Christus bereitet durch das reine Evangelium den Feinden des geläuterten Glaubens vollends ein Ende. Schwieriger gestaltet sich die Deutung der linken Bildseite. Der Ansicht Kurzweillys, daß es sich um eine allegorische Wiedergabe des bekannten Liedes „Die wittenbergische Nachtigall“ von Hans Sachs handelt, ist nicht ohne weiteres beizupflichten. Schon die Annahme, daß der bei Hans Sachs fehlende Uhu sich aus der Tiersymbolik der Reformationszeit erklärt, ist falsch. Der Uhu, der den Vogel schlägt, ist eines der üblichen Bordürenmotive, nichts weiter. Die Darstellung findet sich fast wörtlich — der Uhu dreht den Kopf etwas mehr nach rechts, der gefangene Vogel zieht den einen Flügel ein — in der oberen Bordüre eines zeitgenössischen großen flämischen Teppichs mit der Darstellung der Begegnung Jakobs und Esaus im Besitze des Verfassers. Ebenso wenig Beweiskraft für Hans Sachsens Lied besitzen die verschiedenen Singvögel und der am Bachrand liegende Hase — gleichfalls ein beliebtes Bordürenmotiv. Die linke Bildseite erweckt vielmehr den Eindruck, als ob ursprünglich eine weitere figürliche Szene vorgesehen war, die aus irgendwelchen Gründen auf Wunsch des Bestellers des Teppichs wegfiel, oder, was noch wahrscheinlicher sein dürfte, der für die Wirkerei vorgesehene Platz war unverhältnismäßig groß; Meister Seger half sich, indem er eine rein landschaftliche Szene mit den entsprechenden Mitteln wie an der oberen rechten Hälfte zufügte.

Die Lösung der Bordüre — um einen Palmstrunk schlingen sich Früchte und blühende Pflanzen — ist rein flämisch. Das Motiv wird vornehmlich in den Brüsseler Teppichen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts immer und immer wiederholt. Die Patronen hat Meister Seger zweifelsohne aus seiner alten Heimat mitgebracht. Die etwas reichere Lösung ist Bombeck genau bekannt, es sind die gleichen um den Palmstamm gewundenen Blumen- und Fruchtbüschel, in den Zwischenräumen durch eingefügte Tiere belebt. Wir finden Papageien; den Uhu, der den Vogel würgt, Hasen, Fasanen, Eisvögel, Elstern und dergleichen; kurz, die Tierwelt, die sich teilweise in der linken Bildhälfte des Teppichs tummelt. Die untere Bordüre, die der Wirkerei erst das richtige Verhältnis gibt, fehlt bereits seit der Einfügung in das geheime Betstübchen, das sich Herzog Christian von Eisenberg um das Jahr 1700 in einem an die Schloßkirche anstoßenden Erdgeschoßgewölbe einbauen ließ. Der prächtige Teppich wurde hierbei in vier Stücke zerschnitten, um ihn so besser den vorhandenen Wandflächen anpassen zu können. 1905 erfolgte die Zusammensetzung und, soweit erforderlich, auch eine Ergänzung in dem Atelier Carlotta Brinckmanns. Das Gefüge der Textur ist ziemlich eng, auf 1 cm kommen 6—7 Kettfäden. Außer Wolle und Seide sind Metallfäden verwendet; die Farbgebung sucht sich dem Schema der Brüsseler Wirkereien anzupassen. Die Tiefe und Feinheit der Töne läßt vielfach zu wünschen übrig, der Grund liegt in den Schwierigkeiten, die bei der Herstellung mit der Beschaffung richtig eingefärbter Wollen und Seiden verbunden waren.

Der zweite aus der Betstube des Eisenberger Schlosses stammende Teppich (4,44 × 1,38 m) mit dem wahren Bilde Christi, das von zwei geflügelten Fabelwesen gehalten wird, zeigt völlig flämischen Einfluß. Triton und Nereide entstammen irgendeiner Brüsseler Patrone; das üppige Rankenwerk ist von einem Cranachschüler, wahrscheinlich unter Benutzung von Stichvorlagen, ausgearbeitet. Die Fruchtbüschel, die sich dem Eichenkranz einpassen — der übrigens analog dem sonst beliebten Palmstamm behandelt wird — sind die bekannten Bordüren-

motive. Die Gesamtkomposition des Bombeck'schen Teppichs finden wir wieder in der prächtigen Delitzscher Tischdecke des Egidius Wagner. Die Bildarstellung zeigt das kursächsische Wappen in reicher Umrahmung. Die Bordüren dagegen weisen an den vier Seiten in den Mitten Wappenschilder auf, die ganz entsprechend wie bei unserem Bombeckteppich von je einem Tritonen und einer Nereide, deren Leiber ebenfalls in Laubwerk auslaufen, gehalten werden. Das Motiv zeigt völlig klar, daß beide Meister der gleichen Schule entstammen, und in vielen Fällen nach denselben Patronen arbeiten. Zugleich deuten die Bordüren des Wagnerschen Teppichs mit starker Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß es sich bei dem Entwurf der Bombeck'schen Wirkerei im Grunde um nichts anderes als eine starke vergrößerte Bordüre handelt.

Das Gefüge des 1551 entstandenen und S. B. signierten Bildteppichs entspricht der zuvor behandelten allegorischen Wirkerei. Auch hier ist außer Wolle und Seide der Goldfaden verwendet. Die Farben sind vorwiegend braun, grün und weiß, verhältnismäßig vorsichtig sind blaue und rote Töne eingesetzt.

Seher Bombeck ist Basselissier. Schon der Gang seiner Ausbildung spricht dafür; ein Blick auf seine Arbeiten gibt ohne weiteres die Gewißheit. Die Kartons für Basselissearbeiten werden, wie schon erwähnt, als Spiegelbild gefertigt. In der Regel unterlaufen den Patronenmalern hierbei Versehen, namentlich wenn es sich um eine Schriftwiedergabe handelt. Typisch sind gewöhnlich die Schnitzer bei den römischen Buchstaben S und N. In dem Schriftband des Teppichs mit dem wahren Bilde Christi ist von elf N auch nicht ein einziges richtig.

Meister Seher bleibt in seinen sämtlichen Arbeiten der flämische Wirker. Wohl benutzt er in der Regel die Kartons der Cranachschule, ohne daß diese ihn jedoch wesentlich in seinem künstlerischen Gepräge beeinflussen. Sobald der Rahmen der betreffenden Patrone aufhört, setzen die flämischen Motive ein. Geradezu charakteristisch ist der Eisenberger allegorische Teppich. Auch die Wirkerei mit dem Hüftbilde Karls V. könnte ohne weiteres als Brüsseler Arbeit gelten. Der Technik nach ist Bombeck den flämischen Meistern seiner Zeit durchaus gleichwertig. Die Behandlung von Gesicht und Händen, die Durchbildung des Hintergrundes, die Wiedergabe der Gewänder und sonstiger Einzelheiten ist in der Regel mustergültig. Es kommen manchmal mehr oder weniger starke Nachlässigkeiten vor. Der gleiche Vorwurf trifft jedoch auch die Wirker Brüssels. Er wird nicht durch die Art des betreffenden Meisters, sondern durch das Schema der Arbeitsteilung erklärt, die weniger wichtige Teile des Teppichs der Ausführung untergeordneter Hilfskräfte überläßt. Die Manufakturen Torgau und Weimar schließen sich würdig den etwa gleichzeitigen Wirkerateliers zu Frankenthal und Stuttgart an. Es ist erstaunlich, welche Fülle an kleineren Manufakturen das Deutschland des 16. Jahrhunderts aufweisen kann, noch seltsamer allerdings, wie wenig diese Kunststätten bisher erkannt und gewürdigt worden sind¹⁾.

(1) Die Kenntnis der Weimarer Archivalien verdanke ich zum größten Teil der Liebenswürdigkeit und Bereitwilligkeit des Herrn Archivdirektors Dr. Tille; auch Herr Dr. Spielberg unterrichtete mich durch verschiedene Belege. Die pommerschen Inventare wurden mir in entgegenkommender Weise von Herrn Prof. Dr. Wehrmann-Greifenberg i. Pomm. zur Verfügung gestellt. Es bereitet mir eine besondere Freude, auch an dieser Stelle den Herren meinen aufrichtigen Dank aussprechen zu dürfen.

STUDIEN ÜBER DIE BEDEUTUNG CARL FRIEDR. v. RUMOHR'S FÜR GESCHICHTE UND METHODE DER KUNSTWISSENSCHAFT

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel in Lichtdruck

Von ANTONIE TARRACH

DIE KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG VON VASARI BIS ZU RUMOHR

Das Vorbild für alle Kunstgeschichte Italiens, Frankreichs, der Niederlande und Deutschlands bis ins 18., ja bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts, über Winckelmanns epochemachendes Werk, über Séroux „d'Agincourt“ hinweg bis zu Rumohr, bleiben die *Vite Vasaris*¹⁾. Wie sie, sind alle großen Werke der Kunstgeschichtsschreibung Künstlergeschichte, verquickt mit Kunstlehre in pragmatischer Anordnung. Bei Vasari²⁾ wird Standesstolz, zu Lokalpatriotismus gesellt, die Triebkraft zu einer kühnen und weittragenden Leistung³⁾. Der Persönlichkeitskult, welcher der Renaissance eigen ist, verleiht dem Spiegel ihrer Kultur, den Vasari darzubieten wünscht, seine Gestalt und seinen bestechenden Glanz. Der Künstler als Träger der Kunst wird ihre jeweilige Erscheinungsform in sich kristallisieren und jeder hervorragende notwendig den Verlauf ihrer Entwicklung kennzeichnen, deren Höhe Vasari in Michelangelo sieht. Die Führerschaft des großen Künstlers ruft eine Schule hervor. So ergibt sich für die geschichtliche Darstellung eine Aneinanderreihung von Künstlerbiographien in einer Gruppierung nach Schulen und dem Gedanken der Entwicklung. Der Maßstab für den Fortschritt der Kunst ist Naturwahrheit und Naturlebendigkeit. In diesem Sinne verwertet Vasari auch alle ihm zu Gebot stehenden Mittel, um eine Persönlichkeit greifbar lebendig darzustellen; schaltet künstlerisch willkürlich mit seinen Quellen; fügt der Selbständigkeit seines Urteils mit erbogtem Prunk und der Überzeugungskraft seiner Autopsie eine sieghafte Autorität zu. Die Lehrhaftigkeit des Kunstschriftstellers — denn er schreibt ja für Künstler — nimmt einen großen, liebenswürdigen Stil an, ja, wird vielmehr zu begeisterndem Anfeuern. Hinter dem historischen Interesse tritt das Theoretisieren zurück. Seine ästhetischen und allgemein theoretischen Anschauungen flicht Vasari als gelegentliche Bemerkungen in die biographischen Abschnitte oder schickt sie diesen, in Abhandlungen gesammelt, voraus.

Die Hegemonie der Stadt, des Staates innerhalb Italiens — und die der Renaissancekultur im westlichen Europa unterstützten den Einfluß des Vasarischen Werkes auf die Kunstgeschichtsschreibung.

Eben in der unbedingten Anerkennung einer Überlegenheit der Renaissancekultur liegt der Grund dafür, daß in den folgenden beiden Jahrhunderten die Kunstgeschichtsschreibung hinter ihrer Zeit zurückbleibt⁴⁾. Zwar erhält der Stoff, den

(1) Vgl. E. Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft. Basel 1917. Kap. 1.

(2) Vgl. Birch-Hirschfeld: Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Rom 1912, S. 13—14. Dasselbe Literaturangaben für Vasari. W. Kallab: Vasari-Studien; hrsg. von Schlosser. Wien u. Leipzig 1908. Julius v. Schlosser: Vasari. 5. Heft der Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte.

(3) Giorgio Vasari: Le vite de piu eccellenti pittori, scultori, ed architetti: Con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze 1878 ff.

(4) Über ital. Kunstgeschichtsschreiber nach Vasari vergleiche: A. Philipp: Der Begriff der Renaissance. Leipzig 1912, VIII. A. Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908, S. 17 ff.

Vasari, umrissen, eine Vervollkommnung und eine — ungeheure — Erweiterung nach Vergangenheit und Gegenwart hin, doch genau in derselben Einstellung, die Vasari ihm gegeben, wiewohl die kleinen Differenzierungen lokalpatriotischer Tendenzen im allgemeinen verschwinden. Aber es geht darüber der lebendige und enge Zusammenhang mit der Kunst und dem Künstler der Gegenwart verloren. Der Künstlerimpuls verleiht der Gefühlseigenart und Geistesrichtung einer Zeit den intensivsten Ausdruck. Dem Künstler muß die Vergangenheit auf irgendeine Weise in die Gegenwart einmünden, wenn sie seinen Zwecken dienen soll. Die Kunstgeschichtsschreibung als ein Mitteilungsorgan der Künstlerschaft an das kunstgebildete Volk erhält eine Umstellung, zumal seit andere als vornehmlich Künstler sich zu ihr berufen fühlen. Sie schiebt sich als Interpretation zwischen Künstler und Kunst der Vergangenheit und zwischen Künstler und Volk.

Als eine wesentliche Eigenschaft des Kunsthistorikers wird Kennerschaft und Kritik erforderlich, die sich zu vielseitigen Kenntnissen gesellen soll. Denn die steigende Volksbildung zieht ein Verlangen nach Polyhistorie nach sich — eine Erscheinung des Barock, der im Ungestüm seiner gestaltenden Kräfte möglichst den gesamten Reichtum des Lebens begehrt.

Im Besitz der Kraft aber strebt man nach Maß und Harmonie, inneren Gesetzen zufolge. So verwandelt sich auch das Ideal vollkommener Künstlerschaft: Man sieht nicht mehr in Michelangelo, sondern in Raffael den Gipfelpunkt künstlerischen Schaffens.

Der Fortschritt, den das Italien des 17. Jahrhunderts in der allgemeinen Geschichtsforschung macht, bleibt nicht ohne Einfluß auf die Kunstgeschichte. Ein Streben nach wissenschaftlicher Genauigkeit macht sich geltend — was zum eifrigen Erschließen neuer Quellen führt — und nach Straffheit im klargliedernden Aufbau. Die Masse des Stoffes wächst bei ausgedehnter Quellenforschung. Die vielfältigen, vorgefundenen Urteile über Kunstwerke der vergangenen Jahrhunderte rufen eigene Stellungnahme hervor und damit die Neigung zu lebhafter Polemik. Aber kein genialer Kopf bringt eine Synthese hinein.

Erst am Ende des 18. Jahrhunderts tritt ein Mann hervor, dessen wissenschaftliche Objektivität den schier unüberschaubaren Stoff der italienischen Kunstgeschichte bis zu seiner Zeit zu einem geordneten Ganzen zusammenfaßt, zu einem „Pantheon italienischer Maler“⁽¹⁾: Luigi Lanzi. Wie erlösend diese an sich bedeutende Tat seinen Landsleuten erschienen sein muß, geht daraus hervor, daß sie ihn über Winckelmann stellten. Die deutsche zeitgenössische Kunstwelt wertete kaum mehr als die übersichtliche Anordnung des Stoffes und seine Art der Quellenbenutzung. In einem neu aufsteigenden Zeitalter, welches das gesamte Menschengeschlecht als einen geistigen Organismus in seinem lebendigen Werden betrachtete und demzufolge alle historischen Ereignisse unter großen Gesichtspunkten innerer Entwicklung in die Gegenwart hineinbezog, mußte man — in Herderschem Geist — beklagen, daß „die Geschichte der Malerei zu einer Nekrologie der Maler und Schulenanatomie geworden, welchen Leben und Bewegung fehlt, so daß das Gesetz derselben, die Systole und Diastole, die Verästelung und Vergliederung der

E. Heidrich: a. a. O., Nr. 22—25. J. Schlosser: Vorrede zur Neuauflage von C. F. v. Rumohr „It. Forsch.“ (geht bis auf Alberti zurück). 1920.

(1) G. v. Quandt in seinem Vorwort zu Ad. Wagners Ausgabe des Lanzi: Geschichte der Malerei in Italien. Leipzig 1830. Ital. 1. Ausgabe: L. Lanzi: Storia della Pittorica della Italia. T. I. 1792, T. II, 1796. Vgl. auch: Ugo Segrè: Luigi Lanzi e le sue opere. Assisi Tipografia Metastasio. 1904 X. Dazu Kallab in den Kunstgesch. Anzeig. 1905.

Organe und Systeme nicht anerkannt wird¹⁾. Die Ungeduld der Forderungen kennzeichnet in diesen die eigenen neuen Ziele. Eines Eklektikers verstandesklare Gliederung des Stoffes und Neutralisierung des Urteils erschien untergeordnet gegenüber dem freiwaltenden, umschaffenden Durchdringen des kritisch gesichteten Materials. Schon in Lanzis Stil vermißte man die Originalität einer primären Produktion²⁾. Seiner Kennerschaft wurde die Tiefe abgesprochen, die Sicherheit innerer Wahrheit, weil er selten die Einfühlung besäße, um in das eigentümliche Leben des Kunstwerkes einzudringen.

Damals wurde man den Verdiensten Lanzis nicht gerecht: Den Errungenschaften der vorangehenden Epoche in der Kunstgeschichtsschreibung einen Abschluß geboten zu haben und zugleich eine feste Stufe für weiteren Fortschritt. W. Kallabs und E. Heidrichs Augen sehen ruhiger und schärfer³⁾.

Mit Hinblick auf die Weiterentwicklung der Kunstgeschichtsschreibung mag an uns vorüberziehen, was Lanzi mit der Epoche vereinte, die unter dem Zeichen Vasaris stand und was er Neues mit sich führte.

War sein Ausgangspunkt gleich dem Vasaris ein lokalpatriotisches Interesse, so konnte dies doch in Anbetracht des ausgedehnten Gebietes, das er sich vorgesetzt hatte, für die Darstellung nicht richtunggebend bleiben. Wie Vasari glaubte er das Gesamtbild in der Summierung von Einzelbildern am anschaulichsten schildern zu können, im Herausarbeiten einer künstlerischen Persönlichkeit, die Meister und Schüler zugleich in sich begreift. Er wählt also die alte örtliche Einteilung nach Schulen, gliedert in Ober- und Unteritalien.

Vasari wendet sich derart an den Künstler, daß dieser sich selbst sein Ideal aus der glorreichen Vergangenheit heraushole. Lanzi strebt im Sinne seines Vorbildes Mengs danach, den Idealkünstler oder die Vollkommenheit einer Entwicklungsstufe darzustellen. Die Gewissenhaftigkeit und der unermüdliche Fleiß dieses Gelehrten bringt die Methode Vasaris zur Vollendung⁴⁾. Die Quellenforschung dehnt sich über das enge Gebiet der Kunstgeschichte hinaus in das der politischen, der Kirchen- und Literaturgeschichte; die Quellen werden einer Kritik unterworfen. Lanzi legt Zeugnis darüber ab durch Angabe der Quellen, durch zitierte Belege. „Lanzis historische Methode erscheint heute noch einwandfrei“, sagt Kallab von ihr⁵⁾. Kein Kunstschriftsteller vor ihm hat in gleichem Maße seine Denkmälerkunde durch Autopsie ergänzt. Lanzi strebt nach maßgebender Kennerschaft und sucht auch hier subjektive Elemente auszuschalten, um für eine Erziehung zur Stilkritik tauglich zu werden. Mit den modernen Werkzeugen seines Jahrhunderts arbeitet er nach altem Vorbild. Auch seine Stilkunde bezieht sich auf die Schöpfungen eines Individuums und seiner Schule. Die Kunst letzten Endes als ein Produkt völkischen Geistes anzusehen und die Stilkunde zu einem Erkenntnismittel der großen überindividuellen Züge ihrer Entwicklung zu gestalten, liegt Lanzi fern. Winckelmann hat er noch nicht verstanden.

(1) A. Wagners Ausgabe a. a. O., Vorwort S. XIV.

(2) Dagegen Kallabs Urteil über L.s klaren, pointierten Stil!

(3) W. Kallab in der angeführten Besprechung des Buches von Segre. Noch Segre wertet wie die Männer zu Beginn des 19. Jahrh., und E. Heidrich, a. a. O., S. 125–27.

(4) Kallab: a. a. O., S. 30: „Die Stärke des Buches liegt in der Darstellung. Wir werten heute vielfach anders; die Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts wüßten wir besser zu schildern. Für die folgenden Jahrhunderte ist Lanzi unerreicht und ich wüßte kein Werk, das ihn zu ersetzen vermöchte.“

(5) Kallab, a. a. O., S. 29.

Hat Lanzi sich schon zu deutschen Einflüssen bekannt (Mengs zumal ist sein „ästhetisches Orakel“), so ist für die italienische Kunstgeschichtsschreibung im neuen Jahrhundert die französische und deutsche eine Voraussetzung. Des Grafen Cicognara¹⁾ sorgfältige „Storia della Scultura“ weist methodisch nichts eigenartig Neues auf. Die Gelehrtenwelt Deutschlands ist es, die einen Fortschritt in der Entwicklung der Kunstwissenschaft herbeiführt.

Bei dem Erscheinen von Winckelmanns „Kunst des Altertums“ (1764) waren kaum 90 Jahre verflossen, seit Deutschland sein erstes großes Lehrgebäude für die Kunst in Sandrarts „Teutscher Akademie“ (1675—79) erhalten hatte²⁾, diesem „Vasari“ in barocker Perücke.

Sandrarts Methode und Ziele sind die Vasaris; auch er schreibt für Künstler und Kenner, und sein Maßstab ist: Virtuosität des Könnens. Dem panegyrischen Ton des Italieners hält hier ein stark didaktischer die Wage, und seine Arbeitsmethode führt zur Begründung der Akademie. Sandrart vertritt sein Deutschtum bewußt mit der Abfassung seines Werkes in deutscher Sprache, der Widmung an einen deutschen Fürsten, dem Wunsche, daß auch dem deutschen Künstler ein würdiger sozialer Rang angewiesen werde — und unbewußt in dem starken deutschen Zug (ein altgermanisches Erbe) über die Alpen nach Süden, den die Barockkultur begünstigt: Italien und die Antike sind die ihn bestimmende Sphäre. Den eiteln Prunk entlehnten antiken Wissens trägt er als Modegewand seiner Zeit.

Wie Sandrart das Material für sein Lehrgebäude³⁾ wählt, hat es unmittelbares Interesse nur für den Künstlerstand und die ihm nahestehenden Kreise: er bietet eine Standeswissenschaft. Erst Winckelmann verleiht dieser das Gepräge eines Spezialfaches. Er verschmilzt das historische und das theoretische Element zu einer Einheit von Lehrgebäude, so daß es in der Geisteswelt aller Gebildeten seine Stelle behauptet. Er stellt die Kunstgeschichte auf eine ganz neue, breite Basis, die bisher ungeahnte Möglichkeiten der Entwicklung verheißt, ordnet sie der Universalgeschichte ein und macht sie zu einer Wissenschaft durch Anwendung der Methode historischer Forschung⁴⁾.

Der Stoff, dem Winckelmann sich zuwendet, verlangt für eindringende Betrachtung eine von kunsthistorischer Konvention abweichende Einstellung des Geistes. Das Gebiet ist ein zeitlich abgegrenztes, die antike Kunstgeschichte. Auch sonst

(1) Vgl. A. Philippi: a. a. O., S. 67/68. Cicognara: *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann et de d'Agincourt*. 1813—1818.

(2) J. v. Sandrart: *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste etc.* Nürnberg 1675. Vgl. Anm S. 8.

(3) Rumohr charakterisiert Sandrart in einem Vorwort zu seinen Auszügen aus der Akademie im Kunstblatt 1826, Nr. 6 folgendermaßen: „Joachim von Sandrart, ein Mann von billigem Sinn und gesundem, deutschem Verstande, doch, wie seine Gemälde fürchten lassen, mehr mit Empfänglichkeit für die Leistungen anderer als mit eigenem, ausgezeichnetem Kunsttalente ausgerüstet, schrieb um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein weitläufiges Werk, welches teils Aussüge und Übersetzungen aus italienischen und niederländischen Kunstschriften enthält, deren Wert gering ist, teils aber auch seine eigenen Lebenserfahrungen und Reflexionen, welche, historisch und künstlerisch betrachtet, unschätzbar sind. — Wenige werden sich überwinden können, in dem Schwulste und den Weltschweifigkeiten des starken Follanten auf die Ährenlese auszugehen.“ Vgl. auch Sponcel: *Sandrarts Teutsche Akademie*, kritisch gesichtet. Dresden 1896.

(4) Vgl. Carl Justi: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Leipzig 1898. E. Heldrich: a. a. O., S. 28—32. C. Gurlitt: *Geschichte der Kunst (Deutsche Kunst des 19. Jahrh.)* 1899, S. 11ff. J. von Schlosser: *Einleitung zur Neuauflage der „Ital. Forschg.“ von Rumohr*, S. XI—XII.

scheint kein Zusammenhang mit der Gegenwart zu bestehen: Es liegt die Kultur und Kunst eines fremdgearteten Volkes längst vergangener Zeiten vor. Nur die geniale Intuition eines liebenden Geistes kann ihr Vorbild in seiner Wesenheit wahr und rein erfassen. Voraussetzung für die Erkenntnis wird Objektivierung des denkenden Geistes angesichts des historischen Tatsachenbestandes, und die Maßstäbe der Bewertung sind lediglich aus dessen Eigengesetzlichkeit abzuleiten. Ein subjektives Kennerurteil, herangebildet an den Errungenschaften der weiteren Gegenwart, erweist sich als unzulänglich, ja unbrauchbar. Der Geist kann die abgeschlossene Kulturepoche als ein Ganzes umfassen. Die Einzelercheinungen im künstlerischen Schaffen des Volkes fügt der Systembegriff nach den Gesetzen von Grund und Folge in eine Gesamtheit ein. Der innere große Zusammenhang hinter aller Vielfältigkeit der Akzidenzien tritt als „Stil“ hervor, dessen Ursprung und Entwicklungsphasen denen der organischen Natur zu gleichen scheinen, in Wachstum, Blüte, Verfall, verwurzelt im heimischen Boden.

Der tieferen Einsicht offenbart die Kunst in diesem Sinne die Geistesbeschaffenheit einer Rasse, eines Volkes innerhalb einer bestimmten Epoche. Alles Individuelle der schöpferischen Person, ihres Standes, ihrer Nation tritt zurück. Ein neues Menschheitsideal ersteht. An Stelle des Geistesaristokraten der Renaissance beherrscht von nun an der Mensch schlechthin die Geschichte der Kunst. Für Winckelmann ist der griechische Mensch, *ὁ καλὸς κ' ἀγαθός*, Repräsentant des Humanitätsideals, und seine Kunst hat kanonischen Wert. Hier liegt der Ausgangspunkt für den Klassizismus. Nach dem antiken Stil werden alle Kunstformen gemessen, nicht mehr nach der Natur. Nachahmung der gemeinen Natur ist ein Merkmal für den Verfall einer Kunstperiode.

Wie die zeitgebundenen Werte vor der Historie zu Staub zerfallen, so heißt fortan Kunstgeschichte schreiben: das innerste Wesen der Kunst deuten, aus dem Wandel der Kunstformen — geschichtlich, wissenschaftlich festgestellten Indizien, lebendig gemacht durch Denkmäleranschauung.

Winckelmann vollzieht es an einem Ausschnitt: von allen Völkern und Rassen, von aller geschichtlich bekannten Zeit ist es die klassische Antike der Mittelmeervölker in gegebener Zeitspanne. In geradliniger Folge, unter Verzicht auf das gleichzeitige Wechselspiel der Einflüsse mannigfaltiger Kunstäußerungen aufeinander, wird die Entwicklung dargestellt. Der Inhalt wird in künstlerische Form gebracht — hinreißend ist die prophetisch-erhabene Sprache. Begnadet, das Wesen der Schönheit zu erschauen, öffnet Winckelmann seiner Mitwelt das innere Auge zum Verständnis der Kunst vor seinem Idealbild.

Diese Kunstgeschichtsschreibung ist der geniale Schöpfungsakt eines Gelehrten. Das Rationale herrscht. Der Wesenskern der sinnlichen Einzelercheinungen wird begrifflich klargelegt. Aber das begriffliche Denken bestimmt auch die Sinnesindrücke bei Winckelmann. Folgerichtig nach seiner Geistesbeschaffenheit hat sein Auge die Ursprünglichkeit im Auffassen der Dinge verloren — nur die Abstraktion der Körperwelt, die Linie und die plastische Form, bei der das Sehen Medium des Tastsinnes wird, sprechen sein Gefühl an. Die Farbe ist in ihrer unmittelbar sinnlichen Wirkung für seine Wahrnehmung belanglos¹⁾. Es ist wichtig, diese Abhängigkeit des Gefühls vom Verstandesleben für die folgenden Betrachtungen des Kunstlebens in Erinnerung zu behalten.

(1) Vgl. dazu Kant, der alles, was Reiz oder Rührung bedeutet, aus dem Ästhetischen verwirft. So ist ihm Farbe eine Beeinträchtigung des rein Ästhetischen.

Winckelmann hat in Mengs¹⁾ seinen großen Verbündeten. Die gemeinsamen Erkenntnisse, daß Stil das Wesentliche der Kunstformen, daß Schönheit ihr Inhalt sei und beides im absoluten Charakter über jegliches Individuelle hinausgehe, werden ihm zu Richtlinien für die Verwirklichung im Kunstschaffen.

Über die Unvollkommenheit des einzelnen kann nur ein Eklektizismus sieghaft hinweghelfen; und Systematik allein wird die Realisierung der Vollkommenheit ermöglichen. So bringt Mengs die Theorie der Kunstgeschichte in ein System²⁾; auch die Bildkritik, indem er dem Urteil eine Abschätzung der Qualitäten in einem Kunstwerk durch Vergleich mit den übrigen Schöpfungen des Künstlers selbst und mit solchen anderer Künstler zugrunde legt; desgleichen die praktische Kunstlehre in der Neubelebung der Akademien.

Bis in das 19. Jahrhundert hinein beherrschen die Mengs-Winckelmannschen Kunstanschauungen, denen Lessing sich ergänzend anschließt, die Kunstwelt. Kunst ohne Theorie ist für den „höheren“ Künstler undenkbar. Seine Originalität muß er den Gesetzen der Schönheit — es gibt nur eine Schönheit nach Maßgabe der Antike — unterordnen, denn eigenwillig subjektives Schaffen führt zum Verfall der Kunst; es gibt nur einen guten Geschmack, der den reinen Stil erkennen lehrt.

Aber der Systemzwang des Klassizismus hält dem Leben nicht stand. In der Kunstliteratur³⁾, bis um die Wende des 19. Jahrhunderts, bricht es überall durch, nicht in geschlossenem Strom, sondern ruckweise, oft nur in Ansätzen, aber als Ganzes genommen eine Macht, die jene Erstarrung löst, welche der Klassizismus heraufbeschworen. Die Persönlichkeit verlangt ihr Recht. Etwas Irrationales ist sie, im Weltall einzig Dastehendes, und irrational ist ihre Kunstschöpfung. Die Urkraft der gestaltenden Natur wird auch im Künstler primär wirksam und duldet keine formale Einschränkung. Die Überlegung mag einmal Geschaffenes zusammenfassen, aber der Schlüssel zum Verständnis der Kunst ist das Empfindungsleben⁴⁾. Die Sinne sind die Tore der Seele. Das sinnliche Element der Kunst offenbart die Seele, stark, tief im Eigenleben und wendet sich unmittelbar an das Gefühl des Beschauers, nicht an seinen Verstand — weder durch Form noch durch Inhalt. So stürmt und drängt es in der Kunstliteratur.

Hamann macht Schule mit seiner Ablehnung der Systemwut des Klassizismus. Herder legt die Mängel der Winckelmannschen Kunstgeschichte bloß, — ein Philosoph unter Einfluß von Künstlern und Kennern taugte nicht zur Kunstgeschichtsschreibung. — Er verlangt streng historische Grundlagen und prägt in vollem Verständnis für den Geist Winckelmanns, dessen Erkenntnis, daß die Kunst ein Produkt sei aus Volk, Klima und Landesbeschaffenheit, für die Gegenwart wie für alle Zeiten und Völker um, in der Lehre vom organischen Wachstum der Erscheinungen. Im Gegensatz zur herben Sinnesaskese Winckelmanns steht Heines

(1) Des Ritters Anton Raphael Mengs . . . hinterlassene Werke, hrsg. von F. Prange. Halle 1786. U. Christoffel: Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Diss. Basel 1918. W. Waetzold: Mengs als Kunsthistoriker. Ztschr. f. bild. Kunst, Heft VI, 1919.

(2) Mengs ist Schüler vieler kunsthistorischer Grundbegriffe. Auch Rumohr ist bemüht, solche festzulegen.

(3) Vgl. Eberlein: Die deutsche Literaturgeschichte der Kunst im 18. Jahrh. Diss. Karlsruhe 1916. Er konstatiert die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung in historischer Folge der Persönlichkeiten d. Verfasser.

(4) Wackenroder-Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. 1797. (Neuausgabe von Jessen. Leipzig 1914.) W. Heine: Ardinghello oder die glückseligen Inseln. 1787. (Neuausg. Inselverlag 1902.) Vgl. Cicero, Febr. 1919. Wilhelm Waetzold, Kunstkritik aus Sturm und Drang. J. J. W. Heines Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie.

Rubens-verwandte Sinnlichkeit. Heinse legt auch die Notwendigkeit einer naturalistischen Kunst dar und fordert nach der neuen Gesinnung seiner Zeit eine nationale Kunst. Winckelmann hat mit seiner Wiederentdeckung des alten Griechenlands das Blickfeld nach der Kunst des Orients hin geweitet. Bald dehnt es sich nach Ägypten, Arabien, Persien und Indien aus durch den Vorstoß westeuropäischer Interessen nach Ost. Das Kennenlernen fremder Nationalitäten bringt die Eigenart der vaterländischen zu lebhafterem Bewußtsein, erregt die Begier nach dem Studium heimischer Vorgeschichte und vertieft die Anteilnahme an den Nachbarvölkern, zu deren Kultur die der eigenen Nation je in Verbindung gestanden: sie stellt den Beschauer auf eine höhere Warte der Lebensschau, von der aus die altgewohnten Denkformen zum Erfassen des Weltbildes nicht mehr genügen, sofern sie den Blick auf Einzelformen haften lassen. Andererseits kann nur wissenschaftliche Akribie bei der Forschung das Neue dem Verständnis erschließen. Man findet einen neuen Inhalt im eigenen, farbenbunten Leben gegenüber dem, was der Klassizismus bietet. Man bemüht sich, das Denken den Vorgängen der Wirklichkeit konform zu gestalten, groß, einheitlich und tief zu schauen.

Aber noch beschäftigen Einzelprobleme zu stark Herz und Sinn, und über dem sich hingebenden Gefühl kommt kein Bedürfnis nach einem Gesamtbild der Kunstäußerungen auf. Noch treten auch die wissenschaftlich historischen Interessen zurück hinter dem Bemühen, den Ausdruckswerten der Kunstwerke nachzugehen¹⁾. Die Landschaftsmalerei gewinnt an Bedeutung, wie das Malerische überhaupt. Hagedorns wundervolle Farbenempfindung in seinen Bildbeschreibungen, seinen Beiträgen zur kritischen Geschichte der Farbgebung scheint den Symbolismus der Romantik wie die wissenschaftliche Betrachtung eines Goethe — in seiner Farbenlehre — vorwegzunehmen. Der junge Goethe spürt die Ausdruckskraft primitiver Völker und früher Zeiten in der Negerkunst, in der Gotik.

Ein neues Weltgefühl in den Romantikern²⁾ schafft eine neue Kunst. Man sucht den Kosmos, dem man angehört, als Einheit zu begreifen. Der Blick ist auf das Ewige, Unendliche gerichtet und zugleich auf die Natur, die jenes offenbart. Die Philosophie führt den romantischen Geist vor das Bewußtsein der göttlich-ewigen Erhabenheit des Weltganzen, und die Seele neigt sich in tief religiösem Gefühl. Den Dingen dieser Welt kommt eine vertiefte Bedeutung für die Erkenntnis der Wahrheit zu, denn sie sind Symbole für einen in ihnen beschlossenen Ewigkeitswert. Das Höchste ist unaussprechlich, es kann nur allegorisch ausgedrückt werden: „Alle Schönheit ist Allegorie“. Eine verfeinerte, wache Sinnlichkeit erfaßt die Erscheinungen, die ein Gefühl von mystischer Tiefe in einer besetzten Kunst zu durchleuchten und über die Vergänglichkeit zu erheben sucht.

Das neue Verhältnis der Romantiker zur Natur führt auch für die Theorie der Kunst eine Umstellung herbei. Der Streit über die Nachahmung der Natur hat seit Batteux durch Karl Philipp Moritz³⁾ mit der Umwertung des Wortes auf „Nach-eiferung“ eine ruhigere Wendung bekommen. Den Romantikern löst sich diese

(1) L. v. Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerei 1762*. Über Hagedorn: Justi, Winckelmann und seine Zeit. — W. a. Briefe an L. v. Hagedorn, hrsg. von Torkel-Baden. Leipzig 1897. *Kunstchronik* 1919, Nr. 37.

(2) R. Haym: *Die Schule der Romantik*. Berlin 1870. Stefan Waetzold: *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Leipzig 1903. H. Stöcker: *Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts*. 1904 *Palaestra* 26. M. Joachimi-Dege: *Die Weltanschauung der Romantik*. Leipzig 1916. Ricarda Huch: *Blütezeit der Romantik*. Leipzig 1916. F. Waisel: *Deutsche Romantik*. Leipzig 1918.

(3) Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig 1788.

Frage leicht. Denn sie vereinigen den Gedanken Hamanns, mit „Natur“ nicht nur das natürlich Gewordene, sondern auch die verborgene Schöpferkraft, die es gestaltet, zu verstehen, mit der Geschichtsauffassung Herders, nach der alles Menschenwesen- und Erleben dem Organismus der gesamten Natur eingeordnet und ihm analog aufgefaßt wird. Man soll schaffen, wie die Natur. Hiermit führen sie zugleich die Genielehre des Sturms und Drangs zu einer Klärung und Reife. Genie sein heißt, den üppigen Reichtum, die absolute Kraft des Schöpferturns derart besitzen und beherrschen, daß sie nach der Eigengesetzlichkeit des genialen Menschen — dieses Mikrokosmos, dieses höchstentwickelten Spiegels des Alls — in feste Formen gebändigt werde. So wird ein rationales Element dem Irrationalismus des Sturms und Drangs beigelegt; andererseits wird der Künstlerindividualität wie zur Zeit der Renaissance eine Souveränität zugesprochen. In der Kunstliteratur ist das Interesse für das Einzige, Einzelndastehende wieder bemerkbar. Man greift auf Vasari und Sandrart zurück. Wenn — trotz Mengs! — Merck wieder eine pragmatische Geschichte der Kunst will, Hagedorn es sich zur Aufgabe macht, Sandrart in bezug auf die Künstler des 18. Jahrhunderts zu ergänzen, wenn die einzige große, zusammenfassende Kunstgeschichte der Zeit, die Fiorillo¹⁾, ebenfalls der pragmatischen Methode Vasaris folgt, hat es wohl eben diesen tieferen Grund. Bis zu Fiorillo findet man in Teilarbeiten sein Genüge, in prachtvollen Gemäldebeschreibungen (die als Interpretation des künstlerischen Gefühls, wie es der Maler darbot, im Wort der Ausdrucksfähigkeit des Pinsels gleichzukommen wünschen²⁾) in wissenschaftlich eingestellten Abhandlungen über technische und theoretische Fragen, Biographien von Künstlern. Von der Seite der Literaten aber, aus den vorwiegend ästhetisierenden Gedankenkreisen kommt eine Gefahr: „Die Träume und Phantasien poetischer Rhapsoden“³⁾. Man scheint den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Die Romantiker sind der Lösung des großen klassizistischen Problems nahegekommen, wie die Normen, die Winckelmann mit der griechischen Kunst aufgestellt hat, auf jedes Volk auch unter anderem Himmelsstrich zu übertragen seien. Von dem Herderschen Standpunkt, die Kunst verschiedener Völker nach den Gesetzen ihres historischen Werdegangs einzuschätzen, haben sie das Land der Verheißung erschaut. Ein Friedrich Schlegel, ein Schelling erstreben eine Darstellung der inneren Entwicklung moderner Kunst. Aber es fehlt ihnen an umfassender Denkmälerkenntnis; zu einer Synthese gelangen sie nie. Es ist bemerkenswert, daß es der „romantische Philosoph κατ' ἐξοχήν“, Schelling war, der als erster die Ästhetik als integrierenden Bestandteil in das System der Philosophie aufnahm⁴⁾.

Auch Goethes Genius findet nicht die Lösung. Aus dem Anhänger Herders ist ein strenger Vertreter des Klassizismus geworden, der aus Sehnsucht nach absoluter Harmonie, wie sie in der griechischen Kunst sichtbar wird, seine

(1) J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Göttingen 1801 u. 2, in Deutschland und den vereinigten Niederlanden 1815, Hannover.

(2) Vgl. Asterius: οὐδὲ γὰρ φαυλότερον πάντως τῶν ζωγράφων οἱ μουσῶν παῖδες ἔχομεν φάρμακα. Gleiche Bestrebungen sind in der französischen Kunstliteratur im 18. Jahrhundert zu verfolgen.

(3) Rumohr in Raczynskis Kunstgeschichte Kap. XII. Rumohr war Gegner der „Idealisten“, der modernen Gefühlsschwärmerei und Stimmungskunst. A. Hagen berichtet u. a. von seinem Angriff auf Caspar David Friedrich.

(4) Rumohrs enger Zusammenhang mit der Weltanschauung der Romantiker, trotz seines Positivismus, zeigt sich in der nahen Berührung mit Schelling hier: auch er will die Kunst allen Geisteswissenschaften vorangesetzt sehen.



Groeger pinx.



Vogel von Vogelstein



Semmler (nach einem Gemälde von Scheider)



Marstrand pinx.

Zu: ANTONIE TARRACH, STUDIEN ÜBER DIE BEDEUTUNG CARL FRIEDR. V. RUMOHR'S FÜR GESCHICHTE UND METHODE DER KUNSTWISSENSCHAFT.

nordische Natur griechischem Geschmack und griechischen Regeln anzupassen trachtet. Man hat dies ein retardierendes Moment für die Zeitströmung der Kunst genannt. Gundolf hat in dem Gleichgewicht der Goetheschen Natur die psychologische Rechtfertigung gefunden¹⁾. Zeitgenössisches Urteil, auch aus dem Gegenlager, lautet einsichtig: Goethe und seine Weimarerischen Kunstfreunde „haben den neueren Kunstbestrebungen günstig vorgearbeitet, indem sie die Kunst an sich selbst der Aufmerksamkeit aller gebildeten und höhergestellten Personen sehr lebhaft empfehlen“²⁾. Um „in das wahre, innere Wesen der Kunst“ einzudringen, hatte Winckelmann die Forderung aufgestellt, daß ein Bild ihrer Geschichte in erster Linie auf Anschauung begründet werden müsse; denn Urteil und Empfindung solle unmittelbar vor den noch vorhandenen Kunstwerken der Alten stattfinden. Goethe spitzt diese Forderung noch schärfer zu, indem er ein anschauliches Denken dem begrifflichen entgegensetzt, also künstlerisches Denken dem philosophischen. Das ist ein künstlerisches Moment. Künstlerische Fragestellungen treten damit auf — über Farbe, Komposition, Physiognomik, über Landschafts- und Blumenmalerei — und werden auf eine neue, wissenschaftliche Weise behandelt. Kritische Untersuchungen sollen der Entwicklung der Kunst nachgehen. Gesammeltes soll kritisch gesichtet, also von Zufälligkeit der Betrachtung befreit werden. Dilettantisches Umherschweifen macht ernster, wissenschaftlicher Absicht Platz. Der Künstler Goethe schafft sich mit seiner Fähigkeit, lebensbunt zu schauen, den harmonischen Ausgleich zu Winckelmanns farbloser Welt griechischer Formen und Linien. Der Wissenschaftler Goethe erfaßt die Methodik Winckelmanns recht für eigene Wege kunsthistorischer Forschung. Seine Arbeiten auf diesem Gebiet sind Ansätze, deren Ausbau der späteren Kunstwissenschaft vorbehalten blieb. Aber die Reife seiner Einsicht offenbart sich ganz in dem Plan einer großen Geschichte der italienischen Kunst, in der geographische, klimatische, kulturhistorische Faktoren berücksichtigt werden sollten. Er faßte ihn gemeinsam mit

Heinrich Meyer, seiner Autorität für kunsthistorisches Wissen³⁾. Meyer war der Verwirklichung der Goetheschen Entwürfe nicht gewachsen. Er besaß weder Intuition, die ihn aus einer Begrenzung durch übernommene Ansichten (Vasaris Theorie, Winckelmann-Mengssche Orientierung) herausgehoben hätte, noch den wissenschaftlichen Sinn historischer Kritik.

Die von Goethe hierbei erstrebte Nachfolge Winckelmanns war schon, in anderer Weise, von dem großen französischen Kunsthistoriker Séroux d'Agincourt angetreten worden. In seiner „Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XVIIème siècle“⁴⁾ wandte er zum erstenmal auch für die neuere Geschichte der Kunst Gesichtspunkte der Periodisierung an, die, auf historischer Basis, einheitliche Züge der Entwicklung aufdecken konnten. Er begann, wo Winckelmann aufgehört hatte und berücksichtigte als erster die Entwicklung der altchristlichen Kunst. Vor ihm hatte sich noch niemand daran gewagt, ein so ungeheures Gebiet als Gesamtheit zu behandeln. Der Reichtum des wissen-

(1) Gundolf: Goethe. Berlin 1918, S. 384. Siehe Deutsche Rundschau 1919, Oktober.

(2) Rumohr in Raczyński Kunstgeschichte, Kap. XII. Dasselbe der Vorwurf R.s., Goethe, dieser große Genius, versetze die Kunst aus dem Gebiet der realen Beziehungen in das der ästhetischen Annehmlichkeit.

(3) Eberlein, a. a. O., Kap. III, S. 23.

(4) Paris 1811—1823. Vgl. Philippi, Begriff der Renaissance. Leipzig 1912. Kap. X u. H. Tietze: Methode der Kunstgeschichte, S. 70.

schaftlich geordneten Materials und dessen Darstellung in kausalem Zusammenhang lassen das Werk als ein prachtvolles Eingangstor der Kunstwissenschaft erscheinen.

Rumohr benutzte es — schritt hindurch und fand, ohne den Anspruch, ein ähnlich monumentales Werk zu schaffen, den Weg, den Goethe von ferne erschaut hatte.

BEURTEILUNG RUMOHR'S BIS ZUR GEGENWART

Carl Friedrich von Rumohr wurde ein Menschenalter lang übersehen, dann gelegentlich in seiner Bedeutung gleichsam in großen Umrissen wieder erkannt.

Schulz. Als im Jahre 1844 Heinrich Wilhelm Schulz¹⁾, noch unter dem Eindruck der Persönlichkeit Rumohrs, der 1842, siebenundfünfzigjährig, gestorben war, ihm in dem kleinen, doch umfassenden Buch über den Verlauf seines Lebens und über seine Schriften ein Denkmal gesetzt hatte (dem C. G. Carus, der Arzt, ein Nachwort über die physische Konstitution und Schädelbildung, sowie über die letzte Krankheit Rumohrs beifügte), gab sich die Nachwelt mit diesem knapp und sachlich klar umrissenen Bilde zufrieden. Sein Gedächtnis als Kunsthistoriker blieb nur wenig länger als ein Jahrzehnt nach seinem Tode in Erinnerungen, Betrachtungen über seine Beziehungen zu Zeitgenossen, einer Abhandlung über seine hinterlassene Kunstsammlung lebendig. Auch G. Poel berichtet in der „Allgemeinen deutschen Biographie“, Bd. 29, 657 nichts, was über Schulz hinausginge.

Lotze. Rumohrs Kunsttheorie, die den seit Batteux ausgiebig erörterten Fragen über die Nachahmung der Natur, Ideal, Stil, Manier auf den Grund zu gehen und sie klar zu beantworten sucht, beschäftigt noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hermann Lotze. Im 5. Kapitel des 3. Buches seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland“ (München 1868) unterwirft er sie einer Kritik. Feinfühlig wägt der Philosoph Rumohrs polemischen Erörterungen gegenüber Lessing und wird beiden gerecht. Rumohrs Ästhetik gilt Lotze als eine wichtige Stufe in der Entwicklung der Kunsttheorie, und bei der Klärung ihrer Probleme ist nicht nur Lotzes hochgestimmte Persönlichkeit, sondern sind auch die fortgeschrittenen Kunstanschauungen seiner Zeit zu spüren, wie sie auf Rumohr aufbauen²⁾.

Vischer. Robert Vischer in seinen „Studien zur Kunstgeschichte“ (Stuttgart 1886) ist, meines Wissens, bisher der einzige, der sich durch Rumohr auf einem besonderen kunsthistorischen Gebiet zu genauen und ernstlichen Auseinandersetzungen hat anregen lassen³⁾. Er vertieft sich in das Studium Giottos, findet jedoch bei Rumohr nicht den Widerhall seiner eigenen Wertschätzung, nicht Gerechtigkeit für die Beurteilung und Anerkennung von Giottos Genie; so bricht er eine Lanze für den urkräftigen, naturvoll reichen Meister früher Kunst in der Studie „Rumohr und Giotto“⁴⁾. Vischer blickt mit überraschender Selbstverständlichkeit zu Rumohr auf als dem „gründlichen Forscher, dem feinen Kenner und eindringlichen Kritiker, den wir als überlegenen Führer und Lehrmeister zu betrachten gewöhnt sind“.

(1) Das Buch erschien in Leipzig.

(2) Lotze beginnt die Charakteristik Rumohrs mit feinem Scherz: „Auf sehr anschauliche Weise führen uns in den Streit der Ansichten die Eingangskapitel zu C. F. v. Rumohrs italienischen Forschungen (Berlin 1827), so anschaulich, daß selbst auf die Darstellung des geistreichen Kunstkenners etwas von der Undeutlichkeit seines Objekts übergeht.“ (S. 597.)

(3) Rumohr und Giotto.

(4) Vgl. Rintelen: Giotto und die Giotto-Apokryphen. München 1912.

Stillschweigend, in scheinbarem Dunkel der Vergessenheit, hat sich Rumohrs Autorität wirksam gemacht, seiner Art getreu, von der schon Bettina Brentano¹⁾ zu erzählen weiß: — „macht übrigens wenig Lärm“.

Kraus. Fr. Xaver Kraus gibt zu Anfang seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ (Freiburg 1896, Bd. I) einen Überblick über die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung und würdigt (S. 14—16) Karl Friedrich von Rumohr endlich wieder als den Begründer einer Kunstgeschichte der mittleren und neueren, also auch christlichen Zeit. Er verweist darauf, daß Rumohr der Kunstgeschichte nicht allein durch gewissenhafte archivale Forschungen eine historisch gesicherte Grundlage geschaffen, sondern auch mit seiner Kunsttheorie bisherige Unklarheit über Begriffe wie Natur, Idee, Typus u. a. aufgedeckt und richtig zu stellen gesucht habe. „Damit war der einzige Standpunkt gewonnen, von welchem aus die Existenzberechtigung einer christlichen Kunst und endlich deren Ebenbürtigkeit mit der antiken erkannt und festgehalten werden konnte.“ Damit, daß Rumohr an dem Beispiel der Griechen auf die „innere, notwendige, gegebene Bedeutsamkeit“, die „über alle Gebilde der Natur verbreitet ist“, alle bildende Kunst gestellt wissen will, „war der Punkt gewonnen, von welchem aus die innere Bedeutung der Renaissance in ihrem Verhältnis zu der ihr vorausgehenden des frühen Mittelalters und des Altertums zu würdigen war“.

Wie Kraus die Vorbedingungen zu charakterisieren gewußt, die Rumohr den Boden bereitet hatten, so erkennt er die reifen „Früchte für die allgemeine Kunstgeschichte“ darin, daß „kaum zehn Jahre nach dem Abschluß — der Italienischen Forschungen — man schon die ersten Versuche zusammenhängender Darstellung des weit auseinanderliegenden Stoffes wagen konnte“. Die „der Winkelmannschen Auffassung noch anhaftenden Mängel“ waren durch die Ausbildung des historischen Sinnes in Rumohr, als Kind seines Jahrhunderts, beseitigt.

Gurlitt. Cornelius Gurlitt beleuchtet in seinem 1899 (Berlin) erschienenen zweiten Bande zum Neunzehnten Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung: „Die Deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten“, S. 147 ff. den entschiedenen Einfluß Rumohrs auf die zeitgenössische junge Künstlerwelt. Er hebt den Hinweis Rumohrs auf die Einfachheit in der Natur, auf die in ihr beschlossene, vielfältige Schönheit, auch im Naheliegenden, auf die Unmittelbarkeit im Studium hervor; schildert seine praktischen Ausbildungsversuche an den beiden jungen Malern Horny und zumal Nerlich, doch mit einem melancholischen Blick auf das Fehlschlagen seiner „gewiß guten und verständigen Absicht“. Sind die jüngeren Maler der Folgezeit mehr nach Rumohrs Wunsch, so scheint das — nach Gurlitts Zeilen — zufällig zu sein, blieben doch seine praktischen Ratschläge und seine Kritik an dem Unterrichtssystem der Akademien unbeachtet (S. 194). Aber die fortschrittlichen Ideen des „vornehmen Kunstkenners“ tauchen in Gurlitts Buch oft auf, als ein Ferment betrachtet für die Neugestaltung der Kunst und Kunstwissenschaft. Es sind „die Anschauungen eines vertieften, weil rein künstlerischen Realismus“, die Rumohr vertritt, dem es zwar „an philosophischer Schulung fehle, — der aber zu den wenigen Gelehrten der Zeit gehört, die ein unmittelbares Verhältnis zur Kunst hatten“ (S. 155). Den „Drey Reisen nach Italien“ widmet Gurlitt eine ausführliche Besprechung (S. 156 ff.), denn moderner Geist liege in dem Buch durch die allgemeine Absage an die romantische Ästhetik, ja, jede Art von Theoretisieren, Gesetzemachen, Beschränken durch Regeln und durch

(1) Vgl. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Bd. II, 60.

den feinen Blick für das Künstlerische“ (S. 156f.), der Rumohrs Kennertum bezeichnete; und dies war vielseitig, weil kunstgeschichtlich nicht nur ästhetisch vorgebildet. Gurlitt geht des weiteren auf Rumohrs Kunstanschauungen ein. Den Wert seiner kunstwissenschaftlichen Arbeiten erkennt er in dem fördernden und anregenden Prinzip und der festen, geschichtlich begründeten Basis. „Die Kunstwissenschaft hat Rumohr zu danken, daß er ihr durch seine Italienischen Forschungen ein neues Verhältnis zur italienischen Kunst gab, auf dem dann Jakob Burckhardt und andere weiterbauten“ (S. 321).

Fr. Meyer. In einer biographisch-kunsthistorischen Studie über Friedrich Nerly, im 28. Heft der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 1907, entrollt Franz Meyer ein frisches, lebendiges Bild von Rumohrs Werk als Künstlererzieher, das allerdings der anekdotischen Momente nicht entbehrt. Im Gegensatz zu Gurlitt hält Meyer dafür, daß aus dem vortrefflichen Material der künstlerischen Begabung Nerlys unter der sorgsam und weisen Pflege des edelherzigen Freiherrn eine köstliche, wenngleich nicht vollkommene Frucht hervorging. In seinem Schützling sucht Rumohr zu erreichen, was an eigenem „Können hinter dem Wollen“ auf dem Gebiet der bildenden Kunst zurückblieb und sieht seine Erwartungen übertroffen. Friedrich Nerlich seinerseits hätte keinen besseren Lehrmeister finden können: er wird unmittelbar an den reinen Quell alles Lebens und aller Kunst, die Natur, geführt von diesem Mann, dessen „bewundernswertes Gefühl für alles Rechte in der Kunst und deren Entstehung“, dessen tiefgründiges Sachverständnis, das aus seiner Kunstsammlung hervorgeht, und dem „bei der wunderbar reifen Objektivität seines Urteils niemals die innige, nachschaffende Liebe verloren ging, ohne die es weder Genuß noch wahre Interpretation eines Kunstwerkes geben kann“, den vertrauenswürdigsten Einfluß verbürgte.

Wärmer ist Rumohr als Erzieher noch nie dargestellt worden — auch nicht in seinem Selbstporträt, dem Edelmann in den „Deutschen Denkwürdigkeiten aus alten Papieren“ (Berlin 1832).

Gaedertz. Mehr von der Persönlichkeit Rumohrs angezogen als mit einem objektiven Interesse an der Bedeutsamkeit seiner wissenschaftlichen Forscherarbeit schildert Karl Theodor Gaedertz in den „Gedenkbüchern zu seinem sechzigsten Geburtstage“¹⁾ Rumohrs kunsthistorische Laufbahn. Briefe an Friedrich Schlegel und Barthold Georg Niebuhr aus den Jahren 1814 bis 1821 bilden die Grundlage und den vornehmlichen Bestandteil der interessanten Darstellung seiner Bestrebungen, „überall mit feinstem Spürsinn der Kunst in ihren verschiedenen Phasen und Erscheinungen nachgehend“, als Bahnbrecher neue Wege weisend, zum Förderer des guten Kunstgeschmacks bei Volk und Fürst zu werden, als Mäzen von autoritativer Kennerschaft zeitgenössischen Talenten Geltung zu verschaffen, und eine Pflege der heimatlichen Altertümer in größtem Umfange anzuregen. Doch über Rumohrs kunstwissenschaftliche Verdienste wirft Gaedertz nur ein Streiflicht, indem er sein Urteil über die „Italienischen Forschungen“, das „grundlegende Werk“, in den Ratschlag Wilhelm von Humboldts an den jungen Rauch faßt, „er solle dies Buch ja mit nach Italien nehmen, es schein ihm das erste, was über Kunstgeschichte in echt historischem und echt künstlerischem Geiste geschrieben sei“.

Philippi. In diesem letzten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts findet Rumohr die angemessene Schätzung als Kunsthistoriker bei Philippi (Begriff der Renaissance, XVI, 122—123. Leipzig 1912). Zwar steht er zu stark unter dem Eindruck von

(1) In K. Th. Gaedertz: Was ich am Wege fand. Blätter und Bilder aus Literatur, Kunst und Leben. Leipzig 1905.

Rumohrs künstlerischer Begabung, um ihn als Mann der Wissenschaft anerkennen zu wollen; aber er spricht ihm durchaus nicht den Erfolg ab, mit dem seine auf anschaulichem Denken basierende Künstlernatur sich bestrebt, den Ausdrucksformen im Kunstleben bis auf die Anfänge nachzugehen, sie auf begrifflich wissenschaftliche Weise zu bestimmen und festzulegen. Philippi sieht in ihm einen Bahnbrecher, wie einst Kraus; er stellt Rumohrs „Italienische Forschungen“ Schnaases „Niederländischen Briefen“ an die Seite in dem Verdienst, zum erstenmal für die neuere Kunstgeschichte getan zu haben, was Winckelmann für die Antike zuerst durchgeführt hatte.

Auch im einzelnen erscheint ihm Rumohr wegweisend. In dem Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toskanischen Kunstschulen für das 15. Jahrhundert findet er die kritisch gesicherten Grundlagen für die florentinische Frührenaissance; für die Baptisteriumspforten habe erst Rumohr uns die Augen geöffnet; seine Beobachtungen über Leonardo als Neuerer, über das Eindringen der Renaissanceformen in die Gotik seien beachtenswert, wie oft seine treffenden Bemerkungen über das Allgemeine der Erscheinungen.

Damit umreißt Philippi in großen Zügen die Bedeutung Rumohrs für die Kunstgeschichtsschreibung als epochemachend.

Tietze. Hans Tietze in seinen Untersuchungen über „die Methode der Kunstgeschichte“ (Leipzig 1913) erkennt eine Neufundierung der Kunstgeschichte nicht Rumohr, sondern Kugler zu (S. 70 ff.). Eine Gliederung kompilierten Stoffes durch eingehende und durchdachte Periodisierung war schon der Fortschritt Séroux d'Agincourts¹⁾ gegenüber Fiorillo²⁾ gewesen. Den deduktivspekulativen Konstruktionen der nächsten Jahrzehnte, die unter dem Einfluß Herderscher Erkenntnisse vom organischen Wachstum und Zusammenhang der Erscheinungen standen, fehlte die historische Grundlegung. Der vertieften Synthese eines Hegel und Friedrich Schlegel fehlte das Gegengewicht einer Detailkenntnis. „Zu einer außerordentlichen Leistung verbinden sich spekulative Kunstbetrachtung und Denkmalforschung in Rumohrs Arbeiten.“ „Die Umwandlung der Künstlergeschichte in die Kunstgeschichte führt zu einer neuen Durcharbeitung des nationalen Denkmalbesitzes, deren großartigster erster Erfolg in Italien die geniale Synthese von Rumohrs „Italienischen Forschungen“ war (S. 74). Zwar ist Rumohr für alle späteren Untersuchungen maßgebend, wo er auf der gesicherten Basis eigener Denkmälerkenntnis ruht, aber nicht, wo er sich auf noch dürftige universalgeschichtliche Vorarbeiten stützt, wie in den „Fragmenten einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter“ und in der Abhandlung „Über den Ursprung der gotischen Baukunst“ — „bei aller Genialität der Synthese und trotz des tiefsten Einblickes in die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Entwicklung.“ Die rein historische Erforschung des künstlerischen Tatbestandes innerhalb des allgemeinen geschichtlichen Verlaufs und auf Grund historischer Arbeitsweise, mit Einbeziehung der antiken Kunst, habe erst Kugler³⁾ geleistet.

Stock. Das sind bis auf die jüngste Gegenwart die letzten methodologischen Erwägungen, zu denen Rumohr Veranlassung gegeben. Seine Persönlichkeit, wie sie aus dem unmittelbaren Eindruck eines Briefwechsels lebendig wird, hat

(1) Séroux d'Agincourt: Histoire de l'Art par des Monuments. Paris 1811—1823.

(2) J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden 2) und in Italien etc. von 1798. Göttingen und Hannover 1815.

(3) F. Kugler: Kunstgeschichte 1842. Stuttgart.

Friedrich Stock zu eingehenden Studien angezogen. Im Oktoberheft von „Nord und Süd“ 1912 hat er einen Brief Rumohrs an Christian Carl Josias von Bunsen veröffentlicht und würdigt in seiner Vorrede den „hervorragenden Kenner und Begründer einer wissenschaftlich-organischen Behandlung der italienischen Kunstgeschichte“, den „dritten Gesetzgeber der Künste“.

Die „Mitteilungen aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelms IV. mit Carl Friedrich von Rumohr“ im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1914 (Bd. XXXV) weisen das reiche Leben dieses Forschers und „Liebhhabers der Wissenschaften und Künste“ in den Jahren, über denen der Zauber seiner Freundschaft mit dem feinsinnigen und liebenswürdigen Fürsten liegt.

In den frühen Jahren der Entwicklung (1811—20), da noch Rumohr als Künstler nach Entfaltung seiner bildnerischen Kraft strebt und er zugleich kritisch die Gesetze zu ergründen strebt, nach denen „das Ewig-Künstlerische und Schöne“ ward, geben die „Briefe Rumohrs an Robert von Langer“ (1919) Einblick.

In seinen „Mitteilungen“ legt Stock das Gewicht seines Urteils auf den Kritiker Rumohr, der, erdensicher und erdenfroh, als „erster, reiner und großer Vertreter des neuen Jahrhunderts Befreier wird auf dem Gebiet der Ästhetik der bildenden Künste, ein Schönheitslehrer wird, wie Lessing, der Stifter einer neuen Wissenschaft, wie Winckelmann“. In der Vorrede zu den Briefen an Langer setzt Stock vor allem der reformatorischen Wirksamkeit gegenüber der Kunsttheorie und -wertung seiner Zeit und Vorzeit ein Denkmal. Als erster weist er nach, daß die kleine, frühe Schrift „Über die antike Gruppe Castor und Pollux . . .“ die Reformationsthesen der Kunsttheorie enthalte, die leitenden Grundgedanken, die in den „Italienischen Forschungen“ zu reifer Darstellung gelangen. Rumohr, der „Anti-Winckelmann“, geht unbeirrt in selbständig kritischem Denken den großen Problemen klassizistischer Kunsttheorie nach. „Das Problem der Originalität entschied er völlig und beschloß die Kritik der Idealbegriffe und die nachfühlende Zerlegung des künstlerischen Schaffens.“ Das Idealische bestimmt Rumohr als die Wahrheit künstlerischer Wirkung. Entgegen dem Klassizismus gibt er dem Blick für das Wesen der Kunst eine neue Einstellung: „Über den Wert eines Kunstwerkes entscheidet nicht der Stil der Zeit, sondern der Stil der Persönlichkeit, die Originalität“, die er im Grunde des Geistes findet, der mit unablässigem Eifer in die Heiligkeit der Natur eindringt. „Unendlich höher als die Kunst anderer steht dem Künstler die Natur, in deren Studium Winckelmann nur Zeitvergeudung sieht und die Nachahmung klassischer Kunstwerke anempfiehlt. Rumohr stellt sich als ein Überwinder dar: „Er dringt überall auf das Letzte, in der Kunst auf Schöpfer-tum und Naturanschauung, in der Wissenschaft auf deutliche Begriffe und kritische Erforschung der Quellen und zieht aus allem die große, einfache Summe.“

Stock ist mit Wärme und Intensität Rumohr nachgegangen und ebnet durch seine genauen und wertvollen Anmerkungen und Literaturangaben zu den Veröffentlichungen der Briefe die Wege zu neuen Einblicken in das Leben und Wirken Rumohrs.

Schlosser. Erst im Oktober 1920¹⁾ erschien die willkommene Neuauflage der „Ital. Forschung“ mit der „Beygabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen“ und einem Bildnis. (Frankfurter Verlagsanstalt.) Julius v. Schlosser läßt damit

(1) Mehr als ein halbes Jahr nach Abfassung dieser Dissertation erschien die Arbeit J. v. Schlossers über Rumohr, über die ich einige Worte nachtrage. Stocks Briefe an Langer waren kurze Zeit vor Schlossers Buch in meine Hände gelangt.

unserem Zeitalter das Urbild des einst epochemachenden Werkes wiedererstehen, indem er pietätvoll die Unantastbarkeit des Originals durchhin gelten läßt. Seine einleitenden Betrachtungen über „Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung“ sind — bei aller Konzentration auf seine Verdienste um die Kunstwissenschaft — die umfassendste und weitzügigste Darstellung Rumohrs, die bisher erschienen ist. Ein Blick über den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte und Kunstlehre, von ihren Anfängen bis in das 19. Jahrhundert, erhellt und vertieft das Verständnis für die Bedeutung seiner Erkenntnisse und deren umschaffenden Wert. Wiederum wird auch der Weg bezeichnet, der von diesem „Ahnherrn der kunstgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts bis zur ‚Wiener Schule‘ und zur großen norddeutschen Kunsthistorikerschule der Gegenwart führt.“ Denn „jung und unvergänglich geblieben ist der Geist, die Methode“, mit der Rumohr das Wesen der Kunst und ihre Entwicklung zu erforschen gesucht, das Wahre und Echte, Gesunde und Lebenskräftige des alten Bodens zu reichster Fruchtbarkeit zu steigern gewußt hat. „Rumohr hat als erster die Kunstgeschichte aus ihrer literarisch-ästhetischen Vergangenheit zu einer historischen Fachwissenschaft erhoben, er hat ihre Grundlagen festgestellt.“ Er hat „recht eigentlich die Philologie der neueren Kunstgeschichte begründet“ und mit dem „historischen Sinn seines Jahrhunderts“ die Geschichte der Kunst als ein organisches Ganzes behandelt, ihr „geschichtliche Echtheit und Würde“ verliehen. Über die rein entwicklungsgeschichtliche Darstellung hinaus weist er neue Wege in die Zukunft, wenn er als Stilkritiker die Kunst als Schöpfung betrachtet, weil er fähig ist, „das Kunstwerk als solches aus dessen innerstem Wesen, als Schöpfung zu begreifen: als so und nicht anders, einmalig und einzig vorhanden; es gewinnt in diesem Zusammenhang tiefere Bedeutung, daß er das Wesen der Originalität als erstes Merkmal des Kunstwerks so stark unterstreicht“. Hierin sieht er auch den Angelpunkt seines Kennertums.

Sah man lange in Rumohr nur den sonderlichen Menschen, der mit seiner außergewöhnlichen Kunstkenntnis, geistvollen Kritik, seinen geselligen Talenten im Verein mit einem großzügigen Mäzenatentum auf seine Mitwelt eine entschiedene Wirkung ausgeübt hatte, so richtet sich der Blick der Jetztzeit vornehmlich auf den Begründer der Kunstwissenschaft, dessen GeistesEinstellung und Forschungsmethode auf die Nachwelt den fruchtbarsten Einfluß gewonnen hat.

Auch im folgenden ist Rumohr in seiner Bedeutung für die wissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte ins Auge gefaßt worden.

RUMOHR ALS KUNSTHISTORIKER

Forschungen

Rumohr ist sich früh bewußt geworden, daß er den Weg der kritisch-historischen Tatsachenforschung einzuschlagen habe, um den gesetzmäßigen Zusammenhang der Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst festzustellen, um spekulativen Betrachtungen eine unumstößliche Fundierung zu geben. Schon 1807 schreibt er an Ludwig Tieck¹⁾, daß er sich historischen Studien widme, sich „eine Übersicht der weitläufigen und verworrenen Quellen und Quellen-Sammlungen verschaffe, die z. B. bloß die Geschichte der germanischen Völker, ihrer inneren und äußeren Verhältnisse betreffen und: „daß ich die Kunst überall ansehe und bestimmt weiß

(1) Briefe an Ludwig Tieck; hrsg. von Holtei, Bd. III. Breslau 1864. Brief (26. Sept. 1807) Rumohrs, der damals 22 Jahre alt war.

und bald bestimmter wissen werde, wie sie historisch eins ist, und eigentlich das wichtigste Dokument sowohl der meisten bedeutenden Tatsachen, als vorzüglich der Bedeutung der Völker in dem (nach meiner Überzeugung) ganz organischen Leben des Menschengeschlechtes: wird mir eine Bahn brechen, auf der ich nach dem Willen Gottes und meinem besten Vermögen wandeln werde.“

Um aus den ersten Quellen zu schöpfen, machte Rumohr wiederholt ausgedehnte Reisen, zumeist in Deutschland und Italien. Sein Wissen erhielt durch eine ungewöhnlich reiche Denkmäleranschauung eine Vertiefung, die es über das Laienhafte hinausführte. Wie sich seine Kunstanschauung gestaltete, hören wir von ihm selbst im Cottaschen Kunstblatt 1821, Nr. 7: „Es gibt nur eine Kunst; unter den verschiedensten Umständen unterliegt sie immer denselben Gesetzen der Produktion und Erscheinung. Die Veränderung in den Ideen, welche sie ausdrückt, in den Naturgegenständen, welche auf die Bilder des Vorstellungsvermögens einwirken, begründet, in Vereinigung mit den Eigenheiten des Künstlers selbst, jene wechselseitige Abweichung der besonderen Zeitgenossenschaften, Schulen und Meister, die wir überall wahrnehmen und unterscheiden, ohne deshalb den allgemeinen Maßstab für jegliches Schöne aufzugeben, der dem Urteil, wie dem Genusse gleich unentbehrlich ist. Aus dieser durchgängigen Übereinkömmlichkeit aller Kunst erklärt sich, daß die Vorzeit auch dann noch belehrt, wenn alle Ideen, gleichwie alle äußeren Anlässe, sich verändert haben; daß ein nordisches Land oft auf ein südliches wirkt, und so auch im umgekehrten Falle.“¹⁾

Und weiter: „Man blieb lange geneigt, die neue Kunst als ein gänzlich abgerissenes Ereignis der Geschichte anzusehen, und andererseits gewöhnten sich die Geschichtsforscher, auch das christliche Altertum als ein abgesondertes Ding, bald als die äußerste Verwilderung des klassischen Altertums, bald als eine ehrwürdige Reliquie zu betrachten.“ Das Verdienst und das Stoffgebiet²⁾ Rumohrs werden hiermit beleuchtet. Er versuchte, die Lücken zu füllen und die Einheit im Verlaufe der Kunstgeschichte herzustellen, indem er die frühen Zeiten des christlichen Altertums und Mittelalters für seine Forschung bevorzugte mit dem Ziel, die inneren Zusammenhänge aufzudecken. Der Wert der Ergebnisse seiner Untersuchungen für den Materialienbestand der Wissenschaft hat mit deren Fortschritt Veränderungen erfahren; aber die grundlegende Bedeutung für die Geschichte des deutschen und italienischen Mittelalters wird von allen Kunstschriftstellern, die ihn je erwähnen, anerkannt.

Mit den wesentlichen Fragen über die Antike — vorzüglich theoretischer Art — hat Rumohr sich bald auseinandergesetzt³⁾. Er verläßt den Boden des Klassizismus und wendet sich, der romantischen Bewegung folgend, zur germanischen und schließlich zur italienischen Kultur. Aus der deutschen Kunst fesseln ihn die Altertümer seiner heimatlichen Gegend, die mittelalterliche Baukunst und endlich das Formschnittwesen. Innerhalb der italienischen Kunst war es die verworrene Dunkelheit der früheren Kunstepochen, von den späteren des 14. und 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts namentlich die Schulen von Toskana und Umbrien, in die er „ein Licht hineintrug“⁴⁾.

(1) Rumohr: Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerei, S. 25.

(2) Ergänzung für die Darstellung des Stoffgebietes Rumohrs ist die Bibliographie S. I—VII Anhang.

(3) Vgl. seine Schriften von 1810, 1811 und Italien. Forschg. I, Kap. 1. Vgl. Friedr. Stock: Rumohrs Briefe an Robert von Langer 1919, u. 2.

(4) Waagen: Der Herr Hofrat Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei. Berlin, Stettin 1832, § 11.

Neben seinen kunstgeschichtlichen Beobachtungen macht er kulturhistorische und literarische, die er teils in geschichtlich gehaltenen Abhandlungen, teils in der umgeschaffenen Form eigener literarischer Produktion niederlegt. Wie weitgehend er sich in Einzelheiten eines Kulturzustandes zu vertiefen vermag, beweist die Abfassung eines wahrhaft wissenschaftlich durchdachten Kochbuches (das einzige seiner Bücher, das mehrere Auflagen gehabt hat¹⁾) und einer „Schule der Höflichkeit für Alt und Jung“.

Die „Italienischen Forschungen“.

Rumohr hatte nie beabsichtigt, ein neues System der Kunstgeschichte zu errichten. Die Entstehungsgeschichte seines Hauptwerkes, der „Italienischen Forschungen“, erklärt zugleich dessen Form wie Absicht. Lange hatte der Gedanke Rumohr beschäftigt, dem deutschen Volk die italienische Kunstgeschichte nahezubringen. Zu der anfänglich geplanten Übersetzung Vasaris²⁾ fehlte es ihm an nachschaffendem, anhaltendem Interesse. Auch führten ihn seine Quellenstudien in Italien zu so selbständigen Resultaten, daß sich einerseits schöpferische Regungen geltend machten, andererseits sich ihm die Perspektive einer Zusammenarbeit deutscher Gelehrter zum Zwecke umfassender Quellenforschung und Quellenkritik in italienischen Archiven lockend öffnete. Ein reicher Schatz war da für die Kunstwissenschaft zu heben, aber er sah sich allein einer so gewaltigen Aufgabe gegenüber nicht gewachsen³⁾. Das Erscheinen seiner Aufsätze und längeren Abhandlungen über italienische Kunst in Schorns „Kunst-Blatt“ (seit 1820)⁴⁾ hatte sein Interesse an einer Vervollständigung des ihm vorliegenden Stoffes zu einheitlicher Darstellung gestärkt. Der Zweck war „die Aufklärung einzelner Dunkelheiten der Kunsthistorie“. Erheben die „Italienischen Forschungen“, die seine Studien zu einem Ganzen vereinigen, auch keinen Anspruch auf literarische Vollständigkeit, so will doch die gewissenhafte historische Grundlage, die Zuverlässigkeit bei derartigen Einzeltatsachen, die zu Stützpunkten weiterer Forschung dienen könnten, richtig eingeschätzt werden. Urkundliche Begründung, wozu umfangreiche, kritische, in jeder Beziehung treue Lokalforschung unumgänglich nötig, hatte allen italienischen Kunstschriftstellern vor ihm gefehlt, zumal Vasari⁵⁾. Die Autorität flüchtiger, oder gar lügenhafter Kunsthistoriker müsse gebrochen werden durch strenge, aber gerechte Kritik. Nur historische Gewißheit könnte der Phantasie einen gefährlichen Spielraum entziehen. Rumohrs Werk, das zuerst aus Liebhaberei, absichtslosem Sammeln dessen entstand, was sich in schriftlichen Urkunden bei der Kritik kompilatorischer Kunstschriften gefunden hatte, sollte als Beispiel erschöpfender Forschung Veranlassung werden, „endlich die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Tatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, gleichsam organisches Ganze aufzufassen“⁶⁾. Erschöpfendes im

(1) Erst 1920 erscheint die Neuauflage der *Italien. Forschg.*, bearbeitet von J. v. Schlosser. Frankfurter Verlag.

(2) Zu Ludwig Schorns Vasari-Übersetzung (Stuttgart und Tübingen 1832) lieferte Rumohr Berichtungen und Nachweise zu Anmerkungen.

(3) Vgl. *Kunst-Blatt* 1820, Nr. 39, S. 153: „Behandlung *italien. Kunstgeschichte*“.

(4) Vgl. die Vorreden zu den *Italien. Forschg.* I und II.

(5) Vgl. die Vorreden zu den *Italien. Forschgn.* I und II, auch für die weiteren Zitate.

(6) Vgl. H. Tietze, *Methode der Kunstgeschichte*, S. 70. Leipzig 1913. „Eine Darstellung der gesamten Kunstentwicklung ist eigentlich als das letzte Ziel der kunstgeschichtlichen Arbeiten anzusehen.“

Stofflichen konnte er nicht bieten; aber er wünschte doch mit seiner Methode intensiver und verlässlicher Forschung zur Nacheiferung anzuspornen.

Für seine Arbeits- und Darstellungsweise ist der zweite Teil besonders charakteristisch. Ein Teil aus ihm soll daher als Basis für weitere methodologische Untersuchungen dienen. Rumohr weist in der Vorrede darauf hin, daß er gegen den Gebrauch Auszüge und Abschriften von Urkunden als Belege in den Text aufgenommen habe, denn „nicht selten setzen die Urkunden ein geschichtliches Verhältnis ungleich besser ins Licht als die gelungenste Entwicklung“ und „nächst den besonderen ihre Anführung veranlassenden, auch allgemeinen Verhältnisse, ... wie jenes der Künstler zu ihren Genossen und Gönnern, wie die Geschäftsführung bey öffentlichen Kunstunternehmungen, die Technik einzelner Kunstarten, die Ansicht, von welcher die Künstler verschiedener Zeiten ausgegangen sind“.

Nicht überall lagen Rumohr genügende historische Grundlagen vor. Für das 15. Jahrhundert hatte er sie sich erst schaffen müssen. Daß seine Ausführungen über Gotik keinen Bestand vor der kunsthistorischen Forschung der Folgezeit hatten, ist hauptsächlich der ungenügenden historischen Vorarbeit zuzuschreiben; Rumohr klagt über den Mangel an Vergleichsmöglichkeit betreffs der Geschichte. Das rein kunsthistorische Interesse an Altertümern des Mittelalters lasse in England und Italien noch alles, in Deutschland und Frankreich noch vieles zu wünschen übrig. Selbst an dem Boisséréeschen Werk vermißt er die historische Erläuterung¹⁾.

Rumohrs Quellenforschungen in Italien wurden vielfach erschwert, zuweilen unmöglich gemacht; oft genug erwiesen sich Archive und Bibliotheken als von Unwissenheit und argwöhnischer Mißgunst wohlbehütete Schatzgruben. In Erkenntnis der Mängel strebt Rumohr in der Hauptsache danach, Anregung zu gründlicherem Ausbau der Kunstwissenschaft zu geben.

Die „Italienischen Forschungen“ wurden mit den beiden ersten Teilen 1827 dem Druck übergeben. (Berlin und Stettin, Nicolai.) Der zusammenfassende Titel „Zur Geschichte und Theorie neuerer Kunstbestrebungen“ ist der Rahmen für entwicklungsgeschichtliche Darstellungen der italienischen Kunst von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert. Die ersten Kapitel legen den theoretischen Standpunkt dar, von dem aus Rumohr seine wesentlich geschichtlichen Erörterungen über Kunst aufgefaßt wissen will. Die eingehendere Besprechung seiner Ästhetik soll erweisen, wie er über die noch immer regelgebenden Kunstanschauungen Winckelmanns, Mengs' und Lessings (noch für Goethe maßgebend!) hinausgewachsen ist.

Am 16. Juni 1830 schrieb Rumohr an Schinkel²⁾: „Seit einigen Tagen beschäftigt mich die erste Seite des dritten Bandes der it. Forschungen. Wenn der Nagel festgeschlagen ist, wird wohl auch das Übrige hinzukommen. Die Geschichte der Baukunst im Mittelalter habe ich neulich wieder aufgefunden, doch noch nicht wieder gelesen. Ich denke Raphael als den einzigen ganz objektiven Künstler den großen Virtuosen in irgendeiner einseitigen, ganz subjektiven Richtung gegenüberzustellen und manches früher angenommen durch Beispiele zu belegen³⁾“.

(1) Italien. Forschg. III, Vorrede S. VIII—IX.

(2) Ms. Dresden, App. 12. Aus Rothenhaus geschrieben.

(3) Rumohrs Biographie des Raphael wurde bald überholt durch J. D. Passavant: Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, T. I—III. Leipzig 1839—58. Das Vorwort enthält auf S. XVI—XIX

Dieser dritte Teil erschien dann 1832. Er war aus dem Wunsch Rumohrs entstanden, „durch Einiges über die Epoche der höchsten Entwicklung der neueren Kunst, besonders über Raphael gleichsam den Schlußstein zu geben“. Anregung hatte wieder die Freude an der Ergänzung und Richtigstellung vorhandener Werke über Raffael und an dem Aufsuchen wenig oder gar nicht betretener Pfade der Urkundenforschung geboten.

Die Abhandlung über die Baukunst ist als Beschluß des dritten Teils, ohne inneren Zusammenhang, der Raffaelbiographie angefügt.

Die genauere Betrachtung des IX. Kapitels mag die Arbeitsweise Rumohrs veranschaulichen.

Methodologische Einzelbetrachtungen.

Die Untersuchungen Rumohrs über Giotto (Kap. IX der Ital. Forschg.) sind in ihren Ergebnissen bis auf die heutige Zeit heftig angefochten und widerlegt worden¹⁾. An dieser Stelle soll weder im Sinne Ernst Foersters²⁾ die Haltung Rumohrs Giotto gegenüber beleuchtet, noch — wie es Robert Vischer³⁾ eingehend und mit Wärme tut, eine Apologie Giottos gegeben, sondern der Fortschritt in der Arbeitsmethode, die unbeirrte Selbständigkeit des Urteils, die Rumohr vor früheren Kunstgeschichtsschreibern auszeichnet, dargelegt werden. Das Wertvolle und Maßgebende seiner Methode bleibt bestehen, auch wo Rumohr fehlgreift in einem zu scharfen Vorgehen, um die historische Wahrheit hinter entstellender Überlieferung zu erkennen. Schon Ernst Foerster, einer der ersten, denen Rumohr „zuerst den Weg besonderer Forschung gezeigt“⁴⁾, gelangt in enger Anlehnung an diese Methode zu ganz anderen Resultaten.

Rumohrs Ausgangspunkt für die Forschung. In diesem IX. Kapitel der „Italienischen Forschungen“ zeigt Rumohr deutlich eben die gegen Überliefertes rücksichtslose Kraft eines Neuerers, die er an Giotto zu bemerken glaubt. Er will den von Vasari „mißverstandenen Wahrheiten“⁵⁾ auf den Grund gehen, vorurteilslos der Persönlichkeit des Giotto und den ihm zugeschriebenen Werken gegenüberstehen. Wohl schätzt er Vasari als einen „wahren Kenner“, dessen Künstlergeschichte „eine größere Summe kunsthistorischer Wahrheit enthält, als die gesamte übrige Literatur desselben Gegenstandes, namentlich als seine Kommentatoren, die ihn oft so ungestüm zurechtweisen. — Demungeachtet reiht er, Vasari, sich — und dies ist gerade seine anziehende Seite — den Novellisten an, dieser eigenthümlichen Zierde toskanischer Literatur, die das Geschichtliche so innig mit der Dichtung vermählen“⁶⁾.

eine abfällige Beurteilung der nicht erschöpfenden Biographie aus Rumohrs Feder. Hr. W. Schulz (a. a. O., S. 77) berichtet, daß Rumohr in der letzten Zeit seines Lebens darunter litt, sich von jüngeren Kunsthistorikern wie Passavant und Gaye überfügelt und nicht gebührend gewürdigt zu sehen.

(1) Literaturangabe darüber in der Vasari-Ausgabe von Gottschewski und Gronau, Straßburg 1916, S. 157, Anm. 1 und in Friedr. Rintelen: Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912, Anm. 1, worin auch ein sehr scharfes Urteil über Rumohr.

(2) E. Foerster: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte: Giotto di Bondone und Symon di Martino. Leipzig 1835, und Geschichte der Italien. Kunst II, S. 211 ff., Leipzig 1870.

(3) Robert Vischer: Rumohr und Giotto in s. Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.

(4) Foerster: Beiträge. Vorwort XIV.

(5) Vgl. Rumohrs Urteil über Vasari, Italien. Forschg. VII, 283.

(6) Kunst-Blatt 1820, Nr. 39, S. 153. Auch sonst hat Rumohr wiederholt hervorgehoben, daß in den toskanischen Novellen historische Wahrheit stecke. Vgl. Bibliographie, Anhang, S. III u. V.

Kritische Untersuchungen. Hier gilt es, Vasari auf seinen Quellenwert zu untersuchen; seine Abhängigkeit von den benutzten Quellen und deren Glaubwürdigkeit zu prüfen; selbst „vor den höchsten Heiligtümern der Vergangenheit nicht Halt zu machen“, um durch eine Methode der „Vergleichung“¹⁾ zu der Wahrheit einstigen Geschehens durchzudringen, die allein die Erkenntnis der großen Kausalzusammenhänge gewährleistet.

Vasari entwirft ein prächtiges Bild von Giotto, dem Wiedererwecker fast er-storbener Kunst, auf dem goldenen Hintergrund seines Nachruhms. Er leitet die Vita des Giotto durch ein überschwängliches Lob ein und beschließt sie mit der preisenden Inschrift auf dem Denkmal im Florentiner Dom²⁾.

Die Überlieferung des Ruhmes. Rumohr erscheint diese Grundstimmung ungeeignet für eine objektive Beurteilung des Meisters. Die Inschrift³⁾ — sie wird Ausgangspunkt in Rumohrs Abhandlung — erweist sich „als das offizielle Manifest einer stehenden Meinung, welche zu Florenz schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts Fuß gefaßt hatte“:

Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit . . .
. . . Denique sum Jottus. Quid opus fuit illa referre.
Hoc nomen longi carminis instar erit.
Obiit an. MCCC XXXVI cives pos.
b. m. MCCCCLXXX.

Vasari läßt sich von der Verehrung seiner Zeit und Vorzeit für Giotto mitreißen! Schon der Glanz des Nachruhms ist skeptisch zu betrachten.

Die Überschätzung eines Neuerers und Pfadfinders gegenüber den Verdiensten eines Mannes, der auf schon betretener Bahn Außergewöhnliches leistet, ist üblich und psychologisch erklärlich. Bei den Nachfolgern Giottos wird sie noch dadurch begünstigt, daß sie in der Blüteperiode der italienischen Literatur den schönsten Ausdruck findet. In dem Maße, wie die Zeit die Leistungen Giottos der Prüfung entrückt, gewinnt die Phantasie an Spielraum und steigert die ohnehin allgemein gehaltenen Lobsprüche der Dichter. Wie gestaltet sich aber das Bild des Künstlers, wenn es gelingt, aus dem Allgemeinen historischer Überlieferung gesicherte und bestimmte Einzelzüge herauszuheben?

Unter diesem Gesichtspunkt ist auf die Erwähnungen des Dante und Petrarca⁴⁾ zu verzichten. Wie wird Giottos „historische Stellung, seine Geistesart und Richtung, wie endlich auch die Beschaffenheit seiner künstlerischen Leistungen zu begründen sein“?

Die Quellen. Mit solchen Fragen wendet sich Rumohr kritisch den frühesten Schriftstellern zu, die über den Einfluß Giottos auf die Kunst und über seine Person Auskunft geben können. Es sind auch die Quellen Vasaris; er nimmt ihre Aussagen unbefangen hin, im Sinne der Überlieferung, für seine künstlerisch-anmutige Darstellung.

Rumohr prüft: ein fachmännisches Urteil über den Künstler Giotto geben Cennino di Drea Cennino und Lorenzo Ghiberti⁵⁾ ab. Urteilsfähigkeit kann ihnen zugestanden

(1) W. Dilthey: Das 18. Jahrhundert und die geschichtliche Welt. Deutsche Rundschau, Heft 11. Berlin.

(2) Die Inschrift befindet sich unter der Büste Giottos (dem Benedetto da Majano zugeschrieben) und ist angeblich von Angelus Politianus.

(3) Vgl. Italien. Forschg. II, Kap. IX, 39.

(4) Vasaris Zitate werden von Lanzi, Fiorillo u. a. modernen Kunstgeschichtsschreibern wiederholt.

(5) Rumohr nützt als erster Ghiberti kunstgeschichtlich und kritisch. Vgl. Schlosser in der Neuaufl. der Italien. Forschg. 1920, S. VIII und XXIX.

werden: jener hatte den Schüler Giotto's Agnolo Gaddi zum Lehrer, und dieser wurde kaum 50 Jahre nach Giotto's Tode geboren, als die Überlieferung noch nicht viel des wahren Sachverhaltes entstellten haben konnte.

Bei Vasari¹⁾ nimmt die dem Ghiberti nacherzählte Jugendgeschichte von Giotto di Bondone, Schüler des Cimabue, einen breiten Raum ein. Rumohr übergeht sie, denn Cennino steigt bis zu Giotto hinauf, ohne seines Lehrmeisters zu erwähnen, und der Name Giotto's als Sohn eines Bondone unterliegt nach anderen Quellen einer Verwechslung (Archiv della gen. Bicchiera di Siena B. T. 103, Fol. 107 anno 1310²⁾).

Rumohr holt den Kern aus Ghiberti's Bericht kurz und klar heraus. Die wichtigsten Sätze zitiert er im Urtext nochmals, als Anmerkungen. Da ergibt sich als Grundlage:

„Giotto bildete sich in der Malerkunst zu einem großen Meister; er führte die neue Kunst herbei und verließ die rohe Manier der Griechen. Viele seiner Schüler waren kunstgerecht gleich den alten Griechen. Giotto sah in der Kunst, was anderen unerreichbar geblieben. Er führte die Natürlichkeit und Anmuth herbei, ohne über das Maß hinauszugehen³⁾.“ Dazu meldet Cennino Übereinstimmendes: — — „daß Giotto von den Griechen abgewiesen sey und die Kunstübung der Italiener durchaus erneut habe“. Bei den Folgerungen geht Rumohr davon aus, daß Cennino sein Wort mit Hinblick auf das Technische gesprochen haben wird, wie es im Charakter seiner Abhandlung lag, Ghiberti dagegen dem Geistigen und eigentlich Künstlerischen Rechnung zu tragen pflegte. Die erste Untersuchung gilt der Frage, „worin Giotto von den Byzantinern abgewichen, in wie fern er als Stifter zu betrachten sey?“ Denn Vasari hebt hervor⁴⁾, daß Giotto „die ungefüge Art der alten griechischen Malerei gänzlich aus dem Felde schlug und die moderne gute Malkunst wieder erweckte“.

Folgerung bez. der Reform. Rumohr sieht eine Rückkehr zu heimischen Gewohnheiten und der Manier der älteren italienischen Maler: zu der Technik des Malens mit hellen und flüssigen Bindemitteln, die den Farben ein helleres, rosiges Aussehen verleihen, als die zähen und verdunkelnden der Byzantiner, wie eine Vergleichung zuverlässiger Denkmäler bestätigt, aber keine eigentliche Neuerung.

Diese lag vielmehr in der Wahl und Behandlung künstlerischer Aufgaben, wie Ghiberti sie ausdrücklich hervorhebt. Obschon Cimabue und Duccio die Erstarrung byzantinischer Formen zu beleben suchten, bewahrten sie doch als Ausdruck „ächt christlichen und ächt künstlerischen Geistes“⁵⁾, den typisierenden, von Würde und Erhabenheit getragenen Charakter der älteren Byzantiner in ihren Gemälden. Giotto durchbricht die letzten Schranken. Der charakteristische Zug von Objektivität in seiner Kunst, die Naturwahrheit seiner Darstellungen entsprechen seinem Hinaus-treten aus dem heiligen in das profane Gebiet. Rumohr erkennt den Einfluß des Zeitgeistes, der sich von der altertümlich christlichen Richtung abwendet unter der Obmacht des Mönchstums und dem lebhaften Interesse an dem Leben der Heiligen, deren Andenken damals noch frisch war. Die Reform in der Kunst faßt er

(1) Vasari: 4. Ausg. in Florenz bei A. Solani (benutzt; deutsche Ausg. von Gottschewski u. Gronau: Leben des Giotto).

(2) Vgl. Wackernagel's Anm. 3, S. 158 in Gottschewski's Ausgabe des Vasari.

(3) Rumohr, a. a. O., S. 41/42. Ghiberti im commentario secondo, Cennino in s. libro dell' arte o trattato della pittura.

(4) Ausg. Gottschewski, S. 159.

(5) Kap. IX, S. 44.

darin zusammen, daß „Giotto — abgesehen von einigen technischen Änderungen — die Richtung seiner Vorgänger auf edle Ausbildung heiliger und göttlicher Charaktere, wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintenangesetzt, hingegen die italienische Malerey zur Darstellung von Handlungen und Affekten hinübergelenkt hat, in denen, nach dem Wesen des Mönchsthums, das Burleske neben dem Pathetischen Raum fand“⁽¹⁾).

Psycholog. Erwägungen. Auch die hohe Einschätzung der Natürlichkeit in Giotto's künstlerischen Darstellungen — die Rumohr nicht im Physiognomischen, sondern lediglich in der Lebendigkeit von Bewegung und Handlung erblickt — führt auf psychologische Ursachen zurück, auf die Selbsttäuschung der Zeitgenossen vor Giotto's Bildern bei ihrer sehr jugendlichen Phantasie und dem Mangel an Gegenständen des Vergleichs.

Zu eingehenderen psychologischen Erwägungen sieht sich Rumohr vor der Individualität Giotto's selbst veranlaßt. Bei der Bedeutsamkeit ihrer Erscheinung wird durch Erkenntnis ihrer Wesensart ein Aufschluß über ihre künstlerische Weltanschauung zu erwarten sein. Die Meinungen der Zeitgenossen und der Nachwelt über sie stehen durchaus im Widerspruch. Vasari folgt der Tradition und legt Giotto „religiöse Strenge des Eingehens in die vorwaltenden Kunstaufgaben seiner Zeit“⁽²⁾ bei. Aber Giotto ist ein Neuerer, und Rumohr geht von der Vorstellung aus, daß ein Neuerer immer durch Kraft und im Durchschnitt mit „unheiliger und frevelhafter“ Gesinnung neue Bahnen bricht. Er sucht das wahre Bild des Meisters — aber zugleich die Unterstützung seiner Anschauung in der zeitgenössischen Literatur⁽³⁾ als dem Spiegel der um Giotto bestehenden Verhältnisse.

Literar. Forschung. Aussprüche des Villani, Novellen des Boccaccio und Sacchetti, derart wie sie Vasari als Schmuck und Unterhaltung in die Lebensbeschreibung des Giotto einfügt und mit solchen schließt⁽⁴⁾, um den Künstler, dem die Welt Ehre erweist, uns menschlich nahezubringen, benutzt Rumohr mit wissenschaftlichem Sinn; denn anscheinend unbedeutende Tatsachen können Wesentliches offenbaren. Seinen charakterisierenden Intentionen gemäß führt er die Giotto betreffenden Novellen vollständig an mit Hinzufügung seiner eignen kritischen Überlegungen. Er ist glücklich, daß er als bestätigendes Zeugnis eine Canzone des Giotto aus Cod. 47 der Biblioth. Gaddiana, im Urtext, der Öffentlichkeit übergeben kann⁽⁵⁾).

Charakteristik Giotto's. Aus allem geht hervor, das Giotto als ein Mann von ungewöhnlichem Geist und starkem Talent zu betrachten sei, der sich auf dieser Erde wohl zurechtzufinden weiß. Sein heller, nüchterner Verstand, sein Mut, seine Geistesgeheurt und Gewandtheit, sein Mutterwitz und seine praktische Klugheit verschaffen ihm Achtung bei seinen Mitmenschen und wirtschaftliches Gedeihen. Die Gegenwart liegt klar vor seinem prüfenden Scharfblick; von Frivolität ist er nicht frei. Rumohr schließt daraus: „Kälte des Verstandes, Deutlichkeit des Bewußtseyns widerstrebt indeß jener enthusiastischen und rückhaltlosen Hingebung, ohne welche es, wenigstens dem dichterischen Künstler, nicht zu glücken scheint,

(1) Kap. IX, S. 56.

(2) Kap. IX, S. 44 (Italien. Forschg.).

(3) Vgl. A. Springer: Kunstkenner und Kunsthistoriker, in der Ztschr. „Im Neuen Reich“, Leipzig 1881, S. 756f., über die Bedeutung literarischer Kenntnisse für den Kunstforscher.

(4) Vasari-Ausg. von Gottschewski (S. 171 ff. u. 198 ff.). Sacchetti's 61. Nov. Vgl. Al. m. 60 u. 61 daselbst.

(5) Kap. IX, 51—54 (Italien. Forschg.).

das Hohe und Würdige zu schauen“¹⁾). Der Ursprung der Umwälzung und der neue Charakter künstlerischer Auffassung, im Gegensatz zu der überlieferten Kunst, erscheinen ihm erklärt. Er geht zur Untersuchung der Giotteschen Werke über.

Historische Kritik. Dabei schaltet er als Historiker Vasari und die neueren Kunstgeschichtsschreiber als unzuverlässig für die altchristliche Zeit gänzlich aus und betrachtet, unter Vorbehalt, nur Ghiberti mit seinen Angaben als Stützpunkt.

Rumohr hält sich an das einzige durch Inschrift beglaubigte Gemälde Giottos, das er kennt. Es ist die fünfteilige Krönung der Madonna in der Kapelle Baroncelli von Sta Croce zu Florenz²⁾). Kritisch prüft er den Zustand des Bildes, das trotz der Neurahmung (etwa aus dem 15. Jahrhundert bestimmt er) und stellenweiser Übermalung und Abblätterung genügend Sicherheit für eine Bestimmung der Manier Giottos zu gewähren scheint. Auch die Echtheit der Aufschrift sei nicht zu bezweifeln, weil sie nach Schriftzügen und Einfassung sicher älter ist als die Neuerungen³⁾). Vasari stellt, ohne Kritik an der Echtheit, dieses Bild folgendermaßen in seine Reihe Giottescher Werke: „In der Baroncelli-Kapelle derselben Kirche (S. Croce) findet sich ein Tafelbild von Giottos Hand, worauf mit vieler Sorgfalt die Krönung der Mutter Gottes dargestellt ist, zusammen mit einer sehr großen Anzahl kleiner Figuren sowie einem Chor von Engeln und Heiligen in sehr sorgsamer Ausarbeitung. Und da auf diesem Werk in Goldschrift sein Name und die Jahreszahl beigefügt sind, werden alle Künstler, die beachten, zu welcher Zeit Giotto, ohne nur eine Andeutung der rechten künstlerischen Manier zu besitzen, den Grund legte zu einer guten Methode des Zeichnens und Malens, sich getrieben finden, ihn aufs höchste zu verehren“⁴⁾).

Rumohr sieht so:

„In dem Mittelstück sitzen Maria und Christus auf einem, beiden gemeinschaftlichen Thronstuhle von gotischer Anlage. Christus drückt der Jungfrau die Krone mit beiden Händen auf, eine Vorstellung, welche in der Folge von Italienern und Deutschen oftmals wiederholt worden ist. Wie diese Vorstellung an sich selbst, so gehört auch besonders der Charakter und die Bekleidung des Heilands schon ganz der neueren Zeit und wahrscheinlich der Erfindung des Giotto. Der antike, oder christlich-römische Typus, den wir noch in den Werken des Duccio und Cimabue angetroffen, ist hier durchaus verwischt. Besonders auffallend sind die kurzen geränderten Oberärmel des Heilands, das älteste mir bekannte Beispiel seiner Lust an seltsamen Bekleidungen und mutwilligen Schneider- und Stickerstückchen, an denen manche Maler des 14. und 15. Jahrhunderts in der Folge soviel Behagen gefunden; welche in den neuesten Zeiten einigen ungelehrten, übrigens wohlmeinenden Künstlern nicht selten für typisch gegolten, da sie doch in der That nur vorübergehende Malerlaunen sind.“

Bestimmung der Kriterien. Es kommt Rumohr auf Kriterien für Giottos Malweise an⁵⁾). Unter diesem Gesichtspunkt muß bei seiner Bildbetrachtung das rein künstlerische Interesse vor der Hand hinter der Genauigkeit historischer Be-

(1) Vgl. Wölfflins übereinstimmendes Urteil über Giotto, *Klassische Kunst*, Kap. I, S. 7 (München 1901).

(2) Vgl. Rintelen: a. a. O., S. 257 ff., dessen kritische Untersuchungen dieses Werk nicht als Original, sondern als Gehilfenarbeit erkennen lassen.

(3) Gerade die Aufschrift bestätigte diese Annahme, da Giotto sich nie „Magister“ genannt habe.

(4) Vasari-Ausgabe von Gottschewski, S. 162.

(5) Kap. IX, 60: „Beschränken wir uns daher bey der Untersuchung dieses einzig bewährten Probestückes seiner Manier und technischen Eigenthümlichkeit, eben nur diese im Auge zu behalten und versuchen wir, deren Charakter so scharf als möglich zu begrenzen.“

stimmung zurückstehen. Der neue Typus wird erfaßt in der Darstellung und dem Charakter Christi, welche die spätere Kunst von Giotto übernahm, und in der Gewandbehandlung. Hierin aber bemerkt Rumohr „wenig Ehrfurcht vor dem Herkommen“, einen Rückschritt gegenüber der Würde in der Kleidung, wie sie die alte Kunst hatte und wie sie sich in der Sieneser und umbrischen Schule bis auf Raffael erhielt.

In der Technik beobachtet Rumohr die Anwendung eines flüssigeren und minder zähen Bindemittels als bei Cimabue und Duccio und auch noch den späteren Sieneser Malern, — was den Farben ein lichter Aussehen und der Pinselführung mehr Leichtigkeit verliehen hat. Hingegen erscheinen ihm die Formen, besonders die Köpfe, unvollkommener und gröber als bei jenen älteren Malern und zu arm an Differenzierungen: Die Augen lang und schmal ohne Verkürzung, nahe an die Nasenwurzel gerückt, die Nasen zwar normal lang, aber im Profil abgestumpft und wenig ausladend; die Kinnlade schmal und kantig, das Kinn vorstehend. Zusammen mit der eigentümlichen, von der alten Gewohnheit abweichenden Behandlung des Faltenwurfs, der nach dem Licht hin verwischt und unbestimmt gegeben wird (aus Unbeholfenheit in der Naturnachahmung), erscheinen diese Merkmale als ausreichendes Zeugnis für die Echtheit der Bilder, die Ghiberti und andere ältere Schriftsteller dem Giotto zuschreiben.

Aber die „gute Methode des Zeichnens und Malens“, die Vasari an diesem Bilde lobt, leugnet Rumohr entschieden¹⁾.

Anwendung der Kriterien. Verständlicher wird ihm die Bewunderung für Giotto vor anderen Bildern, denen er auf Grund der gewonnenen Kriterien Originalität zubilligt, den kleinen Bildern, die sich ehemals in der Sakristei der Minoritenkirche zu Florenz befanden, denn sie sind „geistreich, bewegt und abwechselnd“; vor den Wandgemälden in der Kirche der Madonna Incoronata zu Neapel, die ihm Aufschluß darüber geben, worin die Naturähnlichkeit bestand, deren Wirkung so stark gewesen war in der Lebendigkeit der Bewegung und Gebärde, in den Beziehungen der Gestalten zueinander. Jene Zeit forderte weder physiognomische noch illusorische Naturwahrheit.

Stilkritik. Die neuere Forschung²⁾ hat mit ihren Ergebnissen in bezug auf die Gemälde in der Oberkirche zu Assisi bezeugt, wie scharfsinnig Rumohrs Quellen- und Stilkritik war.

Wenn Vasari erzählt, Giotto malte „in der oberen Kirche (zu Assisi) unterhalb des Laufganges, der an den Fenstern entlang führte, an beiden (Lang)Wänden der Kirche zweiunddreißig Geschichten in Freskomanier aus dem Leben und den Taten des heiligen Franziskus, je sechzehn auf jeder Wand, in so vorteilhafter Weise, daß er sehr großen Ruhm davon hatte³⁾“, so ist er flüchtig und gänzlich unzuverlässig. Rumohr hat nur achtundzwanzig Bilder gefunden; keine Nachricht über den Maler existiert vor Vasari; Ghiberti macht eine — unhaltbare — Mitteilung nur über Gemälde von Giotto in der Unterkirche. Keine Stileigentümlichkeit Giottos, wie sie beobachtet worden, ist in diesen Bildern zu entdecken, am wenigsten die vortreffliche Proportion, die Ghiberti rühmt. Spuren der Sitten, des Geschmackes und der Malweise aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind vielfach zu bemerken;

(1) S. 59/60: Das Werk gewähre weder im ganzen noch im einzelnen die Befriedigung, die man von dem gepriesenen Meister erwarten dürfe. Man müsse annehmen, daß Giotto Besseres geleistet habe in einer ihm mehr entsprechenden Aufgabe. Vgl. Rintelen.

(2) Vgl. S. 164 der Vasari-Ausgabe von Gottschewski, Anm.

(3) Ebenda, S. 164.

die Architektur auf einem der Bilder zeigt etwas von dem aufkommenden Stil des Brunelleschi. Auch stammen wohl einige der Legenden aus nach-giotteaker Zeit. Rumohr schreibt diese Gemälde Spinello von Arezzo und Parri di Spinello zu¹⁾.

In den Gemälden des Kreuzgewölbes über dem Grabe des Heiligen schätzt er, trotz der mönchisch-kindlichen Allegorie, die auf den Besteller zurückzuführen sei, ein gutes Werk Giotto's. Er enthält sich des Urteils über die Originalität von Bildern, wo der Zustand der Malereien es nicht mehr gestattet, aus eigener Anschauung die Berichte Ghibertis, della Valles u. a. nachzuprüfen²⁾.

Da schon die älteren Chronisten einstimmig den Bau des Campanile in Florenz dem Giotto beimessen, hat Rumohr kein Bedenken, in dieser Beziehung Vasari Glauben zu schenken; ob er Giotto den Entwurf als eigne Schöpfung zuerkennen soll, läßt er dahingestellt, weil er sich von der Wahrheit dieses Berichts nicht in den Archiven des Doms und der Riformagioni überzeugen konnte. Der Meinung, Giotto habe selbst gemeißelt und sich nach der pisanischen Schule gebildet, schließt er sich ebenfalls wegen mangelnder Beweise nicht an, obschon er die Vielseitigkeit des Künstlers nicht bezweifelt. Er schätzt Giotto's bildhauerische Begabung für stärker ein als seine malerische und sieht sie selbst in den Kompositionen der Gemälde offenbar werden.

Rumohr enthält sich jeden weiteren Schrittes in seiner Forschung, wo er nicht gesicherten Boden unter den Füßen hat.

Ergebnis. Zum Schluß faßt Rumohr die Ergebnisse seiner Untersuchung zusammen. Da tritt uns Giotto entgegen, wie auch Wölfflin ihn sieht — nicht „nach Art eines christlichen Romantikers“ —. „Er war kein Schwärmer, sondern ein Mann der Wirklichkeit; kein Lyriker, sondern ein Beobachter; ein Künstler, der sich nie zu hinreichendem Ausdruck erhitzt, der aber immer ausdrucksvoll und klar spricht“³⁾. Ein großer Meister, — doch kein „gewaltiger Riesengeist“, der die Folgezeit überragte, — schätzenswert in den Eigenschaften und Fähigkeiten, die er in Wahrheit besaß, wird im „Fiebertraum“ der Schwärmerei (die Rumohr von Grund aus zuwider war) ins Ungeheure verzerrt. Diese Vergötterung habe den Fortschritt der nachfolgenden Kunstpoche lange aufgehalten. Schließlich goß Lanzi das Lob der Alten in neue, glänzendere Formen und die Gegenwart habe es auf die Höhe geführt! —

Die oft getadelte „Herabsetzung Giotto's“ (unter sein Verdienst) durch Rumohr verdient eingehendere, gerechtere Prüfung⁴⁾. Man hat Rumohr's Absichten mißverstanden bei der Heftigkeit, mit der er übermäßige und gleichsam in der Luft schwebende Verherrlichung auf irdischen Boden zurückzuführen und festumrissene Tatsachen für eine richtige Einschätzung des Künstlers hinstellen suchte. Zog er seine Kreise gar zu eng, so blieb ihm doch die Einsicht in das Wesentliche an dieser Künstlergestalt und ihrer Bedeutung.

Wie anregend wirkt er auf die Forschung und wie schwächlich und unfruchtbar erscheint daneben der Versuch seines einstigen Lehrers Fiorillo⁵⁾, die allgemeine

(1) Ähnliche Stilkritik wendet Rumohr für das Abendmahl, das Ruscheweyh gestochen, an und das er übergeht (nur die Gründe in der Anm. gibt), weil er es keineswegs dem Giotto zusprechen kann.

(2) Vgl. Rintelen: a. a. O., Anm. 1, der in der mißtrauischen Vorsicht Rumohr's einen Fehler sieht.

(3) Wölfflin, Klass. Kunst, S. 7.

(4) Vgl. Waagens und Wölfflin's Standpunkt zu Giotto.

(5) J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. I, 266. Göttingen 1789. Zu bequemerer Vergleichung füge ich den vollständigen Auszug dieses Abschnitts über Giotto bei.

Überschätzung Giotto's in seinem Einfluß auf die Kunst einzudämmen¹⁾! Und worin sieht Fiorillo die neuen Werte bei Giotto für die Entwicklung der Kunst? In der Natürlichkeit des Faltenwurfs, im Ausdruck (doch welchem?), der Weichheit und Grazie in seinen Bildern; „hauptsächlich weil er sich zuerst an Verkürzungen gewagt“. Nicht mehr und nicht weniger erfahren wir über das Wesen der Giotto'schen Kunst. Fiorillo begnügt sich damit, das Spiegelbild des hochberühmten Künstlers wiederzugeben, wie es die Überlieferung zeigt. Weder Autopsie noch Tatsachenforschung an der Hand der ihm verfügbaren Quellen haben ihm die Eigenart des Künstlers und seiner Produktion erschlossen. Es liegt ihm fern, nach neuen Gesichtspunkten zu ordnen, was er vorfindet. „Seine freylich brauchbare, doch nicht ohne fremde Hülfe gefertigte Kompilation der it. Kunstgeschichte ist, wie jeder wahrnehmen kann, äußerst dürftig an eignen Bemerkungen²⁾“, urteilt Rumohr. Bei der Lebendigkeit Vasarischer Darstellung erscheint die Chronologie als ein natürlich gegebenes Band der Abfolge von Ereignissen in einem Künstlerleben. Bei Fiorillo spannt sie sich wie ein zufälliger Rahmen über das abgeblaßte Bild, dem es an der inneren Wahrheit fehlt, die uns an Vasaris Schilderungen einnimmt. Fiorillo's Absicht, in seiner Kunstgeschichte den Künstler zu zeigen, „sein Talent und seinen Styl zu charakterisieren; vorzüglich die künstlerische Geschlechtsfolge und Verkettung der Manieren übersehen zu lassen³⁾“, ist in (dieser) seiner Abhandlung über Giotto nicht erreicht; er deutet an, aber er charakterisiert nicht. Er ist nur auf „Blicke ins Blaue eingerichtet“, wie Rumohr von ihm sagt⁴⁾. Weil die Überlieferung sich durch Jahrhunderte erhielt, mißt er ihr autoritative Geltung und ausreichende Beweiskraft zu. Die Fähigkeit, sich in die Verhältnisse ferner Zeiten und Menschen einzuleben, geht ihm ab, denn sie erfordert mehr als nur ein lebhaftes Gefühl, das er allerdings aufweist. Sie basiert auf einem prüfenden Zublicken, auf der historischen Erkenntnis der großen Zusammenhänge von Einzelthaten und Ereignissen. Hierin erkennt Rumohr die Grundlage für die Erschließung des künstlerischen Gehalts in den Denkmälern, wie des Wesens der Kunst überhaupt. In diesem Sinn sucht er vor allem nach möglichst exakten Kriterien. Er hat verstanden, daß der Stil von Kunstwerken abzuleiten sei aus dem sich gleichbleibenden Organismus ihres Schöpfers, wie ihn seine inneren Kräfte und die von außen einwirkenden Umstände gemeinsam gestalteten. Nun verbindet er zwei anscheinend heterogene Dinge, um der starken Wirkung des Künstlers durch seine Schöpfungen bis auf die Ursachen nachzugehen: einerseits die Feststellung der Individualität von Künstler und Kunstwerk, andererseits die Entäußerung des Individuellen durch den Nachweis der Eingliederung in die stilistische Entwicklung der Vorzeit und Nachzeit und, für den Künstler insbesondere, seiner Bedingtheit in Wollen und Können durch den kulturellen Zustand seiner Epoche und den Ort seiner Existenz. Eine Verknüpfung von Tatsachenforschung mit geisteswissenschaftlichen Analysen ergibt sich dabei von selbst. Die Kunstwerke verlieren den Charakter losgelöster Einzelercheinungen, die in zufälliger Zeitfolge aus dem Leben der Künstlerindividualität herauswachsen und fügen sich in den einheitlich genetischen Zusammenhang der Kunstentwicklung.

(1) Wölfflin, *Klass. Kunst*, S. 7.

(2) *Kunst-Blatt* 1821, Nr. 51—53, S. 202 Rumohr's Rezension über den IV. Band der Fiorillo'schen *Kunstgeschichte*.

(3) Fiorillo: a. a. O., Vorrede, S. XI.

(4) *Kunst-Blatt* 1821, Nr. 35, S. 201.

So ist es die historische Methode¹⁾, wie Rumohr sie den besonderen Anforderungen des künstlerischen Gegenstandes anpaßt, die den absoluten Wert und die unbegrenzte Tragweite für einen Fortschritt ausmacht, unabhängig von dem gerade vorliegenden Stoffgebiet. Die Intensität seiner Forschung beruht auf Kritik — einmal der überlieferten Quellen und der historischen Faktoren, die zur Entstehung eines Kunstwerks beitrugen, sodann des Denkmals selbst in bezug auf seine Originalität und Geltung, vermittels stilgeschichtlichen Vergleichs.

Rumohr brachte jene wissenschaftliche Synthese, die „vor allem in einer tieferen Auffassung der wissenschaftlichen Grundprobleme bestehen muß und sich deshalb nicht jenseits oder neben den methodischen Errungenschaften der vorangehenden Perioden entwickeln kann, sondern sie zu einer neuen Norm des wissenschaftlichen Denkens verdichten muß, die jeder Frage, mag sie gering oder weltumfassend sein, eine neue allgemeine Resonanz gibt“²⁾.

Kennerschaft.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals Lanzis kunsthistorische Wirksamkeit. Seine umfassende Denkmälerkenntnis, seine vorbildlich gewissenhafte Forschungsarbeit bei historischer Kritik allein befähigten ihn noch nicht zum Kunstforscher. Es fehlte ihm an wahrer Kennerschaft. Andererseits sei an Waagen erinnert, der eine Zeit lang als Kunstkenner eine europäische Autorität war und doch seine Befähigung in dieser Hinsicht für die Wissenschaft nicht ergiebig nutzbar machen konnte, weil er bei historischer Beweisführung versagte³⁾. Gerade Waagen mußte für die Begabung und die Verdienste Rumohrs als Kunstforscher Verständnis und die rechte Bewertung haben. Sein Urteil wird uns um so wichtiger sein, als es die einstimmige Ansicht der damaligen Kunstwelt, wie es sich in zahlreichen literarischen Zeugnissen findet, zusammenfaßt⁴⁾.

„Unter allen deutschen Künstlern und Kunstfreunden, welche von der Kunstgeschichte Notiz genommen haben, ist es eine längst ausgemachte Sache, daß an Gründlichkeit der Forschung, an Feinheit der Beobachtungsgabe es nicht leicht ein anderer dem Herrn von Rumohr gleich tun möchte, so daß in seinen Schriften sich recht eigentlich die auf die Geschichte der neueren Malerei gerichteten wissenschaftlichen Bestrebungen in ihrem ausgezeichnetsten Erfolge darstellen.“

Auch in Lanzi müssen wir Feinheit der Beobachtungsgabe als Begleiterscheinung gründlicher Forschung voraussetzen. Aber zu sehr Gelehrter, verwirkte er durch das Streben nach möglichst objektiver Kritik — was eine verstandesbestimmende Betrachtung der Kunstwerke nach sich zog — den Vorzug eines „natürlichen Auges“ (De Piles) und unbefangenen starken Empfindens. Kennerschaft aber beruht

(1) Vgl. Waagen, *Der Herr Hofrat Hirt als Forscher* . . . Berlin 1832, § 2: Geist der Kritik in der kunstgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts und § 11. Vgl. H. Tietze: *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig 1913, S. 70/71.

(2) M. Dvořák: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung in den „Geisteswissenschaften“, Nr. 34/35, S. 933. Vgl. auch O. Wulff: *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*. Stuttgart 1917. Vgl. Strzygowsky: *Bahnen der Forschung über bildende Kunst i. d. Österreich. Rundschau*, Januar 1920.

(3) A. Springer: *Kunstkenner und Kunsthistoriker*, S. 750. *Im Neuen Reich*. Leipzig 1881.

(4) Dr. Waagen, Direktor der Gemäldegalerie des Museums zu Berlin: *Der Herr Hofrat Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei in Erwiderung seiner Rezension des 3. Teiles der Italien. Forschg. des Herrn C. F. v. Rumohr*. Berlin und Stettin 1832 § 11: „Die Stelle, welche der Herr v. Rumohr unter den Kunst Kennern einnimmt.“

auf dem „sich Hingeben an sinnliche Dinge“¹⁾, das auch für künstlerisches Schaffen Voraussetzung ist. Rumohr besaß es in hohem Maße; er hatte, „die Gabe, mit Schärfe und richtig zu sehen und das Gesehene stark zu empfinden, lange Zeit es im Gedächtnis festzuhalten“²⁾. Ein Künstler dringt damit in das Wesen der Erscheinungen und Rumohr, in dem künstlerische Anlagen sind³⁾, zugleich in das eigentümliche Wesen von Kunstwerken und Kunst und das ihres Schöpfers.

Das Kunstschaffen nimmt seinen Anfang im Unbewußten: Gefühl weckt und trägt die Schöpferkraft, bis das geistige Urbild seine Gestaltung in der Materie gefunden hat. Der Verstand wird nur den Schöpfungsakt und das „Bild“-Werk begreifen können. Das Gefühl allein wird die Freude des Künstlers an seiner genialischen Intuition und Schaffenskraft nacherleben und die Seele des Kunstwerks in ihrem inneren Dasein verstehen. Hier ist der Boden, auf dem Künstler und Kenner nebeneinanderstehen.

Rumohr „liebt die Kunst über alles“, und aus seiner Liebe für künstlerische Dinge erklärt sich sein scharfer Blick für die kleinsten charakteristischen Merkmale, die oft über die Eigenart eines Künstlers oder Kunstwerkes Aufschluß geben, wo historische Untersuchungen Lücken gelassen haben. „Den Charakter und den Habitus der Kunstwerke“⁴⁾ zu erspüren, stellt Rumohr als Forschungsmittel neben die historisch philologischen. Feine, psychologische Analysen werden dafür erforderlich. Wir haben für Rumohrs Meisterschaft darin ein beredtes Zeugnis in seinen kleinen, aber methodisch bedeutsamen und für seine Zeit wirkungsvollen Schriften über Formschneidekunst, mit denen er sich an der „großen Streitfrage des 19. Jahrhunderts“ (Kugler) nach der Originalität Holbeinscher Schnitte beteiligt⁵⁾. Eine intime Stellungnahme des Betrachters ergibt sich der graphischen Kunst gegenüber, in der sich die Empfindung am freiesten offenbart. Die Hand zeigt in der Linie die zartesten Regungen des Gemüts, den leisesten Zug des Willens. „Einsicht, Feuer, Gefühl des Künstlers zeigt sich in den äußeren Begrenzungen des Linienzuges: also hieß es selbst Hand anlegen, wo man den Geist aufs feinste und edelste aussprechen wollte“⁶⁾. Es ist, als lausche Rumohr auf den Herzschlag des Künstlers, um ihn dann unter Tausenden herauszuerkennen. „Die technischen Entwicklungen gehen ausnahmslos von einem Drange des Geistes aus“, also gehe die Frage, „ob es eigenhändige Formschnitte gäbe, die Kunstgeschichte im ganzen an“.

Man lasse das Gefühl bei Entscheidungen über Kunstwerke walten! — ist demnach die Forderung Rumohrs, wie sie seit Du Bos bis zu unserer Gegenwart immer wieder erhoben wurde. Rumohrs Gefühl beruht auf einem ungewöhnlich großen Reichtum an Vorstellungen, die seine scharfe Beobachtungsgabe aus seiner vielseitigen Erfahrung angehäuft hat. Nach seiner Gewohnheit, starke Wirkungen auf ihren objektiven Wert und ihre Ursache zu prüfen, präzisiert er verstandesgemäß wissenschaftlich jedes seiner Kennerurteile durch historisch gewonnene Beglau-

(1) Rumohr. (2) Rumohr: Drey Reisen nach Italien, S. 3.

(3) Ebenda, S. 5. Rumohr zeichnete und radierete. Der Wert solcher Kunstübung für seinen kritischen Blick ist offenbar. Zeichnungen von seiner Hand scheinen zahlreich im Privatbesitz zu sein. Ich sah im Kupferstichkabinett zu Dresden (Zwinger) etliche, datiert 1828, 1832, 1836; desgleichen einige seiner seltenen Radierungen aus den Jahren 1811 und 1812.

(4) Unter den methodischen Hinweisen in seiner Geschichte der Formschneidekunst 1837.

(5) Vgl. Bibliographie, S. VI. Man folgte sehr rasch seinen Anregungen und seiner Forschungsmethode. Umbreit, Buch über die Holbeinfrage erscheint wie ein Spiegelbild des Rumohrschen Buches.

(6) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. 1837, S. 16 u. folg.

bigungen. Für Echt und Unecht, für Gut und Schlecht gab ihm seine Kunstforschung von den Denkmälern selbst den sicheren Blick, aber nicht minder seine Liebhaberei, für eigene und fremde Kunstsammlungen Erwerbungen zu machen. Wie die gelehrten Antiquare des 18. Jahrhunderts, die Mariette, Goncourts, Fromentin, gelangt er dazu, daß sein Urteil mit scheinbar instinktmäßiger Sicherheit das Richtige trifft, auch von Werken, die nach Zeit, Ort oder Meister, durch Quellen nicht zu bestimmen sind. Die Schärfe der Kritik und die Umsicht Rumohrs erscheinen den Zeitgenossen Garanten für die Echtheit und Qualität alter Kunstwerke. „Seine Autorität als Kunstkenner verbürgt das Anerkenntnis seines Urtheils von anderen Kunstkennern“¹⁾, schreibt Altensen an den Kabinettsrat Albrecht, als es sich darum handelt, Rumohr als letzte Instanz bei Neuerwerbungen heranzuziehen, die in Italien für das Berliner Museum gemacht werden sollen²⁾.

Den unschätzbaren Wert einer kennermäßigen Kritik für Forschungsarbeiten sieht — wie auch Waagen — Hotho³⁾ wenn er einen Rumohr als Leuchte für die Dunkelheit kunstgeschichtlicher Epochen herbeischnt:

„Vom 13. und 14. Jahrhundert ab fast in der ganzen Geschichte der Malerei ist keine Epoche, in welcher sich wie bei den älteren Niederländern so viele Künstlernamen ohne beglaubigte Werke finden und so viele Werke ohne historische Gewißheit über deren wirklichen Meister. In der oberdeutschen Malerei ebenso, mehr erst in der kölnischen Schule. Hier würde eine historische Kritik wie sie z. B. Rumohr in Rücksicht auf einige Epochen des älteren Italiens bis auf Raphael mit Scharfsinn, vielseitig gewiegter Gelehrsamkeit und vor allem mit Geist unternommen hat, höchst förderlich und dankenswert sein.“

Damit werden die Ergebnisse einer auf Kennerschaft beruhenden kunstpsychologischen Forschung⁴⁾ als grundlegend für die historisch-philologische gekennzeichnet. Erst beide Methoden vereint können wahrhaft fruchtbringend sein.

Kunstförderung.

Fast drei Jahrhunderte hatte die Autorität der Akademien das westeuropäische Kunstleben beherrscht — und gelähmt. Erst im 19. Jahrhundert wurde ihre Macht gebrochen. Die anti-akademischen Bestrebungen zu Ende des 18. Jahrhunderts blieben noch ohne bedeutenden Erfolg⁵⁾. Wenn in Frankreich Diderot gegen die einengenden Konventionen im akademischen Unterricht Sturm lief, weil sie eine selbständige, freie Entfaltung des Künstlertums hinderte, blieb er doch in den wesentlichen Grundsätzen des Akademismus befangen. Er konnte sich weder von der Theorie des Eklektizismus, noch der Vermischung von Literatur und bildender

(1) Am 12. Februar 1829.

(2) Brief aus den Akten des kgl. Zivilkabinetts im Geh. Staatsarchiv zu Berlin. Eine Anzahl Briefe (1826—30) von Bunsen, W. v. Humboldt, Altensen, Rumohr u. a. an Albrecht, bzw. den König gerichtet, handeln von Bildankäufen durch Rumohr für die Berliner Sammlung. Aller Urtheil über R. lautet übereinstimmend. Rumohrs Mitarbeit an der Verwaltung des Berliner und des Kopenhagener Museums war bedeutend.

(3) H. G. Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Berlin 1842, S. 42.

(4) Max Deri: Kunstpsychologische Untersuchungen in der Zechr. für Ästhetik, hrsg. von Dessler. Bd. III, Heft 1 und 2. Stuttgart 1912.

(5) Vgl. Dresdner: Die Kunstkritik. München 1915, S. 252ff., 287. W. Hermens: Die Anfänge der klassizistischen Zeichnung in Deutschland. Diss. Berlin 1908. Anhang zu Kap. II, woselbst Literaturangabe über die Entwicklung der Akademien. Vgl. C. Gurliitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899, S. 193f.

Kunst lösen. Auch ihm war für den Wert eines Kunstwerks die Idee maßgebend, nicht das rein malerische oder skulpturelle Element¹⁾. Dem allgemeinen Strom seiner Zeit eine neue Wendung zu geben, vermochte er nicht; aber er öffnete den Ausblick auf eine freie Bahn.

Der Ruhm eines Vorkämpfers für die Neugestaltung der Akademien geführt erst Rumohr. Ihn leiteten ähnliche Erkenntnisse wie einst Diderot. Doch so ernsthaft und unbefangen wie er, hatte noch niemand vor ihm bis zu den Schäden und Übelständen im akademischen Lehrbetrieb zu dringen, noch eine Umwälzung anzubahnen gesucht²⁾. Rumohr war im Prinzip kein Gegner der Akademien. Man bedürfe ihrer vor der Hand zur Ausbildung junger Künstler; aber deren tatsächliche Leistungen ständen in keinem Verhältnis zu dem ungeheuren Kostenaufwand, den die Anstalten jährlich beanspruchen. Die Schuld daran maß Rumohr dem Stoffplan in seiner Anordnung und Unzweckmäßigkeit und der Methode des Unterrichts zu: beides bedürfe einer Reform von Grund aus. Er stellte seine Forderungen nach den Gesetzen einer naturgemäßen Entwicklung auf.

Die Akademie als höhere Bildungsanstalt verlange eine technische Vorbildung für die Aufnahme der Schüler. Im Unterricht passe man sich der Fassungskraft des Schülers an: in seinen jungen Jahren mache man ihn mit dem praktischen und mechanisch erlernbaren Stoff vertraut und weihe ihn erst nach dem Grade seiner geistigen Reife in die Theorie ein. Massenunterricht komme nur für wissenschaftliche Fächer in Frage; Malen und Modellieren könne nur individuell unter den Augen des Meisters eingeübt werden. Auch sei für den Künstler eine allseitige Ausbildung der Persönlichkeit als unerlässlich zu betrachten. Der Lebenskeim des jungen Talentes werde gestärkt durch Studien vor der Natur selbst! Das Zeichnen in den Antikensälen, das Kopieren alter Meister, wie es vorwiegend in den Akademien geübt wurde, verwirft Rumohr durchaus. Immer wieder betont er, daß das ursprüngliche Gefühl für das echt Malerische und die ursprüngliche Schöpferfreudigkeit nur vor der Natur zu ihrem Recht kommen. Allein durch eine weise Heranbildung der Künstler könne die Kunst gesunden.

Vor dem Akademikertum, das sich auf begrifflich-theoretisch gewonnene Ästhetik und die Nachahmung alter Meister stützte, verhallen Rumohrs Reformvorschläge kaum gehört. Fruchtbaren Boden fanden seine Anregungen und Lehren nur in Kreise der Hamburger und Lübecker jungen Künstler, die seine Kunstsammlungen³⁾ oft nach seinem Gute Rothenhausen zog. Die Speckter, Milde, Oldach, Asher, Morgenstern, Vollmer⁴⁾ — wie auch der junge Dresdner Kreis — folgten in ihren Studien seinem Hinweis auf das unmittelbare Vorbild der Natur, auf die Wahrung eigener und deutscher, oder weitgefaßt, germanischer Originalität. Sie müsse durch vertiefte Betrachtung heimatlicher Kunstschatze gefestigt werden, bevor der junge

(1) Schiller an Goethe am 7. Aug. 1797 aus Jena über Diderot: „Mir kommt vor, daß es Diderot geht wie vielen anderen, die das Wahre mit ihrer Empfindung treffen, aber es durch das Raisonnement wieder verlieren. Er sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und in seiner Darstellung. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen notwendig bessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Wirkung.“

(2) Drey Reisen nach Italien, 3. R., Kap. I.

(3) J. A. Frenzel: Die Kunstsammlung des Frhrn. C. L. F. v. Rumohr. Lübeck. Beschreibend dargestellt. 1846.

(4) Alfred Lichtwark: Hermann Kaufmann u. die Kunst in Hamburg um 1800—1850. Hamburg 1893.

Künstler seine Eigenart schadlos den verführerischen Einflüssen Italiens aussetzen dürfe¹⁾. Im Gegensatz zu der Ansicht der Zeit und trotz seiner eignen Liebe für Italien wiederholte Rumohr oft, daß man ein großer Künstler werden könne, ohne je Italien gesehen zu haben. Mit der Wärme seines romantischen Empfindens brachte er seinen jungen Freunden die Kunst des Mittelalters nahe²⁾ und baute dabei mit feiner psychologischer Einsicht auf ein neues und eigenvölkisches Kunstgefühl, das sich den klassizistischen Tendenzen der Akademien widersetze.

Rumohr wünschte die akademische Welt von dem Wert seiner Ideen durch ein lebendiges Beispiel zu überzeugen. Sein Versuch, mit der Durchbildung eines ihm ganz gefügigen jungen Künstlers scheiterte an Horny, den ihm schon eine akademische Schulung verdorben hatte. Um so größer war seine Freude an dem jungen Nehrlich, den er noch urwüchsig und von blasser Theorie der Kunst unberührt fand³⁾. Das war das Holz, das er brauchte. Nach seiner Methode, die er für erfolgreich hielt, stellte er der Welt sein Muster auf. Zu den allgemeinen Gesichtspunkten, die er vertreten hatte, fügte er die Sorgfalt seiner persönlichen Erziehung. Nichts ließ er unbeachtet: auf die Pflege der Hände und des Auges, auf „die Bildung des sittlichen Charakters und des Verstandes“, sowie auf die geselligen Tugenden wurde Wert gelegt. Sein Zögling sollte „in sich aufnehmen, was jemals gefühlt und gedacht worden, zugleich die Natur fest im Auge behalten, welche unserem Zeitalter näher gerückt ist als jemals einem früheren“⁴⁾.

Im Knabenalter kam das Technische in der Kunst zur Übung; wie der seelische Gehalt dem Verständnis erwuchs, entwickelte sich die Theorie aus der Folge lebendiger Anschauung und das alles vor der Natur, dem Quell der Schönheit. Von der Nachahmung alter Schulen und Meister wurde vollkommen abgesehen, damit eigne Schaffenskraft nicht erlahme.

Rumohr erntete eine schönere Frucht als er je erhofft hatte. Von Nerly konnte er sagen: „Er hat meine kühnsten Erwartungen übertroffen.“

Der letzte Zweck ging über das persönliche Interesse hinaus und war die Umbildung des Unterrichtssystems jener Zeit. Rumohr sprach es aus: „Gewiß würde ich erst dann mein Ziel für gänzlich erreicht halten, wenn ich erleben sollte, daß Nerlys Beispiel zur Nachahmung seines Bildungsweges anreizt“⁵⁾.

Das sind Grundsätze und eine Methode, die durchaus modern anmuten. Es hat beschämend lange gedauert, bis sie sich allgemein durchgesetzt hatten; an den Pflanzstätten der Kunst — erst auf der Wende unseres Jahrhunderts!

RUMOHR ALS THEORETIKER

Der Begriff der Kunst

Rumohr grenzt die historische Forschung nachdrücklich von der Ästhetik ab. „Die geistige Tätigkeit aber, aus welcher die Kunst hervorgeht,“ wie das ganze

(1) Erwin Speckter: Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien. Leipzig 1846. Einleitung, S. XVI.

(2) Ebenda, Einleitung S. XXIX und S. 11 ist charakteristisch für die Anforderungen, die ein an nordischer Gotik herangebildetes Auge und Raumgefühl an eine Architektur wie hier der Markuskirche in Venedig stellt, auch trotz des überwältigenden Eindrucks.

(3) Cornelius Gurlitt nennt Rumohr (a. a. O., S. 150) „einen getreuen Pfleger und Leiter für alle junge Kunst, wichtig als fast einziger Streiter gegen die Übergriffe der gesetzesgläubigen Ästhetiker.“

(4) Drey Reisen nach Italien, S. 60.

(5) Ebenda, S. 257. Diese Wertschätzung Nerlys (so nannte Nehrlich sich in Italien) ist relativ aufzunehmen.

Gebiet der Ästhetik will er philosophischer Betrachtung¹⁾ überlassen wissen. Das Wesen der Kunst zu ergründen, versucht auch er: Nicht wie ein Künstler in der Wissenschaft, der, was er ahnend vom geheimsten Wesen begreift, in seiner Schöpfung zur Gewißheit werden läßt und in der Totalität einer Offenbarung der Welt schenkt, sondern als der Betrachter, der Nachsinnende, als den er sich in dem Wort Senecas bekennt, das er vor die „Italienischen Forschungen“ setzt — das Buch, das die reife Ernte aller seiner Kunstanschauungen und ureigner Forschungen enthält —: *In studiis puto, mehercule, melius esse, res ipsas intueri et harum causa loqui.* Auch ist immer eine feine, aber eindringliche pädagogische Note in der Art, wie er seine Erkenntnisse ausspricht. Seine Zeitgenossen klagen zuweilen über die Dunkelheit seiner Rede bei theoretischen Erörterungen. Sie hat das in der Tat; und er ist immer ein wenig umständlich, denn die Sprache ist nicht sein eigentliches Mitteilungsorgan. Wie klar, wie melodisch und leicht im Fluß seiner Rede weiß Schelling²⁾, sein Geistesfreund, dieselben Grundgedanken über die bildende Kunst auszudrücken! Vielleicht lag der Sieg von Winckelmanns Theorien zwei Jahrhunderte hindurch ebenso sehr an der leicht faßlichen Darstellung und dem wundervollen Schwung der klaren Sprache, wie die Vergessenheit, in die Rumohr bald sank, zum Teil in der Weitschweifigkeit der seinen³⁾.

Wenn Justi⁴⁾ von der Theorie Winckelmanns über das Wesen der Schönheit sagt: „Zwei Generationen von Archäologen und Kennern aller Zungen schworen nicht höher; Philosophen haben diese Sätze in ihr System verschmolzen, und Poeten in Versen ausgemalt; Künstler haben nach diesen Sprüchen ihre Gebilde gemodelt und allen, die von der Kunst geistig und leiblich lebten, vom Gelehrten bis zum Ciceronen, galt sie als Richtschnur“ — so ist das nicht ganz zutreffend: Rumohr schwor nicht mit. In der Charakteristik dieser Gefolgschaft liegt zugleich die einer Sonderstellung Rumohrs in dem allgemeinen Strom. Seine früheren Schriften⁵⁾ setzen sich mit der antiken Kunst und den wesentlichen zeitgemäßen Theorien über sie auseinander, wo sein Denken eigne Wege geht. Bald verläßt er die Gebiete klassischer Antike um der modernen Kunst des westlichen Europas willen und sieht vor deren schillernden Vielgestaltigkeit die Theorien über das Wesen der Kunst, über Schönheit und Stil, soweit er sie von seiner Vorwelt und Mitwelt übernommen hat, als unzureichend sich wandeln. Bei der Überzeugung erkannter Wahrheit hat er kein Bedenken, die Autorität eines Winckelmann, eines Lessing, eines Goethe anzugreifen, ja, die Autorität der beiden Letzteren gilt ihm höchst bedingt, da Lessing durchaus Unkunde auf dem Gebiet der bildenden Kunst bewiesen und Goethe nie eine feste Stellung ihr gegenüber gewonnen habe. Seine Anschauungen über Kunst, in diesem Sinne, sammeln sich wie in einem Brennpunkt in den ersten Kapiteln seiner „Italienischen Forschungen“, betitelt I. „Haushalt der Kunst“ und II. „Verhältnis der Kunst zur Schönheit“, deren Gedankengang

(1) Italien. Forschg., S. 121; u. a. O.

(2) Vgl. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. 1807. (Ges. Werke. Stuttgart 1860)

(3) Doch strebt Rumohr nach klarer, sprachlicher Fassung der Begriffe.

(4) Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898, Bd. III, 149.

(5) 1. Erläuterungen einiger artistischer Bemerkungen über die Rede des Herrn Hofrat Jacobs über den Reichtum der Griechen an plastischen Kunstwerken. 1810. 2. Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken. Hamburg 1812. Vgl. Friedrich Stock: Rumohrs Briefe an Robert v. Langer 1919; zumal die Vorrede, in der auf die reformatorischen Ideen der Schrift „Castor und Pollux“ hingewiesen wird.

daher diesen Betrachtungen über die Grundzüge seiner Kunstlehre die Unterlagen bietet.

Wesen der bildenden Kunst. Rumohr ist Realist und vertritt mit aller Entschiedenheit seinen Standpunkt gegenüber seinem Zeitalter. Die moderne Bildung neige durchhin zu einer Abtötung des äußeren Sinnes. Er aber sieht in diesem das Organ, mit dem der Mensch sich in der Welt, in die er hineingeboren wird, nicht allein orientiert, sondern ihm das vermittelt, worauf sein psychisches Leben sich aufbaut: alles Geistesleben ist bedingt durch das Sinnenleben. Er schließt sich den englischen Empirikern an¹⁾. Seine Zeitgenossen sucht er aufzurütteln aus ihrem mißverstandenen Platonismus, den sie durch den Autoritätenglauben der Jahrhunderte vor ihnen entstellt ohne tiefgründige Prüfung übernommen haben. „Wozu die Sinnen, wozu die Erfahrungen, welche sie uns zuführen, wenn unser geistiges Dasein schon in sich vollendet in die Welt einträte, der Entwicklung und Zeitigung durch äußere Umstände nicht bedürfte? Sind die Erfahrungen etwa ein bloßer Pleonasmus der Natur?“ „Ist es denn so unerfreulich, dem großen Ganzen durchaus anzugehören, in und mit ihm zu leben, aus ihm sich täglich zu verjüngen? — Ich dünkte nicht.“

Die bildende Kunst beruht auf der Anschaulichkeit, nach Ursprung und Zweck, und sie ist das wesentliche und charakteristische Merkmal gegenüber den Redekünsten; das anschauliche Denken ist ihm die künstlerische Geistesart²⁾. „Die bildende Kunst ist eine dem Begriffe oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfnis der Mitteilung erfüllen.“

Die bildende Kunst übertrifft den Verstand, denn dieser vermag die Dinge und Ereignisse nur in Teilen und in ihrer Abfolge wiederzuspiegeln, und auch dem abstrakten Denken, wo es Gehalt und Tiefe besitzt, liegt das Anschauliche zugrunde; das anschauliche Denken aber ist ein Spiegel des gesamten Geisteslebens, vielleicht gar das Ursprüngliche selbst. Die bildende Kunst gibt das anschaulich Erfasste unmittelbar der Anschauung wieder, gibt das Ganze der Erscheinungen in ihrer Gleichzeitigkeit und erweitert so das Gebiet des Geistes, befriedigt Wünsche und Bedürfnisse der Seele, die der Begriff unerfüllt läßt. Deshalb versetzt Rumohr die bildende Kunst weit entschiedener als es jemals vorher geschehen, in das innerste Heiligtum alles geistigen Wirkens und Lebens.

Kunstbetrachtung. Auch für die Kunstbetrachtung fordert Rumohr einen neuen Standpunkt, ein Sich-Hingeben an das Kunstwerk und ein Absehen von jeglichem Hineintragen begrifflicher Momente — eine Forderung, die bis heute ihre Gültigkeit bewahrt hat. Das Wesen der Kunst rein aufzufassen ist nur fähig, wer sich einer reinen Kunstbetrachtung befleißigt. Dazu gehöre sowohl die Unabhängigkeit von jeder Vorliebe für bestimmte Richtungen, Schulen oder Förmlichkeiten der Kunst, als auch vom Zweckgedanken, der nie Erschöpfendes geben könne, er möge in dem Charakter — der Deutlichkeit — des Dargestellten gesucht werden, in der bloß sinnlichen Wahrscheinlichkeit — der Illusion — dem Malerischen oder

(1) Vgl. das Verzeichnis einer Sammlung von Büchern des verstorbenen Kammerherrn C. F. L. F. von Rumohr 1846, woraus hervorgeht, daß R. die englischen Philosophen wohl eingehend gelesen haben mag.

(2) Drey Reisen nach Italien, S. 35—37.

(3) Italien. Forschg. I, 8f.

dem Spiel der Laune, des Witzes, der Phantasie. Sogar unabhängig von den Reizen und der Schönheit der Kunst werde ein an sich selbst Ergötzliches in ihr gesucht, eine Vorstellung vom Lebensfrischen und sittlich Edlen. Die Eklektiker gar sehen den Zweck der Kunst in der Vereinigung aller Leistungen, die ihnen je in einzelnen Kunstwerken vorgekommen sind — und dabei legt Rumohr Kritik an Winckelmann und Lessing; — für deren Verdienste er ein gerechtes Auge hat — auch sie, die Stifter der höheren Richtung des deutschen Kunstsinnes, hielten sich von einer solchen Mischung des Besonderen und Allgemeinen nicht frei. Beide gehen aus von dem Eindruck einzelner Kunstgebilde des Altertums, keineswegs aber von dem Begriff der Kunst, der ursprünglich und scharf abgegrenzt sei. Das könne nie zu allgemeinen Kunstansichten führen, weder für die antike, noch die neuere Kunst. Die bildenden Künste gehorchen einem durchwaltenden Gesetz und enthalten etwas Allgemeines und Unveränderliches.

Kunstschaffen. Rumohr glaubt, jedes allgemeine Gesetz der Kunst mit Sicherheit aus den beiden Tätigkeiten der Auffassung und Darstellung ableiten zu können. Auffassung ist „der Inbegriff von jeglichem Leiden und Wirken, Empfangen und Gestalten, so den Gegenstand künstlerischer Darstellungen zu jener Klarheit der inneren Anschauung erhebt, welche die Möglichkeit genügender Darstellung durchaus bedingt“¹⁾.

„Darstellung dagegen ist uns der Inbegriff aller Tätigkeiten, durch welche ein solches Selbstangeschaute auch anderen möglichst klar und erfäßlich mitgeteilt wird.“

Die Auffassung, das „künstlerische Wollen“ ist das Wichtigste, die Darstellung ist von ihr abhängig und wird den Stempel ihrer Beschaffenheit an sich tragen, nach Weisheit, Richtigkeit, Kraft. Hierin liegt der Ausgangspunkt für alle Wertung von Kunstwerken bei Rumohr, und hierdurch bricht er mit seiner Zeit, die Winckelmann, Mengs und Lessing folgend in der Schönheit den höchsten Endzweck und den Mittelpunkt der Kunst erkennen will. Das Schöne wird lediglich durch Auffassung und Darstellung bedingt, der Gegenstand selbst ist das Unwichtigste bei der künstlerischen Hervorbringung des Schönen. „Denn in jedem Kunstwerke von einigem Belang zeigt sich neben dem Gegenstande auch die Seele des Künstlers, und zwar mit solcher Gewalt und Eindringlichkeit, daß die Bildwerke und Gemälde großer Meister wenigstens in eben dem Maße Abdrücke ihrer eigentümlichen Geistesart sind, als Darstellungen ihres Gegenstandes. Also können Kunstwerke schön sein, deren Gegenstand an sich selbst unschön ist“²⁾.

Rumohr hat eine Umwertung von großer Tragweite vorgenommen, von „höchster Wichtigkeit für das Gesamtergebnis der Kunst“³⁾, sogar vom Standpunkt einseitiger Würdigung der Kunst aus betrachtet. Da besondere Tiefe und Erhabenheit der inneren Anschauung vorauszusetzen, wo die Fähigkeit der Darstellung kaum hinreichte, eine milde und gütige Gemütsart, eine schöne Unbefangenheit der Sitte auszudrücken.“ Es ist der Geist der Romantiker, der hier wirksam wird. Der Schlüssel zum Verständnis einer jeden Kunst war gefunden und einer neuen aller Kunst einbeschlossenen Ästhetik das Tor geöffnet.

Die Wirkung eines Kunstwerkes steht in engster Beziehung zum Charakter des

(1) Italien. Forschg. I, 14 f.

(2) Beygabe zum ersten Band der Italienischen Forschungen. Hamburg 1827, S. 14. Vgl. Kunstblatt 1820, Nr. 54, 213—216.

(3) Italien. Forschg. I, 15.

Künstlers; für Rumohr gibt es keine Trennung des Menschentums vom Künstlertum im Schaffenden. Überzeugend wirkt der Künstler nur, wenn er in das Wesen seines Gegenstandes, seiner Aufgabe, so tief einzudringen bemüht ist, als es seiner Individualität irgend möglich ist. Auch wird die Kraft der Auffassung immer eine Harmonie des Wollens und Könnens herbeiführen, denn der Geist zwingt die Hand zu seinem Ziel. Macht sich in einem Kunstwerk ein höheres Wollen bemerkbar, als in der Darstellung anschaulich gemacht worden ist, so liegt die Ursache in der Schwäche des Künstlercharakters, in einem Mangel an männlicher Straffheit und Ausdauer. Rumohr kann nicht zugeben, daß ein edler Geist, der mit der Fähigkeit, hohe Dinge aufzufassen begabt ist, nicht auch die Kraft aufweisen sollte, seine Darstellung der Auffassung würdig durchzuführen. „Der Eindruck eines edlen, unter dem Druck äußerer Umstände verkommenden Geistes ist notwendig niederschlagend; hingegen kann die leere Fertigkeit der Hand, hinter der die geistige Auffassung zurückbleibt, nur vorübergehend sinnfällig sein.“

Das Verhältnis der Kunst zur Natur. In diesem Sinne wird ihm der Mensch das Maß aller Dinge: nach seiner Fähigkeit, aus der Natur das latente Gut zu lösen, ihren Reichtum zu ergründen und nachzuerschaffen in seiner Kunst. Die Natur ist vollkommen, und übertrefflich nur in den Augen der Toren; es ist ein Wahn, daß der Künstler sie steigern könne, eine Verirrung, wenn er glaubt, seine eigne Welt erschaffen zu können oder zu müssen, in selbst erbildeten Formen. Die Verschmelzung unvereinbarer Vorstellungen sei nur in Arabesken, Karikaturen u. dergl. m. erträglich. Alle Formen der Darstellung, die sinnlichsten wie die geistigsten, sind ohne Ausnahme in der Natur gegeben, die sich dem aufmerksamen Geist und dem lebhaften Empfinden bald entfernt andeutend, bald unübertrefflich in ihren Gestalten ausdrückend, in allem offenbart, was die Kunst irgend anstrebt. Die Kunst der Griechen ist so vollkommen und allgemein wie unmittelbar verständlich, weil sie die innere, gegebene Bedeutsamkeit der Natur erkannt haben und ihr in der Darstellung gefolgt sind. Vermöge dieser Bedeutsamkeit der Naturformen ist vieles Große, selbst das Höchste, künstlerisch zu erfassen und darzustellen.

Hier bildet Rumohr eine Brücke von dem Zeitalter Winckelmanns zu der neuen Kunstepoche, die er anbahnt.

Den modernen Kunstströmungen, die den Boden der einheitlichen Auffassung einer durchgeistigten Natur verlassen, steht Rumohr schroff ablehnend gegenüber. Das Festkleben der Naturalisten an der zufälligen Erscheinung ist beschränkt und stumpfsinnig; die Idealisten, verführt durch den falschen Begriff des Ideals als einer anomalischen, der natürlichen entgegengesetzten Form, erschaffen leere Zerrbilder mit dem willkürlichen Ersinnen ihrer Darstellungsformen. Diese Manieristen sind die schlechteste Gattung moderner Maler und die Bewunderung seiner Zeit für sie ihm unerklärlich, zumal in Anbetracht der wahren und richtigen Kunstanschauungen, die Winckelmann und Lessing allgemein verbreitet hätten. Der verhängnisvolle Einfluss Oesers, „dieses grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen“, habe des öfteren den kühnen Flug Winckelmannschen Geistes lahmgelegt, selbst auf der Höhe seines Schaffens. Noch immer könne man sich „jenes unseligen Mitteldinges zwischen Irrtum und Wahrheit“, das Winckelmann ihm zufolge erzeugte, nicht entledigen.

Alle „zu Begriffs-Zeichen gestempelten Bilder“ gehören nicht zum Gebiet eigent-

(1) Italien. Forschg. I, 84.

licher Kunst. Auch den Typus als Nachwirkung einer Bezeichnungsart von Begriffen und Gedanken: „Die Gleichförmigkeit in der Darstellung gleicher, oder doch verwandter Kunstaufgaben“ will er von der reinen Kunstbetrachtung ausschließen und der historischen Archäologie zugewiesen wissen, denn allein in der griechischen Kunst „ist die Eigenschaft mit bewundernswürdiger Feinheit dem eigentlich Künstlerischen angelegt“.

Stil. In der Frage, was Stil sei¹⁾, nimmt Rumohr eine Sonderstellung ein und begrenzt sie gegenüber Winckelmann und anderen Kunstschriftstellern. Seine Überlegungen gehen von dem Stoff künstlerischer Darstellung aus, den er in einem edlen — die Summe organischer und natürlicher Formen — und einen groben — das Ausdrucksmaterial des Künstlers — scheidet. Da diese beiden Hauptmassen des Kunstmaterials wesentlich voneinander verschieden sind, wird das Verhalten des Künstlers zu jedem ein anderes sein. Stil ist die Art, wie der Künstler nach seinen Ansichten, Gewohnheit, Gefühl, den derben Stoff, der in höherem Maße als der edlere seiner Willkür unterliegt, auf eine leicht erfäßliche, sinngefällige Weise verteilt und anordnet, also: „...ein zur Gewohnheit gediehenes Sich-Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht²⁾. Der Stil kann einmal alle Kunstarten gemeinschaftlich und zweitens einzelne für sich betreffen.“

Die darstellenden Künste stimmen nur in ihrer Erscheinung im Raum überein; so fordert das allgemeinste, umfassendste Stilgesetz die Übereinstimmung räumlicher Verhältnisse. Dieser allgemeine Stil scheint sich auf frühesten Kunststufen auszubilden, weil „die Einfachheit des Wollens und diesem entsprechender Formen der Darstellung die Aufmerksamkeit ungeteilt auf die inneren Forderungen des derben Kunststoffes lenken“³⁾; auch hat die Herrschaft der Baukunst über die bildenden Künste in diesen früheren Perioden ihren Anteil daran. Jede Kunstart muß sich an ihren besonderen Stil gebunden betrachten; jede Stilvermischung, also Übertragung des Stils einer Kunstart auf die andere, ist geschmacklos. Das Zeichnen in den Antikensäulen rufe dergleichen hervor!

In den Fragen über Stilgesetze schließt er sich im wesentlichen an Winckelmann und Lessing an. In seinen Ausführungen über den Stil wünscht er nicht nur dessen Begriff gegenüber dem hergebrachten zu klären und umzuformen, sondern ihn auch für die Kunstsprache festzulegen. Er bestrebt sich immer, diese durch verstandesscharfe Bestimmungen zu läutern und über die nicht immer zutreffende Künstlersprache zu erheben.

Schönheitslehre.

Probleme der Schönheit. „Wer kann sagen, daß Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkennt? Aber sie erschien bei ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der anderen Seite als die Schönheit der Formen. Welches tätig wirksame Band bindet nun aber beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele samt dem Leib zumal und wie mit einem Hauche geschaffen? Liegt dieses

(1) Vgl. Kunst-Blatt 1820, Nr. 54, 214; 1825, Nr. 1 Schorn; Nr. 75 Rumohr; Nr. 76 Schorn über den Stil; und Italien. Forschg. I, 85 ff. und Goethe: Werke (vollst. Ausg. letzter Hand), 1830, S. 180 ff. und Weisse: Kl. Schriften zur Ästhetik 1867.

(2) Italien. Forschg. I, 87.

(3) Italien. Forschg. I, 87.

nicht im Vermögen der Kunst, wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen. Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winckelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können. So ging die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zum Wesen strebt⁽¹⁾. So gibt Schelling dem Problem Ausdruck, das seine Zeit an der Stelle aufnahm, wo Winckelmann es hingeführt und von wo er weiter in das Geheimnis der Schönheit zu dringen begehrte, indem er seine Betrachtungen von der Kunst auf die Natur lenken wollte, um „die höchste Schönheit, die er in Gott fand, auch in der Harmonie des Weltalls zu erblicken“⁽²⁾.

Mit der Leidenschaft und Beharrlichkeit einer großen Überzeugung hatte Rumohr nie aufgehört, der Künstlerwelt eine fortschreitende Methode, im Sinne Schellings, zu weisen — aus der Harmonie des Weltalls das Schöne zu schöpfen, es kraft der Schönheit und Tiefe ihres künstlerischen Geistes zu binden, zu lösen und in ihrem Geschöpf, dem Kunstwerk, als ein nach Naturgesetzen in sich vollendetes Schönes darzustellen. Er nahm den Weg, den Winckelmann einschlagen wollte und sah die Kraft, durch welche „die Seele samt dem Leib zumal wie mit Einem Hauche geschaffen wird“. Nun mußte sich ihm auch die Schönheit im Gegenstand einer künstlerischen Darstellung als unwichtig erweisen; der Grund fiel fort, „welcher die sogenannte Schönheitstheorie bestimmt, die Wahl des Gegenstandes mit so großer Ängstlichkeit zu bewachen“⁽³⁾. Er lehrte, „wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden“.

Wie ist nun das Schöne zu erfassen? fragt Rumohr und findet die Antwort: „Von der Empfindung selbst, welche uns bestimmt, sichtbare Dinge schön zu nennen“⁽⁴⁾. So könnte man nur zu einem allgemeinen Begriff der Schönheit gelangen — mit dem sich die Griechen begnügten, die ihre Kunst mit Sonderbegriffen vom Schönen unterordneten. Winckelmann und Lessing genügten dem Bedürfnis ihrer Zeit, die einzelnen Merkmale der Schönheit zu erkennen, aber sie gingen auch vom einzelnen aus, wo es sich darum handelte, den allgemeinen Begriff zu finden, was auf diese Weise zu keinem befriedigenden Ergebnis führen konnte. — Der Mensch selbst bleibt stets der Mittelpunkt und Ausgangspunkt für seinen Gesichtskreis und bestimmt dessen Kern in seiner Empfindung — „nur die Empfindungen eines gesunden Gesichtes, und die Gefühle und Urteile von sittlich edlen und geistig fähigen Menschen können bey Untersuchung der Schönheit uns zur Richtschnur dienen“⁽⁵⁾. Eine Untersuchung der Beweggründe des Wohlgefallens am Schauen muß sich an die allgemeine Eigenschaft, welche wir Schönheit nennen, wenden. Die Anregungen des Schönheitsgefühls erscheinen Rumohr in drei verschiedenen Gattungen; eine Art von Schönheit beruht auf dem sinnlichen Wohlgefallen am Schauen, entbehrt des geistigen und seelischen Gehalts, aber findet sich nicht selten in der Kunst und hängt in hohem Maße von der individuellen Beschaffenheit der Sinneswerkzeuge ab.

„Die zweyte Art der Schönheit beruht auf bestimmten Verhältnissen und Fügungen von Formen und Linien, welche auf eine unerklärte und dunkle Weise,

(1) F. W. J. v. Schellings sämtliche Werke. Stuttgart und Augsburg 1860, S. 296: „Über das Verhältnis der bildenden Kunst zu der Natur.“ 1807.

(2) Ebenda, S. 298.

(3) Italien. Forschg. I, 133.

(4) Ebenda, S. 136 „Verhältnis der Kunst zur Schönheit“.

(5) Ebenda, S. 136.

doch der Wirkung nach ganz sicher und ausgemacht, nicht etwa bloß das Gesicht angenehm anregen, vielmehr die gesamte Lebenstätigkeit ergreifen und die Seele notwendig in die glücklichste Stimmung versetzen. Diese Art Schönheit scheint, gleich der musikalischen Harmonie, in der allgemeinen Weltordnung ihr Gegenteil zu haben¹⁾.“ Das Gesetz zu erkennen, nach dem sie entsteht und wirkt, ist unmöglich, und diese Schönheit ist unwandelbar gültig für alle Menschen. Da sie auf die Harmonie von Verhältnissen zurückzuführen sei, will sie Rumohr als „Schönheit des Maßes“ bezeichnen.

„Die dritte, und für sittliche und erkennende Wesen unläugbar die wichtigste Schönheit beruht auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkür, begründeten Symbolik der Formen²⁾.“ Unabhängig vom sinnlich Wohlgefälligen und von der Schönheit des Maßes liegt hier die Erfreulichkeit teils in den angeregten Vorstellungen, teils in der Erkenntnisfreude.

Also begreift die Schönheit alle Dinge in sich, die „den Gesichtssinn befriedigend anregen, oder durch ihn die Seele stimmen und den Geist erfreuen“ und deren Eigenschaften „nur auf das sinnliche Auge, nur . . . auf den Sinn für räumliche Verhältnisse und nur . . . auf den Verstand und dann erst durch die Erkenntnis auch auf das Gefühl³⁾“ wirken. In sichtbaren Dingen herrscht bald die eine, bald die andere Schönheit vor; „ein fruchtloses Sehnen, alle vereint zu finden, wird gewiß um gegenwärtige Freude bringen: kein einzelnes Schöne kann jemals die Allgemeinheit des Schönheitsbegriffes selbst gleichsam verkörpern“.

Eine Untersuchung über das Verhältnis dieser Gattungen der Schönheit zur Kunst soll zu der Entscheidung führen, „inwiefern Schönheit des Gegenstandes die Schönheit von Kunstwerken bedingt“.

Schönheit der Kunst. Dies ist die Erkenntnis, zu der Rumohr führt: Das sinnliche Wohlgefallen am Schauen beruht auf gewissen Wirkungen des Licht- und Farbenwechsels. Nicht jeder an sich schöne Gegenstand wirkt gleich gefällig im Kunstwerk. Es kommt also nicht auf die selbständige Schönheit der Dinge, sondern auf ihre Darstellbarkeit an, und darin waltet die Geschicklichkeit und der Geschmack des Künstlers.

Die zweite Art der Schönheit, „die harmonische Wirkung des in den Gestalten und überhaupt in den sichtbaren Erscheinungen dem Maße Unterliegenden“ ist in der Kunst von dem Stil des Künstlers abhängig.

Nach den Gesetzen der natürlichen Symbolik der Form spiegelt sich in jedem Kunstwerke neben dem eigentlichen Gegenstand der Sinn und Geist des Künstlers: Der Gegenstand wird Träger der Schönheit seines Geistes.

Also ist⁴⁾ „nicht Schönheit der Aufgabe, sondern die geistige Fähigkeit, die sittliche und technische Entwicklung des Künstlers die wahrhaft allgemeine, unter allen Umständen unerläßliche Bedingung der Schönheit von Kunstwerken“.

Und da — nach Rumohrs Worten — das Kunstwerk das lebendige Produkt aus Gegenstand und Künstler ist, so wird durch die Begeisterung „wie mit einem Hauche“, die Schönheit der Formen aus der Schönheit, die im Begriffe ist, erzeugt.

Mit solchen Augen erschaute Rumohr die Kunst und ihren Inhalt, suchte ihr Wesen zu ergründen und ein Wertmaß für sie zu finden. Seine erste Aufgabe

(1) Italien. Forschg. I, 140—141.

(2) Ebenda, S. 144.

(3) Ital. Forschg. I, S. 146.

(4) Beygabe zum ersten Band der Italienischen Forschung, S. 14.

wurde, die Einheitlichkeit zwischen Mensch und Kunst — Natur und Kunst und das Gemeinsame ihrer Gesetzmäßigkeit zur Weltanschauung zu machen. Es kommt ihm auf den festgegründeten Boden, auf den sicheren inneren Aufbau an, bevor er die Fragen des „Geisteslebens der Kunst“ — wie ich es nennen möchte — in den Mittelpunkt gestellt sehen möchte. Daß Rumohr den historisch-psychologischen Gang der Kunstgeschichte als eine Notwendigkeit für seine Zeit betrachtet und für den zweckmäßigsten hält, geht deutlich aus seiner Stellungnahme den Weimaranern gegenüber hervor in seinem Aufsatz¹⁾ „Über den Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen“. Wohl erkennt er an, daß sie die Aufmerksamkeit der Welt auf „die Kunst an sich“ lenken. Jedoch ihre harte Ablehnung der Ansicht, „daß alle bildende Kunst in dem gesamten Geistesleben der Zeiten, Völker und Individuen einen festen Grund haben müsse“, bezeugt, daß sie die Kunst beharrlich als eine Anhäufung von Teilen nach gewissen Geschmacksregeln, demnach als ein ganz äußerliches Wesen betrachtet haben.

Noch bei Lebzeiten hatte er die Befriedigung, die wahrste Anerkennung seiner Verdienste in der Nachfolge von seiten der Kunstforscher zu genießen. Der bleibende Ausdruck für den Dank seiner Zeitgenossen sind die Worte auf seinem Grabdenkmal zu Dresden:

„Dem geistreichen, kundigen Schriftsteller über Staats- und Lebensverhältnisse der Vor- und Mitwelt, / dem Begründer eines tiefen Studiums der Kunstgeschichte des Mittelalters, / dem vielseitigen Kenner früherer, dem edlen Förderer neuerer Kunst / errichtete dieses Denkmal
Christian VIII., König von Dänemark.“

BIBLIOGRAPHIE

Schriften des Carl Friedrich Freiherrn von Rumohr (und Gegenschriften.)

- (1810. F. Jacobs: Ueber den Reichtum der Griechen an plastischen Kunstwerken. München.)
1810. Erläuterungen einiger artistischen Bemerkungen in der Rede des Herrn Hofrath Jacobs: Über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken. München. 4^o.
- 1812.²⁾ Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Inbegriff der Idealität in Kunstwerken. Hamburg. Perthes. 4^o.
- (1813. Friedrich Tieck: Antiquarische Anfrage. Im Deutschen Museum herg. von Frd. Schlegel. S. 258f.)
- (1812—13. Für Kritiken über Rumohrs „Castor und Pollux“ vergl. Friedrich Stock: Rumohrs Briefe an Robert von Langer, Anm. 51. Charlottenburg 1919.)
1813. In Friedrich Schlegels Deutschem Museum. Wien. 8^o.
Bd. III, S. 224ff.: Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter.
S. 361ff. und S. 465—502: Über den Ursprung der gothischen Baukunst.
Bd. IV, S. 479—516: Einige Nachrichten von den Alterthümern des transalpinischen Sachsens.
1815. Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung des Jahres 1814. München. 8^o.
1816. Sammlung für Kunst und Historie. Bd. I. Hamburg. Perthes. 8^o.
Ueber das Verhältnis der seit lange gewöhnlichen Vorstellung von einer prachtvollen Wineta zu unserer positiven Kenntnis der Kultur und Kunst der deutschen Ostseeealawen.
- (1) Racsynaki: Die neuere deutsche Kunst 1841, Bd. III, Kap. XII, 374—375.
2) Fr. Winkler: Frühe Schriften Rumohrs. Zs. f. bild. Kunst 1921, Febr.

1820. In Ludwig Schorns Kunstblatt des Morgenblattes für gebildete Stände, Beilage. Stuttgart und Tübingen. Cotta.
- Nr. 39: Mitteilungen über Kunstgegenstände. Ausrüge aus Briefen von Carl Friedrich Freyh. von Rumohr an Dr. Schorn, Florenz.
- Nr. 39: 1. Behandlung italienischer Kunstgeschichte.
2. Altes Bildwerk in Schleswig von Hanns Bügmann.
3. Relief von Peter Vischer in Regensburg.
4. Handschrift mit Miniaturen in München.
5. Gemälde von Raffael in München und Florenz.
- Nr. 52: 6. Altflorentinische Baukunst (Fortsetzung in Nr. 53).
- Nr. 53: 7. Altflorentinische Malerey.
- Nr. 54: 8. Prinzip des Schönen.
- Nr. 55: 9. Tendenz der nachraffaeltischen Kunst.
1821. Kunst-Blatt Nr. 7—9, Nr. 11—12: Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey.
- Nr. 32: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganzen derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom. 1820. 8°.
Heidelberg und Speyer in Aug. Oswalds Buchhandlung.
- Nr. 45: Di Cennino di Drea Cennini, trattato della Pittura, messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Gius. Tambroni. Roma 1821. 8°.
- Nr. 51—53: Blicke auf den gegenwärtigen Zustand der Malerey, besonders bey den Deutschen in: Fiorillo F. D., Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc., Bd. IV, 1820. 8°. von Seite 79 bis 116.
- Nr. 63: Antonio Benci, über: Tambronis Ausgabe des Traktats von Cennino Cennini etc. in der Antologia Nr. VI, Gingino 1821. Firenze da G. P. Vieusseux, S. 367—394.
- Nr. 71; Nr. 73—74: Einige Merkwürdigkeiten der florentinischen Kunsthandlungen. (Beschluß fehlt. T.)
1822. Kunst-Blatt Nr. 2: François Brulliot etc., Dictionnaire des Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques figurées, sous lesquelles les plus célèbres Peintres, Dessinateurs, et Graveurs ont désigné leurs noms, tirés de tous les ouvrages parus depuis quelques siècles en Allemagne etc. et augmentés de quantité de marques ignorées jusqu'à ce jour. Munich 1817, 1818. Fr. Brulliot, table générale des Monogrammes etc. pour servir de suite et de complément au dictionnaire des monogrammes, qui a paru en 1817. Munich 1820 etc.
- Nr. 10—12: Bauwerke Pius II. zu Pienza und Siena. — Bernhard Rossellini und Francesco de Giorgio.
- Nr. 95: Aus einem Schreiben des Herausgebers des Kunstblattes (Kunstwerke in Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Kassel, Hannover, Lübeck).
1822. Geist der Kochkunst von Joseph König. Überarbeitet und herausgegeben von C. F. v. Rumohr. Stuttgart und Tübingen. 8°.
Dasselbe. 2. Aufl. Ebd. 1832. 8°.
Dasselbe unter dem Titel „Joseph Königs Geist der Kochkunst“, überarbeitet von K. F. v. Rumohr ... neu hrsg. von Robert Habs. Leipzig 1885. 8°.
- (1822. Rezension in den Ergänzungsblättern zur „Hallischen Allgemeinen Litteraturzeitung“.)
1823. Sammlung für Kunst und Historie, Bd. II: Italienische Novellen von historischem Interesse, übersetzt und erläutert von K. F. von Rumohr. Hamburg.
1823. Kunst-Blatt Nr. 31—34: Xylographie: Hanns Holbein. Formschneider oder Zeichner für Buchdruckerstöcke.
- Nr. 48: Nachtrag zu dem Aufsatz „Hanns Holbein etc. etc.“ im Kunst-Blatt 1823, Nr. 31 u. ff.
- Nr. 80: Zweyter Nachtrag zu dem Aufsatz Hans Holbein etc. im Kunst-Blatt 1823, Nr. 31f. und 48.
1824. Kunst-Blatt Nr. 7: Florenz: Aus einem Briefe an den Herausgeber.
- (1825. Kunst-Blatt Nr. 1: L. Schorn, Ueber Styl und Motive in der bildenden Kunst. An Herrn Baron C. F. v. Rumohr. Nr. 76: L. Schorn: Antwort an Herrn Baron von Rumohr.)

1825. Kunst-Blatt Nr. 75: Ueber den Stil in der bildenden Kunst. (Antwort auf Schorn in Nr. 1, dessen Antwort in Nr. 76.)
 Nr. 87—88: Alterthümer und Schätze der Kunst zu Copenhagen und in Seeland überhaupt.
1826. Kunst-Blatt Nr. 6—7: Auszüge aus Joachim von Sandrarts deutscher Akademie.
1827. Italienische Forschungen, Theil I und II. Berlin und Stettin, Nicolai.
- (1827. A. Hirt: in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik. Rec. des 1. u. 2. Theils der Italien. Forschg. Cotta, Oct. p. 1527; Dec. p. 1810.)
1827. Beygabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen. Berlin 1827. 8°. Hamburg, Perthes und Besser.
- (1827. von Quandt: in der Hallischen Allgem. Litteratur-Zeitung. Juli, Nr. 166—169.)
1828. Kunst-Blatt Nr. 38: Nur gelegentlich einer neulich erhobenen Streitfrage über die jüngste Restauration und den gegenwärtigen Zustand der raphaelitischen Madonna zu Dresden.
 Nr. 67: An den Herausgeber: (Kurse Worte mit Einsendung einer Ankündigung des Stiches nach der Pieth von Fra Bartolomeo de St. Marco.)
1830. Ursprung der Besitzlosigkeit des Colonen im neueren Toscana. 8°. Hamburg, Perthes.
1831. Italienische Forschungen, Theil III. Berlin und Stettin, Nicolai.
- (1831. A. Hirt: in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik. Dec., Nr. LXXI, S. 891f., Rec. des 3. Theiles.)
- (1831. Fr. Thiersch: Archäologische Briefe im Kunst-Blatt Nr. 45—46.)
1831. Kunst-Blatt Nr. 79: Herrn Hofrath Thiersch, in Bezug auf Kunst-Blatt 1831, Nr. 45. 46.
1831. Ueber Raphael und sein Verhältnis zu den Zeitgenossen. Berlin, Stettin. 8°.
- (1831. G. im Kunst-Blatt Nr. 71—72: Recension über Elogio Storico di Raffaello Santi da Urbino. Fascilo I, Urbino 1829.)
1831. Ueber den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters. Berlin und Stettin. 8°.
1832. Drey Reisen nach Italien. Leipzig, Brockhaus. 8°.
1832. Deutsche Denkwürdigkeiten. Aus alten Papieren. Theil I—IV. Berlin 8°.
1832. Ueber den Vorbegriff der Idealisierung von Bildnissen in der alten und neuen Kunst. (Aufsatz vom 15. Dec. 1832 an den Archäologen Dr. Sillig. Nach dem Ms. abgedruckt in Hr. W. Schulz: Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften. Leipzig 1844.)
- (1832. Dr. Waagen: Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei in Erwiderung seiner Recension des dritten Theils der Italienischen Forschungen des Herrn C. F. von Rumohr. Berlin und Stettin, Nicolai. 8°.)
- (1832. A. Hirt: Herr Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkenner. Berlin, Nauck. 8°.)
1833. Ein Band Novellen. München, Franz.
1834. Ueberblick der Kunstgeschichte des transalbingischen Sachsens (im 2. Bd. des Schleswig-Holstein-Lauenburgischen Archivs).
1834. Der letzte Savello. Novelle. Im Taschenbuch „Urania“ auf das Jahr 1834, S. 1—72. Leipzig. 8°. Dasselbe. Leipzig 1875. 8°. Reclams Univ.-Bibl. 598.
1834. Schule der Höflichkeit. Für Alt und Jung.
1835. Stuttgart und Tübingen, Cotta. 8°. Th. I und II.
1835. Ein zweyter Band Novellen. München. Franz. 8°.
1835. Novellen Bd. I und II. München 1833—1835. 8°.
1835. Kynalopekomachia. Der Hunde Fuchsenstreit. Hrg. von C. F. v. Rumohr. Mit sechs Bildern von Otto Speckter. Lübeck, von Rhoden.
1835. Geschichte der Königl. Kupferstichsammlung zu Copenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und Ergänzung der Werke von Bartsch und Brulliot. Hrg. von C. F. v. Rumohr und J. M. Thiele. Leipzig, Weigel. 8°.
- (1836. Frenzel: Rec. im Kunst-Blatt, Nr. 40—41.)
- (1836. Sotzmann: im Kunst-Blatt, Nr. 30—32.)
1836. Hans Holbein, der jüngere, in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig, Weigel. 8°.
- (1836. Sotzmann: im Kunst-Blatt, Nr. 83)
1836. Auf Veranlassung und in Erwiderung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig, Weigel. 8°. Lübeck, von Rhoden.

1837. Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig. 8^o.
- 1837.¹⁾ Alessandro Bonvicino, genannt Moretto und sein künstlerisches Verhältnis zu Giovanni Antonio Licinio, genannt Pordenone, in einem Aufsatz dargestellt in der Zs. L'Eco. Milano. 2^o.
1838. Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey und zurück, über die Schweiz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Staatswirtschaft. Lübeck. 8^o.
1838. Historische Belege zur Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey und zurück über die Schweiz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Staatswirtschaft.
1838. Schönheit ein Traum. Novelle. Jg. I, S. 1, 34.
1840. Lehr- und Wanderjahre des Raphael Santi von Urbino, Malernovelle. Jg. I, S. 41, 69. In „Italia“. Mit Beiträgen von A. Hagen etc., hrg. von Alfred Reumont.
1841. Untersuchung der Gründe für die Annahme: dass Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffes sei, gestochene Metallplatten auf genetstes Papier abdruckten. Leipzig, Weigel. 8^o.
1841. Ueber den Einfluß der Litteratur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen; in der „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ von Athanasius Graf Racsynaki. Aus dem Französischen übersetzt von Heinrich von der Hagen. Berlin, Bd. III, Kap. XII, S. 371—382. Dasselbe S. 233—235: Mitteilungen von Rumohr über Maler Hamburgs, vom 4. Nov. 1838.
1842. Vorwort zu der Uebersetzung J. B. A. Meyers von Jean Jacques Altmeier: „Der Kampf demokratischer und aristokratischer Prinzipien zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Dargestellt in drei Monographien. Aus dem Französischen. Lübeck. 8^o.

Briefe C. F. von Rumohrs

- In „Briefe an Tieck“, hrg. von Holtei. Bd. III. Breslau 1864.
- Im Geheimen Staatsarchiv, Berlin C. 2: Briefe des Kronprinzen Friedrich Wilhelm an Rumohr und Korrespondenz über Anschaffungen für die preußische Kunstsammlung.
- Im Hausarchiv zu Charlottenburg: Briefe Rumohrs an Friedrich Wilhelm IV.
- In der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden N. 6.
- In der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. Briefe Rumohrs an v. Langer.
- C. F. von Rumohr und K. Grüneisen: Deutsche Kunst, Artikel im Brockhausischen Konversationslexikon.

Vollständige Literatur über Rumohr vergl. in der gleichbetitelten Dissertation der Verfasserin. Halle 1900.

- (1) Vergl. den Nachdruck F. Winkler in Zs. f. bild. Kunst, Febr. 1921: C. Fr. v. R.: „Die deutschen Kleinmeister“. L'Eco Milano 1837.

MISZELLEN

DAS TODESJAHR DER DOROTHEA VISCHERIN

Von ALB. GÜMBEL-Nürnberg

In der Besprechung von Georg Seegers „Peter Vischer der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgießfamilie Vischer“, Leipzig 1897, hat m. W. Kreisarchivar Bauch¹⁾ erstmals das Todesjahr der zweiten Ehefrau Peter Vischers des Älteren, Dorothea, nämlich 1495 statt 1493, vermutlich auf Grund des abgeschrieben im Kreisarchiv Nürnberg befindlichen Großtotengeläutbuches von St. Sebald 1439—1517 richtiggestellt. Dort wird unter den von Kreuzerhöhung (14. September) bis Lucie (13. Dezember) Verstorbenen an fünfter Stelle aufgeführt: Dorothe(a) Peter Vischerin.

Mit Hilfe der genaueren Todesdaten des mit dem Sebald'schen Geläutbuch gleichgehenden Großtotengeläutbuchs von St. Lorenz 1454—1516 können wir, was Bauch unterlassen hat, noch enger feststellen, daß ihr Begräbnis zwischen dem 19. und 23. September 1495 stattgefunden hat; sie muß also zwischen dem 18. und 22. September verstorben sein. Das Lorenzer Geläutbuch führt zwar Dorothea Vischerin selbst nicht auf, wohl aber, ganz übereinstimmend mit der Sebald'schen Namensliste, eine ihr im Tode unmittelbar vorausgehende „Prigita Hans Linkin“ (begraben am Samstag nach Kreuzerhöhung = 19. September) und einen nachfolgenden „Kunz Rudolf“ (begraben am Mittwoch vor Michaelis = 23. September).

Für die Behauptung, daß Dorothea Vischerin im Jahre 1495 noch gelebt hat, können wir nun auch einen urkundlichen Beweis erbringen²⁾.

(1) Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Heft 13, 1899, S. 290—296.

(2) Eigentlich wäre schon eine andere, in der Vischerliteratur ebenfalls, wie es scheint, noch nicht bekanntgewordene urkundliche Notiz geeignet, diesen Beweis zu erbringen, wenn hier das Haus am Sand genannt und dadurch jeder Zweifel behoben wäre. Es ist dies ein Protokoll in den sog. Libri Conservatorium des Nürnberger Stadtarchivs Bd. 3a, Fol. 233a. Dort findet sich ein Eintrag vom 17. August 1495, wonach sich Dorothea, Peter Vischers Ehefrau, für sich und ihren zur Zeit krank („petriß“) darniederliegenden Ehemann verpflichtet, bis Allerheiligen 1496 an den „drifler“ des Deutschordenshauses zu Nürnberg 48 fl. Rheinisch in fünf Fristen zu bezahlen. Am Schluß ist anhangsweise vermerkt, daß jene Summe am Dienstag, den 22. November 1496, in der Tat vollständig entrichtet war. Dieser Eintrag lautet wörtlich folgendermaßen: Secunda post assumptionis Marie 95. Dorothea Peter Vischers eliche hausfrau für sich und den itbenannten iren hauswirt, der dieser seit petriß hgt. constetur hern Michaeln Spies, drifler im teutschen haus, 48 guldein Rheinisch, 10 auf Martini, 10 zu mitvasten, 10 zu pängsten, 10 auf s. Jacobs tag und die letzter

Im Jahre 1495, am 11. August, stellt Elisabeth, Witwe des Nikolaus von München, dem Peter Vischer und Dorothea, dessen „ehelichen Wirtin“, einen Gegenbrief dahin aus, daß sie jederseits das Recht haben sollen, eine Ewigkult von 3 fl. Rheinisch jährlich, die ihr das Vischersche Ehepaar aus zweien zu Erbrecht („erbechaft“) besessenen Häusern zu Nürnberg „am eck vor dem schließgraben vber“, die einerseits an die Pagnitz, andererseits an Hans Vischers Haus grenzen, um den Betrag von 60 fl. Rh. wieder abzulösen. Die Urkunde¹⁾ hat folgenden Wortlaut: Ich Elisabeth, Niclaus von München seligen eliche wittibin, burgerin zu Nuremberg, vergich öffentlich für mich und all mein erben und thu künt allermeinklich: nachdem mir Peter Vischer und Dorothea, sein eliche wirtin, drei guldin reinisch jertlichs gattersins und gelts an und außer irer erbechaft der zweier heuser mit aller irer gerechtigkeit, sünd und eingehörung, allhie zu Nürnberg am eck vor dem schließgraben uber, an ainem ort an der Pagnitz und an dem andern ort an Hansen Vischers haus aneinander gelegen, recht und redlich verkauft haben, wie dann solliches mein kaufbrief, mit der hernachbenannten siglern ditz briefs anhangenden insigeln versigelt, von inen ausgegangen, in lengern worten innhelt; also bekenn ich, vorgenannte Elisabeth von München, das ich dem obgenannten Peter Vischer, Dorothea, seiner wirtin, iren erben und allen iren nachkomen, inhabern vorgemeiter erbechaft der zweier heuser, die lieb und freuntschaft getan hab und thu jetzo wissentlich in kraft ditz briefs also, das sie, ire erben oder innhaber jets gemelter erbechaft die vorgemelten drei güldin von mir oder meinen erben mit sechzig güldin reinisch landswerung und mit anzal veressens und verfallens gattersins und gelts auch scheden, ob wir dem darunder icht redlich und ungeverlich erlitten hetten, wol widerum abkaufen mögen, wann, wellichs jars

frist, 8 guldein, auf aller heiligen tag, alles allerechrist nacheinander folgende, als erclagt, erfolgt und unvernet zu besalen. testes rogati her Niclaus Groß und Endres Stromer. act. ut supra.

her Michel Spies obgenant, drifler, in craft seines ampts dixit tot. solut. testes rogati her Linhart Gruntherr und Peter im Hof. tercia post presentacionis Marie 96.

(1) Allgem. Reichsarchiv in München, Ansbach'sche Lehensurk., Pfäntzingerche Dokumente Nr. 59.

oder um wellich zeit im jare uber kurz oder lang sie wollen und ine am allerbesten füget. und wañ sie sollichen widerkauf also, wie vorlaut, getan haben, alsdann soll inen mein vorgemelter kaufbrief und mir oder dem oder den, davon sollicher widerkauf getan wirdet, diser reversbrief widerum ein- und uberantwurt werden on all irrung und einträg allermennigkliche furbas ewigklich; und des alles zu warem urkund so hab ich obgenante Elisabeth von München mit vleiß erbeten die erbern und weisen Michel Bamgartner und Vlrich Fütterer, bald burger und genanten des großern rats zu Nurnberg, das sie ire aigne inzigel zu geseugnus obgeschribner sachen offentlich gehalten haben an disen brief, des wir jets genanten Michel Bamgartner und Vlrich Fütterer also gescheen sein bekennen, doch uns und unsern erben on schaden, der geben ist am dinstag nach s. Laurentzen tag nach Cristi unsers Lieben herren geburt vierzehnen hundert und in dem fünfundneunzigsten jar.

Der Einwand, daß es sich möglicherweise um eine Gilt gehandelt habe, welche die Witwe des Nikolaus von München schon längere Zeit vor 1495 von Peter Vischer und Dorothea, dessen Ehefrau, gekauft hatte, wird dadurch hinfällig, daß nach dem Nürnberger Brauch Hauptbrief und Revers das gleiche Datum tragen mußten. Wir besitzen leider den im Reversbrief erwähnten, durch die gleichen Siegler bekräftigten Hauptbrief nicht mehr; wäre dies der Fall, so würde sich die Übereinstimmung der Daten beider Briefe so gleich ergeben.

Auffällig erscheint, daß 1495 von zwei Häusern am Sand die Rede ist, die sich im Besitze des Vischerschen Ehepaars befinden, während in einigen uns bekannten Urkunden aus dem Jahre 1493 stets nur eines Hauses am Sand „beim Schießgraben“ oder „gegenüber dem Schießgraben“ als Wohnsitz Peter Vischers gedacht wird. So verweist der Meister am Eritag nach St. Lorenzen (= 13. August) 1493 seiner Ehefrau Dorothea ihr eingebrachtes Heiratsgut und seine eigene Widerrlage (contrados) im Gesamtbetrag von 120 fl. Rheinisch auf sein Haus und Hofralt „am sande bey dem schießgraben, darinn er seße“¹⁾. Auch

bei der nicht lange vorher (am 1. Juni) vorgenommenen Abfindung seines Bruders Wilhelm, dem die Hälfte dieses Hauses zustand, durch Hinauszahlung von 160 fl. Rheinisch, wird nur ein „haus am eck gegen dem schießgraben über“ genannt²⁾. Und noch früher, am Montag vor Walburgis (29. April) hatte er an den Goldschmied Jakob Singer 7 fl. Ewiggelde aus der Erbschaft seiner Behausung „gegen dem schießgraben auch dem stege über“³⁾ verkauft⁴⁾. Hier ist also überall

junger vor gericht auf ir aid gesagt betten, des sie des geladen seugen weren, das der genant Peter Vischer am eritag nach s. Lorenzen tag nächstvergangen vor ine fur sich und all sein erben verjehen und bekannt hett, das er in kraft der he-ratsberednß zwischen sein und ir, der genannten Dorothea, seiner eelichen wirtin, durch herrn Nicolausen Groland beschehen, dieselben Dorothea, sein eeliche hausfrauen, beder irer heiratschets. nemlich 120 guldin reinlich landswerung, recht und redlich auch endlich und unwiderrufflich in dem allerpesten form und rechten, als er das fur allermennigklich widertailn und abreprechen immer tun solt. kunt und mocht, versichert und verweiset haben wolt auf der erbschaft seiner behausung und hofralt mit aller und legklicher ir gerechtigkeit, su- und eingehörung am sande bei dem schießgraben, darinn er seße und daran die eigenschaft mitsamt (Lücke; es ist noch die Höhe des Eigensines einzusetzen) Wilhelm Hallern wer, und ob ir daran abgeen wurd, auf alle und jegk ich ander sein habe und güter, nichtit ausgenommen noch hindangesatz, also und in der gestalt und maßen, das sie sollicher ir beder zusehetz vor allermennigklich darauf versichert, verweiset und wartend und habend sein und beleiben solt, als ob sie die mit endlichem rechten darauf erlagt, ervolgt und erstanden hett, doch alles dem vorgenanten Wilhelm Haller und seinen erben als eigenherrn vorbemelter behausung an irer eigenschaft, sines und rechten an schaden, als das derselb Wilhelm Haller auch also verwilligt und angesagt hat. detur litera. testes . . . (Nicht ausgefüllt.)

(2) Gumbel, Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte. Nürnberg 1919. S. 30.

(3) Gemeint ist der heute sogenannte „Fischerstag“, der den Platz „Am Sand“ mit der Insel „Kleinschütt“ verbindet. Nach älteren Abbildungen (s. B. auf dem Konsepekt der Stadt Nürnberg des Hier. Braun vom J. 1608) war er früher mit einem hölzernen Dach überdeckt. Auf Grund der vorliegenden Angabe könnten die heutigen Nrn. 12 oder 14 des Platzes „Am Sand“ in Betracht kommen, von welchen die Nr. 12 einen sehr schlecht in die Umgebung passenden Neubau darstellt, während die Nr. 14 heute noch so ziemlich die alte Gestalt mit hölzernen Säulengalerien auf die Pegnitz heraus zeigt. Ich glaube, daß wir in letzterem Hause Peter Vischers älteste Werkstätte vor uns haben.

(4) Libri literarum in Stadtarchiv Nürnberg, Bd. X, Fol. 12b [Wir . . . schultheiß und die schöpfen der stat Nurnberg bekennen], daß fur uns kom in gerichte Jacob Singer, der goldschmied burger zu Nurnberg, und bracht mit unsers gerichts buch, das die erbern Wilhelm Hegnein und Lienhard von Plawben vor gericht auf ir aid gesagt betten, das sie des geladen seugen wern, das Petter Vischer, a auch burger zu Nurnberg, vor ine fur sich und all sein erbe: verjehen und bekannt, das er von und außer der erbschaft seiner behausung und hofralt mit aller und jeglicher irer gerechtigkeit su- und eingehörung, alhie zu Nurnberg gegen dem schießgraben auch dem stege über und sunest an Hannsen Vischers haus gelegen, siben guldin reinlich landswerung jerlichs gatterains und -galts recht und redlich verkauft und zu kaufen gegeben hett, ime demselben Jacob Singer und seinen erben zu haben und zu niesen, auch jerlich su raichen und su geben, halb auf s. Walpurg(en) tag und halb auf s. Michelstag, furbas ewigklich und mit besalung des ersten halben sines auf den nachstkommenden s. Michelstag ansufahren; und gelobt

(1) Der von Lochner in seiner Ausgabe von Joh. Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg, S. 24, nur in kurzem Auszug und ohne Quellenangabe vermerkte Verweisungsbrief lautet nach dem abschriftlichen Eintrag in den sog. Libri literarum des Nürnberger Stadtarchivs, Bd. X, Fol. 66a, wörtlich folgendermaßen: [Wir . . . schultheiß und die schöpfen des stadtrichts zu Nürnberg bekennen], das fur uns kam in gerichte Dorothea, Peter Vischers eeliche wirt[in], burgerin zu Nurnberg, und pracht (= bewies) mit unsers gerichts buch, das die erbern herr Peter Nutzsel und Endres Geudar der

nur von einem Hause die Rede. Es ist wahrscheinlich, daß Dorothea jenes andere Haus in die Ehe einbrachte und notwendigerweise bei Belastung des Hauses mit einer Ewigkult in der Urkunde genannt werden mußte. Da Peter Vischer

die daß zu wern fur gattergelt als gattergelts und diser stat recht wer und auch nemlich also, das er, derselb Jacob Singer, mit sein einhand damit tun und laßen mocht, wie und was er will, ungebindeit von meniglich, wann er im ain nemlich summa hundert und vierzig guldin reinlich landwerung zu dank par darfur ausgericht und besalt, darumb er in und sein erben fur sich und sein erben gar

im April 1493 (also vor seiner Verheiratung mit dieser Dorothea) in dem Haus am Sand „zunächst an Hannsen Vischer Haus“ wohnte, muß das eingebrachte Haus der Dorothea jenes gewesen sein das nach unserer Urkunde an die Pegnitz grenzte.

und gesalich quit, ledig und los gesagt bett; und das alles were auch geschehen mit willen und wort Wilhelm Hallers, des die eigenschaft mitsamt 5 guldin statwerung an der vorbenannten behausung were, doch im an seiner eigenschaft, sinsen und rechten on schaden. d-(ur) litera. testes herr Haans Rumel und herr Sebolt Schurstab, za post Waltpurgis [14]93.

REZENSIONEN

HEINRICH GLÜCK, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Untersuchungen zur Baukunst und Plastik von Konstantinopel. Wien, Österreich. Staatsdruckerei 1920. 84 S. 8^o. Mit 39 Abb. auf 11 Tafeln. (Beiträge z. vergleichenden Kunstforschung, herausg. vom kunsthistorischen Institute der Universität Wien [Lehrkanzel Strzygowski, Heft I].)

Der Assistent des genannten kunsthistor. Instituts war 1916/17 nach Konstantinopel entsandt und benutzte u. a. dort die Gelegenheit, um auch auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst zu arbeiten. Er war neuerdings auf die Baureste aufmerksam geworden, die in einer der Vorstädte Konstantinopels, in Makriköi, sutage liegen. Ausgrabungen durften natürlich nicht vorgenommen werden, aber zum Nachweise, wie wertvoll solche sein würden, reichten die Denkmäler und die Quellen, die sich damit vereinigen ließen, doch.

Das Buch ist in erster Linie eine Anregung, der Problematik der frühchristlichen Kunst auf dem Boden von Byzanz nachzugehen, vor allem mit dem Spaten in der Hand. Das Fruchtbare der Arbeit G.s ist neben der Anregung zu Ausgrabungen auf dem Boden Makriköis u. a. für die früheste Zeit die Annahme, daß der sog. *δρομικός ναός* ein tonnengewölbter Saalbau gewesen sei. Hier wird die Forschung einzusetzen haben, indem sie die mesopotamischen Voraussetzungen und die Einführung dieses Typus durch Apollodoros von Damaskus auf den Boden von Rom (Tempel der Venus und Roma) vergleichend prüft. Es wird sich dann herausstellen, daß die Ausstattung der Bauten, die G. in den bekannten Stichen Menestriers auf das Hebdomon bezieht, dem des römischen Doppeltempels entspricht, soweit wir heute noch nach den Innenspuren

schließen können. Es ist die Ausstattung der Wände mit Nischen und Statuen, wie sie von den Bauten Balbek's so gut bekannt ist. Insofern also begegnen sich die Zusammenhänge mit den Annahmen, die Glück den Menestrierschen Stichen entnimmt, deren Ursprung er der Kürze halber nicht nachgegangen ist. Auch wird man erwarten dürfen, daß er die Deutung des in diesen Stichen dargestellten Triumphzuges und seine Annahme der Zugehörigkeit zu einer Spiralsäule, über die vorläufig nichts weiter bekannt ist, näher begründet.

Glück macht einmal Ernst mit der Identifizierung des Ortes Makriköi, mit dem Lieblingspalaste der byzantinischen Kaiser, dem Hebdomon. Er beschreibt zuerst die Reste, gibt dann die historischen Daten über den Palast und sucht nun beide Reihen miteinander zu verbinden. Die Menestrierschen Stiche nach einer Triumphsäule geben für die Frühzeit Anlaß dazu. Glück sieht in ihnen einen Festzug des Valens, der beim Hebdomon beginnt. Der Vergleich mit dem Diokletianspalaste und dem des Theoderich in dem Mosaik von S. Apollinare nuovo gibt ihm dafür stilistische Anhaltspunkte. Dargestellt seien das Tribunal und die Kirche Johannes des Evangelisten, von der noch entsprechende Reste in einem Umbau des Basileios Makedo erhalten sind. Es handelt sich angeblich um einen außen reich mit Nischen und Statuen geschmückten „*ναός δρομικός*“. Theodosios errichtete dann im Hebdomon die erste Kuppelkirche, eine solche mit Konchen und eingestellten Säulen. Die Besprechung der Kirche des Propheten Samuel, die 407 von Arkadius errichtet wurde, führt Glück auf die bekannte Trierer Elfenbeintafel, die er ihrem künstlerischen Wesen nach dem 5. Jahrhundert zuschreibt. Er sieht darauf die Einweihung dieser Kirche dargestellt. Der Bau des Arkadius leitet über auf die Einführung des östlichen Raumbaues in Konstanti-

nopol. Es wird die Möglichkeit der Einwölbung des einschiffigen Provinzialtypus erörtert und dann auf die Bauten des Justinian und der späteren Kaiser eingegangen. Das Buch bringt so einen wertvollen Überblick über die allmähliche Herausbildung jener Bauformen, die, vom Osten nach dem Westen wandernd, am Hofe von Byzanz herrschend geworden sind. Josef Strzygowski.

SVERIGES KYRKOR, Konsthistoriskt Inventarium utg. av Sig. Curman och Johnny Roosval. Dalarne 1, 2: Falu Domsagas Norra Tingsl. bearbet av Gerda Boethius. Stockholm, Norstedt 1920. 12 Kr.

So dankbar man die fleißige Betriebsamkeit anerkennen mag, mit der Gerda Boethius gleichgetreu Körner und Spreu sammelt, so hätte doch die Höflichkeit der Herren Herausgeber nicht in die Verlegenheit gesetzt werden müssen, diesem Elfer Schranken zu setzen. Ihn einzuschränken haben sie sich nicht entschließen wollen oder dürfen. Kurs gesagt, das kunsthistorische Inventarium enthält einiges, wovon wenigstens der Berichtersteller nicht einsehen kann, daß die Mitteilung davon zur Sache gehört und von der Vollständigkeit erfordert wird. Vielleicht ist das Urteil einseitig? Man fange doch an zu lesen:

„Der Kirchhof, der durch die Erweiterung von 1879 eine namhafte Ausdehnung gegen Westen hin erhalten hat, ist von einer Mauer aus rohen Feldsteinen im Süden und Westen eingefast, sein östlicher Teil von einem gegossenen Eisengitter und der hinzugezogene Bereich im Westen von einer Hecke. Das eiserne Gitter ist 1879 auf dem großen Hofe zu Kniva gegossen. Im Süden und im Norden sind Eingänge mit geschmiedeten eisernen Türen, zwischen viereckigen weiß angestrichenen Ziegelpfeilern, mit schwarzen Platten gedeckt.“ Der Lageplan im Maßstabe von 1:2000 tut noch das übrige, uns vollständig in die Lage zu setzen, daß wir uns diesen merkwürdigen Kirchhof vergegenwärtigen. Irgendwie erklärbar und insofern berechtigt mag ja diese Ausführlichkeit sein; Gerda ist augenscheinlich mit dem Orte ganz verwachsen und daher mit ganz besonderer unterschiedloser Liebe ihrer Aufgabe ergeben.

Der Hauptgegenstand dieses Heftes ist die Beschreibung einer Kirche zu Vika. Diese kennen zu lernen ist in der Tat von besonderem Wert, und ihre Behandlung gibt diesem Hefte eigene Bedeutung. Übrigens hat der Baurat Sigurd Cur-

man, der Mitherausgeber der ganzen Sammlung, persönlich hier gewaltet; er hat die Kirche 1917—18 in Stand gesetzt. Ihm und seinen Helfern verdankt man daher die wertvollsten unter den vielen (76) bildlichen Darstellungen, die beigegeben sind. Die Kirche liegt, wie die übrigen in dem Hefte besprochenen, im Bereiche von Falun mit seinen Kupfergruben, also in einem berühmten Bergwerksbezirk und ihre Geschichte sowie der ungewöhnliche Reichtum der Ausstattung wird durch dies Verhältnis beleuchtet.

Der Bau ist teils aus Ziegeln, teils aus Granit errichtet. Die ältesten Einzelheiten deuten auf die Zeit des Übergangsstils. Die Baugeschichte ist verwickelt genug, liegt aber recht klar vor Augen. In der ersten Zeit wird eine hölzerne Kirche an der Stelle gestanden haben, Grundlagen, die auf eine solche deuten, sind im Boden gefunden. Die jetzt stehende Kirche stellt sich wesentlich im rechteckigen Grundriß vor; sie enthält einen einschiffigen Saal, überdeckt von ungemein reichem spätgotischem Gewölbe, das im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts übergespannt worden ist. Im Süden stößt ein Vorhaus an, lustig gewölbt (um 1500), im Norden ein kurzer Kapellenflügel und eine Sakristei. Das Äußere ist schlicht und unscheinbar, weiß angestrichen, kein Turmbau. Die Kirche hat schöne Glasmalerei des 15. Jahrhunderts. Herrlich ist die jetzt wieder hergestellte Ausmalung, die uns wieder einmal vor Augen führt, wie sich der Kunstsinne dieser nordischen Germanen in Schmückung und Ausstattung der Gotteshäuser gar nicht genug tun konnte. Der Charakter der Malereien ist durch die spätgotische Kunst wesentlich bestimmt; sie sind augenscheinlich Ausflüsse der hanseatischen Richtung, die rings an den Küsten der Ostsee geherrscht hatte. Aber alle Strenge der stilistischen Auffassung ist erweicht und zerfließen. Es ist eine protestantische Ausmalung, auf 1550—60 datiert, und ihr reich erzählender Inhalt ist dazu bestimmt, die heilige Schrift des neuen Testaments kapitelweise zu erläutern. So dienen nicht weniger als fünf Darstellungen, allemal mit dem Engel des Matthäus als Hauptfigur, der Erklärung des Evangeliums Matthäi, und ebenso folgen die andern Evangelisten; weiter schließt sich noch eine Fülle einzelner Szenen der heiligen Geschichte an. Dies ist alles an den Wänden ausgeführt sowie im Chor auf den Kappen des reichen Netzgewölbes. Das des Schiffes ist ohne Figürliches, aber mit Ornamenten aufs herrlichste überzogen. Auf dem Hochaltar steht der schöne und große spätgotische geschnitzte Schrein, 1918 hergestellt; das 18. Jahrhundert hatte

ihn als unbrauchbar abseits getan. Künstlerisch ist er nicht von hervorragender Bedeutung. Er zeigt die Kreuzigung im Schrein und zwölf stehende Heilige in den Flügeln. Von anderem Schnitzwerk, dessen Ursprungszeiten bis ins 13. Jahrhundert zurückgehen, zumeist aber dem 15. Jahrhundert angehören, ist ein großer Vorrat vorhanden. Dabei eine Papstfigur von herrlicher Ausführung, die wohl dem Berndt Notke aus Lübeck zuzuschreiben ist, dessen Werkstatt auch ein heiliger Martin entstammen wird. Auch eine große Georgsgruppe fehlt nicht.

Der vorliegende Band enthält noch die durch 121 weitere Abbildungen erläuterte Beschreibung von vier weiteren Kirchen und zwei Kapellen. Unter diesen ist wesentlich die reich gewölbte Kirche zu Svärdejö zu beachten, die aus einem kurzen Rechteck, das dem 13. Jahrhundert angehört wird, allmählich zu der jetzigen Kreuzform erwachsen ist; der Taufstein ist von gotländischer Herkunft, schön kelchförmig mit Rundbogen an der halbrunden Kuppe. Genau die gleiche Form, der Übergangszeit oder der letzten romanischen angehört, tritt vielfach und weithin an den Küsten der Ostsee auf. In den meisten dieser Kirchen fehlt es auch nicht an weiteren trefflichen Ausstattungsstücken. Namentlich fallen darunter einige kleinere als beachtenswert auf, Denksteine und eine Nummerntafel.

Mit Nummerntafeln sind ja unsere heutigen Kirchen unsagbar kläglich oder unverschämt ausgestattet, und so wäre es billig, doch wieder einmal am Alten zu lernen.

Hinter der Behandlung jeder Kirche folgt nach dem Plane dieser musterhaft angelegten Inventarisierung eine kurze Zusammenstellung in schwedischer, und eine längere in deutscher Sprache. Wir wollen hier eine aus diesem Bande wörtlich folgen lassen, um den Lesern ein recht deutliches Bild von dem zu geben, was sie bei gebührender Beachtung dieser Veröffentlichungen zu erwarten haben, auch wenn sie des Schwedischen nicht mächtig sind:

„Die jetzige Kirche in Aspeboda ist in den Jahren 1669—81 aufgeführt. Sie ist aus Holz in Blockhauskonstruktion gebaut, mit Schindeln bedeckt und rot angestrichen. Das schindelbekleidete, mit Teer bestrichene Dach trägt einen Dachreiter und vier kleine Ecktürme. Die zahlreichen hölzernen Dachspitzen sind für das 17. Jahrhundert charakteristisch (vgl. die frühere Kirche in Sundborn, S. 283). Im Inneren der Kirche sind die nackten Stämme erst im 19. Jahrhundert geründet worden. An der Nordwand des Chores war eine erst neuerdings

abgerissene Orgelempore angebracht, die in mittelalterlicher Weise sich des Dachbodens der Sakristei bediente (vgl. S. 163). Wir finden also auch hier diese für die Kirchen der Provinz Dalarna charakteristische Anordnung einer Nordempore, deren ausdrucksvoller Name in der Volkssprache (wörtlich ‚Gassenboden‘) auf ihre ursprüngliche Bestimmung als Platz der Kirchensänger hindeutet. — Die Kanzel, eine Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, ist 1751 von der südlichen Wand nach ihrem jetzigen Platze verlegt worden.

„Die Kirche besitzt u. a. einen Schnitzaltar, welcher sich dem Revaler Altar von Berndt Notke nähert. Er wurde 1680 mit einem neuen Rahmen versehen und weiß und blau übermalt. — Unter den Inventaren sind ferner zu bemerken: das Taufbecken aus der früheren Hälfte des 17. Jahrhunderts und eine messingene Taufschale, wahrscheinlich in Nürnberg im 16. Jahrhundert gearbeitet.

„Der Überlieferung nach befand sich schon im Mittelalter an anderem Ort der Gegend eine Kapelle, die 1609 durch einen hölzernen Bau unbekanntes Aussehens auf dem Platze der jetzigen Kirche ersetzt wurde.

„Neben der Kirche steht ein hölzerner, im Jahre 1688 vollendeter Glockenturm.“

Dazu 27 Abbildungen mit schwedischer und deutscher Unterschrift. Rich. Haupt.

ERNST DIEZ - HEINRICH GLÜCK, Alt-Konstantinopel. 111 photographische Aufnahmen der Stadt und ihrer Bau- u. Kunstdenkmäler. Roland-Verlag München-Pasing 1920. Kart. M. 8.—, geb. M. 12.—.

Dieses Buch, in erster Linie vom Verlag wohl als Erinnerung gedacht für die vielen deutschen und österreichischen Soldaten, die im Krieg längere oder kürzere Zeit in Konstantinopel sich aufgehalten hatten, verdient auch alles rege Interesse der Kunsthistoriker. Denn es bringt in gutem Kupfertiefdruck eine Fülle großer und brauchbarer Aufnahmen der byzantinischen und türkischen Kunstdenkmäler und vermittelt namentlich solchen, die diesem Kreis bisher fern standen, eine zunächst hinreichende Kenntnis davon. Das große Werk Gurliits über die Baukunst Konstantinopels steht nicht leicht zur Hand und das kleine Büchlein desselben Verfassers, das seinerzeit in der Sammlung „Die Kultur“ erschienen ist, bringt nur einige kleine Bilder und ist überdies längst vergriffen. Mit dem stets stärker erwachenden Interesse, das heute auch die Allgemeinheit der Kultur und Kunst des Orients entgegenbringt, sind uns

aber auch die Prachtbauten Alt-Konstantinopels wieder näher gerückt und namentlich die mit großem Unrecht in der Werthschätzung des Abendlandes ganz vernachlässigten türkischen Bauerschöpfungen, die mit zum Großartigsten und zugleich Feinsten gehören, was die gesamte Weltkunst hervorgebracht hat, finden jetzt wieder die erneute Bewunderung der einsichtsvolleren Europäer. Mit welchem Nachdruck verlangt z. B. K. E. Osthaus in seinen Grundrissen der Stilentwicklung (Hagen 1918) eine kosmopolitischere Einstellung der abendländischen Kunstgeschichte — eine Forderung, die Josef Strzygowski freilich seit dreißig Jahren schon erhebt — und wie rühmt er im besonderen die Leistungen des großen Sinan, „den wir als den Bramante des Ostens verehren dürfen“. Das vorliegende Buch gibt mit seinen Tafeln eine eindrucksvolle Vorstellung der türkischen Bau- und Innenkunst, indem es nicht nur die großen Moscheen, sondern auch die Paläste, Basare, Hane, Brunnen usw. vorführt. Und es zeigt uns auch die geschichtlichen Voraussetzungen dieser Kunst, soweit sie in Byzanz selbst liegen. Alle alt- und die wichtigsten mittelbyzantinischen Bauten und Denkmäler werden uns gleichfalls in guten großen Bildern zur Anschauung gebracht. Schon an der Auswahl erkennt man die kundige Hand. Kaum wäre hierzu auch jemand berufener gewesen als die beiden Wiener Privatdozenten, die Kunsthistoriker Dr. Dies und Dr. Glück, die, aus dem auf die Erforschung der Kunst der ganzen Erde eingestellten Wiener Institut Strzygowskis hervorgegangen, selbst jahrelang in Konstantinopel und im Orient sich aufgehalten haben und durch ihre Arbeiten auf dem Gebiet der altchristlichen, frühmittelalterlichen und islamischen Kunstgeschichte bekannt sind. Einleitend gibt Ernst Dies einen historischen Überblick über die wechselvollen Geschichte der Stadt und behandelt Heinrich Glück das Stadt- und Kulturbild Konstantinopels. Von besonderem Wert sind dann seine kunstgeschichtlichen Erläuterungen zu den Bildtafeln, die in gedrängter Kürze das Wissenswerte mitteilen. Eine schematische Karte von Konstantinopel im Mittelalter und einige alte Stadtansichten vervollständigen die Anschaulichkeit und es bleibt nur der eine Wunsch, daß bei einer Neuauflage die paar leeren Stellen im Textteil dazu benutzt werden, um auch die Grundrisse der wichtigsten byzantinischen und türkischen Bauwerke vorzuführen.

Karl Ginbart.

KARL REICHHOLD, Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder. Gr. 8°. 175 Seiten mit 300 Abbild., geb. M. 18.—. F. Bruckmann, München.

Ob der Titel gerade glücklich gewählt ist? Der Archäologe, der Reichhold kennt, wird sich bei dem Titel allerdings wohl das Richtige denken, aber die vielen anderen Leser werden sagen: „Skizzen griechischer Meister? So etwas gibts ja gar nicht“, werden infolgedessen an dem Buch vorbeigehen und damit etwas versäumen, denn — um das Gesamturteil gleich vorweg zu nehmen — das Buch ist durchaus geeignet, auch vom rein künstlerischen Standpunkt aus, einem empfänglichen Gemüt wirklich etwas zu geben, vielleicht auch die griechische Vasenmalerei ihm näherzubringen und ihm die künstlerische Qualität, die in diesen Bildern und Zeichnungen liegt, zu erschließen. Reichhold hat sich jahrzehntelang mit der Wiedergabe griechischer Vasenbilder beschäftigt und hat sich wie kein anderer in den Stil und die Eigenart dieser Kunstwerke hineingesehen. Nie sind Vasenbilder auch nur annähernd in so vollkommener Weise reproduziert wie in dem großen Vasenwerk von Furtwängler und Reichhold (Verlag F. Bruckmann, München). Daß Reichhold dabei dem antiken Künstler manches abgesehen, ihm in seine Werkstatt hineingeschaut und ihn in seinem Schaffen beobachtet hat, wie könnte es anders sein? Seine Erfahrungen und Beobachtungen legt nun R. in dem vorliegenden Buche dar, an Hand von zahlreichen Abbildungen, die dem großen Werke entnommen sind, keine Vollbilder zeigen, sondern nur Ausschnitte und Einzelfiguren. Die Komposition der Vollbilder sieht R. kaum in den Rahmen seiner Betrachtung, weil für die Komposition der Bilder nicht der Vasenmaler die Verantwortung trägt. Als Kleinkunst, die sich Jahrhunderte hindurch fast ausschließlich der Darstellung des Menschen zuwendet, ist die Vasenmalerei stets abhängig von der Monumentalmalerei geblieben. Von der großen Kunst, der Wandmalerei, empfängt sie Anregung und Belebung, von ihr empfängt sie die Motive, übernimmt — im Ausschnitt — die fertig komponierten Bilder, sowohl die einzelnen Figuren, wie auch ihre Anordnung und Verteilung im Raum. Die Rechtecke, Kreise, wie die ornamentalen Friese mit Götterdarstellungen, Kampfszenen und Bilder des häuslichen Lebens sind in ihrer unübertrefflichen Komposition auf der großen Wandfläche

entstanden, für monumentale Bilder, die für uns allerdings selbst in der Vorstellung fast unwiederbringlich verloren sind. Standen die Vasenmaler so der großen Kunst nahe, so waren sie doch innerhalb ihres Wirkungskreises selbständige, schaffende und empfindende, wenn auch nachempfindende Künstler, keine Kopisten und Abschreiber. Das bedingte schon die ganz andere geartete Technik mit ihren Hemmungen, die es nicht leicht macht, die malerische Wirkung auch nur einigermaßen wiederzugeben. Ganz andere Mittel mußten zur Anwendung kommen, als in der Wandmalerei, der die Farbe zur Verfügung stand. Dazu kam noch, daß die gebogene, sich nach unten stark verjüngende Fläche der Gefäße eine veränderte Raumverteilung erforderte, die wohl erwogen und berechnet sein wollte. Aber das macht der Vasenmalerei ebensowenig Schwierigkeiten, wie die zeichnerische Umbildung. Zeichnen konnten sie, so ohne Mühe, daß sie nicht nötig hatten, sich zu wiederholen oder gar sich selbst abzuschreiben. Unter tausenden von Vasenbildern können wir keine zwei Figuren nachweisen, die sich genau decken, und wo die Bewegungsmotive gleich sind, ist ihre Ausgestaltung im einzelnen immer verschieden. Von Andokides sind uns z. B. zehn Athenafiguren in derselben Stellung bekannt, und alle diese Figuren sind bis zu den kleinsten Einzelheiten herunter differenziert. Und diese Maler fühlten sich als Künstler, sie signieren ihre Werke, ja Euthymides signiert nicht allein, er fügt noch hinzu, daß sein Kollege Euphronios so schön noch nie gemalt habe. Das zeugt davon, daß diese Künstler mit Stolz und Liebe arbeiteten, im Wettstreit miteinander, so daß oft der Erfolg sie mehr freute als der Lohn. Wie nun die Maler fortschreiten — die Gesamtheit im Laufe der Entwicklung, der einzelne im Verlaufe seiner Lehrjahre — zeigt uns R. an vielen Beispielen. Ob das vom archäologischen Standpunkt alles richtig ist? Nun, der Gelehrte hat gelernt sich zu bescheiden, er kommt oft an den Punkt, wo eine Entscheidung nicht möglich ist, weil sich dem Material das Letzte nicht abringen läßt. Diese Schwierigkeit der Entscheidung hat R. in ihrer ganzen Schärfe wohl nicht immer erkannt, er ist geneigt, bestimmt zu sagen: So ist es gewesen, z. B. in der Technik, in der Art der Verwendung antiker Vasen, in der Weise des Zeichenunterrichts usw. Der Archäologe würde oft sagen: es könnte so gewesen sein, es ist wahrscheinlich so gewesen, weil er eben weiter nicht zu gehen pflegt, wenn der strikte Beweis nicht zu erbringen ist. Aber die bestimmte Art des

Verf. ist vielleicht ein Vorzug des Buches, die Geschlossenheit des Ganzen bleibt gewahrt, und klar sehen wir, wie die griechischen Vasenmaler ihr Ziel, die Beherrschung von Linie und Form, erreichten, mit Arbeit und Mühe, von Stufe zu Stufe, in gewaltigem Ringen. „Möchten sich unsere Künstler“, schließt Reichhold, „daran ein Beispiel nehmen und bei der Lösung neuer Kunstprobleme ebenso folgerichtig vorgehen und jedem übereilten, unsteten Arbeiten entsagen, denn diesem folgt, so sicher wie die Nacht dem Tage, der Niedergang der Zeichnung, der Zusammenbruch der Kunst.“
 Aug. Köster.

L. v. SYBEL, Frühchristliche Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung. Mit einem Titelbild. IV, 55 S. München, O. Beck, 1920.

Dieses dünne Heft in Kleinoktav bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Forschung über die altchristliche Kunst, denn L. v. Sybel zieht in ihm die Summe seiner Lebensarbeit, soweit sie der christlichen Archäologie gegolten hat. Es ist eine grundlegende Idee, um die er die Forschung bereichert hat, aber es ist die fruchtbarste, die überhaupt in sie hineingetragen werden konnte, der Gedanke, der den Theologen das Vorrecht nimmt, sie ex officio für sich zu beanspruchen und dafür den klassischen Archäologen und Philologen den Schlüssel in die Hand drückt. Auf die kürzeste Formel gebracht lautet sie: „Die altchristliche Kunst entstand nicht in einem künstlerischen Gegensatz zur vorchristlichen Kunst, sie zehrte auch nicht von Entlehnungen aus ihr, sondern es war immer dieselbe Antike, gerade auch in den Neuschöpfungen“. Dieser Grundsatz ist im vorliegenden Leitfaden konsequent durchgeführt. Damit wird zum erstenmal einheitlich und gleichmäßig eine wirkliche Geschichte der Formenentwicklung gezeichnet, die der Grundriß der christlichen Archäologie von V. Schultz (München, Beck 1919) programmgemäß nicht geben konnte, während H. Achelis, der zuletzt einen „Entwicklungsgang der altchristl. Kunst“ (Leipzig 1919) zu geben unternahm, an der Aufgabe kläglich gescheitert ist; wie sehr, wird einem doppelt klar, wenn man die kristallhelle Klarheit und wohltuende Sicherheit, mit der hier der Aufbau vollzogen ist, auf sich wirken läßt. S. gruppiert den Stoff nicht künstlich, um zu einer bestimmten Auffassung zu überreden, ihm sind auch die blendendsten Hypothesen nur Arbeitsbehelfe, die ihren Wert nicht durch ihre Verfechter, sondern durch ihre Brauchbarkeit für die Aufhellung

des Problems erhalten. In der nüchternen sachlichen Klarheit, die auf dem Fundament eines ausgedehnten Wissens und einer unbefangenen Gesamtanschauung der damaligen Geisteskultur ruht und sich in Sätzen von äußerster Konzentriertheit ausprägt, liegt ein Hauptreiz des Büchleins. So ist auf engstem Raum ein übersichtliches Bild nicht nur der frühchristlichen Kunst, sondern auch der Forschung über sie zusammengedrängt. Von dem Reichtum des Inhalts läßt sich kaum in wenigen Worten eine Andeutung geben. Nur auf die neuartige Epochen-einteilung soll hingewiesen werden: die 1. Epoche rechnet er bis Hadrian, die 2. bis Valerian, die 3. von Gallien bis Konstantin, die 4. von Konstantin bis Theodosius; weiter hinaus sind die Wege durch Ausblicke angedeutet. Mit alledem ist nicht gesagt, daß man mit dem Verfasser durchaus übereins gehen müßte. Zum Beispiel vermag ich die Ausdehnung des Begriffes „Hellenismus“ auf die gesamte Kunst der Kaiserzeit nicht zu teilen, glaube vielmehr, daß die Entwicklung in dieser Zeit so stark und eigenartig ist, daß für den Westen der Begriff des Romanismus Platz greifen muß, daß aber selbst im Osten der von anderer Seite für die Gesamtepoche geschaffene Begriff der Arabismus nur für das eigentlich hellenistische Kolonialgebiet: Ägypten, Syrien und deren Hinterländer eine mit der Zeit wachsende Geltung hat, während allein in Byzanz und seinen Kernländern, insbesondere im vorderen Kleinasien der Hellenismus durch Arabismus und Romanismus beeinflusst, aber nicht wesensverwandelt weiterlebt (Byzantinismus). Aber das sind Dinge, deren Begründung die Zukunft erst bringen muß. Über das, was wir heute als festen Besitz unserer Wissenschaft ansehen dürfen und über die ansehnliche Mehrung, die dieser Besitz seit dem Erscheinen der „Christlichen Antike“ und durch ihre Wirkung erfahren hat, gibt das Büchlein den zuverlässigsten Aufschluß.

Edmund Weigand.

WILHELM R. VALENTINER: „Zeiten der Kunst und der Religion“. (G. Grote, Berlin.)

Die Kunstwissenschaft wird aus den Essays, deren sechs der Verfasser hier vereinigt hat, kaum neue Tatsächlichkeiten entnehmen können, und auch in der schriftstellerischen Anlage oder Methode bieten sie nichts, was in Erstaunen versetzen könnte. Aber mag sich der Autor auch dem Plan wie der Einzeldarstellung nach auf

bekanntem Pfaden bewegen, so darf man ihm doch testieren, daß jeder dieser Aufsätze von einer gewissen Vollkommenheit und harmonischen Steigheit ist, die sich stets über das Philologische erhebt, aber andererseits zurückhaltend und beherrscht ist, und gerade zu einer Zeit befriedigen muß, die wie die unsere halb noch im Wissenskampf befangen ist, halb einem oft krampfhaften Herauspringen aus der Gewißheit in Theoriebildung zuneigt. Valentiner rückt in einigen Kapiteln der Weltgeschichte die Ganzheit ihres Ablaufs vor Augen. Amenophis IV., Phidias, Wolftram von Eschenbach, Michelangelo, Titian und Ruysdael verkörpern sechs entscheidende Stationen geistesgeschichtlicher Entwicklung, und so weit einige Namen überhaupt den Schritt der Jahrtausende ansudeuten vermögen, mag es den hier ohne viel Präntation in dieser Hinsicht ausgewählten gelingen. Trotzdem ermangeln die Kapitel etwas der Beziehung zueinander und lenken das Interesse mehr auf ihre Einzeldarstellung, die sich nicht immer, vor allem im Abschnitt über Michelangelo, ihrem Gegenstand gewachsen zeigt, die keinen neuartigen oder gar genialen Griff aufweist, aber doch den Kontur der jeweils skizzierten Persönlichkeit repräsentativ auf dem politisch-geschichtlichen und weltanschauungsgeschichtlichen Hintergrunde festhält. Wir werden die schöpferische Leistung des Autors gering um so höher seine Fähigkeit bewerten müssen, in ruhig fließendem Vortrage von verschiedensten Forschern Begebrachtes gesammelt und zur Einheit ausgereift lebendig werden zu lassen. Dabei wird man den historischen Hintergrund am gelungensten, die religiöse Situation mitunter etwas dürftig behandelt finden; dann aber wieder über einige Sätze zur rein künstlerischen Erscheinung freudig überrascht sein, die in schlichter Weise dem Gehalt und der spezifischen Schönheit der Form gerecht werden, den Stimmungswert fein und gelassen umschreiben. Über Einzelheiten des Urteils und der Künstlerpsychologie hier in eine Erörterung einzutreten, verbietet der Raum mangel; sie sind auch von untergeordneter Bedeutung. Im ganzen ist Valentiners Buch von der Art, die heute noch immer selten ist, und durchaus ein Gewinn für den Leser, der ein tieferes, aber sachliches, ein innigeres, aber nicht ausschwärmendes Verhältnis zu den großen Symbolen geistiger Epochen gewinnen will, ein kultiviertes Lesebuch für den im besten Sinne des Wortes bildungsbedürftigen Nichtfachmann.

Willi Wolfradt.

**WILHELM HAUSENSTEIN, Vom Geist
des Barock. Mit 73 Tafeln. München
1920. R. Piper & Co. Geb. M. 18.—.**

Ein geistvolles und ein erfreuliches Buch im ganzen, erfrischend, weil es seine Perspektive: aus unserer heutigen Anschauung heraus, nicht verleugnet und doch dem ungeheuren Elementarereignis der Kunst, das wir unter dem Sammelnamen Barock begreifen, als solchem gerecht wird aus eigenen Gesichtswinkeln. Man konnte natürlich von vornherein von Hausenstein nichts anderes erwarten als eine flackernde und essayistische Streife durch die unermesslichen Gefilde dieses Kunstlandes, keine kunsthistorische Entwicklung oder ästhetische Analysis. Davon ist er weit entfernt; und seit Wölfflins Barockbuch haben wir uns auch an einen ganz anderen Zugschnitt der Kunstbetrachtung gewöhnt. Es ist immerhin beträchtlich, was Hausenstein an innerer Einfühlung in den Geist des 17. Jahrhunderts aufbringt; psychologisch, versteht sich: das ist heute unsere Stärke und, weil Hausenstein in ungewöhnlichem Maße, auch quantitativ, repräsentativ ist für unser Verhältnis zur Kunst und seinen schriftlichen Ausdruck, vor allem auch die Stärke dieses ausgezeichneten Schriftstellers, den nicht nur das Sprühend-Dialektische und das essayistische Tanzen über die weitesten Beziehungen in Parallele zu Meier-Graefe stellt.

So teilt sich dieses anregende und sehr gegenwartsnahe Buch in 20 Kapitel ein, deren jedes eine besondere Seite des schillernden Phänomens, seine ungläublichen Widersprüche und Spannungen psychologisch beleuchtet. Wobei die Werke und Künstler nur paradigmatisch, als Beweisstücke des Neutums und Lehrsatzes „Barock“ auftreten. (Hausenstein sagt konstant „das Barock“, ändern und auch mir scheint das männliche Geschlecht maßgeblicher: man sollte einmal diktatorisch diesen Zwist entscheiden; aber wer hat dazu Autorität?) Wie fruchtbringend, wie tief solche Betrachtungsweise ist, können einige der glänzenden unter diesen ganz geschlossenen Essays schon mit ihren Überschriften andeuten: Das Organische, Mimica, Naturalismus, Gesellschaft, Vom doppelten Sinn (das Skeptisch-Zweideutige, Gespannte in den künstlerischen Mitteln), Superlativ, Barock und wir: es ist stets dieselbe Erscheinung, aber in anderen Facetten gespiegelt und deshalb erschreckend anders und von einer fast unmeßbaren Fülle des Ausdrucks und geformten Lebens. Man müßte abermals ein Buch schreiben, wenn man anfangen wollte, über Hau-

sensteins Behandlung des Stoffes zu berichten; so gedrängt ist sie von Gedanken und Geist. Es gibt daher auch keine gerade Linie, kein Abwickeln, kein eigentliches schriftstellerisches Drama in dem Buch: alles ist auf gleiche Plattform gestellt, es überschüttet uns mit glitzernden Feuerwerken psychologischer Spiele. Und der bleibende Eindruck? „Barock“: das Unfassbare, ewig Bewegte, Organisch-Gestaltlose dieses Stils strömt auch aus dem Charakter des Werkes. Vielleicht der erste gelungene Versuch, das Ganze des Barock in eine weitgespannte Parabel zu fassen; ihn nicht als bloße Form zu analysieren, sondern seelisch zu begreifen und die Form aus dem Geist der Epoche zu entwickeln.

Der Pipersche Verlag hat das Buch mit einer Anzahl trefflich illustrierender Abbildungen versehen und auch sonst sehr anständig und lesbar ausgestattet. Paul F. Schmidt.

TAGEBUCH des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose. F. Bruckmann A.-G., München 1919.

Dieses vergessene Stück Literatur ist eines der interessantesten Dokumente aus der Barockzeit. Herr von Chantelou, Poussins Mäzen, wird Bernini während seines Pariser Aufenthaltes im Jahre 1665 von Ludwig XIV. als Attaché und Dolmetscher beigeordnet. Als solcher ist er täglich um den Künstler, beobachtet ihn bei der Arbeit, nimmt an den Sitzungen der Baukommission teil, so gut wie an jenen, die der König dem Bildhauer für seine Büste gewährt, zeigt dem Italiener, den er restlos bewundert, alles was ihm in Paris sehenswert erscheint, hilft ihm die vielen fürstlichen Besucher und Besucherinnen empfangen. Alle diese Geschehnisse hat er mit der nieversagenden Treue des Chronisten in seinem Tagebuch festgehalten.

Bei dem ungeheuren Selbstbewußtsein, das Franzosen so gut wie Italienern eignet, kommt es, trotz Chantelous vermittelnder Art, zu mancherlei scharfen Zusammenstößen. Für Bernini ist es ein erschütterliches Axiom, daß Rom, wo die Kunst am besten „godeiht“, die hohe Schule für den Künstler ist, er hält es für einen Fehler, die jungen Leute zuerst vor die Natur zu führen, die „fast immer matt und kleinlich“ ist, die Antike allein vermittelt „die Idee des Schönen“, die ihnen Richtschnur fürs ganze Leben bieten kann. Wir belauschen Urteile über Michelangelo, der sich

„so eng wie ein Chirurg“ an die Anatomie gehalten habe, über Leonardo, der als „spekulativer Kopf“ abgetan wird, über Tizian, Correggio, Veronese, Annibale Carracci, Poussin, die Antike, über Architektur, Bildniskunst, über wirtschaftliche Fragen, Theater und Politik und nehmen teil an Ateliierge sprächen voll sinnlicher Erfahrungen, von denen im Gegensatz zu den Regeln der Kunst, die auf Akademien gelehrt werden, so selten die Rede ist. Wen Berninis Arbeitsweise und Charakter interessieren, diese merkwürdige Mischung von Selbstbewußtsein und Religiosität, wird trotz Baldinucci von Chantelou mehr und Wertvolleres erfahren.

Von Berninis kühnen Plänen, die seine Berufung nach Paris bewirkt haben, hat sich nur wenig verwirklicht. Ludwige XIV. Marmorbüste ist entstanden, aber die Baupläne für den Louvre wurden nicht ausgeführt, ja das Scheitern dieses großzügigen Unternehmens bedeutet nichts anderes als den Todeskampf zwischen Individualität und höfischer Gebundenheit. In dem festgefügtten französischen Pyramidenstaat ist für das Gottesgnadentum des Künstlers kein Platz mehr.

Im Tuilerienbrand von 1871 sind Berninis Originalpläne untergegangen, übrig geblieben sind allein fünf Stiche von Jean Marot und Chantelous Aufzeichnungen. Das Tagebuch, das lange verschollen war, wurde in der Gazette des Beaux-Arts (1875 bis 1884) abgedruckt, Rosses vorzügliche Bearbeitung bringt es zum erstenmal in Buchform und in deutscher Sprache. Rosa Schapire.

DIE ARCHITEKTUR des Graltempels im jüngeren Tituel. Von Bianca Röthlisberger. Heft 18, Jahrgang 1917 von „Sprache und Dichtung“. Verlag von A. Francke, Bern.

Bereits im vorigen Jahrhundert haben Boissérée, Droysen, Zarncke, Otte das auf den Namen des jüngeren Tituel getaufte und Albrecht v. Scharffenberg zugewiesene mittelhochdeutsche Gedicht hinsichtlich des darin besungenen sagenhaften Graltempels einer Analyse unterzogen. Das Gedicht ist wohl die längste und kühnste architektonische Schilderung, die aus dem Mittelalter überliefert ist. Der Tempel des heiligen Gral erhebt sich auf der Plattform eines Hügels von Onyx in der Grundform einer Rotunde mit 3 Eingängen, einem Hauptchor und einem Kranz von 7 $\frac{1}{2}$ Chören oder Kapellen. Im Mittelpunkt des Tempels ist in einer kleinen Sakristei in Gestalt eines Tempels der Gral aufbewahrt. Eherne Säulen tragen die Gewölbe der Tempelhalle. Während Boissérée an-

nahm, daß von dem gesamten Rundtempel nur die in Kreuzform gestalteten Mittelschiffe hochgeführt gedacht sind, nimmt die Verfasserin und zwar m. E. mit größerer Wahrscheinlichkeit an, daß hinter dem Kapellenkranz der Bau in einer einzigen ungeteilten Fläche emporwächst, in deren oberen Teil die Fenster eingelassen sind. Diese ernete Masse wird durch 36 Chortürmchen belebt. Vom Lichtgaden zu dem über der Führung sich erhebenden Mittelsturm nimmt die Verfasserin ein schräges Pultdach an, dessen goldene Fläche weit ins Land hinaus leuchtet. Die Türme haben 6 Stockwerke und werden durch ein goldenes Helmdach mit Nelloverzierung bekrönt. Große Turmköpfe aus Rubinen tragen Kreuze aus Kristall. Auf jedes Kreuz ist ein goldener Adler gelötet, der von der Ferne gesehen frei schwebend über den Türmen verharrt. Am Hauptsturm bildet ein großer Karfunkel den Turmkopf und trägt Kreuz und Adler. In dunkler Nacht weist das Leuchten des Karfunkels verirrt den Templern den Weg. Reicher Goldschmuck und viele tausend, in allen Farben strahlende Steine übersiehen den Turm. Der Tempel besitzt zwei höchst kostbare Glocken, für deren Klöppel Gold dient. Die Glocken selber sind aus arsihlere geformt.

Die drei Portale liegen im Norden, Süden und Westen des Tempels und sind dem Glauben, der Liebe und der Hoffnung geweiht. Im Gegensatz zu Droysen, der das in dem mhd. Gedicht besungene „jüngste Gericht“ ins Bogenfeld des Westportals verweist, verlegt die Verfasserin diese Anlage ins Innere der Kirche und bringt sie in Verbindung mit der Gestaltung der Orgel. Phantastisch beschreibt der Dichter den Fußboden des Tempels, auf welchem durch rotierende Bewegung plastisch geformter Fische und Meerwunder der Eindruck sich bewegender Meertiere hervorgerufen wurde. Röthlisberger denkt sich diesen Fußboden in der Form eines durch einen Hohlraum geteilten Doppelfußbodens, dessen unterer Teil durch in den Hohlraum eintretende Luft zur Bewegung gebracht wird, wodurch von oben gesehen bei den daran befindlichen plastischen Meertieren die Illusion der Bewegung hervorgerufen wird. Ein wundersames Uhrwerk läßt Sonne und Mond im Tempel ihre Bahnen ziehen. Das Allerheiligste aber ist der kleine Tempel in der Mitte der Halle, in dem der Gral aufbewahrt ist. Wenn die Verfasserin aber meint, es sei eine geschraubte Ausdrucksweise des Dichters, die den ganzen Raum einem kleinen Gegenstand vollständig unterordnet und nicht umgekehrt den Gegenstand dem Raum, so können wir ihr hierin nicht

folgen. Darin liegt doch gerade der tiefe Gedanke, daß das kleine aber wunderwirkende Gralgefäß den Mittelpunkt des Riesentempels bildet und so die symbolische Bedeutung seiner Wunderkraft in ähnlicher Weise zum Ausdruck kommt, wie die hohe Halle des mittelalterlichen Doms die kleine, äußerlich unbedeutende Hostie als Symbol des Leibes Christi birgt. P. Wolf.

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER. Herausgegeben von Ulrich Thieme. Dreizehnter Band: Gaab—Gibus. Leipzig, E. A. Seemann. Lex-8^o. 1920.

Nach vierjähriger Pause ist endlich der Band mit der verhängnisvollen laufenden Nummer erschienen. Das äußere Gewand ist leider ein anderes geworden, glücklicherweise jedoch kein weniger vornehmes. Diese vier Jahre, die schwersten, die Deutschland je durchgemacht hat, sind, wie es zum Glück erscheint, auch wohl als die vier schwersten im Leben des Lexikons zu bezeichnen. Auf eine namhafte Spanne Zeit ist der Fortgang des Unternehmens nun in der alten, vorkrieglichen Weise durch das Eingreifen verschiedener Freunde gesichert. Es steht zu hoffen, daß es sich dann, nach Ablauf dieser Jahre, infolge des allgemeinen Eintritts wieder gebesserter Verhältnisse, auf dem gewöhnlichen buchhändlerischen Wege von selbst tragen wird. Auch dieser Band beweist, wie sein Vorgänger, daß wir auf die Mitarbeiter im Ausland nicht angewiesen sind. Der Leitung ist zu trauen, daß sie uns Übelgesinnten nicht nachlaufen wird. Sie spricht sich nicht über den Punkt aus; erfreulich wäre es aber, wenn sie sich entschliesse, das Lexikon so gut wie ganz auf deutsche Füße zu stellen. Damit geben wir uns das Selbstbewußtsein wieder; und nur mit diesem Stolz wirken wir auf das Ausland, das auch in der Wissenschaft so allmählich vergessen hat, was es uns alles verdankt. Es gibt einige wenige Erscheinungen, die nur der Stammverwandte völlig begreifen kann: z. B. die großen englischen Karikaturisten, oder Blake, oder William Holman Hunt. Da selbst bei Lexikonartikeln der Biograph immer ein Enthusiast sein sollte, und der Enthusiasmus nur aus dem ureigensten Verständnis geboren wird, so möchte für solche Ausnahmen womöglich die Kraft eines Volksgenossen oder eines Verfassers, der den betreffenden Volksgeist zum mindesten von Grund aus kennt, gewonnen werden. Für alles andere, für alles, was vom Söller der reinen Kunstwissen-

schaft betrachtet werden kann, haben wir die weitaus besten Kräfte im Hause: — und was vor rund hundert Jahren ein einzelner Mann, unser großes Vorbild Nagler fertig gebracht hat, müßte doch die gesamte deutsche Fachwelt heute spielend bezwingen.

Dafür, daß an den deutschen Universitäten italienische Kunstgeschichte als Hauptsache gepflegt wird, gibt auch dieser Band ein Zeugnis ab. Solche Leistungen wie die Titel Gaggini, Galli, Garofalo, Gatti, Gentile, Gentileschi, Ghezzi, Ghiberti, Ghirlandajo sind gewiß anderwärts nicht erreicht worden. Aber auch die anderen Ausländer sind hervorragend behandelt worden: so z. B. die Familie Gauder-D'Agoty von L. Burchard, der, da ihm weitere Quellen zur Verfügung standen, meine umfangreichen Untersuchungen über diese Farbstecherfamilie nicht nur ergänzen, sondern in einigem auch berichtigen konnte. Mit geheimer Schadenfreude erblickte ich Claude Gellée hier an seiner richtigen Stelle eingeordnet — wofür ich so beweglich plädiert habe —, und nicht, wie es nach dem sonst im Lexikon obwaltenden Grundsatz hätte geschehen müssen, nach seinen Spitznamen unter Lorrain (französischer) oder Claude (englischer Gebrauch). Mit jedem Band kommt das Werk dem Ideal näher, demzufolge die berühmten Künstler im Verhältnis zu den zahllosen unberühmten zurückgedrängt werden. Solche Titel wie Gavarni (er hieß Chevallier und nicht Chevalier, wie zwar schon einmal aus dem Text, S. 296, 2. Spalte, Zeile 1 hervorgeht, aber nicht richtig zu Anfang des Titels angegeben wird), und Géricault z. B. hätten noch vor acht Jahren den dreifachen Umfang gehabt von dem, womit sie im 13. Band ganz richtig ankommen. Um so mehr möchte ich einen kleinen Einwand nicht unterdrücken. Wenn die Schriftleitung sich überzeugen läßt, kann sie ihm ja, zu Nuts und Frommen des Lexikons, der Mitarbeiterschaft zur Beachtung übermitteln. Vielleicht die Hauptleitung des Lexikons besteht in den bibliographischen Angaben am Schluß jedes Titels. Es sollte m. E. mit äußerster Strenge darauf gesehen werden, daß hier aber nur solche Hinweise geboten werden, die den Benutzer, der sich der Mühe unterzieht, sie aufzuschlagen, wirklich etwas bieten. Das ist aber namentlich bei den neueren Künstlern durchaus nicht der Fall. Man wird noch allsuoft auf Stellen im „Studio“ und anderen Zeitschriften verwiesen, wo der Künstler einfach mit Namen, ohne jedwedes Beiwort, angeführt wird. Ich halte es auch nur ganz ausnahmsweise, bei einem modernen Künstler ge-

nügend, wenn der Hinweis nur auf eine einzige Abbildung erfolgt: völlig zu unterlassen wären Hinweise auf Ausstellungskataloge, die womöglich nur den Titel eines einzigen Bildes bringen. Auf solche Werke wie *Mireur* hinzuweisen ist zwecklose Zeitverschwendung, und ist als ledigliches Füllsel unter der Würde dieses Unternehmens. Auf so etwas weiß jeder Benutzer in den entsprechenden Fällen auch ohne das Lexikon zurückzukommen. Wenn ich z. B. aus dem Titel erfahren habe, daß Johann Schmidt Rokoko-Genrebilder gemalt hat, und in welcher Weise er das getan, so ärgert es mich nur an, sagen wir fünf in der Bibliographie erwähnten Stellen nichts weiter zu finden, als daß ein Bild 1888 im Münchener Glaspalast ausgestellt war, ein anderes „Am Herd“, ein drittes „Verliebt“, ein viertes „Im Frühling“ getauft wurde, und daß das fünfte von einem beliebigen Berichterstatter an der verwiesenen Stelle für schön erklärt worden ist. Namentlich bei neueren Künstlern dürfte in der Bibliographie lediglich auf monographische Artikel verwiesen werden und auf solche Stellen, wo man etwas wirklich Wissenswertes findet, das aus Raumangel im Lexikontitel nicht hat genügend verarbeitet werden können.

Prof. Dr. Hans W. Singer-Dresden-Wachwitz.

A. GRONER, Die Geheimnisse des Isenheimer Altares in Colmar. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heitz, Straßburg 1920. 42 S.

Der Verfasser unterlag der Zwangsvorstellung, etwas Neues entdecken zu müssen. So entstanden die merkwürdigen Ergebnisse: Magdalena verkörpert auf der Isenheimer Kreuzigung die Ecclesia, Johannes d. T. die Synagoge, der allegorische Charakter der Magdalena wird lediglich begründet durch die kleinere Proportion dieser Gestalt. Bei Johannes, wo dieses Argument wegfällt, wird auf das Wort: „Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen“ hingewiesen. Das zweite Hauptbild des Altares, für das schwer ein Titel zu finden ist, muß sich die Bezeichnung — Pflingstbild gefallen lassen. Der Verfasser glaubt, parallel dem auf das Jesuskind fallenden Lichtstrahl ginge von Gottvater ein zweiter Strahl hinter dem Tempelvorhang spazieren; „er kommt wieder zum Vorschein im Hintergrund des Tempels, von wo der heil. Geist kam (?), gefolgt von den Scharen der jubelnden und musizierenden Engel“. Mit Hilfe dieses leider schwer verfolgbaren Strahles konstruiert der Verfasser ein Dreieinigkeitstriedeck

und kombiniert sein Pflingstbild energisch weiter: „Konnte die Muttergottes auch fehlen, so hätte eine Darstellung mit elf Aposteln noch immer das Ebenmaß der Gemälde gestört. Daher verfiel der Künstler auf eine geistreiche Neuerung; er ließ den heil. Geist einfach auf die junge Kirche herabkommen. Sie trägt auf dem Haupte eine ganz wunderbare Krone, einen Kranz von elf Feuerzungen, welche der Zahl der Apostel entsprechen. Diese Feuerkrone setzt die Jungfrau in Verzückung.“ Abgesehen davon, daß die Krone nur zehn Zinken hat, dürfte die angeführte Stelle auch sonst genugsam beweisen, daß diese Studie mehr ein Ergebnis der Phantasie als der Forschung geworden ist. M. Escherich.

ROSY KAHN, Die Graphik des Lucas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgeschichte der holländischen Kunst im 16. Jahrhundert. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel).

Wenn auch die Verfasserin weiß, daß „bei der Scheidung von Perioden in den Werken eines Künstlers die Grenzen immer etwas Willkürliches behalten“, so hat sie mit gutem Erfolg in dieser Promotionschrift die Entwicklungsphasen des Lucas van Leyden aufgezogen und das Charakteristische seiner wechselnden Kunstauffassung hervorzuheben verstanden. Mit großer Gründlichkeit schreitet sie von Etappe zu Etappe. Sie weist mit Evidenz die Abhängigkeit des Lucas von Engebrechtas in bezug auf die Übergröße und Überschlankheit der Figuren mit schmalen Gliedern und straff gespannten Muskeln nach. Auf den Einfluß des Geertgen tot Sint Jans führt sie die intimen, spezifisch niederländischen Ansichten des weiten, flachen Geländes, das Atmosphärische der Landschaft und einzelne Gewandmotive zurück. Unergebliger sind die Untersuchungen über die Verbindungen zwischen Lucas, den niederländischen Kupferstechern des 15. Jahrhunderts und den holländischen Holzschnittzeichnern. Hingegen ergeben die Kapitel „Lucas und Dürer“ und „Dürersche Kupferstiche und Holzschnitte“ fruchtbarste Resultate für die Kunstwissenschaft.

Auch die formalästhetischen Analysen beweisen eine große Einfühlungsfähigkeit in die vorliegende Materie, wenn auch manche Bildbeschreibung Prägnanz des sprachlichen Ausdrucks noch vermissen läßt.

Jedenfalls zeigt diese Arbeit große Kenntnisse der weitverzweigten Zusammenhänge der graphischen Künste jener Zeit.

Es ist anzuerkennen, daß weniger bekannte Holzschnitte und Kupferstiche in Abbildungen beigegeben wurden, die das Studium des Buches erleichtern. Sascha Schwabacher.

AUGUST STOER, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut. Mit 265 Abbildungen (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 20). Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W. 62.

Der Verf., der am 3. Juni 1920 einem schweren Leiden erlegen ist, hat das Erscheinen dieses Buches nicht mehr erlebt. Daß er einer der besten Kenner seines Spezialgebietes war und vieles von dem, was in diesem Buch zum ersten Male systematisch zusammengestellt und in einen großen Rahmen eingespannt ist, erstmalig im „Cicerone“ als Ergebnis seiner Forschungen mitgeteilt hat, ist den Lesern dieser Zeitschrift bekannt. Stoehr gehörte seinem ganzen Wesen nach zu jenen stillen, aber unsagbar fruchtbaren Forschern, die innere Neigung zum Beruf getrieben. Er war der eigentliche Schöpfer des fränkischen Luitpoldmuseums in Würzburg, das als eine der besten deutschen Provinzialsammlungen nach Aufbau und Inhalt die eigentliche Schöpfung dieses Mannes ist, dem Bescheidenheit bei Lebzeiten verwehrte, ausgreifend in die Breite zu wirken, der aber auf seinem engeren heimatlichen Gebiet ein vorbildlicher Organisator gewesen ist. So darf man einem gütigen Schicksal danken, daß er wenigstens dies Vermächtnis auf dem speziellen Gebiet seiner Forschungen und Neigungen als Sammler noch der Nachwelt hinterlassen konnte. Das Buch selbst wird in der Tat einem seit langem vorhandenen Bedürfnis nach einem zuverlässigen Führer durch das fast unerschöpfliche Gebiet der deutschen Fayencen und des deutschen Steingutes erstmalig gerecht. Andere Forscher werden mit der Zeit vielleicht noch weiter vorstoßen, denn der Prozeß der Funde und Entdeckungen ist immer noch im Fluß. Aber die Art, wie Stoehr sein Material gesammelt, disponiert und ausgewertet hat, bleibt trotzdem vorbildlich und das Handbuch als solches wird deshalb immer seine überragende Bedeutung für die Wissenschaft behalten. Außer den deutschen Manufakturen, die nach der geographischen Lage in eine süddeutsche, eine mitteleuropäische und eine norddeutsche Gruppe aufgeteilt sind, werden die Schweiz mit der Fayencefabrik zu Zürich, und Deutsch-Österreich (Salzburg und Gmunden) in besonderen Kapiteln des letzten Teiles wenigstens

in großen Zügen behandelt. Ein Schlußkapitel, das sich speziell an den Sammler wendet, faßt die praktischen Erfahrungen des Fachmannes zusammen und handelt vom Ausbessern und von „billigen“ Fayencen, d. h. jener bösen, zusammengeleiteten Trödlerware, deren Wert dem der Fälskate in nichts nachsteht. Was aber auf diesen nahezu sechshundert Seiten an Wissen und Ergebnissen im einzelnen ausgebreitet wird, das zu ermessen, lehrt erst die praktische Handhabung dieses Buches. Auch die zahlreichen Hinweise auf die literarischen Quellen sind dankbar zu begrüßen. Dagegen wird man das Fehlen von Markttafeln als das einzige schmerzliche Manko dieses Werkes ansprechen, das sonst der wichtigste Eckpfeiler an einem Gebäude ist, das dank der unermüdbaren Forschung aller Beteiligten heute schon bis zum Dachgesims gediehen sein dürfte. Georg Biermann.

R. PAGENSTECHE, Nekropolis. Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien. Veröffentl. im Auftrage von Ernst v. Sieglin. Leipzig, Giesecke & Devrient 1919. 4°, X, 216, broschiert M. 45.—.

Alexandria bietet ein besonders sprechendes Beispiel für die Pendelbewegung der kunstgeschichtlichen Forschung, das Hin und Her zwischen Unterschätzung und Überschätzung, bis mit der wiederkehrenden Ruhe allmählich die rechte Mittellinie gefunden wird. Lange Zeit fast unerwähnt, blieb es auch nach der Entdeckung der hellenistischen Kunst in Pergamon noch im Schatten, bis dann durch ein fast instinktiv wirkendes Gesetz der Reaktion auch die alte Rivalin von Pergamon ihre Wiedererstehung in der Forschung feierte — Ende der achtziger Jahre — und in Theodor Schreiber ihren beredtesten Verteidiger fand. In frischer Entdeckerfreude sonderte Schreiber aus dem Kunstgut, das bis dahin meist für römisch gehalten hatte, bestimmte Gruppen für die alexandrinische Kunst aus und übereignete ihr allmählich soviel, daß die römische Kunst zuletzt mehr ein Anhängsel der alexandrinischen schien, neben deren Einfluß der griechische oder kleinasiatische nur unbedeutend sein konnte. Der Nimbus Alexandriens wuchs noch durch die Arbeiten seiner Nachfolger und als die Bewegung auf die christliche Archäologie übergriff und hier teilweise fast den Charakter des Panalexandrinismus gewann. Allein schon die von anderen erkannte Notwen-

digkeit auch Syrien und Antiochia eine Einflußsphäre auf die römische Kunst zu sichern, begann da Abbruch zu tun. Dazu brachten die unter Schreiber's Leitung von der Sieglin-Expedition unternommenen Ausgrabungen eine große Ernüchterung. Zwar Schreiber selbst war zu sehr mit seinen Anschauungen verwachsen, als daß er noch tiefgehende Korrekturen hätte vornehmen können, aber sein Nachfolger in der Bearbeitung der Ergebnisse der Sieglin-Expedition, R. Pagenstecher, sieht sachlich und leidenschaftlos die Folgerungen, die sich aus ihrer unvorsingenommenen Betrachtung in Zusammenhang mit den Ergebnissen aller bisher erfolgten Grabungen aufdrängen. Zunächst geschieht das für das Teilgebiet der Bestattungsanlagen, aber aus der antiken Anschauung heraus, daß die Ruhestätte des Toten, seine ewige Wohnung, so weit als möglich das Abbild der Wohnung des Lebenden darstellen soll, fällt vielseitig klärendes Licht auf wichtigste Fragen der hellenistischen und römischen Kunstgeschichte.

P. betrachtet zunächst die Form der Grabdenkmäler und findet, daß die helladischen Formen weitaus überwiegen; wenig belangreich ist der Beitrag Kleinasien's und Syrophöniziens, während sich der Einfluß des einheimischen Ägypten in der Verwendung des Zinkenaltars, des Obelisken, der Pyramide und des ägyptisierenden Naiskos äußert. Die Pyramide ist durchaus nicht häufig, im Westen tritt sie ebenso wie der Obelisk erst seit der frühen Kaiserzeit auf, woraus P. schließt, daß erst die römische Provinz Ägypten stärker auf den Westen wirkt — direkt wenigstens, denn der indirekte Einfluß, vermittelt durch Phönizien, dauert schon lange, beschränkt sich aber auf das phönizisch-punische Gebiet und hat hier ein stärker ägyptisierendes Gepräge als im ägyptischen Hellenismus selbst. Auf dem Gebiete der Keramik, also der kunstgewerblichen Industrie bietet sich ein etwas anderes Bild: Zunächst überwiegt — wie in der Plastik — der attische Einfluß; dann macht sich Unteritalien stark geltend und erst nachdem die Industrie der Großstadt erstarkt ist, übt sie ihre Rückwirkung auf Unteritalien aus.

Die eigenartigste und häufigste Gruppe der Denkmäler bilden die bemalten Grabstelen, die größtenteils als Grabverschlüsse dienen und eher für unterirdische Verwendung als für freie Aufstellung berechnet scheinen, weil die Farben unter der ägyptischen Sonne bald ausbleichen müssen. Sie sind aber keine alexandrinische Besonderheit, sondern die Bemalung tritt überall auf, wo schlechtes, löcheriges Steinmaterial eine Veredelung durch Stuck und Malerei erforderlich macht. Ein guter

Teil dieser Stelen ist für Söldner oder deren Angehörige geschaffen und es könnte wohl sein, wie P. vermutet, daß der Typus der Grabespose des Soldaten in Alexandria geschaffen worden ist. Wichtiger ist eine Beobachtung, die er im gleichen Zusammenhang macht, daß nämlich die Figuren auf pompejanischen Wandgemälden mit den auffallend hageren und schlanken Proportionen, die Rodenwaldt früher einmal für typisch römisch ansah — er hat diese Ansicht inzwischen aufgegeben — wahrscheinlich auf Alexandria zurückgeführt werden müssen. Daraus würden sich wichtige Konsequenzen ergeben. Die Stellen, die zwischen 332 und 300 zu datieren sind und eher eine absteigende Entwicklung verraten, zeigen einen auffallend hohen leeren Sockelstreifen, offenbar deshalb, damit bei einer hohen Aufstellung die auf der vertieften Naiskoerückwand angebrachten Figuren nicht zum Teil verdeckt werden. Perspektivische Vertiefung des Raumes findet sich nur bei der Helixosteie, über die P. schon in den Alexandrinischen Studien, Heidelberger Sitzungsb. 1917, gehandelt hat: sie spiegelt wohl den Einfluß des alexandrinischen Malers Antiphilos wieder, der nach antiker Überlieferung die Darstellung des Innenraumes mit Erfolg versucht hat. Eine andere Form des Grabverschlusses bildet die Scheintür, welche möglicherweise von Makedonien (oder Kleinasien) aus eingebürgert wurde. Daß das vorkommende Schuppenmuster in den zwei oberen Türfeldern durchbrochene Gitterung wiedergeben soll, steht für mich außer Zweifel; denn die aufeinander gesetzten Halbbogen finden sich als Motiv z. B. für durchbrochene Steinschranken von der Kaiserzeit bis tief in die byzantinische Zeit.

Der zweite und unter manchen Gesichtspunkten noch wichtigere Teil der Untersuchungen befaßt sich mit den hellenischen und römischen Grabanlagen Alexandriens, die Wandmalereien aufweisen: er will die relative und absolute Chronologie der Grabanlagen und ihrer Dekoration aufstellen und daraus die Folgerungen ziehen für die Bemalung der Häuser der Lebenden in den entsprechenden Zeiträumen. Da sind nun zwei wichtige Grundtypen zu unterscheiden: das *οίκος*- oder Kammer-Grab, das aus Makedonien nach Ägypten kommt und stets ausgemalt ist, und das Peristyl-Grab, das dem Typus des ägyptisch-orientalischen Privathauses folgen soll und nie ausgemalt ist; beide treten von Anfang an in Alexandria auf. Das aristokratische makedonische Kammergrab beschränkt sich auf die ersten Jahrzehnte, nachher geht es unter oder wird bis zur Unkenntlichkeit

entstellt. Das Muster für das Peristyl-Grab bildet die Katakombe von Mex. Ihre Behandlung führt zu einer Untersuchung über das alexandrinische Wohnhaus jener Zeit. Seine Bestandteile sind: *εἰσόδος, παραδρομῆς*, Querhalle, *αἶθριον, οἶκος* und Nebenräume. Wenn P. dabei eine Identifizierung von *αἶθριον* und atrium durchaus ablehnt, so hat er wohl recht für die ältere Zeit; eine solche Gleichsetzung ist aber spätestens im Laufe des II. Jahrhunderts n. Chr. erfolgt und *αἶθριον* ist damals sogar als Lehnwort in den griechischen Osten gekommen und vertritt *ἀίθριον*; denn nicht anders ist es zu deuten, wenn eine Inschrift von Lagina (Bull. corr. hell. XI, 165) τὸ αἶθριον τοῦ ἀνα γυμνασίου nennt. Das Grab von Schatby stellt eine offenbare Mischung aus den beiden Grundtypen dar; in seinen ältesten Teilen auf die Zeit um 320 zurückgehend, erfährt es um 280 und 250 Erweiterungen. Es reiht sich seitlich an die Gräber von Sidi Gaber und Suk el Wardian, dann die verschiedenen Stufen der Anfuschiucht. Die Katakombe von Mex, mit die großartigste Anlage, stammt etwa aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert und bildet den Übergang zu den Katakombenanlagen der Kaiserzeit, von denen Kom-esch-schukafa aus dem 1. u. 2. Jahrhundert n. Chr. das meiste Interesse beansprucht.

In seinem IV. Kapitel behandelt P. die alexandrinische Wandmalerei. Für die noch vorhellenistische Zonendekoration bietet Sidi Gaber ein Beispiel. Dann tritt in Suk el Wardian gleichzeitig mit südrussischen Gräbern und dem Dromos von Pydna um 250 der erste Stil in Erscheinung: die Imitation der Quaderwand in Stuck und Malerei, wohl auch hier veranlaßt durch die schlechte Beschaffenheit der Hypogäenwand, tritt wahrscheinlich zuerst in Alexandria auf, wiewohl auch Delos, Priene, Pergamon Beispiele aufweisen können, die bis ins 3. Jahrhundert hinaufreichen. Auf den ersten oder Inkrustationsstil folgen ägyptisierende Malereien, dann figürliche Malereien griechischen Stils. Fragmente von Wandmalereien, die im sogen. Isium gefunden und Abbildung 113—117 zuerst veröffentlicht sind, bilden die einzigen Beweisstücke für das Vorkommen des 2.—4. Stiles, die sich überhaupt im Osten finden. Diese Malereien, die wohl ins II. Jahrhundert n. Chr. gehören, erwecken durchaus nicht den Eindruck der Bodenständigkeit, sondern den Eindruck der Übertragung von außen; deshalb erscheinen die „pompejanischen“ Stile hier mit- und nebeneinander in einer späten Zeit, während sie sich im Westen nach angemessenen Zeiträumen ablösen. Daraus

ergibt sich für P. der Schluß, daß der 2.—4. Stil nicht in Alexandria und überhaupt nicht im Osten entstanden sind, sondern im Westen in konsequenter Fortbildung aus dem ersten Stil entwickelt wurden. Die einleuchtende Begründung hierfür hat er in den schon erwähnten alexandrinischen Studien ausführlich gegeben. Der Osten erlebt nur eine neue Auflage des ersten Inkrustationsstiles, lehnt dagegen die perspektivische Auflösung der Wand im allgemeinen ab. Die Wandmalereien des Isiums bilden daher einen der zahlreichen Fälle der Rückwirkung römischer Kunst auf den Osten.

Die große Bedeutung des Buches, das eine würdige Widmung des Verf. und Ernst von Sieglins zum 500 jährigen Jubiläum der Universität Rostock darstellt, liegt einerseits darin, daß es die Einflüsse, welche für das Werden der alexandrinischen Kunst von Bedeutung waren, klarer stellt, andererseits ihre Weiterwirkung schärfer umgrenzt und die über Gebühr geschätzte Einwirkung auf die römische Kunst wenigstens zu einem Teile auf das richtige Maß zurückführt. Wer künftig die „pompejanischen“ Stile auf Alexandria zurückführen will, wird sich zumindest nach neuen und besseren Gründen umsehen müssen.

Edmund Weigand.

OTTO RYDBECK, Den äldsta kristna Konsten i Skone. Lund och Dalby. Lund 1920 (2. Veröffentlichung des Vereins Alt-Lund). 34 S. 4^o. mit 22 Abb.

Dr. Otto Rydbeck, Professor für Vorgeschichte und mittelalterliche Archäologie an der Hochschule zu Lund, hat sich seit langer Zeit um die Erforschung der Schonischen Altertümer besonders verdient gemacht. Es ist eine Freude, zu sehen, wie ein Kreis von trefflichen Forschern, um den Ort der Hochschule Südschwedens geschart, über den in kunstwissenschaftlicher Hinsicht bedeutsamsten Bezirk Skandinaviens Licht zu gewinnen und zu verbreiten geschäftig ist. Von Rybecks Werke über den Lunder Dom haben wir in den Monatsheften 1916 S. 384 gehandelt. In der vorliegenden Schrift beschäftigt er sich mit den dortigen Anfängen der christlichen Kunst und gibt über die Dome zu Lund und Dalby neue Kunde. Das Christentum hat hier im 10. Jahrhundert Ausbreitung gefunden. Adam von Bremen, etwa 1070, konnte mitteilen, daß es hier 300 Kirchen gab. Schonen war um diese Zeit (1060) vom Bistum Rotschild (Seeland), zu dem es zuerst gehört hatte, getrennt worden, und in dem weiten Bezirk walteten

zugleich zwei Bischöfe, zu Lund und Dalby. Dalby liegt nur eine Meile von Lund und ging als Bischofsitz sehr schnell wieder ein.

Die Kunde von der großen und starken Verbreitung des Christentums in der frühen Zeit beruhte zunächst nur auf jener der Anzweiflung ausgesetzten Nachricht des bremlischen Priesters. Aber wir gewinnen bestätigende und ergänzende Kunde aus einer großen Anzahl von Runensteinen, ihren Zeichen und Inschriften christlicher Bedeutung. Es gibt deren in Schonen ein halb Hundert, und zum Teil sind sie von recht kunstvoller Ausführung. Die ersten Bauwerke selbst sind längst vergangen. Es besteht genügender Grund für die Annahme, daß man zuerst nur oder fast nur Holzbauten aufgeführt habe. Von einem solchen Bau, der sich in der Technik mit aufrechtstehenden Eichenplanken an die Art der berühmten englischen Kirche zu Greenstead anschließt, hat man zu Lund tief unten im Boden genügende Reste gefunden. Die ersten Kirchenbauten unterschieden sich, wie man annimmt, von den profanen heidnischen Bauwerken nicht wesentlich; doch hat diese Holzkirche zu Lund den für westländische Kirchen maßgebenden Grundriß befolgt. Sie hatte einen fast quadratischen Chor, lang 7, breit 8 m und ein rechteckiges Schiff von 9 m Breite. Dieses Schiff scheint sehr schmale Seitenschiffe gehabt zu haben. Darin liegt ein Zuwachs zu einer Reihe anderer Beobachtungen, aus denen man die Überzeugung gewinnt, daß die Einschiffigkeit, welche vom 12. Jahrhundert an das Wesen der dänischen kirchlichen Baukunst geradezu bestimmt hat, anfänglich nicht Regel war. Über jene Reste des Holzbaues ist zu Lund später eine steinerne Kirche, die Marienkirche, erbaut worden, die man dem Anfang des 12. Jahrhunderts zuschreiben hat, und von der ebenfalls nur Grundmauern ermittelt sind. Man scheint in dem holzreichen Lande erst im 12. Jahrhundert allgemein zur Einführung des Steinbaues für die Kirchen übergegangen zu sein.

Im zweiten Teil beschäftigt sich die Abhandlung mit den Domen zu Dalby und Lund und kann uns die wichtigen Ergebnisse neuer eingehender Untersuchungen mitteilen. Von dem ersten Bau zu Dalby, 1060 angelegt, ist in der jetzigen jämmerlich verstämmelten Kirche ein nicht unerheblicher Teil erhalten. Es war eine flachgedeckte dreischiffige Basilika ohne Querhaus, der Chor stumpf geschlossen. Die Pfeiler waren stark, von quadratischem Querschnitt. Im Anfang des 12. Jahrhunderts ist ein Westbau angefügt worden, nicht ohne Beeinträchtigung des westlichen Endes. Dieser Westbau hat aus zwei Türmen bestanden, da-

zwischen einem starken und großen, weit vortretenden Zwischenhaus. Das Zwischenhaus ist heute allein erhalten und hat sonst für den ältesten Teil des Ganzen gegolten. Der quadratische Raum, den man als Krypta zu bezeichnen sich gewöhnt hat, ist gewölbt über vier Stützen. Nach Beobachtung namentlich der Steinmetzzeichen begründet sich die Annahme, daß die Arbeiter von hier nach Lund gegangen sind und dort beim Dombau weiter geholfen haben. Auch dieser war 1060 begonnen, ist aber im wesentlichen zunächst als ein Werk des Könige Knuts des Heiligen (1080--86) anzuerkennen, und davon steht ein nicht unerheblicher Teil noch. Damit ist die alte Überlieferung wieder zu Ehren gebracht, die in ihm den Gründer des Domes verehrt. Bei den Bemühungen, das Erzbistum des Nordens für Lund zu gewinnen, ist sogleich nach dem Jahre 1108 der Ostteil für einen erzbischöflichen Dom allzu bescheiden erschienen; er ward abgerissen und der heutige Chor erbaut. Bei der Einweihung im Jahre 1145 war der Dom, dessen Schiff inzwischen ebenfalls vollendet worden war, im wesentlichen fertig, mit Ausnahme des Turmteiles.

Der Schluß der Abhandlung gibt noch dankenswerte Zusammenstellungen von Nachrichten über andere Bauwerke und künstlerische Leistungen des 12. Jahrhunderts und über die Künstler, deren Namen sich haben ermitteln lassen. Rich. Haupt.

OTTO PELKA, Elfenbein. (Bibliothek für Kunst- u. Antiquitätensammler, Bd. 17.) Mit Abb. im Texte. Verlag von Richard Carl Schmidt & Co., Berlin 1920.

Das Buch ist für den Kreis der öffentlichen oder privaten Sammler und der Kunsthändler bestimmt. Es kann verlangen danach beurteilt zu werden, ob es berechnete Ansprüche, die dementsprechend an ein Vademecum durch ein Kunstgebiet gestellt werden können, zu befriedigen geeignet ist oder nicht. Es kann auch fordern, daß das Urteil sich nicht durch die Rohheit einer Kunstauffassung beeinflussen läßt, der die Skizzierung einer Entwicklung für möglich erscheint, wo doch nur das materielle Substrat das gleiche bleibt, die andererseits alles unberücksichtigt läßt, was diesem naturgeschichtlich nicht identisch ist, mag das Artefakt auch noch so sehr in den gleichen Zusammenhang gehören. Denn es kommt nur darauf an, wessen benötigen die, deren Interessen das Buch gewidmet ist. Mir scheint zweierlei, wenn ihnen ermöglicht werden soll eine ihnen unterbreitete Elfenbeinplastik auf Echtheit, Zeit, Kunstkreis und

Künstler zu bestimmen (dies ist es doch, was sie wollen und müssen): es muß ihnen vorgeführt werden, was nur irgend an charakteristischen Stücken aller Perioden und Länder bekannt ist, und sie müssen sich über die Namen oder Signaturen aller durch Werke oder (bisher nur) durch literarische Erwähnungen bezeugten Künstler unterrichten können. Daß beides in wissenschaftlich einwandfreier Art unterstützt durch gute Abbildungen geschieht, setze ich als selbstverständlich voraus.

Die erste Enttäuschung: die Abbildungen sind zum erheblichen Teil so schlecht ausgeführt, daß wenig Rühmens von ihnen zu machen ist. Kriegsverhältnisse sollten keine Entschuldigung mehr bieten können oder nur noch in einem Sinne: denn besser als schlechte Abbildungen, die niemanden etwas lehren können und nur dem Käufer etwas vortäuschen und den Preis erhöhen, ist es keine zu geben. Muß denn das Charakteristikum „teuer und schlecht“ unbedingt auch das geistiger Erzeugnisse werden?

Eigenartig ist aber auch die Auswahl der Abbildungen. Gleich das dem Altertum gewidmete Kapitel z. B. bringt nicht eine Abbildung, während Vorder- und Rückendeckel des Etschmiadsin-Evangeliiars geseigt werden. Es ist nicht ein byzantinisches Elfenbein des Stiles aufgenommen, den beispielsweise der „Einkug in Jerusalem“ im Berliner Kaiser Friedrich-Museum gut vertritt und ohne dessen Kenntnis ein Verständnis der sogenannten fränkischen des 11. Jahrhunderts nicht möglich ist, während die durchaus hypothetische „Reichenauer“ Gruppe mit vier Beispielen vorgeführt wird, von denen sogar zwei der Antependiumfolge entnommen sind. Im Abschnitt der romanischen Elfenbeine drei Krummen von Bischofsstäben, aber kein Kamm oder ein spanisches Erzeugnis. Nimmt man noch etwa hinzu, daß das 16. Jahrhundert durch ganze zwei Werke (der sitzenden Madonna des Louvre um 1500 und dem Messer der Diana von Poitiers!) vertreten ist, Elhafen aber durch sieben, von denen Scherer auch zwei brachte, dann wird wohl deutlich werden, was ich meine.

Im gleichen unproportionierten Verhältnis werden aber auch im Text die einzelnen Perioden behandelt: 46 der karolingischen Zeit gewidmeten Seiten stehen keine 30 für die ottonischen und romanischen Erzeugnisse gegenüber, nochmals 46 für die französisch-gotischen 3 für die deutsch-gotischen, 8 für die Kunstschalerei 6 für die Renaissance.

Der Grund liegt in ungenügender Kenntnis des

Materials und der Literatur, soweit sie nicht leicht zugänglich gemacht sind. Pelka hätte gerade danach trachten sollen, die Lücken im allgemeinen Wissen auszufüllen, die bisher bestehen. Allerdings hätte er dazu selber Stilkritik üben müssen, um beispielsweise im Elfenbeinkabinett des Münchner Nationalmuseums die Plastiken herauszufinden, die etwa im 16. Jahrhundert entstanden sind, er müßte den Bestand der Museen und des Handels besser überblicken als er es tut — und er hätte mehr Literatur beranziehen und sie besser benutzen müssen als er getan. Sollte es wirklich zuviel verlangt sein zu fordern, daß man etwa die Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien oder die Monatschrift des Historischen Vereins von Oberbayern durchsieht, so sollten im Literaturverzeichnis doch nicht die Kataloge der Elfenbeinsammlungen des Vatikanischen und des Brüsseler Museums fehlen.

Ich kann und will hier nicht alle Ergänzungen und Berichtigungen geben, die mir nötig erschienen, damit das Buch die gegenwärtig möglichen Kenntnisse vermittelte: es erschien mir das bei seiner m. E. völlig verfehlten Anlage ein überflüssiges Unterfangen. Was ich anführe, soll nur mein ablehnendes Urteil begründen. Wenn Pelka den Kopf zu Vienne oder den Schauspieler der Sammlung Le Roy kannte, warum hat er keinen von beiden abgebildet und den Text nicht anders gefaßt, wenn er schon einmal archaische Kunstwerke nicht berücksichtigen wollte? (Das „Altertum“ überschriebene Kapitel ist auch systematisch dadurch noch besonders ärgerlich, daß die frühchristlichen Elfenbeine in ihm nicht behandelt werden.) Über Balthasar Stockamer etwa hätte er in der Arte XVI, S. 451, über P. S. Jaillot in der Revue de l'art ancien et moderne XV, S. 151 etwas finden können, was ihn sicher interessiert hätte. Eine Durchsicht des Connoisseur wäre der Einschätzung von Dieppe wohl zugute gekommen usw. usw.

Die leicht zugängliche Literatur hat der Verfasser herangezogen. Für die im Vorwort auch in Anspruch genommene „eigene Beurteilung“ spricht es nicht gerade, wenn Pelka bei dem von ihm selbst als hypothetisch empfundenen Rekonstruktionsversuche des Werkes von M. Rauchmiller durch Scherer (warum das unpersönliche „man“? Gebührte Scherer in diesem Buche nicht ein Ehrenplatz?) sich dessen Beweismaterial so wenig ansieht, daß auch ihm entgeht, daß der „Raub der Dejanira“ in München I. A. signiert ist. Lobnt jetzt noch der Versuch zu ergründen, warum Pelka wohl keine Zeile und kein Bild den

doch wohl nicht ganz unwichtigen Elfenbeinen des islamitischen Kunstkreises widmet? Ich würde mich nicht wundern, wenn er sie bloß vergessen hätte. Aber erwähnen will ich noch, daß er ein Künstler- oder Signaturenverzeichnis ich möchte sagen: natürlich nicht bringt, ihm ersahen es nötiger, auch die Kenntnis in großen Zügen zu vermitteln, was unter der Durchschnittlinie liegt; nach den angeführten Proben der angewandten Arbeitsweise kann ich aber nicht behaupten, daß wir etwas dadurch verloren haben.

Das Positive soll auch zu Worte kommen. Es wird vielen willkommen sein, überhaupt einmal einen populären deutschen Führer durch das Ge-

biet der Elfenbeinschnitzkunst vor der Renaissance zu finden. Wer die Forschungen der altchristlichen Kunstgeschichte, Goldschmidts und Koochins nicht kennt, wird manche Überraschung erleben; ihm sei aber auch gesagt, daß nicht alles so fest gegründet ist, wie es sich ausgibt. Für die spätere Zeit ist Scherers „Elfenbeinplastik“ trotz gelegentlicher Ergänzungen durchaus nicht erreicht, geschweige denn überholt. Pelka hat sie nicht einmal inhaltlich so ausgeschöpft, wie es erforderlich gewesen wäre. Und dieses Oben- hinarbeiten ist es eben gerade, was das Buch zu solch betrüblichem Machwerke stempelt.

R. Berliner

NEUE BÜCHER

THEODOR HETZER: Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung. Mit 30 Tafeln. (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1920.)

Prof. Dr. WILH. MOLSDORF: Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters. Mit neun Tafeln. (Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1920.)

HERMAN NOHL: Stil und Weltanschauung. (Verl. Eugen Diederichs, Jena 1920.)

ERNST BERGMANN: Das Leben und die Wunder Johann Winkelmanns. (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München 1920.)

F. H. EHMCKE: Otto Speckter. Eine Auswahl der schönsten Illustrationen des Künstlers. (Furche-Verlag, Berlin.)

PAUL FERDINAND SCHMIDT: Joseph von Führichs religiöse Kunst. Mit 20 Bildtafeln. (Furche-Verlag, Berlin.)

Prof. LEOPOLD OELENHEINZ-Coburg: Der Wünschelring (Differenzpendel, siderischer Pendel), insbesondere seine Anwendung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden usw. (Verlag Max Altmann, Leipzig 1920.)

GRETE DEXEL geb. BRAUCHMANN: Abhandlungen zur Landeskunde der Provinz Westpreußen, hrg. von der Provinzial-Kommission zur Verwaltung des westpreußischen Provinzial-Museums.

Heft 15: Ostdeutsche Tafelmalerei in der letzten Hälfte des 14. und dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. (Verlag des Provinzial-Verbandes von Westpreußen, Kommissions-Verlag von A. W. Kafemann, G. m. b. H., Danzig.)

FRITZ LUGT: Rembrandt in Amsterdam. Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung mit einem Zusatz über einige in Utrecht-Gelderland entstand. Zeichnungen. Deutsch von Erich Hancke. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1920.)

Prof. MAX DVOŘAK: Jahrbuch des kunsthistor. Institutes (Deutsch-österreichisches Staatsdenkmalamt), Bd. XII. 1918. Mit 1 Tafel und 124 Abbildungen. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien 1918.)

Inhalt:

Oswald v. Kutschera-Woborsky: Das Giovanninorelief des Spalätiner Vorgebirges.

E. Tietze-Conrat: Beiträge zur Geschichte der italienischen Spätrenaissance und Barockskulptur. Rudolf Guby: Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelszell.

Beiblatt:

Josef Garber: Ein „Restaurierungsplan“ aus dem Jahre 1532.

F. Wilhelm: Materialien zur Kunstbeförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein.

Richard Kurt Donin: Neu aufgedeckte romanische Baureste an der ehemaligen Dominikanerkirche in Krems.

Arno Ellenstein: Der Kupferstecher P. Koloman Felner.

FRIEDR. MARKUS HUEBNER: Europas neue Kunst und Dichtung. (Ernst Rowohlt Verlag, Berlin 1920.)

EMIL ENGELHARDT: Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter u. Philosoph. (Furche-Verlag, Berlin 1921.)

AUG. STOEHR: Deutsche Fayenzen und deutsches Steingut. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Mit 265 Abbild. (Verlag Rich. Carl Schmidt & Co., Berlin.)

OTTO MARWART: Jacob Burckhardt. Persönlichkeit u. Jugendjahre. (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1920.)

HANS GRABER: Piero della Francesca. Achtzig Tafeln mit einführ. Text (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1920.) Geb. M. 400.—.

LOVIS CORINTH: Gesammelte Schriften. Malerbücher Band I. (Fritz Gurlitt-Verlag, Berlin 1920.)

OTTO HIRSCHMANN: Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius (1558—1617). Geheftet M. 70.—, gebunden M. 76.—. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1920.)

KURT PFISTER, Deutsche Graphiker der Gegenwart, enthaltend 15 Original-Steinzeichnungen, 8 Holzschnitte u. 8 Reproduktionen nach Radiern. Preis 160 M. Meister der Graphik, Bd. VIII. 100 Exemplare mit signierter Originalradierung von Max Beckmann. In Halblederb. M. 500.— (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

J. MEIER-GRAEFE, Ganymed. Blätter der Marées-Gesellschaft. II. Band. 1920. (Verlag R. Piper & Co., München.)

LUDWIG JUSTI, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie. Mit 100 Abbildungen. (Verlag Julius Bard, Berlin 1921.)

PETER JESSEN, Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. (Verlag für Kunstwissenschaft, G. m. b. H., Berlin 1920.)

OTTO GRAUTOFF, Die französische Malerei seit 1914. (Mauritius-Verlag, Berlin 1921.)

JAMES ROUSSEAU, Die Portierfrau. Illustrationen von Daumier. (Mauritius-Verlag, Berlin 1921.)

JAMES ROUSSEAU, Robert Macaire. Der unsterliche Betrüger. Illustr. von Daumier. (Mauritius-Verlag, Berlin 1921.)

GUSTAV GLÜCK, Rubens Ildefonse-Altar. (Meisterwerke in Wien.) Mit sieben Abbildungen. (Verlag Julius Bard, Wien 1921.)

JULIUS SCHLOSSER, Das Salzfaß des Benvenuto Cellini. (Meisterwerke in Wien.) Mit vier Abbildgn. (Verlag Julius Bard, Wien 1921.)

LUDWIG BALDASS, Holbeins Bildnisse im Kunsthistorischen Museum. (Meisterwerke in Wien.) Mit acht Abb. (Verlag Julius Bard, Wien 1921.)

HERM. LISMANN, Wege der Kunst. Betrachtungen eines Mannes. (Verlag für praktische Kunstwissenschaft, F. Schmidt, Kommanditgesellschaft München, Berlin, Leipzig 1921.)

MAX J. FRIEDÄNDER, Die Radierung. Mit 18 Abb. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

Dr. BERNHARD WISS, Erinnerungen an Böcklin. (Nachgedruckte und ungedruckte Aufzeichnungen von Angels und Carlo Böcklin, Gottfried Keller, Albert Welti, Adolf Frey, Hans Thoma u. a. (Im Rhein-Verlag, Basel 1921.)

W. WAETZOLD, Gedanken zur Kunstschulreform. (Verl. Quelle & Meyer, Leipzig 1921.)

STURMBILDERBÜCHER IV. Kurt Schwitters. (Verlag „Der Sturm“, Berlin.)

MAX DERI, Die neue Malerei. Sechs Vorträge. Mit 95 Abb. (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

WILLIAM COHN, Indische Plastik. Mit 161 Tafeln u. drei Textabbildungen. (Die Kunst des Ostens, Bd. II. Herausgegeben von William Cohn.) (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

HEDWIG FECHHEIMER, Kleinplastik der Ägypter. Mit 158 Abbild. (Kunst des Ostens, Bd. III. Hrsg. von William Cohn.) (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

GREGOR KRAUSE, Bali. Erster Teil: Land und Volk. Zweiter Teil: Tänze, Tempel, Feste. (Schriftenreihe Geist, Kunst und Leben Asiens. Hrsg. von Karl With. Bd. II u. III Insel Bali.) (Folkwang-Verlag G. m. b. H., Hagen i. Westf. 1920.)

WERNER WEISBACH, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. (Verlag Paul Cassirer, Berlin 1921.)

HUGO ZEHDER, Wassily Kandinsky. Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie. Mit einem Farbendruck. 8°. Netzätzungen und vier Strichätzungen. (Künstler der Gegenwart, I. Bd. Hrsg. von Dr. Paul Ferdinand Schmidt.) (Verlag Rudolf Kaemmerer, Dresden 1920.)

AUGUST L. MAYER, Alt-Spanien. Mit 310 Abbildungen. (Architektur und Kunstgewerbe, Band III.) (Delphin-Verlag, München 1921.)

Dr. FRANZ MARINI, Die Salzburger Residenz. (Österreichische Kunstbücher, Bd. 20.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

KLAUS RICHTER: Das Buch vom Menschen und der geistigen Technik zu seiner künstlerischen Darstellung. Ein anatomisches System von philosophischer Begründung, mit 29 Bildertafeln von der Hand des Verfassers. (Erich Reiß-Verlag, Berlin.)

DIE KUNSTSAMMLUNGEN DER STADT SALZBURG. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze. Redigiert von Prof. Max Dvořák. Mit 28 Tafeln, 421 Abbildungen im Text. Band XVI der österr. Kunsttopographie. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien 1919.)

WALTER H. DAMMANN: Die Welt um Rembrandt. Geschichtliche Erzählungen aus dem großen Jahrhundert der Niederlande. (Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1920.)

JULIUS MEIER-GRAEFE: Courbet. Mit acht Lichtdrucktafeln und 106 Netzätzungen. (Verlag R. Piper & Co., München 1921.)

JOHANNES GUTHMANN: Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten. (Verlag Paul Cassirer, Berlin.)

HANS CORNELIUS: Kunstpädagogik. Lehrsätze für die Organisation u. künstlerische Erziehung. Mit 56 Zeichnungen und 55 Abb. (Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich und München 1920.)

MAX v. BOEHN: Moreau und Freudenberg, Trois Suites D'estampes. Pour servir à l'histoire des modes et du costume des français dans le dix-huitième siècle. (Askaniischer Verlag, Berlin 1920.)

MAX v. BOEHN: England im 18. Jahrhundert. (Askaniischer Verlag, Berlin 1922.)

PAUL FECHTER: Der Expressionismus. Mit 50 Abbildungen. 5.—9. Tausd. Verlag R. Piper & Co., München.)

PAUL GAUGUIN: Briefe an Georges-Daniel de Monfreid. Mit einer Einleitung von Viktor Segalen und 16 Abb. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1920.)

LEO BALET: Dietz Edzard. Mit 31 Taf. (Ernst Rowohlt-Verlag, Berlin 1920.)

HANS v. MARÉES Briefe. Mit vier Lichtdrucken nach Zeichnungen. (Verlag R. Piper & Co., München 1920.)

FRANZ MARC: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen in zwei Bänden. 1920. (Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin.)

OSKAR HAGEN: Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko. Mit 110 Abb. (Verlag R. Piper & Co., München 1921.)

KURT PFISTER: Herkules Segers. Mit einer Auswahl seines Werkes in 23 zum Teil mehrfarb. Lichtdrucken. (Verlag R. Piper & Co., München 1921.)

ORBIS-PICTUS-Weltkunst-Bücherei. Herausgegeben von Paul Westheim.

Band 2. Dr. W. Tannina-Halle: Altrussische Kunst. Band 3. Waldemar Graf Uzkuil-Gyllenband: Archaische Plastik der Griechen.

Band 4. Alfred Salmony: Die chinesische Landschaftsmalerei.

(Sämtlich verlegt bei Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

HEINRICH ZILLE: Zwanglose Geschichten und Bilder. Lithographien von H. Zille. Die neuen Bilderbücher. 2. Folge. (Fritz Gurlitt Verlag, Berlin.)

WILH. v. BODE: Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. Mit 134 Abbild., 2. Auflage. (Verlag Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1920.)

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST 1920. Herausg. von Prof. Dr. Georg Biermann. Mit 8 Originalgraphiken: 1 Brieffaksimile und 285 Abbild. Einband nach Entwurf von Max Pechstein. M. 80.—, numerierte Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren in Halbleder mit sign. Orig.-Radierung von L. Meidner. M. 300.—. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

PAUL ERICH KÜPPERS: Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

RICHARD GRAUL: Rembrandt, Bd. 1. Die Radierungen, mit 292 Abbildungen auf 129 Taf. Geh. M. 80.—, geb. M. 120.—. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

Dr. ERICH STREHMER, Michael Pachers Altar in St. Wolfgang am Abersee. (Österreichische Kunstbücher, Band 14.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

MARIE LAURENCIN, „Sommer“. Vier Lithographien zu Gedichten von Adolf v. Hatzfeld. Mit einem Vorwort von René Schickele und einer Einführung in der Laurencin-Werk von André Salmen. (VI. Mappe der Ausgabe der Galerie Flechtheim, Düsseldorf 1920.)

JULIUS SCHLOSSER, Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. (Verlag Julius Bard, Wien 1920.)

Dr. OSW. KUTSCHERA-WOBORSKY, Die Wiener Hofburg. (Österreichische Kunstbücher, Bd. 5.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

Dr. LUDWIG BALDASS, Die Wiener Gobelinsammlung. (Österreich. Kunstbücher, Bd. 8—9.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

Bd I, 1921.

Herausgeber Prof. Dr. **GEORG BIERMANN**, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429. — Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft **KLINKHARDT & BIERMANN**, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

MONATSHEFTE
FÜR
KUNST
WISSENSCHAFT



XIV. JAHRGANG · BAND II · NOVEMBER 1921/22
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Preis des Bandes Mark 100.—

INHALTSVERZEICHNIS BAND II

ABHANDLUNGEN

HEINRICH GLÜCK-Wien, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance. Mit 8 Abbild. auf 2 Tafeln in Lichtdruck und einer Karte. S. 161

STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, Ein heidnisches Elfenbeinrelief des Triestiner Museo Civico di Storia ed Arte im Spiegel der spätantiken Kunst Ägyptens. Mit 7 Abb. auf 4 Tafeln S. 174

HEINRICH HÖHN, Graphische Blätter des 15. Jahrh. aus der Stadtbibliothek zu Windsheim in Franken. Mit 7 Abbild. auf 3 Tafeln in Lichtdruck . . S. 181

ERWIN PANOFSKY, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. Mit 10 Abbildungen auf 2 Lichtdrucktafeln und 10 Abbildungen im Text S. 188

ERNST WEIL, Eine frühe Porträtzeichnung Dürers. Mit 2 Abbildungen auf einer Lichtdrucktafel S. 220

ADOLF FEULNER, Johann Michael Fischer, Ein bürgerlicher Baumeister der Rokokozeit (1691—1766) . S. 223

HERMANN NASSE, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg (geb. 1575, gest. 1634), als Zeichner. Mit 14 Abbild. auf 4 Taf. in Lichtdruck S. 232

ECKART v. SYDOW, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler. Mit 8 Abbild. auf 3 Tafeln in Lichtdr. S. 239

WILH. JUNIUS. Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodell. (Ein Beitrag zur Geschichte der Cranachscheule.) Mit 10 Abb. auf 5 Tafeln in Lichtdr. S. 253

MISZELLEN

V. CURT HABICHT, Zur deutschen Malerei um 1500. Mit einer Tafel in Lichtdruck S. 262

KARL SIMON, Die erste Besprechung der Cornelius-Zeichnungen z. Faust S. 266

REZENSIONEN

Henrik Cornell, Sigtuna och Gamla Uppsala. Ein Beitrag zur Kenntnis der engl.-schwedisch. Beziehungen im 12. Jahrh. (J. Strzygowaki) S. 269
Wilh. Lorenzen, De Danske Dominikanerklostres Bygninghistorie (R. Haupt) . . S. 269
S. Flury, Islamische Schriftbänder (E. Kühnel) S. 270

A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. (Ernst Weil) S. 271

Julius v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde d. Kunstgeschichte (E. Steinmann) S. 273

Karl With, Java, brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java (H. Glück) S. 274

Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen (Hans Friedeberger) . . S. 276

Julius Baum, Baukunst u. dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien (Paul Zucker) S. 277

Hans Hildebrandt: Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze (Paul F. Schmidt) . S. 279

Woldemar v. Seidlitz: Die Kunst in Dresden v. Mittelalter bis zur Neuzeit (W. Junius) S. 280

Kurt K. Eberlein, Deutsche Maler der Romantik. (Paul F. Schmidt) S. 282

M. Selliger, Kunstbetrachtung und Naturgenuss. (Sascha Schwabacher) S. 282

Fritz Burger, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit (Sascha Schwabacher) S. 283

J. A. F. Orbaan, Documenti sul barocco in Roma. (Ludwig Schudt) S. 283

Walter Curt Behrendt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. (J. Strzygowaki) S. 286

Bengt Thordeman, „Aisnö Hus“. Ein schwedischer Palast des Mittelalters in seinem kunsthistorisch. Zusammenhang (Strzygowaki) S. 286

Otto Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei (H. Kunike) S. 287

Hans Graber, Piero della Francesca. Achtzig Tafeln mit einführend. Text (G. Biermann) S. 288

Paul Erich Küppers, Der Kubismus (Alfred Kubn) S. 289

Vinzenz Seunig: Die kretisch-mykenische Kultur (Aug. Köster) S. 290

Otto Grautoff: Französische Malerei seit 1914 (Paul F. Schmidt) S. 290

Albert Neuburger: Die Technik des Altertums (Aug. Köster) S. 291

Bibliotheca d'arte, diretta da Armando Ferri e Mario Rocchi (Ludwig Schudt) . . . S. 291

Franz Marc: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen (S. Schwabacher) S. 292

NEUE BÜCHER S. 294

DAS KUNSTGEOGRAPHISCHE BILD EUROPAS AM ENDE DES MITTEL- ALTERS UND DIE GRUNDLAGEN DER RENAISSANCE

Von HEINRICH GLÜCK-Wien

Mit acht Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck und einer Karte.

In meinem Buche „Der Breit- und Langhausbau in Syrien, auf kulturgeographischer Grundlage bearbeitet“⁽¹⁾ habe ich einen ersten praktischen Versuch unternommen, aus geographischen Gegebenheiten entwicklungsgeschichtliche Schlüsse zu ziehen, wobei damals die Frage nach der Bedeutung der Materialgegebenheiten für die Ausbildung lokaler Architekturstile im Vordergrund stand⁽²⁾. Neben dieser Bedeutung geographischer Betrachtung, die etwa als eine entwicklungsgeschichtliche Einstellung Semperscher Ideen genommen werden kann, lag es mir schon in dem genannten Buche⁽³⁾ auch daran, jenen Gesetzmäßigkeiten nachzugehen, in denen die Kunst als ein Produkt eines gesellschaftlichen Trägers über die rein materiellen Gegebenheiten hinaus auch in formaler und inhaltlicher Beziehung an die äußeren Bedingungen der Erdoberfläche gebunden ist.

Ohne daß ich aber schon diesmal auf das Methodische dieser Betrachtungsweise eingehe⁽⁴⁾, sei nur soviel vorweggenommen, daß es sich in einer Richtung darum handelt, das X aufzulösen, das seit Riegl als „Kunstwollen“ bequem alles „Warum“ der Entwicklungsgeschichte beiseite schiebt und sich nur mit der Feststellung des „Wie“ begnügt. Dies freilich nicht in der Art des öfter versuchten Auswegs, der andere Kulturerscheinungen, wie Religion, Philosophie, Literatur usw., die doch im Gesamtbegriffe der Kultur nur koordinierte Teilbegriffe zur bildenden Kunst darstellen, als Grund und Erklärung der Wandlungen in der bildenden Kunst geltend machen will und damit ein für den Einzelnen kaum mögliches Eingehen in Grenzwissenschaften fordert. Vielmehr soll es sich darum handeln, die bildende Kunst selbst als Wesenheit sprechen zu lassen, diese Sprache aber auch ebenso für die Frage nach den Zusammenhängen der Gesamtkultur fruchtbar werden zu lassen, wie etwa dem Philologen die Sprache nicht nur als Werkzeug, sondern auch als Gefäß des Geistes Entwicklungserkenntnisse gewährt. Das geographische Moment spielt dabei nur die Rolle eines methodischen Hilfsmittels, in-

(1) Beiheft 14 der Zeitschrift f. Gesch. d. Arch., C. Winter, Heidelberg 1916.

(2) In diesem Sinne wurde die methodische Bedeutung des geographischen Momentes für die Kunstwissenschaft von J. Strzygowski in einem Aufsätze über „Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage“ (Mitt. d. Geogr. Gesellsch. in Wien, LXI, 1918, Nr. 1/2) nachdrücklichst betont, und fand von naturwissenschaftlicher Seite durch Josef Ponten, „Anregungen zu kunstgeographischen Studien“ (Petern., Mitt. 1920, S. 89 f.) prinzipielle Unterstützung mit dem Hinweis auf die Fruchtbarkeit derartiger Untersuchungen für den Einzelfall und den allgemeinen stilgeschichtlichen Zusammenhang.

(3) Vgl. auch meinen in den Mitt. d. geograph. Gesellsch. in Wien, 1918, S. 467 ff. im Auszuge wiedergegebenen Vortrag über „Natur und Kultur Konstantinopels“, in dem die einzelne Stadt als Beispiel herangezogen wird, und mein Kapitel über „Die Natur des Landes als Voraussetzung seiner künstlerischen Entwicklung“ in Strzygowskis „Die Baukunst der Armenier und Europas“, S. 606 ff.

(4) Einiges Prinzipielle ist bereits in der Einleitung (Methodisches) zu meinem eingangs zitierten Buche vorgebracht.

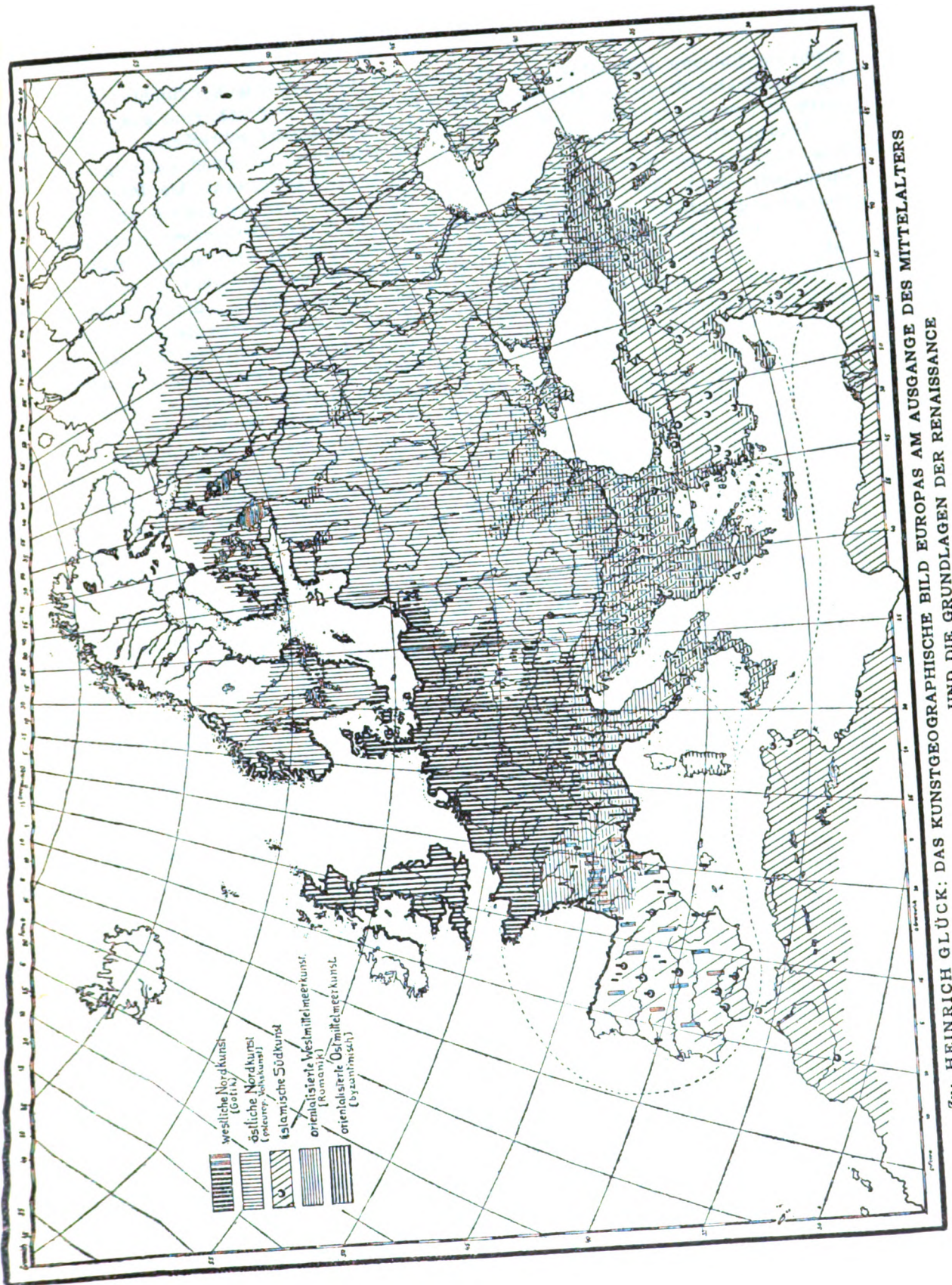
sofern die kartographische Feststellung der Denkmäler die Grundlage der Untersuchungen ist.

Der auf Seite 163 vorliegende Versuch der Darstellung des kunstgeographischen Bildes Europas am Ausgange des Mittelalters (um 1400) macht bei dem Mangel an entsprechender topographischer Literatur, der nur durch Reisen bzw. abgeschlossene Kunsttopographien wettgemacht werden könnte, auf Vollständigkeit und Genauigkeit der Grenzen im einzelnen keinen Anspruch und hat nur den Zweck, den prinzipiellen methodischen und entwicklungsgeschichtlichen Wert einer solchen Darstellung anschaulich zu machen. Die Karte gibt einen zeitlichen Querschnitt um das Jahr 1400 n. Chr. und verzeichnet in den verschiedenen Strichlagen die Ausbreitung der damals lebendigen Kunstströme¹⁾.

I. In dicker senkrechter Schraffierung erscheint das Ausbreitungsgebiet des westeuropäischen nördlichen Kunststromes, der „Gotik“²⁾. In voller Schraffierung erscheinen diejenigen Gebiete, in denen die Gotik bereits „Schichte“ geworden ist, d. h. nicht nur durch vereinzelte Monumentaldenkmäler vertreten ist, sondern sich geradezu volkstümlich bis zu Kleinleistungen herab durchgesetzt hat. In diesem Sinne umfaßt die Gotik Nord- (und Mittel)frankreich, Deutschland und England. Eine Differenzierung innerhalb dieser Gebiete nach engeren Gruppen (wie etwa die südliche Stein- und die nördliche Ziegelgotik in der Architektur) ist für die vorliegenden Zwecke nicht nötig; ebensowenig eine Abgrenzung der einzelnen Ausbreitungsphasen nach bestimmten Zeiträumen (zeitlicher Längsschnitt). Doch ist das letztere für unsere Zeitstellung insofern von Bedeutung, weil das hier dargestellte letzte Ausbreitungsstadium der Gotik zeigt, wie der Verdichtungsprozeß zu einer einheitlichen Schichte in gewissen Gebieten nicht durchgedrungen ist, d. h. die Möglichkeiten der Schichtbildung an bestimmte Grenzen gebunden scheinen. Diese Möglichkeiten sind in den verschiedenen, den Schichtkern umgebenden Gebieten verschieden. So zeigen die skandinavischen Länder etwa ein Stadium beginnender Schichtbildung insofern, als von den Küstengebieten aus, deren gotische Denkmäler (Stavanger, Bergen, Drontheim usw.) ja als Ableger des deutschen und englischen Kerngebietes erscheinen, ein Eindringen in das Innere des Landes festzustellen ist. Insbesondere scheinen es die Gebiete an der Südspitze der Halbinsel (Lund), um und nördlich von Christiania (Hamar, Gran, Ringsaker), ferner der Seenplatte östlich von Stockholm (Upsala, Sigtuna, Linköping, Skara usw.) und die Insel Gotland zu sein, in denen sich Ansätze zu stärkerer Verdichtung finden, so daß ungefähr eine Linie von der Geflebucht bis zum Foldenfjord jenen südlichen Teil Skandinaviens abtrennt, in dem derartige Ansätze zu einer Schichtbildung festzustellen sind. Außerhalb dieses Gebietes handelt es sich nur um inselhafte Einzelvertreter wie Tromsö und Hammerfest. Jene Anfänge einer Schichtbildung erscheinen also in Skandinavien als ein kaum verwurzelt, von außen ein-

(1) Nur im Einzelfalle, wie in der in schräger Strichelung eingetragenen osmanischen Ausbreitung über den Balkan ist einigermaßen über den engeren Zeitpunkt hinausgegangen, um den schon in der nächsten Folgezeit erreichten weitesten Ausdehnungsbezirk derselben anzuzeigen.

(2) Die Belege für die folgenden Ausführungen über die Verbreitung der Gotik sind bei Dehio und Bezold „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes“ nach dem Register leicht zu finden. Ich kann mich an dieses Werk um so mehr als Grundlage anschließen, als es, abgesehen von seinem weitgehenden Überblick über den gesamten architektonischen Denkmälerbestand, auch in der Auffassung und Darstellung den hier angestrebten methodischen Richtlinien am besten und geradezu einzigartig entspricht. Zu den hier nur als stimmende Paradigmen eingefügten Abbildungen auf Tafel I und II vgl. die Bemerkungen am Schlusse des Aufsatzes.



Zu: HEINRICH GLÜCK: DAS KUNSTGEOGRAPHISCHE BILD EUROPAS AM AUSGANGE DES MITTELALTERS
UND DIE GRUNDLAGEN DER RENAISSANCE

geführten Element gegenüber der einheimischen bodenständigen Schichte, die in der Architektur durch die Holz-(Stab-)Kirchen, im übrigen durch eine ausgeprägte volkstümliche Kunstweise charakterisiert ist (dünn senkrecht schraffiert).

Wenden wir uns nun nach dem Osten, so erscheinen zunächst auch hier die Küstengebiete der Ostsee als Einfallstore der vom Westen über das Meer vordringenden Gotik (Abo, Wiborg, Dorpat). Hier kann aber schwerlich auch nur von Anfängen einer Schichtbildung die Rede sein; die Denkmäler erscheinen als vereinzelte eingestreute „Inseln“ inmitten einer völlig fremdartigen Schichte (Abb. 1, über diese s. unten III). Und diese Inselhaftigkeit ist auch in der Fortsetzung der Ostseeküste östlich von einer Linie zu konstatieren, die ungefähr in der Richtung von Danzig nach Triest führt und nur im Böhmisches Becken einigermaßen in den Westen eingreift. Während von Danzig bis zu den Sudeten die Grenze der gotischen Kernschichte weniger scharf ist, und einem letzten Stadium auf dem Wege entspricht, auf dem die Gotik, vom Westen als sich verdichtende Schichte vordringend, die Elbe-, Oder- und Weichselgrenze erreichte, ist sie bei Wien, wo der Dom von Preßburg schon eher als eine erste östliche Insel, denn als zur westlichen Kernschichte gehörig, bezeichnet werden könnte, und von da längs der Grenze des Gebirges und des ungarischen Tieflandes mit größerer Schärfe ausprägt. Schon vielleicht Prag, ferner Krakau, Warschau, Kaschau, Klausenburg, Karlsburg, Hermannstadt — um nur die wichtigsten zu nennen — sind Inseln inmitten eines fremden Kunstbodens, auf dem die Gotik nie als Schichte Fuß gefaßt hat und von einer stilistischen Anpassung an das Heimische nur schwerlich die Rede sein kann. Vereinzelt, wie in der Bukowina (Abb. 2) finden sich gotische Elemente (wie Maßwerkfenster u. dergl. an Bauten) an Werken völlig anderen Kunstcharakters, wie fremdartige Einsprenglinge, so daß sich oft auch am Einzeldenkmal die inselhaftige Ausnahmestellung der Gotik inmitten des Fremdartigen widerspiegelt.

Im Süden erscheint ebenfalls zunächst die Grenze der Alpen und des lombardischen Tieflandes als Grenze der gotischen Kernschichte. Vereinzelte Denkmäler, wie der Dom zu Mailand, könnten in gewissem Sinne, ähnlich, wie wir es im Osten gesehen haben, als inselhaftige Ausläufer der Kernschichte nach Süden angesprochen werden. Doch finden wir gotische Elemente am Beginn der Renaissance, wenn auch nicht so ausgesprochen rein wie in dem von Nordländern erbauten Mailänder Dom, überall in Norditalien, bis weit hinein gegen Mittelitalien (Toskana) und bis zu den Toren Roms (senkrecht schraffiert). Aber dies sind eben nur Elemente, die sich mit einem Andersartigen mischen, sich ihm anpassen, in ihm aufgehen. Man denke z. B. an den Florentiner Dom, wo das der Gotik fremde Element der Kuppel von einer gotischen Rippenkonstruktion durchsetzt ist, wo an der Fassade freiräumig gedachte gotische Zierglieder und das strukturelle Gerüst von Streben und Lisenen in farbige Flächenhaftigkeit gebannt sind (Abb. 3), man denke an die gotischen Formen von Donatellos Steindavid, die dekorative Gotik Venedigs in Architektur und Malerei u. v. a., und man wird sich des Unterschiedes bewußt werden, den diese „Durchsetzung“ des Südens (Nord- und Mittelitaliens) mit gotischen Elementen gegenüber der Inselhaftigkeit der Gotik im Osten bedeutet, eine Durchsetzung, die im Ausgleich mit dem Fremdartigen Neues schafft.

Damit ist aber das Bild der Gotik auf italienischem Boden nicht erschöpft. Denn wenden wir uns nach Süditalien, so treffen wir dort eine Reihe gotischer Inseln als künstliche „Übertragungen“ auf diesen Boden, die aber weder als Schichte, noch im Sinne einer Durchsetzung wie in Nord- und Mittelitalien von Bedeutung

wurden. Zunächst waren es die Zisterzienser, die vor allem in den Volsker- und Sabinerbergen (Fossanova, Ceccano, Casamari, Arbona, Piperno, Ferentino, Sezze, Anagni) eine inselhaftige Denkmälergruppe errichteten, von der aus durch Überführung der Arbeiter weitere inselhaftige Ableger, so nach Sizilien (Girgenti), abgingen. Ähnlich blieben die im Gefolge der Kreuzzüge (Venosa, Acerenza, Aversa, Monte Gargano usw.) und durch die Anjou (Realvalle, Benevent, Scurzola u. a.) errichteten Denkmälerinseln entwicklungsgeschichtlich ohne Belang, und spielten ebenso die Rolle von Fremdkörpern, wie etwa die gotischen Kathedralen in der Levante (Famagusta, Tortosa, Jerusalem). Ja, wir finden hier die gänzlich unverwurzelte Inselhaftigkeit in einigen Denkmälern darin ausgedrückt, daß in ihnen eine Rückwanderung der gotischen Ableger des lateinischen Orients festzustellen ist (Golette, Rapolla, Monte Sant Angelo, Schlösser in Apulien und Sizilien), indem Bauleute von dort hierher berufen wurden.

Verfolgen wir nun die Grenze der gotischen Kernschichte weiter, so begegnet die in mancher Hinsicht merkwürdige Tatsache, daß Südfrankreich aus der einheitlichen Kernschichte ausgeschlossen ist¹⁾. Wohl enthält dieses einige bedeutende rein gotische Denkmäler, die aber als direkte Ableger oder (im Detail) Nachahmungen nordfranzösischer Vorbilder ohne Nachfolge geblieben sind (Carcassonne, Chöre von Toulouse, Narbonne und Bordeaux u. a.). Die Stellung solcher Einzelfälle entspricht etwa der des Mailänder Domes in Italien (s. o.), sie sind im wesentlichen Inseln der nördlichen Schichte, die sich auch bis tief nach Spanien hinein fortsetzen (Burgos, Toledo usw.). — Im übrigen aber bedeutet, was sich in Südfrankreich an Gotik findet, weniger eine Durchsetzung, wie in Nord- und Mittelitalien, als ein Aufgehen in der anders gefärbten Grundlage. Denn während sich dort das auflösend Konstruktiv-Gotische mit einem Farbigen-Flächenhaften auseinandersetzt, ist es hier ein Plastisch-Kubisches, das dem Gotischen von der hier noch nachwirkenden Romanik her noch weit fremdartiger gegenübersteht. Die Kathedrale von Alby (Abb. 5) mit ihrer durch die enge Stellung der zylindrischen Strebetürme belebten kubischen Massigkeit und den seltsam passiv eingedämmten schmalen Maßwerfenstern, oder die Fassadenkrönung der Notre-Dame du Taur in Toulouse²⁾ sind bezeichnende Beispiele dafür, wie das lebendige Wachstum der Gotik in eine abstrakte, in sich ruhende Massigkeit gezwungen wird.

Überschreiten wir nun die Pyrenäen nach dem Süden, so tritt uns ähnlich wie in Süditalien eine Inselhaftigkeit entgegen, die ihren Ausgang teils in der Schichte Nordfrankreichs (Burgos, Leon, Toledo), teils in der südfranzösischen Mischsphäre hat (Barcelona, Gerona, Palma). Dabei kann im besonderen das an das südöstliche Frankreich anstoßende Gebiet von Katalonien als mit der Languedoc in engerem Zusammenhange stehend aufgefaßt werden, insofern in beiden Fällen die Inselhaftigkeit eine größere Dichtigkeit aufweist. Für die übrige Halbinsel gilt freilich ein Bild, das sich von den bisher vorgefundenen Arten der Verbreitung einigermaßen unterscheidet:

Durch die geradezu nur oasenhafte Besiedelungsmöglichkeit des Landes bedingt, ist die Ausbildung einer Schichte in unserem Sinne von vornherein nicht möglich, das kunstgeographische Bild im wesentlichen durch wenige Zentren bestimmt. Hier ergibt sich nun, wenn wir zugleich auf den zweiten großen, am Ende des

(1) Nur in der Gascogne und Guyenne kann einigermaßen von „Gotik“ im Sinne einer größeren Schichte die Rede sein (senkr. dünn schraff. Felder).

(2) Siehe Dählo, a. a. O., Abb. Seite 431.

Mittelalters lebendigen Kunstkreis übergehen (Islam = Schrägschraffierung), der, wie vom Norden her die Gotik, auf diesem Boden vom Süden aus wirksam wird, jenes ganz eigentümliche Phänomen, das unter dem Namen des Mudejarstiles bekannt ist (Abb. 6). Im Sinne des geographischen Bildes bedeutet es weder Inselhaftigkeit innerhalb einer geschlossenen Schichte, noch Durchsetzung zweier oder mehrerer Schichten, sondern das Ineinandergreifen zweier inselhafter Sphären, deren keine auf diesem Boden entstanden ist. Die Oasenhaftigkeit dieser Inseln mochte es aber mit sich gebracht haben, daß die von außen verpflanzten Elemente wie in einzelnen Treibhäusern zu einer besonders reichen Blüte sich entfalteten und als solche sich zu einem Neuen vereinten. So erscheint das Wesen spanischer Kunst und Kultur überhaupt weniger als ein Bodengewachsenes, in einer heimischen Schichte Wurzelndes, sondern mehr als die oasenhafte Steigerung des nördlichen Naturalismus zum blutrünstigen Realismus und der südlichen Abstraktion zu farbenfreudiger Phantastik.

II. Für den in der Karte schräg schraffierten islamischen Kunstkreis ist von vornherein festzuhalten, daß dessen voller Umfang noch weit nach dem Osten hinein ergänzt zu denken ist; reicht doch dessen Wirksamkeit bis nach Indien und Ostasien. Es ist also hier ein verhältnismäßig nur kleiner Teil der großen Schichte gegeben. Zugleich muß aber vorausgeschickt werden, daß hier „Schichte“ in einem maßgeblich anderen Sinne zu nehmen ist, als bisher im europäisch gotischen Umkreise. „Schichte“ erscheint hier als die Summe oft weit voneinander getrennter oasenhafter Zentren auf Grund jener natürlichen Besiedelungsverhältnisse, als deren Ausläufer wir bereits Spanien genannt haben. Insofern aber die Kunst dieser Zentren sich zum größten Teile als eine monumentale Verdichtung der volkstümlichen oder ländlichen Nomaden- oder Halbnomadenkunst darstellt¹⁾, wurde in der graphischen Darstellung auf der Karte eine durchgehende Schraffierung für das Gesamtgebiet gewählt, aus dem die die Monumentalkunst tragenden Zentren als Halbmonde hervortreten. Auch hier wurde von einer für unsere Zwecke nicht nötigen Differenzierung der einzelnen Stilgebiete und von einer Angabe des allmählichen Wachstums der Schichte abgesehen. Für unsere Zwecke handelt es sich darum, wie weit das Ausbreitungssystem des Islam in Europa wirksam geworden ist.

Von Spanien war bereits kurz die Rede. Hier zeigt naturgemäß der Süden das dichtere Bild der Inselhaftigkeit (Cordoba, Granada, Sevilla), ja erscheint — den allgemein historischen Verhältnissen entsprechend — geradezu noch als Fortsetzung der nordafrikanischen Kernschichte. Im übrigen beschränkt sich die Ausbreitung im wesentlichen und in ähnlichem Sinne auf die Zentren, die auch für die Gotik in Betracht kamen (Toledo, Valladolid, Salamanca usw.). Wie die Gotik in inselhaften Monumentaldenkmalern über die Pyrenäengrenze herabdrang, so gilt dasselbe vom Süden her für den Islam. Auch da ist es das Gebiet von Katalonien, das zusammen mit den anstoßenden südfranzösischen Teilen eine Brücke bildet in dem Sinne, daß einzelne Elemente sich nach dem Norden hin durchsetzen. Solche Elemente sind nicht nur in der Architektur, wie in den bereits erwähnten Beispielen von Alby und Toulouse festzustellen, sondern sind, abgesehen vom Ornament, vor allem für die Malerei um 1400 von größter Bedeutung geworden (Fresken in Avignon, Miniaturen usw.)²⁾.

(1) Siehe Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, Abt. IV und V.

(2) Diese vor allem in der Provence und in Burgund vorzüglich im Wege von Rittertum und Minnedienst für die große Stilwandlung dieser Zeit von ausschlaggebender Bedeutung gewordenen islamischen

Klarer, obwohl kunsthistorisch ebenfalls kaum noch eingehender erfaßt, ist die islamische Durchsetzung in Sizilien, die zusammen mit dem Byzantinischen (s. u.) das Gotische fast verschlingt (Palermo, Monreale, Cefalù). Diese Durchsetzung griff auch nach Süditalien über, wo sie besonders von der Westküste aus (Amalfi, Salerno) teils bereits als Mischstil, teils in einzelnen Elementen fruchtbar wurde und bis ins toskanische Gebiet hinein wirkte (Abb. 4). Wie weit islamische Elemente in der Architektur der Frührenaissance wirksam wurden, dafür habe ich in einem Aufsätze „Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter“¹⁾ einige gewichtige Anhaltspunkte zu geben versucht und gezeigt, wie gerade die architektonischen Erstlingstaten der Renaissance, wie die Florentiner Domkuppel und die Pazzi-kapelle ohne Beziehung des islamischen Stromes entwicklungsgeschichtliche Rätsel bleiben müßten. Greifbarer sind solche Elemente in technischer und formaler Beziehung im Kunstgewerbe, dessen einzelne Zweige, sei es Metall- oder Textilkunst, Keramik, Steinmosaik usw.), ja zum guten Teil ihr Aufblühen dem orientalischen Kunsthandwerk verdanken. Und selbst in der Malerei, sei es in Fresken oder Miniaturen, als deren Vorbilder nur zu oft arabische Handschriftenillustrationen namhaft gemacht werden können²⁾, bis zu Pisanello und Gentile Bellini spielt das islamische Element (neben Nordischem und Byzantinischem) eine bedeutende Rolle. Ja, wer es vermag, die Gesamtheit der asiatisch-europäischen Entwicklung in einem zu überblicken, wird vielleicht erkennen, daß jener Umschwung von mittelalterlicher Symbolik und Raumlosigkeit zu der flächig-kulissenhaften Raumbildung des 15. Jahrhunderts zum guten Teil den Ausläufern eines großen Stromes zu verdanken ist, der von dem während des früheren Mittelalters geradezu als einzigem Gebiete an dem natürlichen Erscheinungsbilde (in seiner Art) festhaltenden Ostasien aus, über die große Blüte der persischen Miniaturenkunst (vom 13. Jahrhundert an) nach dem Westen vordrang³⁾. — Doch ist im Auge zu behalten, daß neben jener vom Süden (über Sizilien und Süditalien) bis in die Toskana vordringenden Durchsetzung mit einer vielleicht weniger extensiven als intensiven und fast inselhaft zu nennenden direkten Beeinflussung Norditaliens zu rechnen ist, deren Einfallstore in erster Linie Venedig, einigermaßen aber wohl auch die an die Provence anschließenden Gebiete und Genua sind.

Was den Balkan anlangt, so ist, auch wenn wir zunächst die Ausbreitung des islamischen Stromes im Gefolge der osmanischen Eroberung außer acht lassen, eine deutliche Durchsetzung mit islamischen Elementen schon in byzantinischer Zeit festzustellen. Strzygowski hat dafür vor allem im Gebiete der Ausstattung Belege beigebracht⁴⁾. Daraufhin konnte diese Einflußnahme wenigstens für die Umgegend von Athen, auf der Karte einigermaßen angedeutet werden. Eine nähere Untersuchung, wie weit das Byzantinische vor allem im Ornament (arabeske Züge) und in der Architektur in breiterer Schichte bereits vor der Eroberung eine Durchsetzung mit islamischen Elementen aufweist, steht noch aus.

schen Einflüsse sind, was die bildende Kunst anlangt, freilich kaum noch entsprechend gewürdigt worden. Für den Stand der Frage in der Literaturwissenschaft vgl. K. Burdach, „Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesanges, Liebesromans und Frauendienstes (Sitzungsber. der preuß. Akad. der Wissenschaften 1918, S. 994 ff.).

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919, S. 153 ff.

(2) Vgl. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch usw., Jahrb. d. Samml. d. ah. Kaiserhauses, Bd. XVI.

(3) Darüber werde ich an anderer Stelle zu handeln haben.

(4) Amida, S. 365 ff.; siehe auch Strzygowski, Die nachklassische Kunst auf dem Balkan, im „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 1910, S. 40.

Was nun den von Osten über Kleinasien vordringenden osmanischen Strom anlangt, so drängt er, in Fortsetzung der seldschukischen Ausbreitung (Konia), die früher vorhandene christliche („byzantinische“) Schichte (wagrechte Schraffierung) zunächst ganz an die Küsten und auf die griechische Inselwelt zurück, ohne mit dieser — abgesehen von Spolienbenützung — eine Mischung einzugehen. Erst mit der Überschreitung der Dardanellen und der Eroberung Konstantinopels durch die Türken tritt das Byzantinische als ein das Osmanische anregender Faktor auf (osmanische Moschee und Sophienkirche), doch bedeutet diese Anregung keineswegs die Übernahme und Fortführung der damals lebendigen byzantinischen Tradition, sondern die Auslösung der in der seldschukisch-osmanischen Überlieferung selbst vorbereiteten Voraussetzungen¹⁾, d. h. also keineswegs eine Mischung (Durchsetzung) des Islamischen mit dem Byzantinischen. Vielmehr findet das Byzantinische innerhalb des islamisierten Gebietes ein selbständiges, aber als lebendige Fortentwicklung nicht mehr in Betracht kommendes Ausleben. Die islamische Schichte hält dabei im allgemeinen ihren Charakter der Oasenhaftigkeit bei, und findet mit der Verbreitung islamischer Kultur — sei es auch nur in kleinen, künstlerisch geringwertigen Denkmälern — ihre Grenzen. So kann etwa als die nördlichste der dieser Schichte angehörenden Moscheen, die von Bosnisch-Brod gelten, während z. B. die heute noch erhaltenen türkischen Bäder von Budapest²⁾ bereits als inselhaft Erscheinungen gewertet werden müssen. In diesen Gebieten haben wir es also im wesentlichen mit dem Bilde einer „Überlagerung“ zu tun, bei der die ursprünglich vorhandene Schichte so viel wie ganz ausstirbt.

Von dieser Überlagerung blieben außer den noch zu behandelnden Gebieten des Balkan im weiteren Osten das armenische Hochland und zum Teil Georgien als christliche Gebiete befreit. Hier tritt an die Stelle der Überlagerung die Durchsetzung, ähnlich, wie sie beim Eindringen der Gotik in Nord- und Mittelitalien festzustellen war. Wie dort (Mailand), so fehlt es auch hier nicht an inselhaften Zentren des Islam, wie sie etwa durch die Moscheen und Paläste von Ani und Erzerum gegeben sind. Im übrigen wird aber die christlich armenische Kunst, sei es Baukunst³⁾ oder (Miniaturen-)Malerei⁴⁾ und selbst die figürliche (und Grabstein-)Plastik⁵⁾, vor allem, was die ornamentalen Details anlangt, schon vom Beginn des ersten Jahrtausends an bis zu der Blüte im 13. und 14. Jahrhundert in hohem Maße von den islamisch-türkischen Elementen durchsetzt (Abb. 8); das Auftreten von Stalaktitenschmuck, farbiger Plattenverkleidung in der Art von Fliesen, Nischengliederungen, von Arabesken in der Ornamentik u. dgl. mehr, sind Züge, die mit dem Vorhandenen aufs engste verschmelzen. Am stärksten ist diese Durchsetzung in dem zwischen Araxes und Kur südöstlich in das Gebiet der islamischen Schichte vorspringenden Teile des Hochlandes⁶⁾, während etwa an der Stelle, wo der Araxes das armenische Hochland verläßt, die Grenze der beiden Schichten in den benachbarten Kunstzentralen Etschmiadzin (Kloster) und Erivan (Moscheen, Paläste)

(1) Siehe meinen Aufsatz „Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter“ in Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1919, S. 162f.; vgl. auch meine „Türkische Dekorationskunst“ in Kunst und Kunsthandwerk 1920, S. 26f.

(2) Vgl. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architektur, Taf. I.

(3) Vgl. z. B. Strzygowski, Baukunst der Armenier, Abb. 776 u. a.

(4) Ebendort, S. 538 f. und die dort angegebene Literatur.

(5) Ebendort, Abb. 674 u. a. Vgl. auch H. Glück, Die beiden „sasanidischen“ Drachenreliefs (Publ. d. kais. osman. Museen IV, Konstantinopel 1917), S. 27 u. 38 ff.

(6) Siehe H. Glück bei Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, S. 609 ff.



Abb. 1. Mylize, Holzkirche.



Abb. 2. Humora, Klosterkirche,
Choransicht.

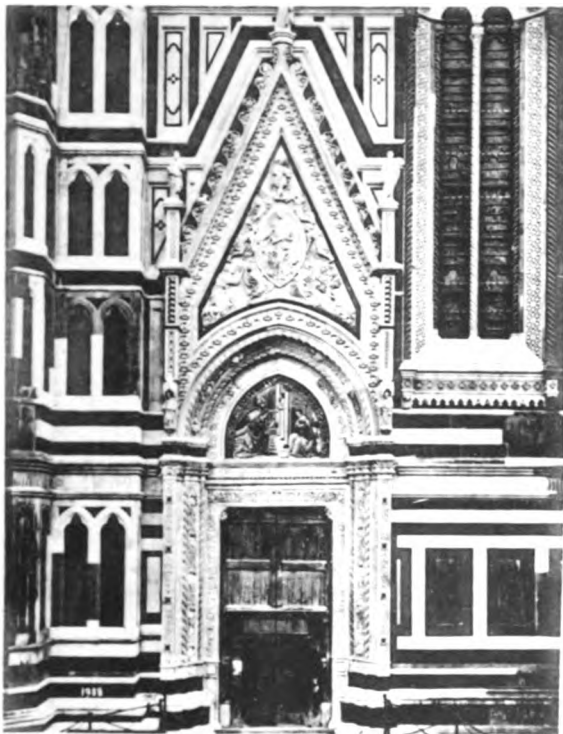
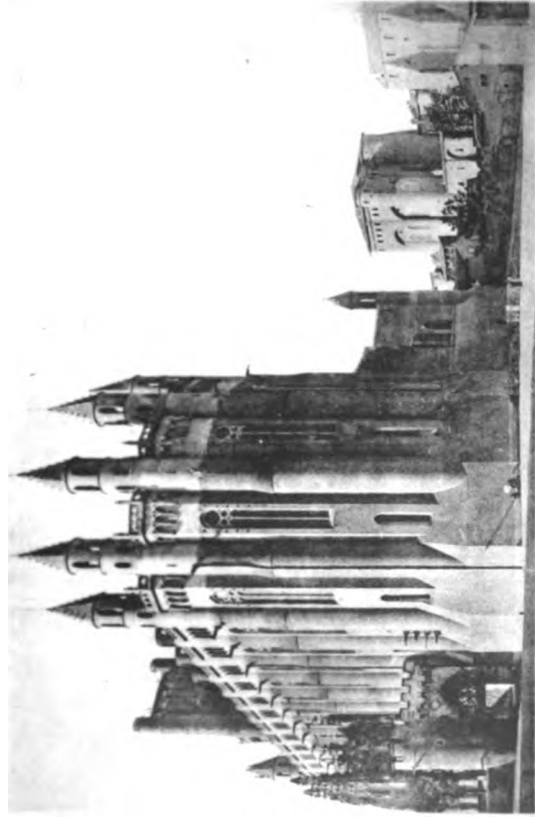


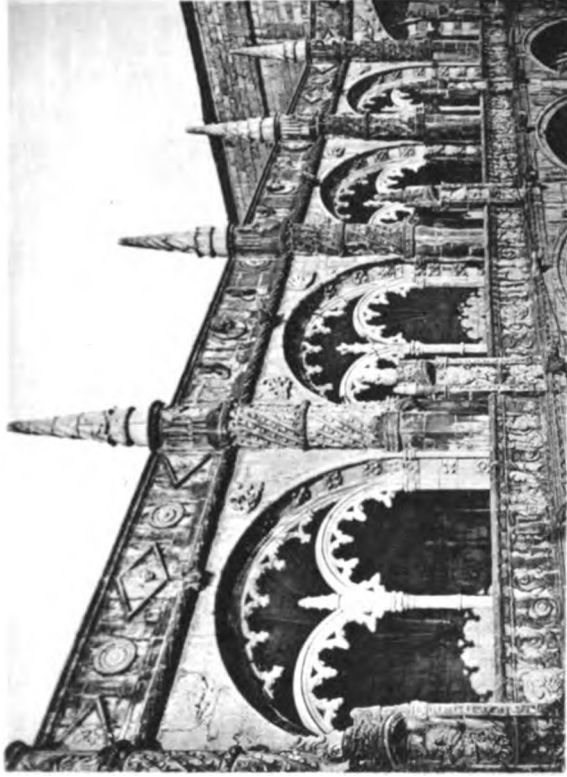
Abb. 3. Florenz, Domfassade, Detail.



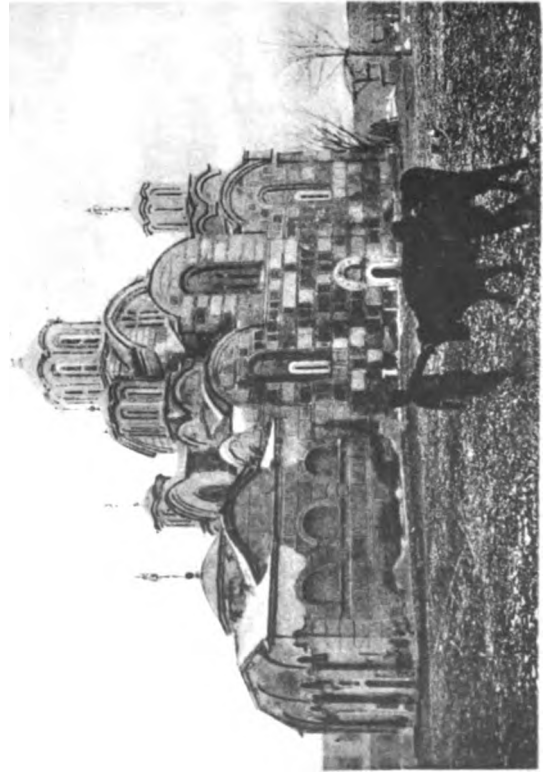
Abb. 4. Amalfie, Kathedrale, Fassade.



5) Alby, Kathedrale, Chorsansicht.



6) Belem, Kloster Dos Jeronymos, Kreuzgang.



7) Gracianca, Kirche.



8) Amagu, Kirche, Portalliönette.

Zu: H. Glück, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance.

aufs schärfste erkennbar wird. — In Georgien dringen die islamischen Elemente vor allem im Wege des Ziegelbaues längs des Kurtales vom Osten her vor, wobei dieses Vordringen nur einen kleinen Ableger jener noch weit ausstrahlenden Bewegung bedeutet, mit der der Islam Südrußland bis zu der allgemeinen Linie Kiew-Jaroslaw durchsetzt.

III. In Rußland selbst erscheint als bodenständige Kernschicht eine durch die eigentümliche Holzarchitektur (Abb. 1) und das volkstümliche Kunstgewerbe charakterisierte Kunst (dünne, senkrechte Schraffierung), deren inselhafte Durchsetzung vom byzantinischen Süden her zu der auch heute noch nicht überwundenen Ansicht führen konnte, die russische Kunst sei nichts anderes als eine barbarisierte byzantinische. Was sowohl die volkskünstlerischen Elemente sowie auch die Holzbaukunst anlangt, so schließen sich, abgesehen von den entsprechenden Differenzierungen, an das eigentlich russische Kerngebiet der schon behandelte skandinavische Westen (wobei im besonderen Stabwerkbau und Blockbau zu trennen wäre), sowie die polnischen, ungarischen und zum Teil die tschechischen und südslawischen Gebiete an, wobei freilich der Bestand an Denkmälern in den einzelnen Gebieten noch sehr mangelhaft zu belegen, bzw. nur im Rückschlusse festzustellen ist.

IV. Schließlich bleibt noch die durch wagrechte Schraffierung eingetragene Schichte zu besprechen, die vielleicht kurz mit dem sehr allgemeinen Schlagworte „byzantinisch“ bezeichnet werden kann, treffender aber als Rest der im Christentum orientalisierten Mittelmeerkultur aufzufassen ist. Demgemäß stellen diese Gebiete einen durch Durchsetzung und Überlagerung im Verschwinden begriffenen Schichtenrest dar, dessen fortschreitende Aufzehrung im Kartenbilde folgendermaßen deutlich wird. Während für den südlichen Mittelmeerkreis (einschließlich Syrien und Spanien) für unseren Zeitpunkt ein selbständiges Fortleben der christlichen Schichte infolge der frühzeitigen islamischen Überschwemmung schon längst nicht mehr in Betracht kommt, blieb während des Mittelalters die christliche Überlieferung in Kleinasien immerhin einigermaßen aufrecht, um in unserem Zeitpunkte bereits fast völlig überlagert zu sein (wagrechte Umrandung); nur im armenischen Hochlande, wo schon die natürliche Abgeschlossenheit dem Islam eine durchgreifende Besitznahme verwehrte, blieb ein größerer Rest dieser Schichte bestehen, wenn auch — gerade zu dieser Zeit — stark von dem islamischen Strome durchsetzt. In Griechenland und auf den Inseln fand das „Byzantinische“ ziemlich ungehindertes, wenn auch von Osten nicht ganz unberührtes¹⁾ Fortleben, von den Verhältnissen in den nördlichen Gebieten der Balkanhalbinsel nach der Einnahme von Konstantinopel war bereits oben die Rede. Aber auch in den Gebieten nördlich des Balkan (Bulgarien, Rumänien, Bukowina) blieb abgesehen von einigem Eingreifen islamischer Elemente die mit der osteuropäischen Nordkunst vermischte byzantinische Tradition in lokalen Differenzierungen aufrecht und hatte, wie bereits erwähnt, auch entscheidend in russisches Gebiet eingegriffen, so daß die durch den Islam gleichsam in ihrem Kern ausgehöhlte byzantinische Schichte zu beiden Seiten des Keiles fortvegetierte.

Diese bisher umschriebene westasiatisch-osteuropäische Schichte bildet einen östlichen Teil des gesamten, die alte christliche Mittelmeerüberlieferung fortführenden Kreises und ist von dem westlichen Teil vor allem dadurch unterschieden, daß in

(1) Über die Durchsetzung der spätbyzantinischen Kunst mit islamischen, bzw. durch den Islam vermittelten östlichen Elementen stehen mit Ausnahme der erwähnten Hinweise Strzygowskis nähere Studien noch aus, wenngleich davon eine große Ergiebigkeit zu erwarten ist.

ihr die vom Iran über Armenien vordringende Orientalisierung¹⁾ sich in stärkerem Maße durchgesetzt hat, was besonders in der Architektur durch das Vorherrschen des zentralen Kuppelbaues und seiner Elemente zum Ausdruck kommt (Abb. 7). Der westliche Teil dagegen, der (in der Karte in dünnerer Schraffierung eingetragen) vor allem Nord- und Mittelitalien und die östliche Adriaküste (Istrien, Dalmatien) umfaßt und nach Gallien übergreift, wird in der Baukunst durch das Vorherrschen des Langhauses und auch sonst durch das stärkere Nachwirken des antiken Geistes charakterisiert²⁾. Von der nordischen Durchsetzung dieser Schichte in Mittel- und Norditalien, sowie von Südfrankreich war bereits die Rede. Am wenigsten berührt, sowohl von der nördlichen (gotischen) als auch von der südlichen (islamischen) Durchsetzung blieb in Italien der mittlere östliche Teil, wo auch das geringste kunsthistorisch bedeutsame Leben entfaltet wird. Neben diesen beiden Schichten hat aber auch der östliche Teil der Mittelmeerschichte nach dem Westen hinübergespielt; weit vor unserer Zeitstellung zeigt sich dies in ganz hervorragendem Maße in der Verbreitung jener Kirchen, die nach dem Muster iranischer Bauten und der Apostelkirche³⁾ mehrere Kuppeln, sei es in einer oder in Kreuzachsen, anordnen: So in Italien San Marco in Venedig, S. Sabino zu Canosa, S. Antonio zu Padua, in Molfetta und Trani; in Frankreich bilden die aquitanischen Kuppelkirchen mit St. Front in Perigueux an der Spitze den eigentümlichen Fall einer inselhaften Schichte. Auch in Deutschland ist noch im früheren Mittelalter teils inselhaftes Eingreifen (Paderborn, Bartholomäuskapelle), teils ein Durchdringen der byzantinischen Ostschichte festzustellen (Malerei). Während aber in Deutschland und Nordfrankreich diese „byzantinischen“ Elemente für unsere Zeitstellung kaum mehr in Betracht kommen, d. h. bereits aufgezehrt sind, wurden im Süden jene Bauten und die damit zusammenhängenden, auch sonst verbreiteten Elemente beim Wiedererwachen der Kuppelidee in der Renaissance von Bedeutung, und im gleichen Sinne ist die inselhafte Verbreitung byzantinischer Malerschulen in Italien im Auge zu behalten, die in die Renaissance hinein wirkten. In Sizilien und Unteritalien⁴⁾ aber wirkt die alte byzantinische Grundlage noch durch die islamische und normannische Überlagerung nach (Abb. 4).

Überblicken wir nun nochmals das beschriebene kunstgeographische Bild in seiner Gesamtheit, mit besonderer Beachtung des im zweiten Teil des Titels dieses Aufsatzes gestellten Problems, so ergibt sich folgendes:

Als die ihrem Ursprung nach älteste der dargestellten Schichten (wagrecht) erscheint die kurzweg als „byzantinische“ bezeichnete⁵⁾. Sie erscheint in einem Stadium der Zersetzung, als Rest der ursprünglich den ganzen Mittelmeerkreis umfassenden und vom Osten und Norden schon während des frühen Mittelalters durchgesetzten antiken Schichte. Ihr Schicksal wird bestimmt durch die Umklammerung zweier großer lebendiger Ströme, die in unserem Zeitpunkte eben auf der Höhe ihrer Expansions-

(1) Siehe Strzygowski, a. a. O., S. 709 ff.

(2) Wie weit dieser Teil bereits vor unserem Zeitpunkte von nordischen (gotischen, langobardischen, fränkischen) Elementen durchsetzt wurde, kommt hier nicht mehr in Betracht, die Schichte erscheint für unseren Zeitpunkt als eine aus diesen Mischungen bereits vergorene Gegebenheit.

(3) Siehe Strzygowski, a. a. O., S. 753 f.

(4) Auch in Sardinien, wo aber zu unserem Zeitpunkte das „Byzantinische“ als lebendige Schichte nicht mehr in Betracht kommt.

(5) Man beachte, daß die in der älteren kunsthistorischen Literatur übliche Bezeichnung des „Romanischen“ als „Byzantinisch“ den hier aus einer universelleren Einstellung sich ergebenden Verhältnissen näher kam, als die gegenwärtig aus der bloßen Einstellung auf den Westen übliche.

kraft stehen, des islamischen im Osten und des gotischen im Norden. Und zwar ergibt sich eine Gesetzmäßigkeit darin, daß alle Gebiete der aussterbenden Mittelmeerkultur, die sich in einem Stadium der Durchsetzung durch einen der beiden lebendigen Ströme befinden, einen kräftigen künstlerischen Aufschwung erfahren, indem durch die eintretende Mischung Neues entsteht, oder mit andern Worten, das alte Heimische, durch das eindringende Fremde befruchtet wird, eine „Renaissance“ erlebt. So hatten die vom Islam überströmten Gebiete des südlichen Mittelmeeres solche aus einer Durchsetzung entspringende Blüteperioden bereits am Beginne des Mittelalters erfahren — man denke z. B. an Cordoba, Kairuan, das tulunidische Kairo, an den Felsendom in Jerusalem oder die große Moschee von Damaskus —, später bedeutete die seldschukische Periode in Kleinasien das Übergreifen des islamischen Stromes auf die nördlichen Mittelmeerländer. In dem Zeitpunkte, den unsere Karte darstellt, ist diese Durchsetzung des südlichen Mittelmeerkreises bereits einer Überlagerung gewichen, d. h. die alten Elemente der Mittelmeerkultur haben in diesen Gebieten kaum mehr entwicklungsgeschichtliche, neuschöpferische Geltung, der neue, vor allem an die Türken (Mameluken, Seldschuken) gebundene Vorstoß vom Osten, bringt statt der früheren lokal differenzierten Durchsetzungsprodukte überall die gleichen neuen Formen zur Herrschaft (Medrese, Grabkuppel usw.)¹⁾. — Ähnlich hatte auch — vom frühen Mittelalter an — die Durchsetzung der antiken Mittelmeerschichte durch den Norden zwischen Loire und Rhein die neuen Ansätze gezeitigt, aus denen dann die Gotik hervorwuchs, deren Schichte und Abgrenzung sie als die allmählich nach dem Osten vordringende Auseinandersetzung des Nordens mit den Auswirkungen der südlichen Mittelmeerkultur erscheinen läßt.

Das auf der Karte wiedergegebene Bild zeigt nun die Lage, in der die beiden verselbständigten Ströme, der von den Türken getragene islamische und der vom germanischen Norden getragene gotische sich mit den letzten Resten der mitteländisch-byzantinischen Schicht auseinandersetzen. In den Durchsetzungsgebieten entsteht jeweils das Neue, die Renaissance der alten Kulturschichte. Und wie wir diese alte Schichte in eine westliche und eine östliche differenziert haben, und z. B. für die letztere den zentralen Kuppelbau, für die erstere das Langhaus mit starken inselhaften Einschlägen des östlichen Kuppelbaues als charakteristisch erkannt haben, so gestaltet sich die Renaissance in beiden Gebieten als eine Neubelebung eben dieser Züge, indem im Osten eben der Zentralbau (osmanische Moschee), im Westen der Kampf zwischen Zentral- und Längsidee und ihr Ausgleich (Gesútypus) bestimmend wird²⁾. Während aber die Durchdringung im Osten eine verhältnismäßig einfache ist, indem Orientalisches auf bereits stark Orientalisiertes stößt, und deshalb geringere Widerstände zu einer freien Entfaltung höchster Monumentalität führen, stauen sich in Italien die verschiedensten Kräfte, und ergeben das tragische Ringen, das die ganze Entwicklung durchzieht. Das Bild, das Italien auf der Karte als ein zwischen den beiden einheitlichen lebendigen Strömen zerrissener Boden aufweist, läßt aber um so mehr die Gesetzmäßigkeit erkennen, nach der das Neue in den Gebieten kultureller Durchdringung entsteht. Wie im Osten Konstantinopel, so werden die Kunstzentralen Venedig und Mailand als Einfallstore verständlich³⁾. Florenz und Rom bilden zwei Brennpunkte, in denen

(1) Siehe meine „Türkische Dekorationskunst“ in „Kunst und Kunsthandwerk“, 1920.

(2) Ähnlich ersteht eine Renaissance in Armenien.

(3) Ähnlich erklärt sich im Norden die örtlich und zeitlich inselhafte Kunstblüte in Prag am Ausgang des Mittelalters.

sich die vom Süden und Norden durchsetzenden Strahlen in höchster Intensität sammeln, während das östliche Mittelitalien, von diesen befruchtenden Strahlen kaum berührt, für die Entwicklung geradezu ausscheidet.

Mannigfache Fragen werden durch eine derartige Betrachtung ausgelöst, auf die in diesem rohen Gerüste nur kurz andeutend hingewiesen werden konnte, ja in vieler Hinsicht müßte erst nach den obigen Feststellungen die eigentliche Problemstellung einsetzen. Man bedenke etwa im Zusammenhang mit unserer Darstellung Fragen wie folgende: Wie weit ist die Entstehung und Ausbreitung einer Kunstschichte an volkliche, religiöse, soziale, politische Faktoren gebunden? Welche Rolle spielen natürliche Schranken? Worin liegt der Grund der verschiedenartigen Ausbreitungsart einer Schichte in verschiedene Gebiete (siehe oben Gotik)? und wodurch sind die Grenzen der Ausbreitung bedingt? Sind diese Grenzen, diese Verschiedenartigkeit von Inselhaftigkeit, Durchsetzung und Überlagerung wirklich bloß Zufall der Geschichte, oder steht nicht deren zeitlichem Wechsel eine Konstanz gegenüber, die dem „Ich“ eines Lebewesens gleichkommt, das bei allem Wechsel seiner Entwicklung dasselbe bleibt, sein Wesen ausmacht? — Diese Konstanz zu erkennen, die Gebundenheit der Kultur an die relativ gleichbleibenden Voraussetzungen der Erde, wäre das Ziel einer solchen auf Entwicklung eingestellten geographischen Betrachtung im Gegensatz zu der geläufigen historischen, die nur den Wandel der Erscheinungen im Auge hat und darüber das Bleibende, das „Ich“, vergißt. Um dies nur einigermaßen anzudeuten, sei folgendes vor Augen gehalten: Sind nicht Grenzen, wie sie sich in unserer Darstellung scheinbar als historische Zufälligkeit der bestimmten Zeitstellung ergaben, von einer dauernden Geltung, ungeachtet äußerlicher politischer Verschiebungen? Um ein Beispiel zu geben: Das Durchsetzungsbereich, das sich in unserer Karte für das Eindringen des gotischen Nordstromes auf italienischem Boden ergab, deckt sich im wesentlichen mit dem des langobardischen Nordstromes, die vom Süden eindringende islamische Sphäre entspricht in ihrem Wirkungskreise einem bis jetzt kunsthistorisch nicht beachteten Eindringen punisch-karthagischer Elemente, die für die Bildung der stadtrömischen Kunst entscheidend wurden¹⁾, und dieses Wirkungsgebiet in Süditalien ergibt zusammen mit Nordafrika, Spanien und den westmittelländischen Inseln bereits in prähistorischer Zeit eine zusammenhängende Schichte, die in ihrer Ausdehnung dem entspricht, was innerhalb der islamischen Kunst mit maghribinisch bezeichnet wird. Zugleich ergibt das erwähnte Eindringen punischer Kultur in Süditalien dasselbe Bild der Durchsetzung einer bereits vorher vom Osten vordringenden Schichte, nämlich der griechischen Kolonialkunst in Sizilien und Unteritalien, wie es sich im Mittelalter (s. die Karte) durch das Eingreifen des Islamischen in die byzantinische Grundlage ergibt.

Die Existenz solcher Grenzen scheint danach freilich nur in Zeiten eines intensiveren historischen Lebens deutlich greifbar zu werden, doch bestehen sie auch aufrecht, wenn sie auch die historische Konstellation gerade nicht aktiv werden läßt. Um sich dessen bewußt zu werden, denke man an den dauernden Unterschied zwischen Nord- und Südtaliener, Nord- und Südfranzosen oder man stelle dem kunstgeographischen Bilde Europas das Bild etwa des ost- oder südasiatischen Kunstkreises gegenüber. Daß dabei, welche Zeit immer man auch in Betracht ziehen

(1) Historisch wurde auf diese Beziehungen neuerdings von Hesselmeyer, Das vorrömische Karthago in seiner Bedeutung für den spätrömischen Kolonat (Korrespondenzbl. f. d. höh. Schulen Württembergs, 23. Jahrg. 1916, S. 393 ff.) hingewiesen; kunsthistorisch habe ich das Material in einem druckfertigen Werke über die „Bäder Konstantinopels“ auseinandergelagt.

mag, eine bestimmte Struktur als charakteristisch hervortritt, die für die entwicklungsgeschichtliche Wertung von größter Bedeutung sein kann, das zeigte ja schon im kleinen die Gegenüberstellung der gotischen und der islamischen Schichte oder das Bild Spaniens im besonderen, mag auch die graphische Unterscheidung ihrer Struktur als für die gegenwärtigen Zwecke genügend noch so verallgemeinernd gehalten sein.

Bemerkungen zu den Abbildungen (Taf. 20—21)

1. Mylji, Holzkirche als Beispiel nordosteuropäischer Schichte.
2. Klosterkirche Humora (Bukowina) als Beispiel „byzantinischer“ (ostmittelländischer) Durchsetzung der nordosteuropäischen Schichte mit inselhaftem gotischen Einschlag. Ziegelbau, Trikonchos, Nischengliederung und Gemäldeschmuck sind ostmittelländische Elemente; das ausladende spitze Holzdach und Höhendrang bezeichnen das Nordische; die gotische Umrahmung des Aspisfensters erscheint als inselhafter Fremdkörper innerhalb der flächigen Gliederung.
3. Florenz, Domfassade, Detail als Beispiel gotischer Durchsetzung mittelländischer Grundlage mit islamischem Einschlag. Gotische Schmuckformen wie Krabben, Fialen, Rundstäbe usw. werden farbig-dekorativ umgewertet und verlieren ihre strukturelle Funktion (Portal), oder werden in flächenfüllender, untektionischer Reihung benützt (Wandfüllungen); byzantinische Typen (Majestas im oberen Giebfeld) werden linear und plastisch bewegt und individualisiert; die schrägen Wandungen des Fensters und dessen unterste Leiste, die in unendlichem Rapport gegebenen Arabesken, Palmettenrosetten und die Reziprokmuster des Islam.
4. Amalfi, Kathedrale als Beispiel des sizilianisch-süditalischen Mischstiles. Die mittelländische Grundlage ist einerseits durch die antikisierende Giebfeldform, andererseits den byzantinischen Mosaikschmuck und durch die untektionische Flächenhaftigkeit gegeben; das Islamische durch die kunstgewerbliche Kleinarbeit und Farbigkeit und durch motivische Details (Schichtwechsel, Verkleidungsprinzip, Stern- und Rautenschilder, heraldische Löwen); die Gotik ist entmaterialisiert und in ornamentale Flächenhaftigkeit gebannt (Maßwerkfenster der Vorhalle), ihre Motive (Spitzbogenreihen) in phantastischer Durchsetzung unendlich gereiht.
5. Alby, Kathedrale als Beispiel südfranzösischer „Gotik“: Die gotischen Elemente (s. Portalbau links) erscheinen als direkte Nachahmungen von Denkmälern der gotischen Kernschichte oder sind als solche (Fenster) in das ihnen fremdartige System kubischer Massen eingefügt, in denen sich das nachlebende Westmittelländische („romanische“ Formelhaftigkeit) mit der abstrakten Phantastik der über Spanien vorgedrungenen islamischen Einschläge mischt. Für das letztere vgl. etwa die kubische Flächenhaftigkeit des Unterbaues und die zylindrischen Strebetürme mit der gleichartigen Motivverwertung am schiefen Turm von Saragossa (Abb. siehe bei M. Dieulafoy, *Gesch. d. Kunst in Spanien und Portugal*, [Ars una], S. 169), oder auch bei Abb. 6.
6. Belem, Kloster Dos Jeronymos, Obergeschoß des Kreuzganges als spätes Beispiel der Durchsetzung nachwirkender islamischer (Ornament) und gotischer (Arkadenbogen) Inselhaftigkeit (Mudejarstil). Die bereits durchdringenden Renaissance motive sind noch den übertriebenen Prinzipien der beiden Hauptfaktoren angepaßt.
7. Gracanica (Serbien), Kirche als Beispiel ostmittelländischer Schichte.
8. Amagu (Armenien), Portallunette als Beispiel ostmittelländisch-islamischer Durchsetzung: „byzantinischer“ Madonnenotypus in teilweise islamischer Formgebung (Teppich in unverkürzter Aufsicht, Sitzmotiv, Kopfschmuck). Die in arabeskes Rankenwerk eingegliederten Heiligengestalten des Hintergrundes lassen durch motivische und formale Übereinstimmungen die innere Zusammengehörigkeit des christlichen Ostens mit dem äußersten mittelländischen Westen („Romanik“) erkennen.

EIN HEIDNISCHES ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO DI STORIA ED ARTE IM SPIEGEL DER SPÄTANTIKEN KUNST AGYPTENS

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Von STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL

.....
Was heißt eigentlich orientalische Kunst? Versteht man darunter die im Orient entstandenen Bildwerke, oder solche, die im Geist und Sinn der orientalischen Schöpfungen im Nicht-Orient gearbeitet sind? Es muß einmal ausgesprochen werden, nicht der Ort der Aufbewahrung eines Kunstobjektes, auch nicht immer der Ort seiner Entstehung sind entscheidend... Die Frage des Ortes darf nicht mit der geistigen Provenienz verwechselt werden. (H. Kehr, Die hl. drei Könige II, S. 18.)

Als Pervanoglu¹⁾ die im Triestiner städtischen Museum für Geschichte und Kunst befindliche Elfenbeintafel (Tafel I, Abb. 1) veröffentlichte, hat er sich betreffs der Herkunftsfrage darauf beschränkt, unter Bezugnahme auf den Aufbewahrungsort der Platte — ihr Fundort ist unbekannt geblieben — auf die Möglichkeit ihrer Entstehung auf istrischem Boden zu verweisen. Venturi nennt unser Relief in seiner *storia del arte italiana* I, p. 502, 531 (Milano 1901) unter den spätantiken Elfenbeinschnitzereien Italiens. G. Caprin²⁾, der in seiner Beschreibung Triests eine photographische Nachbildung desselben bringt, knüpft unter Außerachtlassung von Strzygowskis³⁾ Hinweis auf den Zusammenhang der Tafel mit der spätantiken Kunst Ägyptens, mit ihrer Bezeichnung als istrische Arbeit an Pervanoglu an. — Im Folgenden soll den von Strzygowski angedeuteten Beziehungen, deren Erörterung Manches zur Erweiterung der Kenntnis der spätantiken Elfenbeinschnitzerei beitragen dürfte, in ausführlicher Weise nachgegangen werden.

* * *

Unser Relief wurde im Jahre 1876 durch das oben genannte Museum aus dem Nachlaß des Konservators Dr. Kandler erworben. Die Höhe der Tafel beträgt 20,28 cm; die Breite 13,4 cm; die Dicke 6—6 $\frac{1}{3}$ mm.

Das von einem durch Putten belebten Rankenrahmen eingefasste, durch einen Quersteg zweigeteilte Mittelfeld weist im oberen Feld die Begegnung der Dioskuren, im unteren Europa⁴⁾ mit dem Stier. In der oberen Szene zwei aufeinander zueilende, einander umarmende Knaben: in kurze, ärmellose Tuniken gekleidet, sind sie mit einer an phrygische Mützen erinnernden Kopfbedeckung versehen; an den Füßen tragen sie Sandalen. Dahinter — zu beiden Seiten — übereinander angeordnet, je zwei die Speere des Brüderpaares haltende Flügelputten (der untere rechter Hand am Boden kniend). Im unteren Feld in ärmellosem Chiton, um

(1) Pervanoglu, Ein Dyphtichon des städt. Museums zu Triest, Arch. Ztg. 1876, S. 131, Taf. 12.

(2) G. Caprin, Trieste (Bergamo 1906), S. 103.

(3) J. Strzygowski, Die Porphyrguppen von San Marco in Venedig (Beiträge zur alten Geschichte, Bd. II, S. 105—115).

(4) Strzygowskis Annahme, es könnte auch Pasipha gemeint sein, widersprechen die uns überkommenen Darstellungen der beiden Mythen (A. Baumeister, Denkmäler der kl. Altertumskunde, München und Leipzig 1885, 1887; I, S. 517—519; II, S. 1188—1190).

die Schultern ein Tuch, Europa, den Stier liebkosend; auf seinem Rücken ein nacktes Knäblein, das ihn mit der Rechten beim Horn packt; ein anderes will ihn am Schwanz nach rückwärts ziehen; zwischen seinen Beinen ein dritter, geflügelter Putto, der am Boden knieend den Stier an den Hinterfüßen gefaßt hat. In dem Raum zwischen den beiden ersteren Knäblein in einem Rund ein bärtiges Antlitz. Pervanoglu glaubte in demselben den Besteller des Reliefs erblicken zu dürfen; mich däucht es wahrscheinlicher, daß wir es hier mit einer abgekürzten Wiedergabe von Zeus zu tun haben, die zur Verdeutlichung der Szene dienen sollte. Je zwei von außen zum Schein durch Pilaster gestützte (von denen rechter Hand sind allerdings nur die Auflager vorhanden), fächermuschelartige Bekrönungen, Rudimente einer Nischenarchitektur, schließen die beiden Darstellungen in Dreiviertelhöhe ab. In den Zwickeln, zwischen den Muscheln, wiederholt sich in palmettenartig auseinander gefalteten Lappen deren Grundmotiv. Zwischen siebenteiligen Blättern, die diagonal gerichtet die Ecken des Rahmens betonen — die beiden oberen berühren mit ihrer Spitze den äußeren, die beiden unteren den inneren Rand, dessen Dicke dem das Mittelfeld quer teilenden Steg entspricht — schlingt sich in Rahmenbreite eine Weinranke hin, in ihren Windungen Trauben lesende und mit Vögeln spielende Flügelputzen bergend.

Stier, Gewänder, Blattwerk und darin befindliche Putten weisen Spuren rötlich-brauner Farbe auf. Am Nischenabschluß wechseln Karmin und Blau; dazwischen glänzt es von eingestreutem Gold. Auch an der Kleidung und Beschuhung der Dioskuren sind Reste von Gold wahrzunehmen. Das Bildnisrund ist gleichfalls goldgefärbt. Das neben dem noch stark vergoldeten linken Vorderbein des Stieres sichtbare Braun läßt darauf schließen, daß er erst nach vollzogener Grundierung in brauner Farbe vergoldet worden war. Der Hintergrund des Mittelfeldes ist blau gefärbt, während der Grund des Rahmens rot mit blau mengt. So ist fast das ganze Relief in Farbe getaucht; anscheinend wurden nur die entblößten Stellen an den Trägern der szenischen Darstellungen unbemalt gelassen.

Das Relief ist stark unterschritten. Die Extremitäten einzelner Figuren sind völlig vom Grund gelöst, so daß dadurch der Eindruck erweckt wird, als spielte sich die Szene im freien Raum ab. Die Reliefhöhe entspricht der Höhe der Rahmeneinfassung.

Die oberen Ecken der Tafel sind abgeschnitten, ebenso der äußere Steg der Rahmenschmalseiten. Aus dem mittleren Drittel der rechten Rahmenlangseite ist ein schmaler Streif herausgebrochen. Aus der rechten Hälfte des unteren Rahmentheiles und aus dem unteren Teil der anstoßenden Längsseite fehlt ein breiter Streif. Zwei mächtige Sprünge furchen, die Tafel dreiteilend, dieselbe ihrer ganzen Höhe nach. In der Darstellung der Dioskurenbegegnung ist der untere Teil des Speerschaftes der Putten abgebrochen, ferner die linke Hand des rechten Speerträgers; das linke Vorderbein des Stiers fehlt gleichfalls; durch Beschädigung des Rahmens sind auch die sich in den Windungen der Weinranken tummelnden Putten in Mitleidenschaft gezogen worden. Auf der unteren Schmalseite des Rahmens sind in seiner Dichte zwei Löcher wahrzunehmen; desgleichen im oberen und unteren Viertel der linken Längsseite. Sie dienten offenbar der Befestigung der Tafel auf einer Unterlage, worauf auch das Beschneiden des Randes hindeutet. Die Rückwand der Elfenbeintafel wurde in jüngster Zeit zur Verstärkung mit einem Messingblech verkleidet.

Von der irrigen Annahme ausgehend, das Relief wäre erst später vergoldet worden, schloß Pervanoglu, es hätte einst als Evangeliendeckel gedient. Aller

Wahrscheinlichkeit nach gehörte unsere Tafel ursprünglich als Deckel zu einem jener Kästchen, wie sie die vornehmen Damen der Spätantike zur Aufbewahrung ihres Schmuckes zu verwenden pflegten. Daher wohl auch die Wahl erotischer Motive.

* * *

In den der klassischen Kunst angehörenden Verbildlichungen Europas mit dem Stier wird durchwegs ihre Entführung geschildert, so daß wir sie stets auf dem Rücken des Tieres sitzend¹⁾ erblicken. Die Annäherung des Stieres an Europa wird erst in der hellenistischen Kunst, — zumal in der apulischen Vasenmalerei — zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Auf einem jener Bilder sitzt Europa auf einem Rasenhügel, den Stier betrachtend, der ihr unterwürfig naht²⁾; auf anderen eilt sie hurtigen Fußes auf ihn zu und streichelt ihn³⁾; auf zweien der letzteren wird Zeus⁴⁾, in Anlehnung an die auch auf unserer Schnitzerei veranschaulichte Variante des Mythos, der zufolge der Gott seine Erwählte durch einen von ihm gesandten Stier entführen ließ, in voller Gestalt oberhalb der Szene sichtbar; dann wiederum, auf einem spätantiken Mosaik aus Halikarnass, steht Europa in träumerischer Haltung neben dem Stier, seinen Hals umschlingend⁵⁾. Solche Schilderungen sind es, auf die letzten Endes unser Relief zurückgeht. Auf einem die Empfängnis Danaë's veranschaulichenden Graffito eines spätantiken Wandbelages im Kaiser-Friedrich-Museum⁶⁾ — Wulff zufolge die Kopie eines alexandrinischen Vorbildes — erscheint Zeus in der gleichen verkürzten Darstellung.

Die orientalischer Sitte entsprechende Begrüßung der Dioskuren — ähnlich wird auch „die Begegnung Mariä mit Elisabeth, wie man sie zuerst auf syrischen Denkmälern findet⁷⁾“, verbildlicht — regt, wo es sich hier um Männer handelt, vor allem anderen zu einem Vergleich mit den einander umarmenden Kriegern an der Südfassade von S. Marco — angeblich die Söhne Kaiser Konstantins — und der Wiederholung jener Szene in der Bibliothek des Museo Vaticano⁸⁾ an: Werke zweifellos ägyptischer Herkunft, in deren namentlich bei den vatikanischen Skulpturen merkbarer Formenhärte, starrem Ausdruck, mißlungenen Proportionen (besonders auffällig die übergroßen Köpfe) sich unverkennbar koptische Einflüsse äußern. Wie der linke der Tyndariden dem anderen den rechten Arm um die Schultern legt, wie sie den Blick aus der Bildebene heraus halb gegen den Beschauer wenden, entspricht durchaus den obigen Gruppen, mit denen sie auch deren formale Eigentümlichkeiten teilen. Die von Hintergrundsarchitektur sich lösenden, freiräumlich empfundenen Dioskuren erinnern — auch in ihrer Ungeschlachtheit — an die aus einer Muschel-nische hervortretende, untersetzte Figur des in orientalische Tracht gekleideten Daniel, wie sie uns eine koptische Holzskulptur des Kaiser-Friedrich-Museums⁹⁾ überliefert (Abb. 5). Ihre Bekleidung — in der älteren Kunst auf einen Überwurf und eine eiförmige Kappe beschränkt — läßt sich aus dem Bestreben erklären, ihre Darstellung unter Anlehnung an den Geschmack der damaligen Zeit umzugestalten. [Siehe auch die zeitgemäß gewandeten Musen des dem aus-

(1—4) J. Overbeck, Atlas der griechischen Kunstmythologie, Leipzig 1872, Taf. VI, 7—11, 14, 16, 18 bis 32; Taf. XII, 5, 6, 20, 22, 23; 2) Taf. VI, 12; 3) Taf. VI, 13, 15, 17; 4) Taf. VI, 13, 17; (5) Taf. VII, 4.

(6) O. Wulff, Neuerwerbungen, S. 31, Fig. 13. (Amtl. Berichte der kgl. Kunstsammlungen, 1913.)

(7) Beispiele bei J. Strzygowski, a. a. O., S. 111 und bei O. Wulff, Altchr. u. mittelalterl. Bildw., Berlin 1909, I, S. 202, Nr. 967, 968, Taf. LVIII.

(8) J. Strzygowski, a. a. O., Fig. 1—3.

(9) O. Wulff, a. a. O., S. 73, Nr. 242.



Abb. 1. Elfenbeinrelief mit den Dioskuren und Europa im Triestiner Museo Civico di storia ed arte. (Phot. Alinari)

Zu: POGLAYEN-NEUWALL,
EIN HEIDN. ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO.



Abb. 2. Elfenbeingeschnitzte mythische Gestalt (Musée de Cluny) (Phot. Giraudon)



Abb. 3. Elfenbeinrelief mit Apollo und Daphne (Museo Nazionale in Ravenna) (Phot. Giraudon)

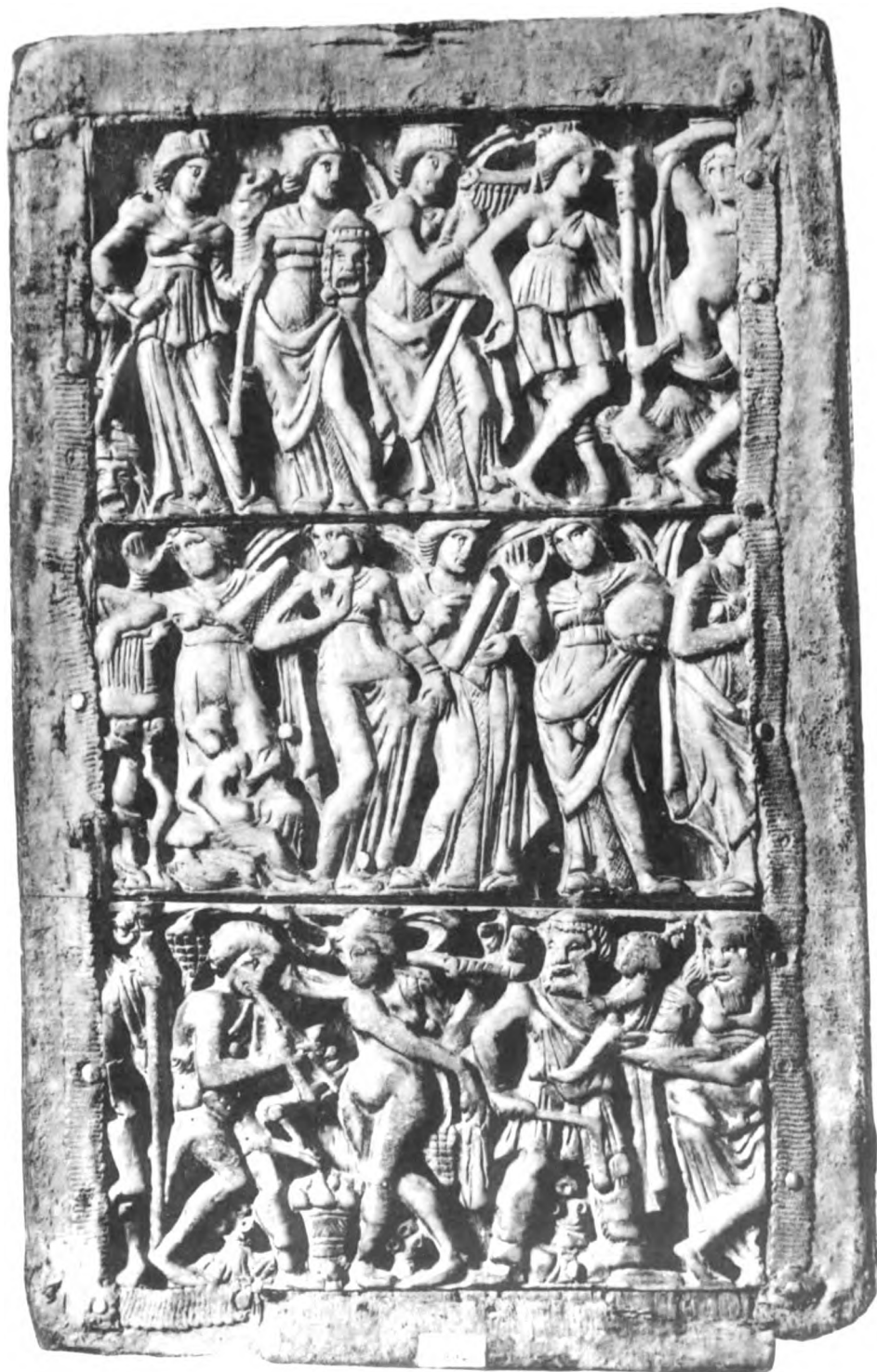


Abb. 4. Mit mythologischen Gestalten verzierte Elfenbeintäfelchen (Pariser Nationalbibliothek) (Phot. Giraudon)

Zu: POGLAYEN-NEUWALL,
EIN HEIDN. ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO.



Abb. 5. Daniel in der Löwengrube.
(Konsolbalken aus Bâvit im Berliner Kaiser
Friedrich-Museum) (Phot. Stödtner)



Abb. 6. Genius mit der Fackel.
(Knochenschnitzerei im Berliner Kaiser Friedrich-
• Museum) (Phot. Stödtner)



Abb. 7. Elfenbeinbildwerk, (Bacchos darstellend)
von der Münsterkanzel zu Aachen.
(Phot. Stödtner)

Zu: POGLAYEN-NEUWALL,
EIN HEIDN. ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO.

gehenden 4. Jahrhundert angehörenden, überkuppelten Salbenbehälters aus dem Silberschatz vom Esquilin¹⁾ und deren Schwestern auf den von einer Kassette herrührenden, spätantiken Elfenbeinplättchen aus St. Etienne zu Bourges²⁾ (Abb. 4)). — Das Übereinander der hinter den Dioskuren befindlichen Eroten gemahnt an die übereinander gestaffelten Figürchen, die an der Aachener Kanzel umgeben.

In die gleiche Richtung deutet die Rolle, die den Putten in der Darstellung Europas mit dem Stier, sowie auch im Rahmen angewiesen wird. Ich erinnere an die Gemäldeschilderungen des Philostratos, welche gleich mit dem hellenistischen Alexandrien verknüpften Arbeiten die ungemeine Beliebtheit des Erotengenre in der alexandrinischen Kunst belegen. Als Beispiele seien genannt: der Krater aus dem Hildesheimer Schatz⁴⁾, ein Fragment einer Marmorvase aus der letzten Ptolemäerzeit im Museo civico zu Bologna⁵⁾, eine in Alexandrien erworbene, von Wulff ins 3.—4. Jahrh. angesetzte Holzschnitzerei mit Artemis (im Kaiser-Friedrich-Museum⁶⁾, ein Salbfläschchen aus dem esquilinischen Fund⁷⁾, der Porphyrsarkophag der Constantina⁸⁾. Solcherart erklärt sich bei den ihre Motive von den Griechen Alexandriens übernehmenden Kopten jene Vorliebe für Eroten, wie sie auch in den Kanzelreliefs zu Aachen Ausdruck findet.

Die dem Dekor des Constantina-Sarkophages verwandte Rahmung der beiden Szenen durch eine wellenförmige Weinranke, in der sich Knäblein tummeln, — rundliche Lockenköpfe mit Glotzaugen, auf schwammig molluskenhaften Leibern, von denen die Schenkel breit herausquellen, — berührt sich enge mit den Aachener Bacchosreliefs⁹⁾ (Fig. 7), die einen ähnlichen, von gleichgestalteten Eroten bevölkerten Rahmen weisen. Daneben möchte ich als tertium comparationis die oben erwähnte Schnitzerei des Kaiser-Friedrich-Museums nennen, die auf der Rückseite zwei im Geäst eines Baumes übereinander angeordnete, spielende Eroten zeigt. Die von Wulff hervorgehobene Übereinstimmung in den Typen der Putten und in der Reliefbehandlung mit den koptischen Kanzelbildwerken läßt sich in gleichem Maß mit Bezugnahme auf die Triestiner Tafel feststellen.

Unser Relief steht in seiner Farbenpracht unter den antiken Schnitzereien in Elfenbein und Knochen — von den farbefüllten hellenistischen Beinritzungen alexandrinischer Herkunft¹⁰⁾ sehe ich hier ab — vereinzelt da, indem die Mehrzahl derselben gar keine oder nur sehr geringe Farbspuren aufweist.

Die Vorliebe für Unterstreichung des Erotischen, wie sie sich in der Gegenüberstellung der Dioskurenszene und des Europamythos kundgibt — man möchte an eine Gegenüberstellung von Knabenliebe und weiblicher Verirrung unter dem Deckmantel der Göttersage denken — siehe auch die Art der Liebkosung des Stieres

(1) O. Dalton, Catalogue of early christian antiquities, London 1901, Taf. XIX.

(2) A. Venturi, a. a. O., S. 400, Fig. 364.

(3) J. Strzygowski, Hellen. u. kopt. Kunst in Alexandrien, Wien 1902, Fig. 32, 33.

(4) Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin 1901, Taf. XXXII, XXXIII.

(5) Th. Schreiber, Alexandrinische Toreutik, Leipzig 1894, Fig. 123.

(6) O. Wulff, Altchr. u. mittelalt. Bildw., Nr. 244, Taf. VIII. — Altchr. u. byz. Kunst, S. 142.

(7) O. Dalton, a. a. O., S. 67, Nr. 306.

(8) O. Wulff, Altchr. u. byz. Kunst, S. 140, Fig. 123.

(9) J. Strzygowski, a. a. O., Fig. 45, 46, 48, 49.

(10) J. Strzygowski, Kopt. Kunst, Wien 1904, S. 171—179, Nr. 7060—7069. — Hellen. u. kopt. Kunst in Alexandria, S. 12—16, Fig. 5—12. — O. Wulff, Altchr. u. mittelalt. Bildw. I, S. 103—106, Nr. 341—355, Taf. XV.

seitens der Königstochter, ist für die koptische Kunst überaus bezeichnend. Die Liebschaften des Zeus in Tiergestalt boten der perversen Phantasie des dekadenten Ägypten weitesten Spielraum. Die zahlreichen Darstellungen Ledas mit dem Schwan und die verschiedenen Nereidenreliefs¹⁾ die sich in Ägypten erhalten haben, sind hinreichende Zeugnisse für das Schwelgen des Kopten im Obszönen.

* * *

Inhaltliche Berührungspunkte ebenso wie solche formaler Natur rücken die Triestiner Tafel in die Nähe eines im Museo di antichità zu Ravenna befindlichen, Apollo und Daphne verbildlichenden Elfenbeinreliefs²⁾ (Abb. 3). Auch hier liegt der Darstellung ein erotisches Thema zugrunde. Beiderseits lösen sich flüchtig ausgeführte, von handwerklicher Verrohung zeugende, glotzügige Gestalten scharf umrissen vom Hintergrund; die jeder Andeutung von Muskulatur ermangelnden, schwammig ausdruckslosen Leiber der Putten des Triestiner Elfenbeinreliefs finden in dem ebenso gestalteten Liebesgott zu Apollos Häupten (man greife vergleichsweise das in ähnlicher Haltung gegebene mittlere Knäblein des oberen Rahmentheiles heraus) ihr Gegenstück.

Schließlich möchte ich hier noch die von Graeven als Ariadne (Jahresh. des österr. arch. Inst. IV, S. 129), von Venturi als Mänade bezeichnete Elfenbeinskulptur des Musée Cluny³⁾ (Abb. 3), heranziehen, indem des letzteren zufällige Nebeneinanderstellung derselben und des Ravennatischen Reliefs die Herkunft beider Schnitzereien aus dem gleichen Kunstkreis augenscheinlich macht, wodurch wiederum Beziehungen zu der Triestiner Tafel gegeben scheinen. Neben der Starrheit des Ausdruckes, den sie auch mit den Gestalten der letzteren gemein haben, sind der kleine Mund mit wulstiger Unterlippe, die pretiöse Haltung Eigentümlichkeiten, die beide Arbeiten miteinander teilen. Der kümmerliche Baum, in welchen sich die von Apoll verfolgte Nymphe wandelt, entspricht den am Wipfel Blätter treibenden Stauden zu Seiten der sog. Ariadne; zu ihren Häupten mit den Knäblein der beiden Tafeln übereinstimmend gestaltete Eroten.

Solcherart mit der Schnitzerei des Musée Cluny, deren ägyptische Herkunft von Strzygowski in Zusammenhang mit den Aachener Kanzelskulpturen nachgewiesen wurde, aufs engste verknüpft, läßt sich anderseits das zu Ravenna befindliche Relief zu letzteren in unmittelbare Beziehung bringen. Apollo mag man den fettschenkeligen, glotzügigen Bacchos gegenüberstellen, der Nymphe die das Weichlich-Lüsterne derselben ins Maßlose übertreibende Nereide⁴⁾. Perückenartiger Frisur, starrem Blick, gezielter, kurvenartiger Schwingung muskellosen Körpers, dem Herausheben der Scham — Merkmale, die, teilweise schon an der „Ariadne“ zutage tretend (man betrachte ihre Züge, ihre Haltung), den Sieg koptischer Formenroheit über griechischen Schönheitsinn offenbaren — gesellt sich bei den Frauen der Aktäonpyxis aus der Sammlung Carrand⁵⁾ an Daphne erinnernde Gebärde. Augenfällig zumal die Ähnlichkeit zwischen ihr und der zu Seiten Artemis' stehenden Nymphe.

(1) Strzygowski, Kopt. Kunst, S. 22, Nr. 7279, Fig. 26. — Hellen. u. kopt. Kunst, S. 45, Fig. 28—31; S. 43, Fig. 26, 27. — Wulff, a. a. O., S. 23, Nr. 7280, Fig. 26; S. 34, Nr. 7289, Fig. 40.

(2) A. Venturi, a. a. O., I, S. 399, Fig. 363, S. 532.

(3) A. Venturi, a. a. O., I, S. 398, Fig. 362, S. 530.

(4) J. Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst, Fig. 26, 27.

(5) H. Graeven, Antike Schnitzereien, Hannover 1903, Taf. XX.

Mit der Einordnung des Daphnereliefs in den Kreis der den Kanzelfiguren nahestehenden Arbeiten wird uns die Richtigkeit des gleichen Vorganges für die zu Triest befindliche Elfenbeinplatte bestätigt.

* * *

Abschließend möchte ich auf die bereits erwähnten Elfenbeinreliefs der Pariser Nationalbibliothek näher eingehen¹⁾, da sie infolge der für die meisten Gestalten nachweisbaren Übereinstimmung mit Lieblingstypen des hellenistischen Alexandrien Wesentliches zum Verständnis der spätantiken Kunst Ägyptens beizusteuern vermögen.

Unter den Musen erblicken wir Artemis, Apoll. Im unteren Streifen neben einer in Haltung und Gebärde an Artemis erinnernden Gestalt, angeblich Bacchos (Graeven, Jahresh., S. 137 und Venturi, a. a. O.), ein Satyr, der auf seiner Doppelflöte einer tanzenden Mänade aufspielt; rechts davon — gleichsam als Zuschauer — ein Maskenträger mit einem Kind am Arm (nach Venturis Deutung Telephos mit dem kleinen Orest) und Silen. Die Epaulien bringenden Mädchen des mit farbgefüllten Beinritzungen verkleideten Kairiner Brautkastens²⁾ haben allerdings nur allgemeine Merkmale — die gezierte Haltung, Tracht, die Einordnung der Frauen unter eine Rundbogenarchitektur, — mit den Musen der Elfenbeinreliefs gemein, die zufolge ihrer Typenverwandtschaft mit den Musen der zeitlich nahestehenden Kuppelpyxis aus dem Silberfund vom Esquilin (vgl. die Gestalten Euterpens, Melpomenens, Klios)³⁾ weit enger mit den letzteren zusammengehen. Artemis entspricht bis auf unbedeutende Details der auf Seite 177 angeführten Holzschnitzerei des Kaiser-Friedrich-Museums. Gleichorts befinden sich vier Wiederholungen (drei Beinschnitzereien und eine Beinritzung)⁴⁾ (Abb. 6) des in der obersten Reihe rechter Hand an einem Pfeiler lehenden, als Apoll gekennzeichneten nackten Jünglings. Dieser in allen größeren Sammlungen alexandrinischer Knochenschnitzereien zahlreich vertretene Typus ist auch für den Bacchos der Aachener Kanzel vorbildlich gewesen. Ebenso haben sich für den Silen mehrfache Repliken alexandrinischer Herkunft erhalten, darunter eine Beinschnitzerei des Museums zu Alexandrien⁵⁾, zwei Beinschnitzereien des Kaiser-Friedrich-Museums⁶⁾, eine in röm. Privatbesitz⁷⁾: jedesmal derselbe glatzköpfige, langbärtige Dickwanst, dessen Brüste, Säcken gleich, auf den Bauch herabhängen, dessen Umfang noch durch das darunter gegürtete Gewand hervorgehoben wird. Den Flötenbläser könnte man mit alexandrinischen Satyrdarstellungen zusammenbringen⁸⁾.

* * *

Die Begegnung der orientalisierten Dioskuren, welche die Kenntnis eines Vorbildes in der Art der Kriegergruppen vor San Marco verrät (deren Material, Porphyry, in der Nähe von Alexandrien gebrochen und wohl auch daselbst verarbeitet wurde), ihre Berührungspunkte mit der Holzskulptur des Daniel im Kaiser-Friedrich-

(1) A. Venturi, a. a. O., I, S. 400, Fig. 364, S. 531.

(2) J. Strzygowski, Kopt. Kunst, Wien 1904, S. 172, Nr. 7060—7064, Taf. XI—XIII.

(3) A. Dalton, a. a. O., S. 65.

(4) O. Wulff, Altchr. u. mittelalt. Bildw., Bd. I, Taf. XVII, Nr. 390—392, Taf. XIV, Nr. 349.

(5) J. Strzygowski, Hellen. u. kopt. Kunst, Taf. I/II, Nr. 2021.

(6) O. Wulff, a. a. O., Taf. XVIII, Nr. 403/4.

(7) H. Graeven, a. a. O., Taf. 64 C.

(8) O. Wulff, a. a. O., Taf. XVIII, Nr. 394, 395. — Strzygowski, a. a. O., Taf. I/II, Nr. 2062 — Strzygowski, Kopt. Kunst, S. 178, Nr. 7068, Fig. 235.

Museum, das Unterstreichen des Erotischen in Wahl und Ausführung des Stoffes (wobei die Rolle der Amoretten nicht übersehen werden darf, deren Einführung in szenische Darstellungen sich in Alexandrien gleicher Beliebtheit erfreute wie ihre Einordnung in Weinranken), schließlich die Beziehungen unserer Tafel zu dem Kreis der größtenteils alexandrinischen Typen nachgebildeten Kanzelbildwerke dürften zur Genüge den engen Zusammenhang des Triestiner Reliefs mit der Mischkunst des spätantiken Ägypten belegen.

Unter annähernd genau datierbaren Werken käme für die Feststellung der Entstehungszeit unserer Schnitzerei infolge der vorhandenen Vergleichsmerkmale vor allem der in die Nähe ihres Todesjahres anzusetzende Sarkophag der Constantina († 354) in Betracht. Ist auch sein für das ausgehende Altertum eigentümlicher Dekor — in eine wellenförmige, von Trauben durchsetzte Ranke eingeordnete Erogen —, auf dessen Verwandtschaft mit dem Rahmen des Triestiner Reliefs ich bereits hingewiesen, ungleich sorgfältiger ausgeführt (was unsere Tafel unter besonderer Berücksichtigung ihrer weit oberflächlicheren Behandlung des Anatomischen als jünger anzusehen gestattete), so ist andererseits auf die in wesentlichen Eigenheiten — den unverhältnismäßig großen Köpfen, den einer genaueren Artikulation der Glieder entbehrenden, aufgedunsenen, scharf konturierten Leibern — mit den Putten unserer Elfenbeinplatte übereinstimmende Wiedergabe des Kinderkörpers, ferner auf die verwandte Raumauffassung zu verweisen.

GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN

Von HEINRICH HÖHN

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln in Lichtdruck

Die Originale der Blätter, die dieser Arbeit in Reproduktionen beigegeben sind, befinden sich in Handschriften der Stadtbibliothek Windsheim in Franken. Der Magistrat hat die Handschriften dem Germanischen Nationalmuseum zur Aufbewahrung überwiesen.

Die genannte Bibliothek ist in ihrem Grundstock eine Klosterbibliothek und war zunächst im Windsheimer Augustinerkloster und dann in der lateinischen Schule der Stadt untergebracht. Nach Abbruch der Klosterkirche (1592) verlegte man die Bücherei in den stehengebliebenen Chor der Kirche. Dort wird sie in ihrem Hauptbestand noch heute aufbewahrt.

Die den an das Germanische Museum zur Aufbewahrung abgegebenen Bänden eingeklebten Holzschnitte und Teigdrucke und ein ebenfalls eingeklebter Kupferstich gehören dem fränkischen oder dem schwäbischen Gebiet an und sind bei Schreiber (in seinem „Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal . . .“) nicht verzeichnet. Sie entstammen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Es sind folgende Blätter:

1. Anbetung der Könige. Holzschnitt. Südwestdeutsch? Um 1450. 45 × 113 mm. (Abb. 4.)

Auf die Innenseite des hinteren Buchdeckels eines Sammelbandes mit Handschriften erbaulichen Inhalts in lateinischer Sprache vom Jahre 1471 geklebt. Die hölzernen Deckel und der Rücken des Einbandes sind mit braunem Leder überzogen. Auf der Vorderseite des Lederüberzuges in schöner Einpreßarbeit die Gestalt der heiligen Dorothea, umgeben von geometrischen und Pflanzenornamenten. Rückseite ebenfalls geometrisch ornamentiert. Hier in den stehenden oder auf die Spitze gestellten Rechtecken Drache, doppelköpfiger Adler, Lilie und musizierender Affe. Wir geben eine Abbildung der Vorderseite des klar und kräftig ornamentierten Einbandes bei (Abb. 1).

Der Holzschnitt zeigt die mit der Krone gezierte Maria auf einem Thron ohne Rückenlehne vor dem Stallgebäude sitzend. Ihr zur Rechten steht, mit Hose und Rock bekleidet und fest in seinen Mantel gehüllt, als wolle er sich gegen Winterkälte schützen — auch das um den Kopf gezogene und die Ohren verdeckende Tuch scheint darauf zu deuten —, der auf seinen Stock sich stützende bärtige Joseph. Das Kind auf dem Schoß Marias greift mit beiden Händen begierig in das goldene Kästchen, das der kniende König, der seine Krone abgelegt hat, ihr darbringt. Hinter dem knienden König der zweite. Er trägt in der linken Hand ein hornähnlich geformtes Gefäß und weist mit der Rechten zum Stern am Himmel empor. Der neben ihm stehende bartlose Mohrenkönig hält in den Händen ein birnenförmiges Gefäß mit Deckel und ist mit einem langen schleppenden Überkleid mit geschlitzten und gezackelten Ärmeln bekleidet.

Kolorierung: Der Grund über der Horizontlinie ist im weißen Papierton stehen gelassen. Mantel der Maria und Gewand des Mohrenkönigs dunkelkarminrot. Rock des Joseph, Kleid des ersten und des zweiten Königs hellkarminrot. Kleid der

Maria, Mantel des Joseph und Mantel des ersten Königs jetzt blaßviolett, ursprünglich jedenfalls blau. Haar der Maria, des Kindes und des dritten Königs, Nimben, Kronen, Stern, Thron der Maria, Geschenke der Könige, Mantelband und Gürtel des dritten Königs, die Architektur des Stallgebäudes und der mit einem grauen Rand eingefasste, die Darstellung rahmende Streifen gelb. Fußboden, Mantel des zweiten Königs und ein Teil der Zaddeln am Mantel des dritten Königs hellgrün.

Der klar in die Fläche komponierten, noch ganz von mittelalterlichem Idealismus erfüllten, dichterisch wirkenden und volkstümlich-einfachen Darstellung lag offenbar eine weit bessere Zeichnung zugrunde, als die vergrößernde und im Schnitt stellenweise versagende Hand des Holzschnegers — vgl. namentlich den mißratenen Kopf des knienden Königs — jetzt erkennen läßt.

Eine in mancher Beziehung unserem Blatt verwandte Parallele bietet die Anbetung der Könige, die in der Biblia pauperum enthalten ist, welche in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg aufbewahrt wird (Cod. Pal. germ. 438). Kristeller hat diese Biblia pauperum als II. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin, 1906 herausgegeben. Die genannte Anbetung ist einmal farblos, auf Tafel 3, und einmal farbig, auf Tafel 35, reproduziert. Ähnlich sind auf dieser Schilderung und der unseren namentlich die Könige: der Typ der Gesichter, die Haltung, die Formen der Kronen und der Gefäße, die Bekleidung und die Führung der Faltenzüge haben eine keineswegs nur zufällige oder durch den Stil der Zeit überhaupt bestimmte Ähnlichkeit miteinander. Ähnliches gilt von der Krone und dem Thron der Maria und dem Formcharakter des Stallgebäudes. Auch in der Kolorierung stehen die beiden Blätter einander nahe: das Gelb des Stallgebäudes, die Mantelfarben des knienden und des stehenden Königs in der Mitte und das Grün an den Zaddeln des Ärmels des Mohrenkönigs scheinen aus demselben Farbentopf herzuführen, aus dem die Holzschnitte der Armenbibel illuminiert wurden. Daß unsere Darstellung im Gegensinn gezeichnet ist, spricht eher für, als gegen eine Beziehung zu dem Bilde der Heidelberger Handschrift, und auch die Tatsache, daß hier die Darstellung zugunsten des Hochformates enger zusammengedrängt ist und daß Joseph weggelassen wurde, kann an der Verwandtschaft der beiden Holzschnitte nichts ändern. Vielleicht gehen sie auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Kristeller setzt die Biblia pauperum um 1440/50 an. Und nicht viel später, jedenfalls nicht nach 1460, wird das hier beschriebene Blatt anzusetzen sein¹⁾.

Heranzuziehen wäre hier übrigens noch der Holzschnitt des Münchener Kupferstichkabinetts, den Schreiber in Band I seiner Veröffentlichung von Holzschnitten des 15. Jahrhunderts aus der graphischen Sammlung in München unter Nr. 43 veröffentlicht hat²⁾. Dieser Formschnitt ist zwar wesentlich reicher als der unsere: Ochs und Esel sind mit dargestellt und hinter den Figuren dehnt sich eine bergige Landschaft mit Laub- und Nadelbäumen und turmbewehrten Gebäuden aus, allein Anordnung und Haltung der Gestalten und besonders die dicht eingehüllte, auf den Stock sich stützende Figur des gebückt dastehenden Joseph zeigen manchen verwandten Zug. Schreiber bezeichnet das Blatt als oberrheinisch und datiert es um 1450/60.

(1) E. Baumeister hat den vorliegenden Holzschnitt im 51. Band der von P. Heitz herausgegebenen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts (unter Nr. 3), wie ich nachträglich sehe, veröffentlicht, setzt ihn aber etwas früher an.

(2) In der Folge der von Paul Heitz herausgegebenen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1912.

2. Christuskind mit den Leidenswerkzeugen. Holzschnitt. Oberdeutsch. Um 1450/60. 128×188 mm. (Abb. 2.)

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels des oben erwähnten Sammelbandes von 1471 geklebt.

Das Christuskind sitzt, nach rechts gewendet, auf einem mit Ranken gemusterten und an den Ecken mit Knöpfen geschmückten Kissen und hält in der Rechten das auf der rechten Schulter aufliegende aus unbearbeitetem Holz gefügte und mit den drei Nägeln und dem Spruchband versehene Kreuz, in der Linken die senkrecht aufgestellte Lanze. Auf dem Spruchband des Kreuzes: JNRJ, auf einem zweiten um die Lanze gebogenen Spruchband: Ecce homo dolorem. Hinter dem Rücken des Kindes Geißel und Martersäule, zu seinen Füßen die Rute.

Die Kolorierung ist ausgezeichnet erhalten und erglänzt in voller Frische. Grund, Spruchbänder und die Stränge der Geißel hat der Illuminist im weißen Papierton stehenlassen. Das Haupthaar des Jesuskindes, das Kreuz, der Schaft der Geißel und der Lanze, der Griff der Rute, die drei sichtbaren Eckknöpfe des Kissens und das innere Rund des Heiligenscheines sind gelb. Karminrot das Kreuz und der äußere Rand des Nimbus und das Kissen. Mund des Kindes und die Blutflecken an der Lanzenspitze ziegelrot. Martersäule und Leib des Heilandkindes rosarot. Innerer Rand des Nimbus und Erdboden hellgrün.

Das großzügig und meisterlich klar gezeichnete, höchst eindringlich sprechende Blatt ist eine Variante zu dem Holzschnitt Schreiber Nr. 810 (München, graphische Sammlung; veröffentlicht von Schreiber in seinen Holzschnitten des 15. Jahrhunderts in der graphischen Sammlung zu München, Straßburg, 1912, Taf. 46). In den großen Umrissen stimmt unser Exemplar mit dem Münchener ziemlich genau überein, es weicht aber in einigen Einzelheiten, besonders in der Innenzeichnung, von ihm ab. Es ist einfacher als das Münchener: so hat der Kissentüberzug auf unserem Blatte keine Verschnürung, durch die das Kissen selbst hindurchsieht, und es fehlen die Andeutung des Knöchels am rechten Fuß, die modellierenden Striche an der Martersäule und die perlenartigen Kränze um den runden Kern der Kissenköpfe. Am Kinn des Kindes treten nur zwei Halsfalten auf, nicht deren drei wie auf dem Münchener Formschnitt, und am Gelenk der linken Hand gehen die Falten nicht so weit in die Innenfläche des Armes hinein, wie wir das auf dem Blatt der Münchener Sammlung sehen. Schreiber nimmt an, daß die Darstellung nach einem Gemälde kopiert sei, was dann direkt oder indirekt auch für unsere Variante zutreffen würde. Überzeugende Gründe für diese Vermutung habe ich aber nicht finden können.

3. Christus in der Kelter. Holzschnitt. Wohl fränkisch. Um 1460. Holzschnitt selbst: 70×134 mm. Mit Einfassung: 127×193 mm. (Abb. 6.)

Auf die Innenseite des hinteren Deckels des hölzernen, mit Schweinsleder überzogenen Einbandes einer auf dem Rücken: „Sermones discipuli in totum annum“ betitelten Handschrift geklebt, die auf der letzten Seite die Bezeichnung: „In Kaubenheim Anno d. CCCCLVI“ trägt¹⁾.

Christus steht, mit einem Lententuch bekleidet, in der Kelter und faßt, die Rechte auf den rechten Oberschenkel stützend, mit der Linken den Querbaum der Kelter. Aus dem Trog läuft das Blut in einen Kelch, aus dem das im Gras stehende Lamm trinkt. Oben in der Mitte in Wolken Engel und rechts daneben, als Halbfigur, Gottvater.

(1) Kaubenheim: ein Dorf bei Windsheim.

Die Darstellung ist von einem breiten Schmuckstreifen mit Efeuzweigen, von denen Blätter und Ranken symmetrisch sich abzweigen, umschlossen. In den vier Ecken und in der Mitte der Längs- und Schmalseiten dieses Zierbandes je eine Rosette. Der Schmuckstreifen gehörte ursprünglich jedenfalls nicht zu unserem Holzschnitt, da er für ihn zu weit ist. Er gleicht dem um Holzschnitt Schreiber Nr. 961 —, ein Blatt, das den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellt und einem Manuskript von 1441 aus den Frauenklöstern von Untersdorf und Inzigkofen eingeklebt ist¹⁾, stammt aber nicht vom gleichen Holzstock²⁾. Übrigens ist auch das Zierband um den eben erwähnten Kreuzifixus nicht zugehörig.

Kolorierung: Grund und Lententuch im weißen Papierton. Kelter gelb und ziegelrot. Leib Christi rosa und mit ziegelroten, das rinnende Blut andeutenden Flecken. Blut im Trog des Kelter karminrot. Grasboden hellgrün. Lamm mit weißem und gelbem Fell. Himmel oben hellblau und ziegelrot. Engel weiß, karminrot, hellgrün und gelb. Gottvater rosa, mit grauem Bart und Gewand. Nimben und Kelch golden. — Der Randstreifen um die Darstellung selbst zinnoberrot. Der zwischen diesem Streifen und dem äußeren, ornamentierten Band freigebiebene Streifen gelb. Desgleichen der äußere Rand des ornamentierten Bandes, der Stamm des Efeus, die Querleisten und die runden Kerne der Rosetten. Die Efeublätter karminrot und hellgrün. Die Rosetten weiß, karminrot und hellgrau.

Das ornamentierte Band hat eine ruhig-schöne, geschlossene, an Glasmalerei gemahnende Gesamtwirkung, die der des etwas mager geratenen Bildes selbst überlegen ist.

4. Christus am Ölberg. Holzschnitt. Wohl fränkisch. Um 1460. Darstellung selbst: 69×130 mm. Mit dem rahmenden Zierstreifen: 124×186 mm. (Abb. 7.)³⁾

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels derselben Handschrift von 1456 eingeklebt, in der der unter Nr. 3 beschriebene Formschnitt mit Christus in der Kelter sich befindet.

Christus kniet, im Profil gesehen, nach links, mit erhobenen, gegeneinandergelegten Händen. Auf einem Felsen vor ihm der Kelch mit der Hostie. Links vorn ruhen drei schlafende Jünger. Im Hintergrund Felsen und drei Bäume. — Um die Darstellung, die ein Beispiel dafür ist, daß in jener Zeit selbst unbeholfen und handwerklich gearbeitete Blätter des Ausdrucks nicht entbehren, eine offenbar nicht für dieses Bild bestimmte, interessante Einfassung mit acht Drachen (je zwei auf jeder Seite) und sechs Fratzen (je eine in den vier Ecken und je eine in der Mitte jeder Längsseite) zwischen Blattwerk. Auf den Längsseiten stecken die Schweif-Enden der Drachen im Maule der Fratzen⁴⁾.

Die Kolorierung ist derb und beeinträchtigt die klare Wirkung der einzelnen

(1) Abgebildet bei Stengel, Holzschnitte aus dem Kupferstichkabinett des German. Museums, 1913, Nr. XI.

(2) Eine andere Wiederholung dieser ornamentalen Einfassung hat der Holzschnitt mit der Verkündigung in der Wiener Hofbibliothek. Haberditzl, Die Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek Wien (Wien 1920), Nr. 38.

(3) E. Baumeister hat das Exemplar der Sammlungen des Fürstl. Hauses Öttingen-Wallerstein (Maihingen) im 52. Bd. der von P. Heitz herausgegebenen Formschnitte des 15. Jahrhunderts (unter Nr. 20) veröffentlicht, es ist aber unvollständig.

(4) Vergl. die Einfassung des den hell. Michael darstellenden Holzschnittes, Schreiber 1627, abgeb. in: Haberditzl, Die Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek Wien (Wien 1920), Nr. 143. Die Einfassung unseres Holzschnittes ist eine freie Kopie nach der in Wien befindlichen.



Abb. 1. Buchdeckel mit der hl. Dorothea. (Leder).

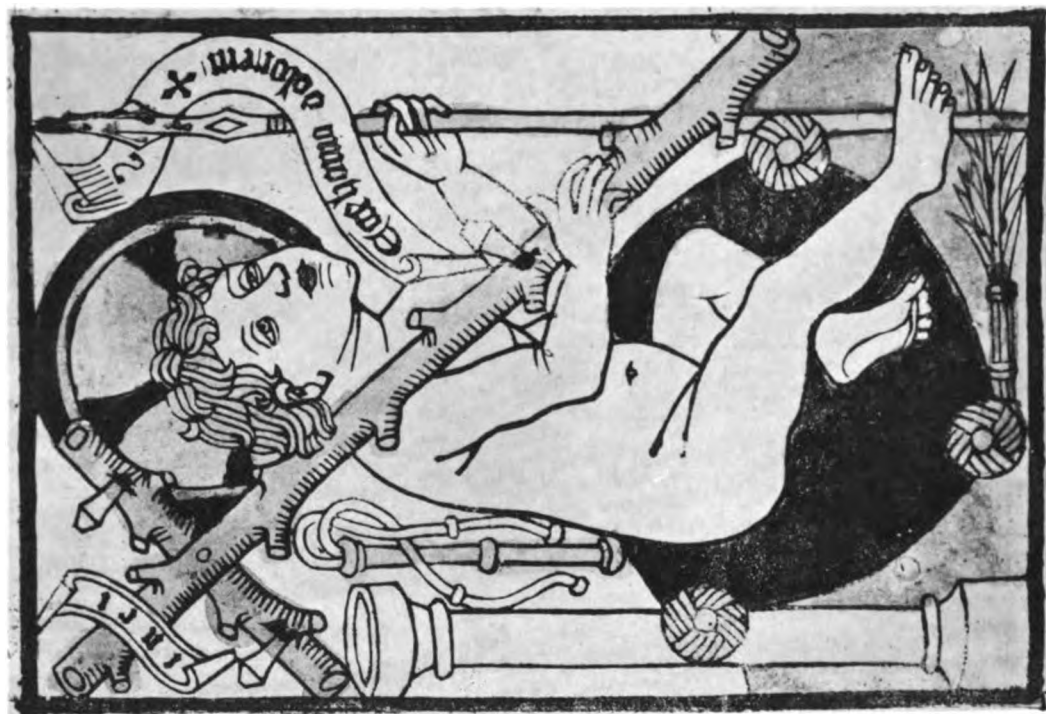


Abb. 2. Christuskind mit den Leidenswerkzeugen. (Holzschnitt).

Zu: H. HOHN, GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN.



Abb. 5. Crucifixus. (Kolorierter Kupferstich).



Abb. 4. Anbetung der Könige. (Holzschnitt).

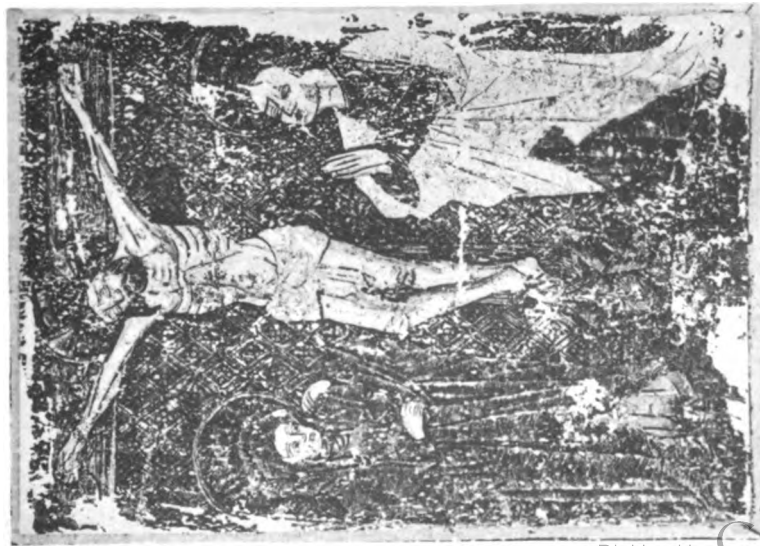


Abb. 3. Crucifixus. (Teigdruck).

Zu: H. HOHN, GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN.



Abb. 6. Christus in der Keller. (Holzschnitt)

Zu: H. HOHN, GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN.



Abb. 7. Christus am Ölberg. (Holzschnitt)

Formen. Christus in hellgrauem, mit Schwarz modelliertem Gewand. Hände und Gesicht rosa. Nimbus, wie der der Jünger und wie der Kelch, golden mit schwarzer Zeichnung. Gesichter der Jünger rosa, Haar gelb und dunkelbraun, Gewänder gelb, hellblau und zinnoberrot. Rasen und Bäume hellgrün. Felsen karminrot, grau und schwarz. Himmel in hellem, nach oben an Tiefe zunehmendem Blau. — Randeinfassung der Darstellung selbst zinnoberrot, wie auch die äußere Einfassung des rahmenden Zierbandes. Die Drachen im Zierband haben hellgelbe, die Fratzen weinrote und das Laubwerk hellgrüne Farbe.

5. Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Teigdruck. Fränkisch. Um 1450. 132×179 mm. (Abb. 3.)

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels eines lateinisch geschriebenen „Compendiums theologiae Sti Thomae de Aquino“ geklebt.

Maria in Kopftuch und weitem Mantel, die linke Hand das Kopftuch fassend, wie um sich Tränen abzuwischen oder zu verhüllen, mit der rechten den Mantel haltend. Johannes erhebt, dem Heiland zugewendet, den Kopf und die gegeneinandergelegten Hände. Im Nimbus von Maria und Johannes jedesmal der Name. Der Nimbus Christi ist ornamentiert. Am Fuß des Kreuzes auf dem Rasen ein liegendes Tier (als Sinnbild des überwundenen Bösen?) Am Kreuze selbst ist die Holzmaserung gegeben. Hinter der Darstellung ein rautenförmig gemusterter Grund.

Kolorierung: Grund, Kreuzstamm, Nimben, Kopftuch und Mantel Mariae, Haare und Kleid des Johannes und Fußboden braun. Leib Christi, Gesicht und Hände der Maria und des Johannes, dessen Füße und das Tier rosa. Lendentuch Christi und Mantel des Johannes weiß. Das Kreuz im Nimbus Christi und das Kleid der Maria hellblau. Die Darstellung ist von zwei Streifen umschlossen, von denen der innere hellgrüne, der äußere zinnoberrote Farbe hat.

An vielen Stellen, namentlich links oben, rechts und unten längs des Randes stark abgeblättert.

Ein Holzschnitt in der Staatsbibliothek in München klingt in einigen Zügen an unseren Teigdruck an. Wir meinen den auf Tafel 5 im 10., von Georg Leidinger herausgegebenen Band der Heitzschen Einblattdrucke.

Leidinger bemerkt (auf Seite 10 des Textes) zu dem Münchener Blatt, daß das gerippte Papier darauf hinzudeuten scheine, daß man hier dem Eindruck des Zeugdruckes sich habe nähern wollen. Die braune Farbe der Kolorierung aber rufe Ähnlichkeit mit dem Teigdruck hervor. „Es besteht demnach ein merkwürdiger Zusammenhang dieses Holzschnittes mit anderen Techniken aus der Inkunabelzeit der graphischen Künste.“ Leidinger setzt das Münchener Blatt um 1460 an und vermutet Nürnberg als Entstehungsort.

Die Haltung Christi, die Anordnung seines Lendentuches und die Innenzeichnung der Formen des Oberkörpers sind auf beiden Darstellungen im großen und ganzen ähnlich. Auch die Gesichtstypen und die Haltung von Maria und Johannes, namentlich die Art und Weise, in der Johannes Kopf, Arme und Hände hebt und in der sein Mantel angeordnet ist, gleichen auf beiden Stücken einander. Daß neben alledem auch sehr merkbare Unterschiede vorhanden sind, soll gewiß nicht übersehen werden, allein als Grundton klingt doch immer wieder eine gewisse, nicht nur im Zeitstil begründete Verwandtschaft hindurch. Sie zeigt sich selbst in der auf erdfarbenes Braun und auf Weiß gestimmten Kolorierung, die den beiden Blättern einen Charakter verleiht, der an das Braun von Mönchskutten gemahnt und ihnen die herbe Stimmung von Enthaltensamkeit und ernster Arbeit im Dienste klösterlichen Daseins verleiht. Der Münchener Formschnitt, der übrigens ganz wesentlich

größer als unser Teigdruck ist, zeigt im Grunde große üppige Blumen, zwischen denen kleine weiße Blütchen aufleuchten, und auch der Wolkenfries, aus dem Strahlen hervorbrechen, und die Gesichter von Sonne und Mond tragen wesentlich zu einer Belebung des Ganzen bei. Zeichnerisch ist die Münchener Crucifixusdarstellung weit gewandter und flüssiger, und die Figuren sind freier bewegt und mit feinem Gefühl für dekorative Wirkung der reich und locker ornamentierten Fläche eingegliedert. Der Urheber des Teigdruckes war viel unbeholfener: die Gestalt des Johannes stört durch den zu groß geratenen Kopf und die zu großen Hände das Gleichgewicht der Komposition, und auch in der Zeichnung der Gesichter des Heilands und des Apostels war eine ungeschickte derbe Hand und gewiß kein beweglicher und bedeutender Erfindergeist am Werk. Aber durch all' diese Unbeholfenheit und den einfach-derben Sinn leuchtet doch eine große Innerlichkeit hindurch; man gewahrt deutlich, daß der Urheber des Blattes mit dem, was er an seelischem Ausdruck geben wollte, es redlich ernst nahm. Und die herbe spröde Zeichnung und Formengebung verleiht dem Ganzen, das, eben weil sein Schöpfer regelrecht sich abmühen mußte, um es zuwegebringen, wärmer und persönlicher wirkt, doch auch seinen besonderen Reiz.

6. Christus als Schmerzensmann. Teigdruck. Fränkisch-Schwäbisch. Um 1450. 144×220 mm.

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels einer „Postilla. Augustinus de igne purgatorio“ bezeichneten lateinischen Handschrift geklebt.

Halbfigur Christi, nackt bis zu den Hüften, vor dem T-förmigen Kreuz, an dessen Armen Rute und Geißel hängen. Er hat den mit der Dornenkrone umwundenen Kopf leicht gegen seine linke Schulter geneigt und zeigt, mit der Rechten auf die rechte Seite seines Oberkörpers deutend und die Linke erhoben und mit der Innenseite dem Beschauer zukehrend, seine Wundmale. Um das Hüfttuch Wolkenstreif, aus dem Strahlenbündel kommen. Der Grund ist mit blühenden Arabesken gemustert.

Farbe: Braun auf purpurnem Grund. Sehr schönes, großzügig aufgefaßtes Blatt von teppichähnlicher Schmuckwirkung. Leider ist es, namentlich an mehreren Stellen des Kopfes, des Rumpfes, der erhobenen linken Hand und der Wolken, stark abgeblättert.

7. Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Kupferstich. Kopie nach dem Stich des Meisters von 1462, Lehrs Nr. 3 (Geschichte und kritischer Katalog . . . , Bd. I, S. 233f.). 91×148 mm. Plattengröße 111×156 mm. (Abb. 5.)

Auf die Innenseite des hölzernen mit Leder überzogenen vorderen Einbanddeckels eines geschriebenen Missale, dem ein Kalendarium vorangeht, geklebt. Papier mit Ochsenkopf als Wasserzeichen, ähnlich dem Wasserzeichen des von Lehrs unter Nr. 21 abgebildeten großen Liebesgartens vom Meister der Liebesgärten.

Kolorierung: Das Blut am Leibe Christi, Außenseiten der Flügel des Engels unter dem linken Arm Christi und das Gewand des Johannes zinnoberrot. Gewänder der Engel und der Maria karminrot. Mantel der Maria blau, mit gelber Innenseite. Im gleichen Gelb Innenseite des Mantels des Johannes, das Kruzifix, die Haare der Engel und des Johannes und die am Kreuz eingerammten Pföcke. Haar Christi, Innenseiten der Engelflügel, Gewand des Johannes und Erdboden unmittelbar unter dem Kreuz braun. Grasboden hellgrün. Himmel mit braunen Querstrichen belebt.

Vom Original unterscheidet sich unsere Kopie zunächst durch kleine Unterschiede in den Abmessungen: so namentlich in der Entfernung des Punktes, an dem die Rückenlinie der Marienfigur die Bodenlinie schneidet, vom gleichen Punkt in der

Rückenlinie der Johannisgestalt. Auf dem Originalabdruck beträgt dieser Abstand $72\frac{1}{2}$ mm, auf dem vorliegenden Blatt dagegen 74 mm. — Unter den zeichnerischen Einzelheiten fallen besonders folgende Unterschiede auf: die Hand des Johannes ist auf der Nachbildung größer; in der Gewandbehandlung hat der Kopist einiges verändert, z. B. bildete er die zwei kleinen Mantelbäusche über der rechten Hand der Maria zu einem um, und zwar gab er diesem eine schmale Mittelfalte, die nicht nach oben sich verbreitert wie auf dem Original; weiter zeichnete er den Nasenrücken Christi nicht nach außen gebogen, wie der ursprüngliche Stich ihn zeigt, sondern ziemlich gerade, gab das den Händen entströmende Blut, das auf seinem Vorbild dargestellt ist, nicht an, formte die die Hände durchbohrenden Nägel schmaler, bildete die schwarzen Dreiecke im Heiligenschein Christi größer, verwendete aber weit weniger Sorgfalt auf die Charakteristik der Maserung des Kreuzstammes und der Formen des Erdhügels unter dem Kreuz und bog endlich die untere Randlinie der Darstellung nicht nach innen, wie wir das auf dem originalen Blatt sehen, sondern nach außen.

Vor allem ist der Geist, aus dem heraus die Kopie entstand, ein wesentlich anderer als der des Originals. Kopistenarbeit wird, wenn sie möglichst genau sein will, gewöhnlich an einer gewissen Ängstlichkeit und Trockenheit kenntlich. Und das ist auch hier der Fall. Die Zeichnung bewegt sich in dünnen, zaghaften, befangen geführten Linien, und ihr Urheber hat — aus Ängstlichkeit oder Bequemlichkeit — jegliche entschiedene Schattenangabe vermieden. Jeder Umriß und jede plastische Form wurde unter seiner Hand flauer und ins Zahme, Weichliche hineingerundet. Das Original dagegen hat warmes Leben in jedem Strich, — insbesondere die Umriss des Christuskörpers reden eine sehr gefühlte und lebendige Sprache. Ein kräftiges Temperament, das von eigenem Erleben genährt war, äußert sich hier in klarer Ausprägung. Vor dem Stich, der unserer Kopie zugrunde liegt, bestätigt sich wieder die für jeden wirklichen Künstler geltende Wahrheit, die Goethe im Götze aussprach: daß das, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz ist.

DIE ENTWICKLUNG DER PROPORTIONS- LEHRE ALS ABBILD DER STILENTWICK- LUNG

Mit zehn Abbildungen auf zwei Lichtdrucktafeln
und zehn Abbildungen im Text

Von ERWIN PANOFSKY

.....

Untersuchungen über Proportionsfragen werden meist mit Skepsis, mindestens aber ohne besonderes Interesse aufgenommen. Beides ist nicht verwunderlich. Das Mißtrauen gründet sich auf die Beobachtung, daß gerade die Proportionsforschung allzu häufig der Versuchung unterliegt, aus den Dingen etwas herauszulesen, was sie selbst in sie hineingelegt hat; die Gleichgültigkeit erklärt sich aus der neuzeitlich-subjektivistischen Anschauung, daß eine künstlerischen Leistung etwas schlechterdings Irrationales sei. Ein moderner Betrachter empfindet es bei seiner immer noch wesentlichromantischen Kunstauffassung geradezu als peinlich, mindestens aber als uninteressant, wenn der Historiker ihm sagt, daß dieser oder jener Darstellung ein rationales Proportionsgesetz oder gar ein bestimmtes geometrisches Schema zugrunde liege.

Gleichwohl ist es für die wissenschaftliche Kunstforschung (vorausgesetzt, daß sie sich ganz auf die gesicherten Tatsachen beschränkt und lieber mit dürftigem als mit zweifelhaftem Material zu arbeiten bereit ist) keineswegs unlohnend, sich mit der Geschichte der Proportionsstudien zu befassen. Nicht nur, daß es durchaus nicht gleichgültig ist, ob bestimmte Künstler oder Kunstepochen überhaupt Proportionslehre getrieben haben oder nicht: auch das Wie ihrer Handhabung ist von entscheidender Wichtigkeit. Denn es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß Proportionslehre und Proportionslehre stets ein und dasselbe sei: es besteht ein essentieller Unterschied zwischen der Methode der Ägypter und der Methode Polyklets, zwischen dem Verfahren Lionardos und dem Verfahren des Mittelalters — ein ebenso großer und vor allem ein ebenso gearteter Unterschied, wie er auch zwischen der Kunst der Ägypter und der der klassischen Antike, zwischen der Kunst Lionardos und der des Mittelalters festzustellen ist. Wenn wir die unterschiedlichen Proportionssysteme, von denen wir Kenntnis haben, nicht der Erscheinung, sondern dem Sinne nach zu erkennen suchen, d. h. nicht sowohl die in ihnen gegebene Lösung, als vielmehr die in ihnen enthaltene Fragestellung betrachten, so werden sie sich uns als Ausdruck ebendesselben „Kunstwollens“ offenbaren müssen, das sich in den Bauten, Bildwerken und Gemälden der gleichen Zeit oder des gleichen Meisters verwirklicht hat: die Geschichte der Proportionslehre ist das Abbild der Stilgeschichte, und bei der Unzweideutigkeit, mit der wir uns auf mathematischem Gebiet miteinander verständigen können, darf sie sogar als ein Abbild gelten, das sein Urbild an Deutlichkeit oft übertrifft. Man könnte behaupten, daß die Proportionslehre das häufig nicht ganz leicht in Begriffe zu fassende „Kunstwollen“ in klarerer oder mindestens in bestimmbarer Form zum Ausdruck bringt, als die Kunstwerke selbst.

I.

Unter Proportionslehre verstehen wir, wenn wir mit einer Definition beginnen wollen, die Lehre von den Größenverhältnissen der lebendigen Naturwesen, insonderheit des Menschen, insoweit diese Wesen Gegenstand einer bildkünstlerischen Darstellung werden sollen. Schon diese Definition läßt voraussehen, auf wie ver-

schiedenen Bahnen die Proportionsstudien sich bewegen konnten. Jene Größenverhältnisse ließen sich ebensowohl durch Zerlegung eines Ganzen, als durch Vielfältigung einer Einheit ausdrücken; bei ihrer Ermittlung konnte ebensowohl das Streben nach Verwirklichung des Schönen maßgebend sein, als das Interesse am Charakteristischen, als endlich das Bedürfnis nach einer Festlegung des Traditionellen; und vor allem konnten die Proportionen ebensowohl für den Gegenstand der Darstellung, als für die Darstellung des Gegenstandes Geltung besitzen: es ist ja etwas vollkommen anderes, ob ich frage, „wie verhält sich normalerweise bei einem ruhig vor mir stehenden Menschen die Länge des Oberarms zur ganzen Körperlänge?“, oder ob ich frage, „wie soll ich hier auf meiner Bildtafel oder auf der Oberfläche meines Marmorblocks die Länge des Oberarms im Verhältnis zur Gesamtlänge bemessen?“ Jenes ist eine Frage nach den objektiven Proportionen, deren Beantwortung der künstlerischen Gestaltung vorangeht — dieses ist eine Frage nach den fakturalen Proportionen, deren Beantwortung erst in dem künstlerischen Vorgang selber liegt, und die nur da gestellt und gelöst werden kann, wo die Proportionslehre zugleich (oder sogar in erster Linie) Konstruktionslehre ist.

So mußten sich drei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten ergeben, die „Lehre von der Maß“ zu betreiben: die Proportionslehre kann entweder auf die Festsetzung der „objektiven“ Proportionen ausgehen, ohne sich um deren Verhältnis zu den „fakturalen“ zu bekümmern — oder sie kann auf die Festsetzung der fakturalen Proportionen ausgehen, ohne sich um deren Verhältnis zu den objektiven zu bekümmern — oder sie kann sich endlich dieser ganzen Alternative überhoben sehen, dann nämlich, wenn fakturale und objektive Proportionen miteinander zusammenfallen.

Diese zuletzt genannte Möglichkeit hat sich nur ein einziges Mal ganz rein verwirklichen können: in der Kunst der Ägypter¹⁾.

Drei Umstände sind es nämlich, die das Zusammenfallen der fakturalen Maße mit den objektiven verhindern, und alle drei hat die ägyptische Kunst — soweit nicht besondere Bedingungen seltene Ausnahmen begründeten — grundsätzlich unwirksam gemacht, oder besser völlig ignoriert. Erstens die Tatsache, daß innerhalb eines organischen Körpers jede Bewegung die Maße sowohl des bewegten Gliedes, als auch der übrigen Teile verändert; zweitens die Tatsache, daß der darstellende Künstler infolge der natürlichen Bedingungen des Sehvorganges den Gegenstand in bestimmten Verkürzungen wahrnimmt; — drittens die Tatsache, daß ein etwaiger Beschauer das fertige Werk ebenfalls in einer Verkürzung erblickt, die dann, wenn sie erheblich ist (z. B. bei hoch aufgestellten Skulpturen), durch eine Abwandlung der objektiv richtigen Proportionen ausgeglichen werden muß.

Von allen diesem kann bei den Ägyptern keine Rede sein: die den Eindruck des Beschauers korrigierenden Ausgleichsmittel (die „temperaturae“, auf denen nach Vitruv die „eurhythmische“ Wirkung des Kunstwerks beruht), werden grundsätzlich verschmäh; die Bewegungen der Figuren sind nicht organisch, sondern mechanisch, d. h. sie bestehen in reinen Lageveränderungen bestimmter Glieder, die weder auf die Form, noch auf die Maße des übrigen Körpers zurückwirken; und selbst auf die Verkürzung (sowie auf die Modellierung, die ja mit malerischen

(1) Und bis zu einem gewissen Grade in der ihr stilverwandten Kunst der asiatischen Völker und des griechischen Archaismus.

Mitteln dasselbe leistet, was die Verkürzung mit zeichnerischen), hat diese Kunst bekanntlich verzichtet: die Malerei und Reliefbildnerei — im Ägyptischen ist daher das eine vom anderen stilistisch nicht unterschieden — verzichtet auf die scheinbare Vertiefung der Ebene im Sinn der *συμπαγλα*, und die Skulptur verzichtet auf die scheinbare Einebnung der Tiefe im Sinne der von Hildebrand geforderten Reliefhaftigkeit. Hier wie dort wird der Gegenstand vielmehr in einer Ansicht dargestellt, die eigentlich gar keine An-Sicht ist, sondern ein geometrischer Riß: die Teile der menschlichen Gestalt insbesondere werden so disponiert, daß sie sich sämtlich entweder in reiner Frontalprojektion, oder aber in reiner Orthogonalprojektion zur Geltung bringen¹⁾, und zwar sowohl in der Skulptur, als in der Flächenkunst — nur mit dem einen Unterschied, daß die Skulptur wegen der Vielfächigkeit ihrer Blöcke in der Lage ist, uns sämtliche Projektionen vollständig, aber getrennt vor Augen zu führen, daß dagegen die Flächenkunst sie unvollständig, aber vereint zur Darstellung bringt, indem sie Kopf und Beine in reinem Profil, Brust und Arme aber in reiner Frontansicht zeigt.

Die skulpturalen Werke tragen (wegen der Abrundung der Formen) in vollendetem Zustand diesen geometrisch-baurißmäßigen Charakter nicht so deutlich zur Schau, wie die Malereien und Reliefs — aber wir vermögen an vielen unvollendeten Stücken zu erkennen, daß sie doch stets von den auf die Blockflächen aufgetragenen Rissen ihren Ausgang nehmen: man sieht ganz deutlich, wie der Künstler auf den Vertikalebene des Blockes die vier Aufrisse (und gegebenenfalls auf der oberen Deckfläche desselben einen Grundriß)²⁾ verzeichnete, wie er dann diese Risse durch Wegschlagen der überschüssigen Steinmasse herausarbeitete, so daß die Form durch ein System von rechtwinklig zusammenstoßenden Ebenen und verbindenden Schrägflächen begrenzt wurde, und wie er endlich die dadurch entstehenden scharfen Schnittkanten beseitigte (Taf. 29, Abb. 1). Überdies ist vor einigen Jahren eine Bildhauer-Werkzeichnung zutage gekommen, die das völlig baumeisterliche Verfahren dieser Skulptoren aufs anschaulichste illustriert: als ob es sich um einen Hausbau handele, hat der Bildhauer seinen Sphinx in Vorderaufriß, Grundriß und Profilriß aufgenommen (letzterer nur zum kleinsten Teil erhalten), so daß man noch heute die Figur danach ausführen könnte (Taf. 29, Abb. 2)³⁾.

Unter diesen Umständen mußte der ägyptischen Proportionallehre von vornherein die Entscheidung erspart bleiben, ob sie die objektiven oder die fakturalen Maßverhältnisse feststellen, ob sie Anthropometrie oder Konstruktionslehre sein sollte:

(1) Eine Ausnahme bildet in der Flächenkunst bekanntlich nur die Stelle oberhalb der Hüfte; allein auch hier handelt es sich nicht um eine wirkliche Verkürzung, d. h. um die Wiedergabe eines objektiv schräg gestellten Körperstücks, sondern um eine rein zeichnerische Überleitung zwischen dem Face-Aufriß der Brustpartie und dem Profil-Aufriß der Beine — um eine Form, die sich von selbst ergab, wenn jener mit diesem durch zwei Konturlinien verbunden werden sollte. Erst der griechischen Kunst blieb es vorbehalten, diese rein graphische Konfiguration im Sinne einer wirklichen Drehung auszudeuten: besonders deutlich bei Liegefiguren, vgl. z. B. den ägyptischen Erdgott Keb mit den niedergestürzten Gestalten der griechischen Kunst, wie dem Giganten vom Giebel des „jüngeren Athenatempels“.

(2) Dies letztere war da geboten, wo es sich um Kompositionen von bedeutender Horizontalerstreckung handelte, also bei der Darstellung von Tieren, Sphingen, liegenden Menschen, oder bei der Herstellung einer aus mehreren Einzelgestalten sich zusammensetzenden Gruppe.

(3) Amtl. Ber. aus der kgl. Kunstsammlung XXXIX, col. 105 ff. (Borchardt.) Unser Lichtdruck ist nach einer Originalphotographie hergestellt, für deren Überlassung Herrn Geheimrat Borchardt hier nochmals herzlich gedankt sei.

sie war notwendigerweise beides in einem. Denn die „objektiven“ Proportionen eines Gegenstandes zu bestimmen, d. h. seine Höhen-, Breiten- und Tiefenwerte maßstäblich zu fixieren, bedeutet ja nichts anderes, als eben die Maße seines Aufrisses, seines Grundrisses und seines Profilrisses zu ermitteln. Und so gewiß die Darstellung des Ägypters sich nur in diesen drei Rissen bewegte (nur, daß er sie als Plastiker nebeneinandersetzte, als Flächenkünstler aber miteinander kombinierte): so gewiß mußten innerhalb einer solchen Darstellung die fakturalen Proportionen mit den objektiven identisch sein — mußten die relativen Abmessungen des Gegenstandes, wie sie in jenen Breiten-, Höhen- und Tiefenwerten enthalten sind, zusammenfallen mit den relativen Abmessungen der Darstellung, wie sie auf dem Malgrund oder den Blockflächen in die Erscheinung treten. Wenn der ägyptische Künstler sich die objektive Gesamtlänge der Menschengestalt in 18 oder 22 Teile eingeteilt dachte und überdies wußte, daß die Fußlänge 3 oder $3\frac{1}{3}$, die Länge der Unterschenkel 5 solcher Einheiten betrug¹⁾, so wußte er ohne weiteres, welche Werte er auf seinen Malgrund oder auf den Oberflächen seines Steinblocks zu verzeichnen hatte.

Wir wissen aus vielen erhaltenen Beispielen²⁾, daß die Ägypter sich bei dieser Einteilung der Block- oder Wandflächen eines engmaschigen Quadratnetzes bedienten, das sogar bei den in ihrer Kunst so stark hervortretenden Tierdarstellungen zur Anwendung gelangte³⁾. Den Sinn dieses Netzes wird man am besten dann erkennen, wenn man es mit derjenigen Quadratur vergleicht, deren sich der neuzeitliche Künstler zur Übertragung seiner Komposition auf eine größere Fläche bedient (*mise au carreau*). Während nämlich dieses Verfahren eine Vorzeichnung voraussetzt, die — an und für sich an keine Quadratur gebunden — an willkürlich gewählten Stellen mit senkrechten und wagrechten Linien überzeichnet wird, läßt der Ägypter die Form allererst aus dem Quadratnetz entstehen: da die Vertikalen und Horizontalen ein für allemal auf ganz bestimmte Stellen der Figur festgelegt sind, muß umgekehrt das Quadratnetz dem Maler und Bildhauer ohne weiteres den Aufbau der Figur indizieren — er wird von vornherein wissen, daß er den Fußknöchel auf die erste, das Knie auf die sechste, die Schultern auf die sechzehnte Horizontallinie zu legen hat usw. (Abb. 1.)

Das Quadratnetz der Ägypter hat also nicht transportative, sondern konstruktive Bedeutung. Und man brauchte sich nicht einmal mit der Festlegung der Maße zu begnügen: denn da sich bei den ägyptischen Figuren die Tatsache des Ausschreitens oder des Zuschlagens nur in stereotypen Veränderungen der Lage und nicht in wechselnden anatomischen Verschiebungen der Form zur Geltung brachte, so konnte auch die Bewegung durch bloß quantitative Angaben ausreichend bestimmt werden, indem man etwa dahin übereinkam, daß die Schrittlänge einer in Ausfallstellung begriffenen Gestalt (von Fußspitze zu Fußspitze gemessen) $10\frac{1}{2}$ Einheiten betragen, solle, während man bei der ruhig stehenden Figur diese

(1) Die Einteilung in 18 Teile entspricht dem älteren, die in 22 Teile dem jüngeren Kanon; doch bleibt beidemal das obere Stück des Schädels (dort vom Stirnknochen, hier vom Haaransatz ab gerechnet) außer Betracht, da die Mannigfaltigkeit der Frisur und des Kopfschmuckes in dieser Beziehung einen gewissen Spielraum erforderte. Literatur bei Schäfer. *Von äg. Kunst*, 1919, II, S. 236, Anm. 105. Das Aufklärendste ist Edgars Aufsatz in *Travaux relatifs à la philologie . . . égypt.* XXVII, S. 197 ff., und seine Einleitung zum 25. Band des Kairoer Generalkatalogs.

(2) Besonders zahlreich im Museum zu Kairo. Sehr instruktiv ist auch der im Hildesheimer Paläsaal-Museum befindliche Wandbilderzyklus Ptolemäus' I.

(3) Edgar, *Katalog* S. 53. Vgl. auch Erman in *Amtl. Ber.* XXX, S. 197 ff.

Entfernung auf $4\frac{1}{2}$, oder $5\frac{1}{2}$, Einheiten festsetzte¹⁾. Man könnte ohne allzugroße Übertreibung behaupten, daß dem mit dem Proportionssystem vertrauten ägyptischen Künstler, wenn man ihm die Aufgabe stellte, eine stehende, sitzende oder schreitende Figur darzustellen, die Gestalt bereits durch die Festsetzung ihrer absoluten Größe gegeben war²⁾.

Damit kennzeichnet sich die Art, wie die Ägypter die Proportionslehre handhabten, als klarer Ausdruck ihres Kunstvollens, das nicht auf das Variable, sondern auf das Konstante, nicht auf die Erfassung der lebensvollen Gegenwart, sondern auf die Symbolisierung einer zeitlosen Ewigkeit gerichtet war: wenn ein

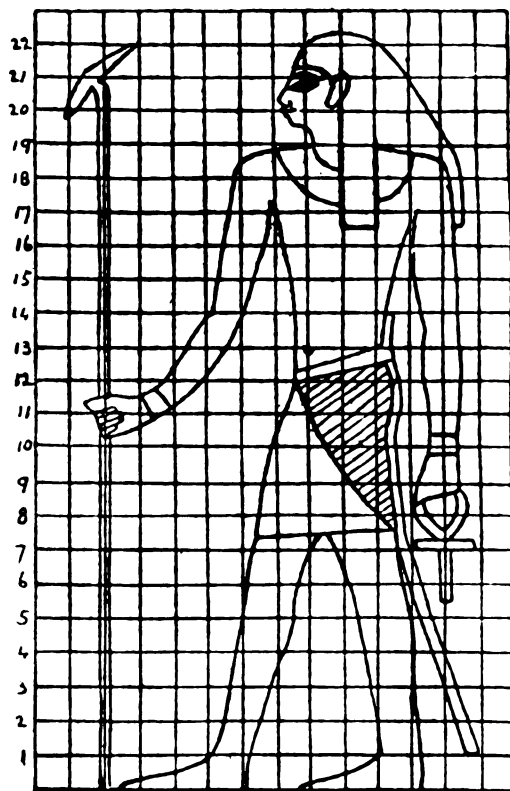


Abb. 1. Der „jüngere“ Kanon der altägyptischen Kunst (aus: Travaux relatifs à la philol. et archéol. égypt. XXVII, 1905, S. 144).

griechischer Künstler eine Menschengestalt hervorbrachte, so sollte ihr ein nur scheinbares, aber aktuelles Leben verliehen werden, indem sie die Funktionalität des menschlichen Organismus widerspiegelte — wenn ein Ägypter eine Menschengestalt hervorbrachte, so sollte sie eines realen, aber nur potentiellen Lebens teilhaftig sein, indem sie die Daseinsform der menschlichen Körpergestalt in dauerhafterer Materie neu erstehen ließ. Wir wissen ja, daß die ägyptische Grabstatue nicht geschaffen wurde, um eigenes Leben vorzutäuschen, sondern um einem fremden Leben (dem Leben des Seelenwesens Ka) als materieller Träger zu dienen; während das plastische Abbild bei den Griechen einen Menschen bedeutet, der da lebt, ist es bei den Ägyptern ein Körper, der da leben soll: dort existiert das Kunstwerk in einer Sphäre der ästhetischen Idealität — hier in einer Sphäre magischer Wirklichkeit, dort ist das Ziel des Künstlers eine μέμησις, hier eine Rekonstruktion.

Es sei erlaubt, noch einmal an jene Werkzeichnung für einen Sphinx zu erinnern: nicht weniger als drei verschiedene Proportionsnetze sind zur Anwendung gelangt, und mußten zur Anwendung ge-

langen, weil der Sphinx sich eben aus drei heterogenen Teilen zusammensetzt, von denen jeder sein eigenes Konstruktionssystem verlangt: der Löwenleib, dessen Proportionierung nach dem entsprechenden Tierkanon erfolgt, der Menschenkopf, der nach dem Schema der — allein zu Kairo in mehr als 40 Exemplaren erhaltenen — „Royal Heads“ eingeteilt ist, und die kleine Göttinnengestalt, der der üb-

(1) Vgl. z. B. Mackay, Journal of Eg. Arch. IV, Pl. XVII. Mackays Aufsatz (S. 82 ff.) scheint übrigens die Zuverlässigkeit der Edgarschen Arbeiten nicht zu erreichen.

(2) Die absolute Größe ihrerseits ist natürlich schon durch ein einziges Teilquadrat des Proportionsgesetzes bestimmt: den Ägyptologen ist es daher möglich, aus dem Bruchstück eines Proportionsnetzes die ganze Gestalt zu rekonstruieren.

liche zteilige Kanon für Ganzfiguren zugrundeliegt¹⁾). Rein rekonstruktiv wird also das darzustellende Lebewesen aus drei Teilorganismen zusammengesetzt, von denen jedes genau so aufgefaßt und proportioniert ist, als ob es allein stünde. Selbst hier, wo es so verschiedenegeartete Einzelteile zu vereinigen galt, hat die ägyptische Kunst nicht das Bedürfnis empfunden, die Starrheit der Proportionsysteme zugunsten einer organischen Einheit abzumildern, wie sie uns innerhalb der griechischen Kunst noch in der Gestalt einer Chimaira entgegentritt.

II.

Es läßt sich nach dem Vorigen voraussehen, daß die klassische Kunst der Griechen sich vom Proportionierungssystem der Ägypter vollständig lossagen mußte: wenn die Prinzipien der archaischen Kunst denen der ägyptischen noch ähnlich waren, so bestand ja der Fortschritt der Klassik über den Archaismus hinaus gerade darin, daß sie all jene Umstände, von denen die Ägypter abstrahiert hatten, als positive künstlerische Faktoren in Rechnung stellte: sie rechnete mit der Maßverschiebung infolge der organischen Bewegungen nicht weniger, als mit der Verkürzung infolge des Schvorganges und mit der Notwendigkeit, in gewissen Fällen den Eindruck des Beschauers durch „eurhythmische“ Ausgleichsmittel zu rektifizieren²⁾). Die Griechen konnten daher nichts beginnen mit einem Proportionsystem, das mit der Bestimmung der objektiven Maßverhältnisse auch die fakturalen unabänderlich festlegte: sie konnten eine Proportionslehre nur insoweit gelten lassen, als sie dem Künstler Freiheit ließ, die ihm an die Hand gegebenen Maßverhältnisse von Fall zu Fall nach freiem Ermessen zu variieren — als sie sich, mit einem Worte, mit der Rolle einer reinen Anthropometrie begnügte.

Wir sind infolgedessen über die griechische Proportionslehre klassischer Zeit viel weniger genau unterrichtet, als über die ägyptische; man kann eben, nachdem einmal die Identität zwischen fakturalen und objektiven Maßen aufgehoben war, das System oder die Systeme nicht mehr unmittelbar in den Kunstwerken vorfinden³⁾; dafür erfahren wir manches aus der literarischen Überlieferung, die vielfach an den Namen Polyklets anknüpft — des Vaters oder mindestens des Gesetzgebers der klassisch-griechischen Anthropometrie⁴⁾).

(1) Gerade auf dieser „von anderen quadrierten Zeichnungen abweichenden Eigentümlichkeit“ des Berliner Sphinxpapyrus beruht seine besondere Wichtigkeit: die Tatsache der drei Proportionsysteme — mit Leichtigkeit erklärbar aus dem Umstand, daß es sich hier nicht um einen einheitlichen, sondern um einen zusammengesetzten Organismus handelt, — diese Tatsache beweist zur Evidenz, daß das ägyptische Quadratnetz nicht Übertragungsmittel, sondern Kanon war: zum Zweck der bloßen „mise au carreau“ hätte man natürlich ein einheitliches Netz gewählt.

(2) Vgl. die oft zitierte Geschichte von der Phidiasischen Athene, die mit ihrem objektiv zu kurzen Unterkörper dennoch an hoher Stelle „richtig“ wirkte (Overbeck, Schriftquellen, Nr. 772). Sehr interessant ist auch die weniger beachtete Stelle in Platos Sophistes, 235E/236A: *ὄθκουν σοοι γε τῶν μεγάλων ποδ τι πλάττουσι ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινήν συμμετρίαν, οὐδ' οὐ μικρότερα μὲν τοῦ θεοῦ τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἂν διὰ τὸ τὰ μὲν πρόρωθεν, τὰ δ' ἔγγυθεν ὑφ' ἡμῶν δεῖσθαι· ἄρ' οὐκ οὐ χαιρεῖν τὸ ἀληθὲς ἔασαντες οἱ δημιουργοὶ τῶν οὐ τὰς οὐσίας συμμετρίας, ἀλλὰ τοὺς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται;*

(3) Das bekannte metrologische Relief in Oxford (J. H. S. IV, S. 335 ff.) hat mit der künstlerischen Proportionslehre nichts zu tun, sondern dient lediglich der Normierung der Gebrauchsmaße: 1 Klafter (δρῦνιδ) = 7 Fuß (πόδες) = 2,07 m = 7 · 0,296 m. Es wird daher auch gar nicht der Versuch gemacht, die diese Maße veranschaulichende Menschengestalt irgendwie proportional einzustellen.

(4) Von den bei Vitruv erwähnten Proportionstheoretikern Melanthius, Pollis, Demophilus, Leonidas, Euphranor usw. wissen wir nichts als die Namen; doch hat Kalkmann (a. a. O., S. 43 ff.) den Ver-

So heißt es z. B. in Galens Placita Hippocratis et Platonis¹⁾: „Χρῶσιμος . . . τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρία συνίστασθαι νομίζει, δακτύλου πρὸς δάκτύλου δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τὸ μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆγος, καὶ πῆγεος πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλήτου κανόνι γέγραπται.“ Dieser Passus bestätigt zunächst das, was von vornherein zu vermuten war: daß der Polykletische „Kanon“ eine rein anthropometrische Bedeutung besaß, d. h. daß seine Aufgabe sich nicht auf die kompositorische Bewältigung von Steinblöcken oder Wandflächen, sondern ausschließlich auf die Ermittlung der objektiven menschlichen Maße bezog, und die fakturalen Abmessungen in keiner Weise vorausbestimmte. Der Künstler, der sich an sie hielt, brauchte weder auf die Berücksichtigung der mimisch-anatomischen Veränderungen, noch auf die Wiedergabe der Verkürzung, noch auch, wenn es not tat, auf die Korrektur des dem Beschauer zugedachten Anblicks zu verzichten.

Weiterhin wird nun aber das Prinzip der Polykletischen Proportionslehre als ein organisches charakterisiert.

Der ägyptische Künstler ging, wie wir wissen, in der Weise vor, daß er zunächst ein aus absoluten Teileinheiten bestehendes Quadratnetz zusammenfügte²⁾, und dann in dieses die Umrisse der Gestalt eintrug — unbekümmert darum, ob jede Linie dieses Netzes mit einer der organisch bedeutsamen Teilungsstellen des Körpers zusammenfalle (wir können z. B. feststellen, daß innerhalb des jüngeren Kanons die Horizontalen 2, 3, 7, 8, 9, 15 durch völlig gleichgültige Punkte laufen); gerade umgekehrt der Grieche: er geht nicht aus von einem mechanisch konstruierten Quadratnetz, um dann zu fragen, in welcher Weise die menschliche Gestalt in diesem Netz unterzubringen sei, sondern er geht aus von der organisch in Rumpf, Glieder und Teiglieder differenzierten Gestalt, um dann zu fragen, wie diese Teile sich zueinander und zum Ganzen der Größe nach verhalten möchten. Wenn nach Galen bei Polyklet beschrieben war, wie sich der Finger zum Finger, der Finger zur Hand, die Hand zum Unterarm, der Unterarm zum Oberarm und endlich jedes einzelne Glied zum ganzen Körper verhalten sollte, so bedeutet das nichts anderes, als daß die griechische Proportionslehre nicht mehr darauf ausging, die Gestalt unter Zugrundelegung eines absoluten Einheitsmaßes gleichsam aus lauter kleinen gleichen Mauersteinen aufzubauen, sondern daß sie die Relationen zwischen den von der Natur unterschiedenen und gegeneinander abgegrenzten Gliedern und dem Körperganzen festzustellen strebte. Also nicht das Prinzip mechanischer Gleichheit, sondern das Prinzip organischer Differenzierung liegt dem Polykletischen Kanon zugrunde. Es wäre schlechterdings unmöglich gewesen, seine Bestimmungen in einem Quadratnetz unterzubringen: nicht das Proportionssystem der Ägypter kann vom Wesen der verlorenen Theorie der Griechen einen Begriff geben, sondern das

sich gemacht, die Vitruvianischen Maßangaben auf den zuletzt genannten Euphranor zurückzuführen. — Ein neuerer Aufsatz von Foat (J. H. S. XXXV, S. 225 ff.) hat unsere Kenntnis der antiken Proportionslehre nicht wesentlich fördern können.

(1) V, 3.

(2) Die Einheit ihrerseits scheint durch die Höhe des Fußes (von der Sohle bis zum Knöchel) bestimmt gewesen zu sein, und zwar sowohl im älteren wie im jüngeren Kanon. Die Beziehung dieser Einheit zu den Maßen der einzelnen Körperglieder, ja selbst zur Fuß-Länge, schwankt dagegen, ja es ist zweifelhaft, ob eine solche Beziehung überhaupt fixiert werden sollte: im älteren Kanon ist die Fußlänge meist gleich 3 Einheiten (vgl. aber auch Edgar, Travaux, p. 145) — im jüngeren etwa gleich $3\frac{1}{2}$ Einheiten usw.

System, nach welchem die Figuren im ersten Buch der Dürerischen Proportionslehre gemessen sind (Abb. 8). Der gegebene Ausdruck für solche Relationen ist der Bruch — im Grunde das einzige wirklich legitime Symbol für die „Verhältnismäßigkeit der Längen.“ Und in der Tat geht ja aus der Galenstelle mit aller Deutlichkeit hervor, daß bei Polyklet jeweils das kleinere Stück als der aliquote Bruchteil eines größeren und letzten Endes der Gesamtlänge bezeichnet wurde, und daß nicht etwa alle Größen als das Vielfache eines in allen enthaltenen „Modulus“ ausgedrückt erschienen. Gerade dadurch, daß die zu vergleichenden Größen direkt aufeinander bezogen und durcheinander ausgedrückt erscheinen, statt unabhängig voneinander auf eine neutrale Einheit zurückgeführt zu werden ($x = \frac{y}{4}$, nicht $x = a$, $y = 4a$) kommt jene unmittelbar evidente „Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern“ zustande, die für die klassische Proportionslehre charakteristisch ist. Es ist kein Zufall, wenn Vitruv, der einzige antike Schriftsteller, der uns zahlenmäßige Angaben über die menschliche Proportion überliefert hat, und dabei nachweislich aus griechischen Quellen schöpfen konnte, diese Zahlenangaben ausschließlich als aliquote Bruchteile der Körperlänge formuliert¹⁾; auch hat man festgestellt, daß gerade beim Doryphoros des Polyklet, vielfach sogar inziffernmäßiger Übereinstimmung mit den vitruvianischen Angaben, die Maße der wichtigeren Körperstücke durchweg als Bruchteile der Körperlänge ausdrückbar sind²⁾. Und hiermit hängt nun eine dritte Eigentümlichkeit der klassisch-antiken Proportionslehre zusammen, ihr ausgesprochen normativ-ästhetischer Charakter. Während das ägyptische System nichts anderes bezweckt, als das Üblich-Gewordene auf eine feste Formel zu bringen, will der Polykletische Kanon die Schönheit ergreifen: Galen zitiert ihn ausdrücklich als eine Zusammenstellung desjenigen, worin „τὸ κάλλος συνίσταται“ (wie auch Vitruv seine Angaben als die Maße eines „homo bene figuratus“ einführt); und der einzige mit Sicherheit auf Polyklet selbst zurückführbare Ausspruch lautet folgendermaßen: „τὸ γὰρ εἶ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεται“³⁾. Der

(1) Diese Tatsache ist bereits von Kalkmann mit Recht hervorgehoben worden (d. Proportionen des Gesichts in der griech. Kunst, 1893, S. 9 ff.), als Gegenargument gegen diejenigen, die, wie Guillaume und Collignon, aus dem im Text zit. Galenpassus die Beschreibung eines Modulusverfahrens herauslesen wollen — scheinbar durch die Erwähnung des δάκτυλος verleitet, der hier doch gar nicht als messende Einheit, sondern nur als kleinstes zu messendes Körperstück angeführt wird.

Der Bequemlichkeit wegen folge hier eine Zusammenstellung der vitruvianischen Maßangaben:

- a) Gesicht (vom Haaransatz bis zum Kinn) = $\frac{1}{10}$.
- b) Hand (von der Handwurzel bis zur Spitze des Mittelfingers) = $\frac{1}{10}$.
- c) Kopf (vom Scheitel bis zum Kinn) = $\frac{1}{8}$.
- d) Halsgrube bis Haaransatz = $\frac{1}{6}$.
- e) Halsgrube bis Scheitel = $\frac{1}{4}$.

(Die beiden letztgenannten Bestimmungen sind bekanntlich kontrovers mit der ersten und dritten, nach welchen für den Oberteil des Schädels $\frac{1}{40}$ statt $\frac{1}{18}$ verbleiben würde. Da nur die Angabe $\frac{1}{40}$ richtig sein kann, muß die Textkorruption bei den Bestimmungen 4 oder 5 liegen. Die Renaissance-theorie hat daher hier mit verschiedenen Korrekturen eingesetzt).

- f) Fuß = $\frac{1}{6}$.
- g) Ellbogen = $\frac{1}{4}$.
- h) Brustbreite = $\frac{1}{4}$.

Ferner wird angegeben, daß das Gesicht in drei gleiche Teile zerfalle (Stirn, Nase, Untergesicht), und daß der ganze Mensch bei klaffernden Armen in ein Quadrat, bei ausgespreizten Extremitäten in einen um den Nabel beschriebenen Kreis hineinlasse.

Kalkmann, a. a. O., S. 36/37.

(3) Diels in Archäol. Anz. 1899, Nr. 10.

Polykletische Kanon sollte also, zum erstenmal, ein ästhetisches Gesetz verwirklichen, und es ist für die antike Denkweise durchaus bezeichnend, daß man sich den Ausdruck dieses Gesetzes eben nur in der Gestalt von Relationen (mathematisch gesprochen in der Form von Brüchen) vorzustellen vermochte: mit Ausnahme des einzigen Plotin hat ja die ganze antike Ästhetik, wie die ihr folgende der Renaissance, das Gesetz der Schönheit in nichts anderem gesucht, als in der Verhältnismäßigkeit der Teile zueinander und zum Ganzen¹⁾.

So tritt die Proportionslehre der Griechen der mathematisch-starren, statisch-mechanischen und handwerklich-konventionellen der Ägypter als eine elastische, dynamisch-organische und ästhetisch-normative gegenüber. Und es mag uns zur Genugtuung dienen, daß dieser Gegensatz schon dem Altertum selbst bewußt geworden ist. Diodor von Sizilien erzählt nämlich im 98. Kapitel seines I. Buches folgende Geschichte: die beiden Bildhauer Telekles und Theodoros hätten in alten Zeiten ein Kultbild in zwei getrennten Hälften angefertigt, indem der eine sein Stück in Samos, der andre das seine in Ephesos gearbeitet habe; und beim Zusammensetzen habe sich gezeigt, daß die beiden Hälften genau aufeinander paßten. Diese Arbeitsweise aber, so fährt die Erzählung fort, sei nicht bei den Griechen im Gebrauch gewesen, sondern bei den Ägyptern. Denn bei diesen werde die Proportion der Statuen nicht wie bei den Griechen nach der Gesichtsvorstellung be-

(1) Es sei erlaubt, hier auf die drei einschlägigen Begriffe der vitruvianischen Ästhetik Bezug zu nehmen: Proportio, Symmetria und Eurhythmia. Hiervon macht der Begriff der Eurhythmia am wenigsten Schwierigkeiten: sie beruht, wie wir mehrfach erwähnten (vgl. auch Kalkmann, a. a. O., S. 9, Anm. sowie S. 38, Anm.), auf der sinngemäßen Anwendung jener optischen Ausgleichsmittel, die durch Mehrung oder Minderung der objektiv richtigen Maße die subjektiven Entstellungen des Kunstwerks paralisieren (daher ist sie nach I, 2, eine „venusta species commodusque aspectus“); dahin gehört also für den Architekturtheoretiker z. B. die Verdickung der sonst durch „Überstrahlung“ verschmälerten Ecksäulen bei Peripteraltempeln. Zweifelhaft dagegen bleibt der Unterschied zwischen „Proportio“ und „Symmetria“. Uns scheint es, daß Symmetria sich zu Proportio verhält, wie Normsetzung zu Normverwirklichung. Symmetria ist als „ex membris conveniens consensus und „ex partibus separatis... responsus“ (I, 2) das eigentlich ästhetische Prinzip, das passende Verhältnis der Glieder untereinander und der Einklang zwischen den Teilen und dem Ganzen — Proportio dagegen ist (III, 1) als „ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio“ die bloße praktische Methode, vermittels welcher die als schön qualifizierten Maßverhältnisse Dürerisch zu reden „ins Werk gezogen werden“, indem der Architekt einen Modulus (rata pars, ἐμβάτης) annimmt, durch dessen Vervielfältigung er die praktisch verwendbaren Werkmaße gewinnt (IV, 3). Proportio (= commodulatio) ist also etwas, was die Schönheit nicht bestimmt, sondern lediglich dazu beiträgt, sie zu realisieren (daher Vitruv die Proportio als dasjenige bezeichnet, wodurch die Symmetria „efficitur“, und ausdrücklich fordert, daß sie ihrerseits „ad symmetriam“ abgestimmt sein müsse) — d. h. ein Verfahren der baumeisterlichen Technik, das vom Standpunkt der Klassik aus für den bildenden Künstler gar nicht in Frage kommt. Es ist daher ganz logisch, wenn Vitruv die Maßverhältnisse des Menschen nicht zur Veranschaulichung des Begriffs „Proportio“, sondern des Begriffs „Symmetria“ heranzieht, und wenn er sie, wie schon bemerkt, nicht als das Vielfache eines Modulus, sondern als aliquote Körperbruchteile ausdrückt: das Modulus-Verfahren kam eben für die antike Ästhetik nur als ein Verfahren der praktischen Maß-Verwirklichung in Betracht, während man sich die Maß-Normierung, die jener „Commodulatio“ vorangehen mußte, nur in der Form bruchmäßig ausdrückbarer Relationen vorstellen konnte, die von der organischen Gliederung des Körpers (oder des Bauwerkes) in differenzierte Einzelglieder ihren Ausgang nehmen. — Vgl. übrigens auch Kalkmann, a. a. O., S. 9, Anm. 2, „die proportio betrifft nur die Konstruktion mit Hilfe des modulus, der rata pars. Als zweites tritt hinzu die Symmetrie: die Glieder untereinander sollen sich schön und passend verhalten, eine Forderung, welche die proportio noch nicht stellt.“ Ferner Jolles, Vitruvs Ästhetik (Diss., Freib. 1906), S. 22 ff.

stimmt (*ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασίας ἀποκρίνασθαι*), sondern sobald man die Steine gebrochen, zerlegt und zugerichtet habe, setze man sogleich (*τὸ τηρικαῦτα*) die Maße vom größten bis zum kleinsten Stücke fest¹⁾. Man habe nämlich in Ägypten den ganzen Bau des Körpers²⁾ in $21\frac{1}{4}$ gleiche Teile geteilt³⁾, und deswegen seien die Künstler, wenn sie sich einmal über die Größe der zu schaffenden Figur geeinigt hätten, imstande gewesen, sich auch bei räumlicher Trennung in die Arbeit zu teilen und dennoch ein genaues Zusammenpassen der Stücke zu erzielen.

Ob der anekdotische Inhalt dieser unterhaltenden Erzählung richtig ist oder nicht: sie zeugt jedenfalls von einem sehr feinen Gefühl für den Unterschied sowohl zwischen ägyptischer und klassischer Kunst, als zwischen ägyptischer und klassischer Proportionslehre.

Denn es ist kein Zweifel, daß der Sinn dieser Geschichte nicht sowohl darin besteht, daß die Existenz eines ägyptischen Proportionssystems beglaubigt wird, als vielmehr darin, daß seine ganz einzigartige Bedeutung für die Entstehung des Kunstwerks hervortritt: auch der durchgebildetste Kanon würde ja zwei Künstler nicht zu dem befähigen, was hier von Telekles und Theodoros berichtet wird, solange die Möglichkeit bestünde, daß die fakturalen Proportionen des Kunstwerks von den objektiven Angaben dieses Kanons abweichen könnten. Zwei griechische Bildhauer des 5. oder gar des 4. Jahrhunderts hätten auch bei genauester Verabredung über das zu befolgende Proportionssystem und über das Gesamtmaß der Figur nicht unabhängig voneinander je ein Teilstück arbeiten können, weil eben ein griechischer Künstler, bei aller Beobachtung bestimmter Maßvorschriften, dennoch hinsichtlich der formalen Gestaltung ganz frei gewesen wäre⁴⁾. Der Gegensatz, den Diodor hier herausbringen will, kann daher schwerlich darin bestehen, daß die Griechen zum Unterschied von den Ägyptern überhaupt keinen Kanon besessen, sondern ihre Figuren „nach dem Augenmaß“ proportioniert hätten⁵⁾, — ganz ab-

(1) Merkwürdig ist die Übereinstimmung zwischen dieser Schilderung und dem Jesajas-Vers 44, 13, in welchem die Tätigkeit der (assyrisch-babylonischen) „Götzenmacher“ folgendermaßen beschrieben wird: „Er simmert Holz und misset es mit der Schnur, und zeichnet es mit Rötelstein, und behauet es und zirkelt es ab und macht es wie ein Mannsbild.“

(2) Es ist in unserem Sinne recht bemerkenswert, daß er bei den Griechen von *συμμετρία*, bei den Ägyptern aber von *κατασκευή* redet.

(3) Dies ist ein Irrtum, insofern es 22 Teile sind. Immerhin ist das Prinzip ganz richtig erfaßt, insbesondere auch die Tatsache, daß für den Schädel ein kleines Stück ($\frac{1}{4}$) außerhalb des eigentlichen Netzes übrigbleibt. Beachtenswert ist auch die kunsthistorische Einsicht, mit der hier die Stilverwandtschaft zwischen ägyptischer Kunst und frühgriechischem Archaismus erkannt wird, so daß beide der „modernen“ Klassik beinahe als eine Einheit gegenüberreten. Vgl. dazu auch das vorhergehende Kapitel, wo es von dem mythischen Stammvater der griechischen Skulptur heißt: *τὸν τε ῥύθμον τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Λαϊδάλου κατασκευασθεῖσαι παρὰ τοῖς Ἑλλησιν.*

(4) Es ist daher durchaus abzulehnen, wenn Jolles (a. a. O., S. 91 ff.) unsere Stelle auf einen innerhalb der griechischen Klassik bestehenden Gegensatz bezieht, den er als den Gegensatz zwischen „symmetrischer“ und „eurhythmischer“ Kunstauffassung kennzeichnet. Abgesehen davon, daß nichts uns dazu berechtigt, das bei Diodor ausdrücklich nur von den Ägyptern und einigen ägyptisierenden Archaikern Ausgesagte auf griechische Künstler klassischer Zeit zu übertragen: der Begriff der Symmetrie hat mit dem, was Diodor hier von Telekles und Theodoros mittelt, nicht das mindeste zu tun, denn sie ist auch da vorhanden, wo von der mechanischen Vorausbestimmung der Körperform im Sinn der Ägypter gar keine Rede ist — wie wir ja auch den Autor den Ausdruck *συμμετρία* gerade mit Bezug auf diejenige Kunstauffassung gebrauchen sehen, die nach Jolles die nicht-symmetrische, sondern nur eurhythmische sein müßte.

(5) So Wähmund in seiner Diodorübersetzung von 1869, wogegen schon Kalkmann (a. a. O., S. 38,

gesehen davon, daß Diodor von den Bemühungen Polyklets zum mindesten durch die Überlieferung Kenntnis gehabt haben muß. Vielmehr besteht der Gegensatz darin, daß der Kanon bei den Ägyptern für sich allein bereits hinreichte, um die Darstellung bis in alle Einzelheiten vorauszubestimmen (und daher, sobald die Steine zugerichtet waren, sogleich an Ort und Stelle zur Anwendung kommen konnte), — daß dagegen bei den Griechen, ganz abgesehen davon, ob sie nun auch einen Kanon hatten oder nicht, doch jedenfalls außer ihm noch etwas ganz anderes nötig war, um ein Kunstwerk hervorzubringen: die Anschauung. Diodor will darauf hinaus, daß der ägyptische Skulptor, gleich einem Steinmetzen, zur Anfertigung seiner Werke weiter nichts als die Maßangaben nötig habe und, allein auf sie gestützt, die Figuren an beliebigem Ort und in beliebig vielen Teilen dar- oder besser herzustellen vermöge, daß dagegen der Grieche den Kanon nicht ohne weiteres auf seine Blöcke applizieren könne, sondern sich von Fall zu Fall bei der *κατὰ τὴν ὄρασιν παραστά* Rats erholen müsse, d. h. bei einer „Gesichtsvorstellung“, die die organische Beweglichkeit des darzustellenden Körpers, die Mannigfaltigkeit der dem Künstlerauge sich darbietenden Verkürzungen und vielleicht auch die besonderen Umstände, unter denen das fertige Werk gesehen werden soll, in Rechnung setzt, und danach das kanonische Maßsystem (wenn sie es auch vielleicht nicht geradezu überflüssig macht), doch mindestens in unerschöpflicher Weise verändert¹). Der Gegensatz, den Diodors Erzählung deutlich machen soll, und den sie tatsächlich mit besonderer Bildhaftigkeit deutlich macht, ist der Gegensatz zwischen Rekonstruktion und *Μίμησις*, zwischen einer in jeder Beziehung gebundenen mechanisch-mathematischen Kunstauffassung und einer elastisch-dynamischen, innerhalb deren bei aller Gesetzmäßigkeit doch für das Irrationale der künstlerischen Freiheit Raum bleibt²).

III.

Man pflegt den Stil der mittelalterlichen Kunst (von den Werken der gotischen Hochblüte abgesehen) dem Stil der klassischen Antike als einen flächenhaften gegenüberzustellen; im Vergleich mit der Kunst der Ägypter dürfte man ihn nur als einen verflächigten bezeichnen. Denn das eben ist der Unterschied zwischen ägyptischer und mittelalterlicher Flächenhaftigkeit, daß dort die Tiefenmotive tatsächlich ausgeschaltet, hier aber nur entwertet werden: die ägyptische Kunst stellt flächenhaft dar, weil sie nur das wiedergibt, was de facto in der Ebene vorgestellt werden kann — die mittelalterliche Kunst stellt flächenhaft dar, obgleich sie auch das wiedergibt, was de facto nicht in der Ebene vorgestellt werden kann; d. h. während bei den Ägyptern Dreiviertelprofile und Schrägbewegungen des Rumpfes oder der Glieder tatsächlich ausgeschlossen sind, gibt es im mittelalterlichen Stil,

Anm.) mit Recht geltend macht, daß dieser Auslegung der *συμμετρία*-Begriff als solcher entgegenstehe, als welcher ja gerade das besagt, daß das Kunstwerk nicht nach dem bloßen Augenmaß gestaltet wird, sondern auf bestimmten Maß-Normen beruht.

(1) Hier mit Kalkmann ausschließlich an die eurhythmischen „temperaturae“ zu denken, erscheint uns als eine zu enge Auslegung.

(2) Daher hat z. B. Alberti, der merkwürdigerweise auch einmal von der Möglichkeit spricht, eine Statue in zwei Stücken und an zwei verschiedenen Orten herzustellen (Quellenschriften zur Kunstgeschichte XI, S. 199) diesen Fall nur insofern ins Auge gefaßt, als es sich um die mechanische Kopie eines anderen plastischen Kunstwerks handele — er konstruiert ihn nicht, um ein produktiv-künstlerisches Verfahren zu erläutern, sondern um die Genauigkeit einer von ihm erfundenen Übertragungsmethode anzupreisen.

der überall die Freibeweglichkeit der Antike voraussetzt, sowohl das eine wie das andere (ja das Dreiviertelprofil ist sogar die Regel gegenüber der reinen Front- oder Seitenansicht) — nur daß man diese Motive nicht mehr im Sinn eines eigentlichen Tiefeneindrucks auswertet, sondern sie, meist unter völligem Verzicht auf die plastisch wirksamen Mittel der Modellierung und des Schlagschattens, rein zeichnerisch in der Führung der Außen- und Innenkonturen¹⁾ sich aussprechen läßt. So gibt es alle möglichen verkürzten Formen, die — da der Eindruck durch keinerlei plastische Mittel unterstützt wird — dennoch nicht eigentlich als „Verkürzung“ wirken, z. B. die schräggestellten Füße, die meist mehr den Eindruck des Nach-Unten-Hängens, als den des Nach-Vorn-Gerichtetseins erwecken (vgl. Abb. 3), die im Dreiviertelprofil gegebenen Schulterpartien, die in ihrer Reduktion auf einen planimetrischen Ausdruck beinahe dem Höcker eines Verwachsenen gleichen, usw.

Unter diesen Umständen mußte sich auch die Proportionslehre nach neuen Zielen orientieren: auf der einen Seite bedingte die Verflächigung der Körperformen eine Abwendung von der antiken Anthropometrie, die ja die Emanzipation der Figur von der Ebene voraussetzte — auf der anderen Seite machte es die nun einmal nicht mehr zu beseitigende Freibeweglichkeit der Gestalten unmöglich, ein System zu finden, das, gleich dem ägyptischen, fakturale und objektive Maße zugleich bestimmt hätte. So stand die mittelalterliche Proportionslehre vor demselben Entweder-Oder, wie die antike, nur daß sie sich begrifflicherweise in entgegengesetztem Sinne entscheiden mußte: hatte die ägyptische Proportionslehre, bei der Identität zwischen fakturalen und objektiven Maßen, die Eigenschaften der Anthropometrie mit denen eines Konstruktionssystems in sich vereinigen können, und hatte sich die griechische, nach Aufhebung jener Identität, zu dem Verzicht auf die Bestimmung der fakturalen Maße entschlossen, so entschloß sich nunmehr die mittelalterliche zu dem Verzicht auf die Bestimmung der objektiven Maße und beschränkte sich auf eine Anweisung zur Organisation der flächenhaften Bilderscheinung. Neben das konstruktive Proportionssystem der Ägypter und das anthropometrische der klassischen Antike tritt also das des Mittelalters als ein flächenhaft schematisierendes.

Innerhalb der mittelalterlichen Proportionslehre scheinen nun aber zwei verschiedene Richtungen hervorzutreten, die zwar insofern übereinstimmen, als hier wie dort eine planimetrische Schematisierung der Gestalt das Ziel des Unternehmens bildet, die aber insofern voneinander abweichen, als dieses Ziel auf ganz verschiedenen Wegen erreicht wird: die byzantinische und die gotische.

* * *

Die „byzantinische“ Proportionslehre, die aber, dem großen Einflußbereich der byzantinischen Kunst entsprechend, auch für das Abendland von außerordentlicher Bedeutung war — verrät insofern noch die Nachwirkungen der antiken Tradition, als sie bei der Ausarbeitung ihres Schemas von der organischen Gliederung des menschlichen Körpers ihren Ausgang nahm, d. h. der künstlerischen Erscheinung durch maßstäbliche Bestimmung der von Natur gegeneinander abgesetzten Körperteile beizukommen suchte. Allein sie ist insofern gänzlich unantik, als diese maßstäbliche Bestimmung nicht mehr nach dem System der aliquoten Bruchteile, sondern nach dem System eines etwas gröblichen Modulusverfahrens erfolgte: die in der Fläche anschaulichen Körpermaße — was außerhalb der Fläche lag, schaltete

(1) Im hohen Mittelalter erstarren ja selbst die Schattenformen zu bloß linearen Gebilden.

naturgemäß von vornherein aus — wurden in Kopf- oder genauer in Gesichtslängen ausgedrückt (italienisch: viso oder faccia, vielfach allerdings auch testa¹⁾), wobei sich für die ganze Länge in der Regel die Gesamtsumme 9 ergab. So entfällt nach dem „Malerbuch vom Berge Athos“ 1 Einheit aufs Gesicht, 3 auf den Rumpf, je 2 auf Ober- und Unterschenkel, $\frac{1}{8}$ (= eine Nasenlänge) auf die Schädelkalotte, $\frac{1}{8}$ auf die Fußhöhe und $\frac{1}{8}$ auf die Kehle²⁾, während die halbe Brustbreite (einschließlich der Schulterrundung) auf $1\frac{1}{3}$, und die innere Länge des Unter- und Oberarmes sowie der Hand auf je 1 Einheit angegeben wird; und ganz ähnlich sind die Angaben, die uns bei Cennino Cennini begegnen — dem Theoretiker des letzten Eades doch noch fest im Byzantinismus wurzelnden Trecento: es sind bis ins Detail dieselben Maße wie im Athoskanon, nur daß für die 3 Gesichtslängen des Rumpfes bestimmte Teilpunkte angegeben werden (Magengrube und Nabel), und daß die Höhe der Schädelkalotte nicht ausdrücklich auf $\frac{1}{8}$ bestimmt wird, so daß sich — ohne sie — nur eine Gesamtlänge von $8\frac{2}{8}$ „visi“ ergibt. Von hier

(1) Schon dies ist für die Zeitgesinnung charakteristisch; während früher das Maß des Fußes, der Elle, der Hand, der Finger die Grundlage der metrologischen Systeme gebildet hatte, wird nunmehr das Gesicht, der Sitz des geistigen Ausdrucks, als Einheit angenommen: „wegen seiner Wichtigkeit, Schönheit und Teilbarkeit“ heißt es späterhin bei Averlino Filarete (Quellenschriften zur Kunstgesch. N.F. III, S. 54).

(2) Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, ed. Godehard Schäfer, 1855, S. 82. Wenn sich in Schlossers meisterhaftem Ghibertikommentar (1912, Bd. II, S. 35) die von ihm selbst mit einem Fragezeichen versehene Angabe befindet, daß der Athoskanon die Fußhöhe auf eine ganze Einheit festsetze, so beruht diese kleine Ungenauigkeit auf einer Verwechslung mit der Fußlänge „vom Knöchel bis zu den Nägeln“, die, ganz wie bei Cennini, auf eine Einheit angegeben wird; die Fußhöhe wird, ebenfalls im Einklang mit Cennini, ausdrücklich auf eine Nasenlänge = $\frac{1}{8}$ Einheit festgesetzt und ergibt dann, mit den ebenso großen Stücken Hals und Schädelkalotte zusammengenommen, die neunte Gesichtslänge. — Der quellenmäßige Wert der im Malerbuch vom Berge Athos enthaltenen Angaben wird neuerdings u. E. erheblich unterschätzt: wenn auch durch Leidinger (Kunstwanderer II, 1920, S. 45 ff.) der Nachweis erbracht ist, daß die auf uns gekommene Redaktion erst dem 18. Jahrhundert angehört, und wenn sie auch (wie ja schon der Terminus „τὸ νατουράλε“ zeigt), bereits den Einfluß der italienischen Kunstlehre verrät, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß der materielle Inhalt der Überlieferung zum größten Teil auf die Praxis des hohen Mittelalters zurückgeht. Daß dies gerade bei dem Kapitel über die Proportionen der Fall ist, geht daraus hervor, daß die im Athoskanon festgesetzten Maße sich in der byzantinischen und byzantinisierenden Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts, ja noch früher, tatsächlich nachweisen lassen (vgl. unten), und zwar gilt das auch von solchen Bestimmungen, die nicht auf die antike Tradition zurückgehen: so z. B. von der Einteilung des Körpers in 9 Gesichtslängen (nach Vitruv: 10), von der Ansetzung der Schädelkalotte auf eine Nasenlänge = $\frac{1}{10}$ der Körperlänge (nach Vitruv = $\frac{1}{40}$) und von der Bemessung der Fußlänge auf $\frac{1}{10}$ der Körperlänge (nach Vitruv = $\frac{1}{4}$). Wenn daher Cenninis Angaben in allen diesen Punkten mit denen des Athoskanons sich decken, so darf aus dieser Übereinstimmung nicht gefolgert werden, daß der Athoskanon von der italienischen Proportionslehre abhängt, sondern vielmehr umgekehrt, daß bei Cennini eine byzantinische Tradition ihren Niederschlag finde. — Wie in der jetzigen Fassung des Malerbuchs uralte Tradition mit modernen Bestandteilen verbunden ist, mag die merkwürdige Tatsache bezeugen, daß die im Malerbuch gegebene Anweisung zur Illustration des XII. Kapitels der Apokalypse (ed. Schäfer, S. 251) augenscheinlich durch den betreffenden Holzschnitt Dürers inspiriert ist: das Motiv des von zwei Engeln in einem Tuch emporgetragenen Kindes ist — von den übrigen Übereinstimmungen abgesehen — unseres Wissens eine Dürerische Erfindung. Die Vermittlung könnte — wenn man die Wanderung des Dürerschen Originalholzschnitts für unwahrscheinlich hält — durch die bekannte Kopien-Serie erfolgt sein, die 1515/16 bei Alexandro Paganini in Venedig erschienen ist, d. h. in einer Stadt, die mit dem griechischen Osten in besonders regem Kultur-Austausch stand.

aus ist dieser byzantinische 9-Gesichtslängen-Kanon in die Kunstlehre der Folgezeit eingedrungen, in der er, teils völlig unverändert, wie bei Pomponius Gauricus, teils mit geringfügigen Modifikationen, wie bei Ghiberti und Filarete, bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein eine bedeutende Rolle spielt¹⁾.

Es erscheint uns nicht zweifelhaft, daß der Ursprung dieses Proportionssystems, bei dem das Maß auf dem Umweg über die Zahl gewonnen wird, im Osten zu suchen sei. Eine höchst fragwürdige Überlieferung der Spätrenaissance (Philander) schreibt zwar die Aufstellung eines Kanons, der — die gesamte Körperlänge in $9\frac{1}{8}$ teste einteilend — den bisher besprochenen Systemen sehr nahe zu kommen scheint, dem Römer Varro²⁾ zu. Allein abgesehen davon, daß die antike Kunstliteratur von einem solchen Kanon nicht das mindeste weiß³⁾, und daß die Aufstellungen Polyklets und Vitruvs auf einem durchaus entgegengesetzten System beruhen — abgesehen auch davon, daß wir die Anfänge der Überlieferung im byzantinisch-trecentistischen Milieu zu finden glaubten: die Spuren führen weiter bis Arabien. Denn in den Schriften der „lauteren Brüder“, eines im 9. bis 10. Jahrhundert blühenden arabischen Gelehrtenordens, begegnet uns ein Proportionssystem, das mit dem in Frage stehenden bereits die Eigenschaft gemeinsam hat, die Körpermaße durch Reduktion auf einen Modulus auszudrücken⁴⁾. Und wenn es vielleicht auch möglich ist, die Angaben der „lauteren Brüder“ aus noch älteren Quellen abzuleiten⁵⁾, so dürfte uns doch diese aller Voraussicht nach nicht weiter hinaufführen, als bis in den Späthellenismus — d. h. in diejenige Periode, in der das gesamte Weltbild, nicht ohne orientalischen Einfluß, nach zahlenmystischen Gesichtspunkten umgeformt wurde, und in der, mit einer ganz allgemeinen Wendung vom Konkreten zum Abstrakten, auch die antike Mathematik ihre in Diophant zum Höhepunkt und Abschluß gelangte Arithmetisierung erfuhr⁶⁾.

Die Proportionsangaben der „lauteren Brüder“ haben nun zwar als solche noch nichts mit der künstlerischen Praxis zu tun; sie bilden das Teilstück einer har-

(1) Die in Frage kommenden Aufstellungen der Frührenaissance sind auszugsweise zitiert bei Schlosser, a. a. O. Hinzuzufügen wären etwa noch die weniger beachteten Angaben bei Francesco di Giorgio Martini (*Il trattato di architettura civile e militare*, ed. C. Saluzzo, 1841, I, p. 229 ff.), die vor allem wegen der noch stark hervortretenden Tendenz zur planimetrischen Schematisierung interessant sind. Für die spätere Zeit kommen u. a. Mario Equicola, Vasari, R. Borghini und Daniel Barbaro (*La pratica della prospettiva*, 1569, p. 179 ff.), in Frage, der — neben dem vitruvianischen — einen Kanon eigener Erfindung mitteilt, welcher aber fast ganz auf den wohlbekannten 9-teste-Typus hinausläuft, nur daß der dritte Teil einer testa (d. h. die Nasenlänge) als „Daumen“ zum Modulus erhoben wird. Dann ist die Schädelkalotte = 1 Daumen, die Fußhöhe und der Hals je = $1\frac{1}{2}$ Daumen, so daß im ganzen $9\frac{1}{8}$ teste resultieren, die im übrigen ganz in der üblichen Weise verteilt werden.

(2) Schlosser, a. a. O., S. 35, Anm. Das überschließende Drittel ist für die Kniee bestimmt, wodurch dieser pseudovarronische Kanon der Aufstellung Ghibertis einigermaßen verwandt erscheint: Ghiberti setzt die Länge der Oberschenkel einschließlich der Kniee auf $2\frac{1}{2}$, ausschließlich derselben auf $2\frac{1}{8}$ Einheiten an, so daß auch bei ihm für die Kniee selbst $\frac{1}{8}$ verbleibt.

(3) Kalkmann, a. a. O., S. 11.

(4) Dieterici, *Propädeutik der Araber*, 1865, S. 135 ff. Die Einheit ist hier jedoch nicht die Gesichtslänge, sondern die „Spanne“, die $\frac{4}{8}$ der Gesichtslänge beträgt.

(5) Nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Ritter-Hamburg sind andere Angaben über die Proportionierung des Menschen in den arabischen Quellen bisher nicht aufgefunden worden, wohl aber Angaben über die Proportionierung der Buchstaben; und es ist für uns wichtig, daß auch diesen nicht das Prinzip der aliquoten Bruchteile, sondern das Modulus-System zugrunde liegt.

(6) K. Simon, *Geschichte der Mathematik im Altertum im Zusammenhang mit der Kulturgeschichte*, 1909, S. 348, 357.

monistischen Kosmologie, d. h. sie sollen nicht eine Anweisung zur bildlichen Wiedergabe der Menschengestalt darstellen, sondern die Einsicht in einen ungeheuren Zusammenhang zwischen allen Teilen des Weltganzen vermitteln, daher sich auch die hier überlieferten Maßangaben nicht auf den Erwachsenen, sondern auf das neugeborene Kind beziehen — also auf ein Wesen, das für die bildende Kunst nur von sekundärer Bedeutung ist, in den Gedankengängen der Kosmologie und Astrologie aber eine um so größere Rolle spielte¹⁾. Allein wenn die byzantinische Atelierpraxis dieses unter so völlig anderen Gesichtspunkten ausgebildete Einteilungssystem des Körpers so bereitwillig aufgriff und dabei den kosmologischen Ursprung desselben schließlich vollkommen vergaß, so hat das doch seinen guten Grund. Denn, so paradox es klingt, gerade die algebraische Maßnormierung, die der Bemessung aller Körperlängen einen einzigen Modulus zugrunde legt, mußte — vorausgesetzt, daß dieser Modulus nicht allzu klein war — der mittelalterlichen Schematisierungstendenz in besonderem Maße entgegenkommen. Das antike System der aliquoten Körperbruchteile vermochte ja nur die objektive Anschauung der Körpermaße zu vermitteln, nicht aber ohne weiteres ihre zeichnerische Verwirklichung zu regulieren: indem statt wirklicher Längen nur Relationen bestimmt wurden, erhielt der Künstler einen Anhalt für eine lebendige Simultanvorstellung vom Aufbau des Organismus — nicht aber ein Mittel zur sukzessiven Konstruktion des flächenhaften Abbildes. Ganz anders das algebraische System, das den Verlust an Elastizität und Lebendigkeit durch die unmittelbare Konstruierbarkeit ersetzte: indem der Künstler eine bestimmte Größe überliefert erhielt, deren Vervielfältigung ihm jede Körperdimension ergab, vermochte er durch sukzessives Abgreifen der nötigen „moduli“ jede Figur auf der Bildfläche gleichsam zusammensetzen — „mit unverrücktem Zirkel“, verhältnismäßig rasch und ziemlich unabhängig von der Gliederstellung²⁾. In der byzantinischen Kunst hat sich diese Methode einer graphisch-schematisierenden Flächenbewältigung bis in die neueste Zeit erhalten: der erste Herausgeber des Malerbuchs vom Berge Athos, Didron, hat noch die griechischen Klostermaler des 19. Jahrhunderts in der Weise arbeiten sehen, daß sie die Einzelmaße mit dem Zirkel abgriffen und ohne weiteres auf die Mauer übertrugen.

Infolgedessen hat die byzantinische Kunstlehre es sich angelegen sein lassen, auch die Detailabmessungen des Kopfes nach einem Modulusverfahren zu bestimmen, als dessen Einheit sich die Nasenlänge (= $\frac{1}{3}$ der Gesichtslänge) darbot: die Nasenlänge gibt (nach dem Malerbuch vom Berge Athos) nicht nur die Höhe der Stirn und des Untergesichts an, sondern auch die Höhe des Oberkopfs und die Entfernung von der Nasenspitze bis zum Ende des Auges, sowie die Länge der Kehle bis zur Halsgrube. Diese Reduktion der vertikalen und horizontalen Kopfmaße auf eine einzige Einheit ermöglichte nun ein Verfahren, in dem sich das mittelalterliche Bedürfnis nach einer planimetrischen Schematisierung der Körperformen besonders unzweideutig ausspricht: ein Verfahren, vermittels dessen nicht nur die Maße, sondern

(1) Das neugeborene Kind ist ja dasjenige Wesen, in welchem die Macht der das Universum beherrschenden Kräfte, insbesondere der Einfluß der Gestirne, viel reiner und unmittelbarer wirksam wird als in dem durch viele anderweitige Umstände determinierten Erwachsenen.

(2) Man ist daher zum Schluß dahin gelangt, den einmal festgesetzten Kanon auch für sitzende Gestalten zur Anwendung zu bringen (Taf. 10, Abb. 3), — wobei die „Gesichtslänge“ allerdings in unserem Falle nicht bis zur Haargrenze, sondern nur bis zum Rande des Kopftuchs rechnet (es ist eben für diese ganz unnaturalistisch empfindende Kunst nicht die anatomische Wahrheit, sondern die graphische Erscheinung maßgebend). Die Handlänge paßt sich natürlich, dem Kanon entsprechend, dieser Bemessung der Gesichtslänge vollkommen an.

auch die Formen *geometrico more* festgelegt werden konnten. Denn indem die Abmessungen des Kopfes in wagerechter wie in senkrechter Richtung auf eine konstante Maßeinheit beziehungsweise auf ihr Vielfaches abgezogen wurden, ergab sich die Möglichkeit, die ganze Konfiguration durch drei konzentrische Kreise zu bestimmen, die ihren gemeinsamen Mittelpunkt in der Nasenwurzel hatten: der innerste — mit einer Nasenlänge als Radius — umrahmt die Stirn und die Wangen, der zweite — mit zwei Nasenlängen — gibt das Außenmaß des Schädels an und begrenzt das Gesicht nach unten hin, der dritte — mit drei Nasenlängen — geht durch die Halsgrube oder den Kehlkopf und bildet in der Regel auch den Heiligenschein¹⁾ (Abb. 2). Klar, daß auf diese Weise jene eigentümliche Überhöhung und Erbreiterung des Oberkopfes entstehen mußte, die bei Gestalten dieses Stils so oft den Eindruck einer Aufnahme in Niedersicht erweckt, die aber in Wahrheit auf die Anwendung des vorbeschriebenen Drei-Kreiseschemas zurückzuführen ist und dafür zeugt, wie wenig die mittelalterliche Proportionslehre — nur auf die möglichst handliche Fixierung der fakturalen Maßverhältnisse bedacht — an der „objektiven“ Unrichtigkeit derselben Anstoß nahm: das Proportionssystem erscheint hier nicht nur als Symptom des Kunstwollens, sondern beinahe als Träger einer eigenen stilbildenden Kraft²⁾.

Dieses Drei-Kreiseschema — wir bilden zur Erläuterung ein Blatt derselben Hamburger Handschrift ab, der wir bereits die kanonisch proportionierte Madonnenfigur entnahmen, und die verhältnismäßig viele konstruierte Köpfe enthält (Taf. 29, Abb. 4) — läßt sich innerhalb des byzantinischen und byzantinisierenden Kunstbereichs sehr häufig feststellen: in Deutschland³⁾ wie in Österreich⁴⁾, in Frankreich⁵⁾ wie in Italien⁶⁾, in der Monumentalmalerei⁷⁾ wie in der Kleinkunst⁸⁾, vor allem aber in zahllosen Handschriftenillustrationen⁹⁾; und auch da, wo — vor allem bei kleinen Formaten — eine exakte Konstruktion mit Zirkel und Richt-

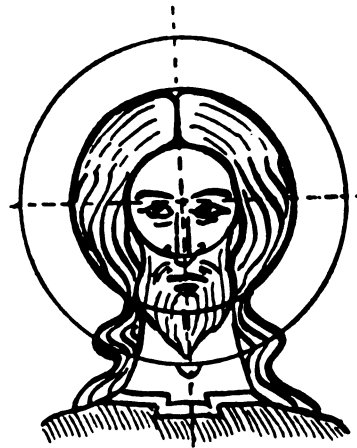


Abb. 2. Das „Dreikreiseschema“ der byzantinischen und byzantinisierenden Kunst.

(1) Außerdem liegen die Pupillen bei geradeaus gerichtetem Blick gewöhnlich auf der Mitte zwischen der Nasenwurzel und dem ersten Kreis, der Mund teilt die Strecke zwischen erstem und zweiten Kreis entweder im Verhältnis 1 : 1, oder (Athoskanon) im Verhältnis 1 : 2.

(2) Auch diese Gepflogenheit, die Köpfe der Figuren durchweg mit Zirkelschlägen zu umreißen, hat sich übrigens in der byzantinischen Malerei bis in die Neuzeit erhalten. Vgl. Didrons Beobachtungen (Malerbuch vom Athos, a. a. O., S. 83, Anm.).

(3) Zahlreiche Beispiele z. B. bei Clemen, die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, 1916.

(4) Vgl. z. B. Buberl in Jahrb. d. Centr.-Comm., 1909, S. 25 ff., Figur 61 und 63.

(5) Vgl. z. B. Album de Villard de Honnecourt, offizielle Ausgabe der Bibliothèque Nationale, Taf. XXXII, (Auch im Stil stark byzantinisierend.)

(6) Vgl. z. B. Cavallinis Köpfe in St. Cecilia in Trastevere, Abb. bei Hermanin, le Galerie naz. d'Italia, 1902, V, besonders Tafel II.

(7) Auch Glasgemälde kommen in Frage, z. B. neben vielen anderen die Apostelfenster des Naumburger Westchors.

(8) Vgl. z. B. das bei Wulff, Altchr. und byz. Kunst II, S. 602 abgebildete Email, sowie zahlreiche Elfenbeine.

(9) Vgl. besonders A. Haseloff, Eine thüring.-sächs. Malerschule des 13. Jahrh., 1897, namentlich Abb. 18, 44, 66, und (besonders deutlich) 93, 94.

scheit nicht vorliegt, erweist der Formcharakter oft genug die Abstammung von jenem Einheitsschema (Abb. 3)¹⁾.

Ja, die Tendenz, zur planimetrischen Schematisierung geht noch weiter: nicht nur das frontal gerichtete Antlitz wird in der aufgezeigten Weise konstruiert,



Abb. 3. Gottvater, die Gestirne schaffend.
Bayr. Handschr. aus dem 3. Viertel des 12. Jahrh.
(phot. Rehn & Tietze, München, Nr. 2444).

sondern auch das ins Dreiviertelprofil gewendete: der mittelalterliche Geist nimmt keinen Anstoß daran, auch den „verkürzten“ Kopf mittels eines Flächenschemas zu konstruieren, das — ganz wie es bei der Konstruktion des Enfacekopfes der Fall war — mit gleichen Strecken arbeitet, und nur dadurch in einfacher, wenn auch natürlich höchst inkorrekt Weise den Eindruck der Verkürzung erzeugt, daß diese graphisch gleichen Strecken objektiv Verschiedenes „bedeuten“.

Das Grundprinzip dieses Schemas, das gewissermaßen eine Ergänzung zu dem für den Enfacekopf geltenden Drei-Kreis-system darstellt, und gleich diesem innerhalb des byzantinischen Kunstkreises entwickelt wurde²⁾, ist das folgende; es wird zunächst darauf verzichtet, den Kopf nach vorn zu neigen, vielmehr begnügt man sich mit einer Drehung, und einer Neigung nach rechts oder links³⁾. Infolgedessen bleiben die Vertikalmaße unverändert, so daß die Aufgabe sich darauf beschränkt, die Verkürzung der

horizontalen Abmessungen zu schematisieren, und zwar mit der Maßgabe, daß erstens auch hierfür die übliche Einheit (eine Nasenlänge) verbindlich sei, und daß es zweitens trotz der Längenverschiebung möglich bleibe, den Kopfkontur durch einen Kreis mit zwei Nasenlängen als Radius und gegebenenfalls den Nimbus durch einen konzentrischen Kreis mit drei Nasenlängen als Radius zu bestimmen. Nur wird jedoch das Zentrum dieses Kreises oder dieser Kreise wegen der

(1) Das Schema (das auch in abgekürzter Form vorkommt, indem man sich mit der sirkelmäßigen Bestimmung des Kopfkonturs begnügt, ohne auch den Umriss des Gesichts zu fixieren) begegnet übrigens manchmal mit einer Abänderung, die die „unnatürliche“ Überhöhung der Schädelkalotte bis zu einem gewissen Grade auskorrigiert: die Radien der drei Kreise verhalten sich zueinander nicht wie 1 : 2 : 3, sondern wie $1 : 1\frac{1}{2} : 2\frac{1}{3}$, wobei naturgemäß die Mundspalte nicht in das Feld zwischen dem 1. und 2. Kreis hineinfällt, sondern auf dem 2. Kreise selber liegt. So bei dem von Buberl publizierten Nonnberger Wandgemälde (vgl. Taf. 11, Abb. 5), und öfter, z. B. — hier wegen der Abnutzung der Farbe besonders deutlich — bei den spätromanischen Apostelbildern an der südlichen Chorschranke des Bamberger Peterschors. Buberl hat unseres Wissens als erster auf das Vorhandensein eines Konstruktionschemas in romanischer Zeit hingewiesen.

(2) Z. B. trifft es auf den Kopf der Rucellaimadonna in S. Maria Novella zu, nicht aber auf den der Akademiemadonna von Giotto.

(3) Madonnen zeigen stets eine Rechtsneigung (vom Beschauer aus).

Seitendrehung nicht mehr auf die Nasenwurzel fallen können, sondern es wird innerhalb der uns zugewendeten Gesichtshälfte liegen müssen: man verlegt es, um überhaupt einen charakteristischen Punkt dafür zu haben, meist in den äußeren Augen- oder Augenbrauenwinkel oder auch in die Pupille. Wird nun um diesen Punkt, den wir Punkt A nennen wollen, der Kreis mit zwei Nasenlängen als Radius geschlagen, so begrenzt dieser Kreis die Schädelrundung und bestimmt (bei C) die Breite der uns abgewendeten Kopfhälfte¹⁾; d. h. (und eben dadurch kommt der Eindruck der „Verkürzung“ zustande) die nur zwei Nasenlängen betragende Strecke A C, die in der genauen Frontansicht nur eine halbe Kopfbreite „bedeutet“ hatte, „bedeutet“ innerhalb des Dreiviertelprofils mehr als das, nämlich um so viel mehr, als der Punkt A von der Mittellinie des Gesichts entfernt ist. Echt mittelalterlich-schematisch wird dann die weitere Unterteilung der Breitendimensionen durch einfache Halbierung und Viertelung der Strecke A C erreicht, wobei aber natürlich die dadurch entstehenden Teilpunkte J, D und K dann, wenn das Kreiszentrum im Augenwinkel liegt, andere Stellen bezeichnen, als dann, wenn es in der Pupille angenommen wird²⁾. (Taf. 30, Abb. 6, 7.)

Die Vertikalmaße bleiben, wie bemerkt, unverändert: Nase, Untergesicht und Hals erhalten je eine Nasenlänge. Nur Stirn und Oberkopf müssen sich mit einem geringeren Maß begnügen: denn der Punkt B, von dem aus die Vertikalmaße bestimmt werden (die Nasenwurzel), liegt ja nicht mehr, wie beim Enfacekopf, auf einer Höhe mit dem Zentrum des Kreises, durch den der Schädelkontur bezeichnet wird, sondern dieses letztere muß, da es in den Augenwinkel bzw. die Pupille fällt, notwendig etwas tiefer liegen. Ist sonach die Strecke A E = zwei Nasenlängen, so muß die Strecke B L ein wenig kleiner als zwei Nasenlängen sein. —

* * *

Die byzantinische Proportionslehre hat, wie wir sahen, bei aller Neigung zum Schematisieren doch bis zu einem gewissen Grade von der organischen Gliederung des Körpers ihren Ausgang genommen; und der Tendenz zur geometrischen Formbestimmung hielt immer noch das Interesse für die Maße das Gleichgewicht. Das „gotische“ System nun — von der Antike noch einen weiteren Schritt sich entfernend — dient fast ausschließlich der Bestimmung des Konturs und der Bewegungsrichtungen. Was der französische Architekt Villard de Honnecourt als „art de pourtraicture“ seinen Zunftgenossen vermitteln will — das ist eine „méthode expéditive du dessin“, die mit eigentlicher Proportionsmessung so gut wie gar nichts mehr zu tun hat und das natürliche Gefüge des Organismus von vornherein unberücksichtigt läßt. Hier wird der Körper überhaupt nicht mehr „gemessen“, auch nicht einmal nach Kopf- oder Gesichtslängen, sondern das Schema hat sich gleichsam vom Objekte gänzlich losgesagt: das Liniensystem — vielfach nach rein ornamentalen Gesichtspunkten erfunden und manchmal geradezu den Figuren des gotischen Maßwerks vergleichbar — hat keinen Zusammenhang mit der Körper-

(1) In etwas rudimentärer Form läßt sich dies Schema an einem romanischen Kopf in S. M. im Kapitäl konstatieren (Clemen, a. a. O., T. XVII): Man sieht deutlich die den Kopfkontur begrenzende Zirkellinie, an die sich jedoch der Künstler bei der Ausführung nicht ganz genau gehalten hat.

(2) D (der Halbierungspunkt von A C) bezeichnet im ersteren Fall den Innenwinkel, im andern Fall die Pupille des linken Auges, I (der Halbierungspunkt von A D) bezeichnet im ersteren Fall die Pupille, im anderen Fall den Innenwinkel des rechten Auges. In beiden Fällen also kommt ein Eindruck von Verkürzung dadurch zustande, daß faktural gleiche Stücke auf der uns abgewandten Seite einen größeren objektiven Wert repräsentieren, als auf der uns zugewandten Seite.

struktur, sondern es ist, wie ein selbständiges Drahtgestell, über die Form herübergelegt. Die Linien, weit entfernt, sich mit den natürlichen Körpermaßen zu identifizieren, bestimmen die Erscheinung nur insofern, als ihre Lage ganz allgemein die Bewegungsrichtung der Extremitäten andeutet, und als ihre Schnittpunkte mit einzelnen markanten Stellen der Figur zusammenfallen. So wird (vgl. Abb. 4 a) die aufrechtstehende männliche Figur aus einem Gebilde gewonnen, das zu dem organischen Aufbau des Körpers schlechterdings gar keine Beziehung hat: aus einem verzogenen Pentagramm, dessen oberster Strahl verkümmert ist, und dessen waagrecht verlaufende Seite AB in den Langseiten AH und BG etwa dreimal aufgeht¹⁾.

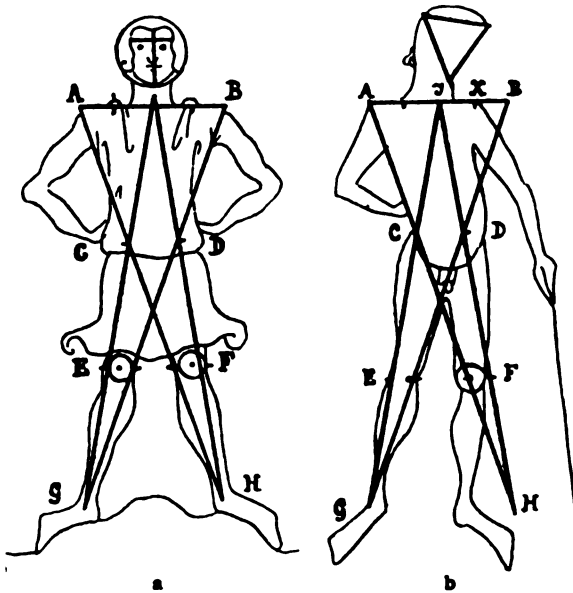


Abb. 4. Frontfigur und Figur im Dreiviertelprofil (Zeichnung nach Villard de Honnecourt, Tafel XXXV und XXXVII der offiziellen Ausgabe der Bibl. Nat.)

Dann fallen A und B mit den Schultergelenken, G und H mit den Fersen zusammen, der Mittelpunkt der Strecke AB, J, gibt den Ort der Halsgrube an, und die die Langseiten drittelnden Punkte C und D bzw. E und F bestimmen die Stelle der Hüft- und Kniegelenke²⁾.

Auch die Köpfe werden (bei Menschen wie bei Tieren) nicht nur aus dem Viereck oder aus dem Kreis, sondern auch aus dem Dreieck, ja wiederum aus dem so ganz naturfremden Pentagramm konstruiert³⁾. Die Tierfiguren werden — wenn überhaupt etwas wie eine Gliederung versucht wird — in völlig unorganischer Weise aus Dreiecken, Vierecken und Kreissegmenten zusammengesetzt (Abb. 5)⁴⁾. Und selbst da, wo auf den ersten Blick ein starkes Proportionsinteresse vorzuwalten scheint, bei dem großen Kopf auf Seite XXXVIII der offiziellen Aus-

gabe des Albums, der in ein reguläres Quadratnetz eingezogen ist (und übrigens in seinen Abmessungen mit dem Athoskanon übereinstimmt⁵⁾), trägt ein aus Diagonal-

(1) Es erweckt daher durchaus falsche Vorstellungen, wenn B. Haendcke (Mon. f. Kunstw., 1912, S. 188) mit Bezug auf diese Figuren Villards von einer „Proportion des ganzen achtköpfigen Körpers“ redet.

(2) Die magische Bedeutung des Pentagramms spielt in der „pourtraicture“ Villards natürlich ebenso wenig mehr eine Rolle, wie die mystische bzw. kosmologische Bedeutung der Maßzahlen in der Proportionslehre der Byzantiner.

(3) Solche Rezepte sind übrigens in der Atelierpraxis bis in die Neuzeit festgehalten worden: Siehe z. B. Meder, Die Handzeichnung 1919, S. 254, wo die Tendenz dieser Praktiken mit Recht als mittelalterlich bezeichnet wird. Sogar in der Umgebung Michelangelos kann man sie noch beobachten: vgl. das Blatt Fr. 290. (Siehe den Nachtrag auf Seite 219.)

(4) Auch die menschlichen Gestalten werden, falls es sich um sitzende oder in anderen ungewöhnlichen Stellungen befindliche Figuren handelt, gelegentlich durch Kombination von Dreiecken usw. gewonnen. Vgl. z. B. Tafel XLII.

(5) Besonders auffällig ist die Überhöhung der Schädelkalotte, die hier ebenfalls = 1 Nasenlänge ist. — Daß unter den 26 Typen Dürers auch einmal eine Frau begegnet, bei der der Oberkopf = 1 Nasenlänge ist, darf keinesfalls (mit V. Mortet, Mélanges d'E. Chatelain, 1910) als Beweis eines tatsächlichen Zusammenhanges aufgefaßt werden.

linien gebildetes, übereckgestelltes Viereck sogleich ein planimetrisch-schematisierendes, mehr form- als proportionsbestimmendes Prinzip hinein (Taf. 30, Abb. 9). Gerade dieser Kopf läßt übrigens erkennen, daß alle diese Dinge nicht etwa reine Spielerei bedeuten (so nahe sie manchmal daran zu streifen scheinen); denn der Kopf aus einem gleichzeitigen Reimser Glasfenster (Taf. 11, Abb. 8) stimmt nicht nur hinsichtlich der Dimensionen mit Villards Darstellung aufs genaueste überein¹⁾, sondern ist auch in der Formgebung mit aller Deutlichkeit durch jene Vorstellung des übereckgestellten Vierecks bestimmt.

Auch Villard de Honnecourt hat, wie erwähnt zu werden verdient, einen interessanten Versuch gemacht, das für die frontal ausgerichtete Figur erfundene Schema auch da zur Anwendung zu bringen, wo der Körper eine Dreivierteldrehung auszuführen scheint; und er ist dabei nach einem ähnlichen Prinzip verfahren, wie wir es in der byzantinischen Konstruktion des Dreiviertelkopfes kennen lernten — nur daß er auch hier weit undifferenzierter und rücksichtsloser zu Werke geht: das oben beschriebene Pentagramm-Schema wird ohne jede Veränderung auch für die ins Dreiviertelprofil gedrehte Figur benutzt, nur daß er das früher auf den Punkt B fallende Schultergelenk in den Punkt X, d. h. um den vierten Teil der Strecke AB weiter nach links, verlegt; der Eindruck der Verkürzung wird also auch hier — ganz wie bei der „byzantinischen“ Konstruktion des Dreiviertelprofils — dadurch erzielt, daß

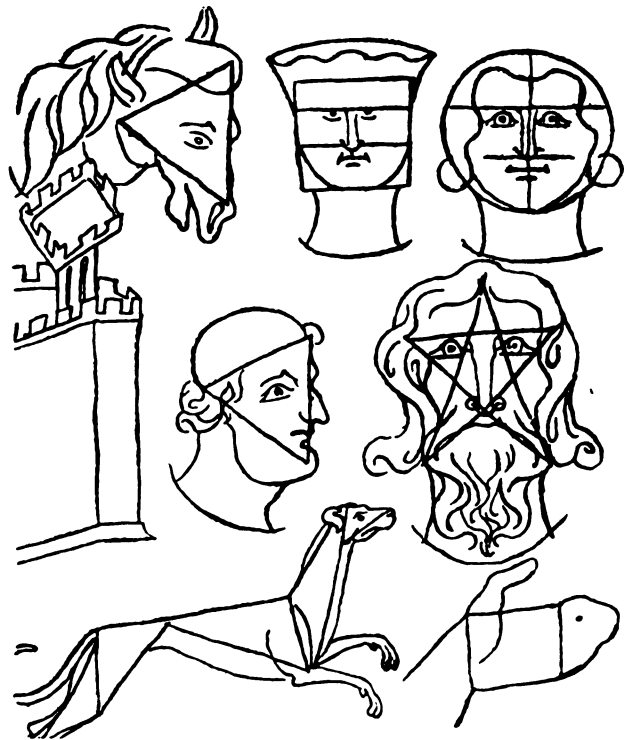


Abb. 5. Konstruktionszeichnungen des Villard de Honnecourt (nach der offiziellen Ausgabe der Bibl. Nat., Tafel XXXVII).

ein und dasselbe Längenmaß (JX) auf der uns abgekehrten Seite die Hälfte, auf der uns zugekehrten aber nur ein Viertel der Schulterbreite „bedeutet“ (Abb. 4b). Hier tritt mit besonderer Klarheit der Charakter einer Proportionslehre hervor, die — „pour legierement ouvrier“ — ausschließlich auf die Schematisierung der fakturalen Maßverhältnisse ausging, während die antike Theorie sich gerade umgekehrt auf eine anthropometrische Bestimmung der objektiven beschränkt hatte.

IV.

Die praktische Bedeutung des soeben gekennzeichneten Verfahrens war natürlich da am größten, wo das künstlerische Individuum am meisten durch Tradition und Zeitstil gebunden war: im Byzantinismus und in der Romanik²⁾. Schon in der

(1) Eine Abweichung besteht nur in der relativen Vergrößerung der Augäpfel.

(2) Selbst hier darf übrigens diese Bedeutung nicht überschätzt werden. Nicht nur, daß die wirklich genau konstruierten Figuren doch wohl im ganzen in der Minderzahl sind gegenüber den mehr oder minder freihändig gezeichneten: auch da, wo der Künstler das Schema mit einer gewissen Sorgfalt

Hochgotik kommt ihre Anwendung in Mißkredit, und von der Kunst des 14. bis 15. Jahrhunderts darf man sagen, daß sie außerhalb Italiens — entsprechend dem immer mächtigeren Anschwellen der subjektivistischen Tendenz — von allen konstruktiven Hilfsmitteln abgesehen hat¹⁾.

Die italienische Renaissance dagegen hat der Proportionslehre eine unbegrenzte Wertschätzung entgegengebracht, nur aber — im vollen Gegensatz zum Mittelalter — nicht mehr als einer handwerksmäßigen Erleichterung der Arbeit sondern gerade umgekehrt als der Verwirklichung eines metaphysischen Postulats

Auch dem Mittelalter war die metaphysische Ausdeutung des menschlichen Körperbaus (im Sinne der Kosmologie) nicht fremd gewesen: wir sahen ein Beispiel dieser Betrachtungsweise bei den Arabern des 10. Jahrhunderts, und auch in den Schriften der heiligen Hildegard von Bingen hat man eine längere Darlegung nachgewiesen, in der die Proportionen des Mikrokosmos Mensch aus dem harmonischen Plan des Universums erklärt werden²⁾. Allein insoweit die mittelalterliche Proportionslehre kosmologisch-harmonistisch war, stand sie außerhalb jeder Beziehung zur Kunst — und insoweit sie in Beziehung zur Kunst stand, hatte sie jeden Anschluß an die Kosmologie verloren³⁾, und war zum bloßen Atelierbehelf herabgesunken⁴⁾. Erst in der italienischen Renaissance laufen die Strömungen wieder zusammen. In einer Zeit, in der die bildende Kunst sich die Stellung einer „ars liberalis“ zu erringen begann, und in der sich die ausübenden Künstler die gesamte wissenschaftliche Bildung ihrer Epoche angeeignet hatten, während umgekehrt die Gelehrten und Literaten das Kunstwerk als eine Offenbarung höchster und allgemeinsten Gesetzmäßigkeiten zu begreifen suchten: in einer solchen Zeit konnte es nicht ausbleiben, daß auch der praktisch angewandten Proportionslehre wieder ein tiefer metaphysischer Sinn unterlegt wurde. Man verstand sie jetzt wieder als den Ausdruck einer prästabilierten Harmonie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos — man verstand sie aber auch weiterhin als die rationale Grundlage der Schönheit. Denn dieses Zeitalter begnügte sich nicht damit, die kosmologische Auffassung der Proportionslehre wieder herzustellen, wie sie dem Hellenismus und dem Mittelalter geläufig gewesen war, sondern es erneuerte außerdem den klassisch-antiken Gedanken, daß die Symmetria das Grundprinzip der ästhetischen Vollkommenheit sei⁵⁾: wie sich jetzt überall der Mystizismus mit der ratio, der neoplatonische Geist

angelegt hat, ist er bei der Ausführung doch vielfach wieder von den Hilfslinien abgewichen (vgl. z. B. Taf. 30, Abb. 5, oder die oben zitierte Figur in St. Marien im Kapitol).

(1) Die Angabe eines den Figuren gleichsam Halt gebenden Mittellotes, wie es in vielen Handzeichnungen begegnet, kann natürlich weder als Konstruktion, noch gar als proportionsbestimmendes Hilfsmittel angesprochen werden.

(2) Pater Ildelfons Herweghen in Rep. XXXII, S. 445 ff. Es ist kaum zu bezweifeln, daß eine genauere Durchforschung der Quellen auch im Abendland noch mehr derartiges ans Licht bringen würde.

(3) Daß ein solcher Anschluß ursprünglich einmal bestand, ist aus historischen Gründen (vgl. oben S. 201 f.) wahrscheinlich. Auch die Aufgabe des 10-Facies-Typus zugunsten des 9-Facies-Typus könnte in zahlenmystischen oder kosmologischen Gedankengängen (Sphärenlehre?) begründet sein.

(4) Es darf hier nochmals an Villards Wort von der „maniere pour legierement ouvrier“ erinnert werden. Auch ist es für den Geist der mittelalterlichen Proportionslehre recht bezeichnend, daß das Malerbuch vom Athos genaue Angaben darüber macht, um wieviel die Breite des bekleideten Körpers diejenige des nackten übertreffen solle.

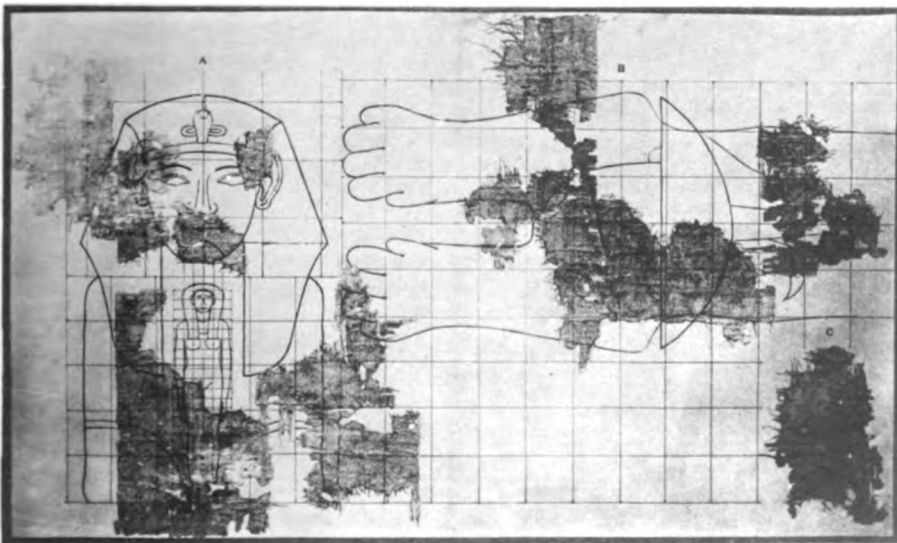
(5) Julius von Schlosser hat nachgewiesen, daß einer der ersten Vertreter dieses Gedankens, nämlich Ghiberti, ihn aus einer arabischen Quelle, der Optica des Alhazen, geschöpft habe. Vielleicht noch interessanter ist aber die Tatsache, daß die Proportionalität bei Alhazen keineswegs das Grundprinzip der Schönheit darstellt, vielmehr innerhalb seiner ästhetischen Kategorien wie ein recht iso-



1) Unvollendete ägyptische Kniefigur, nach C. E. Edgar, *Catalogue général . . . du musée du Caire . . . XXV* (Sculptors studies and unfinished works), 1906, Tafel IV.



3) Thronende Madonna aus einer sächsisch-thüringischen Handschrift (1. Drittel des XIII. Jahrh.) in der Hamburger Stadtbibliothek; das aufgetragene Proportionsystem entspricht den Angaben im Malerbuch vom Berge Athos.



2) Ägyptischer Papyrus mit Bildhauer-Werkzeichnung. Berlin.
a=vorderer Aufriß, b=seitlicher Aufriß, b=Grundriß.



4) Christuskopf aus der gleichen Handschrift.

Zu: Erwin Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung.*

mit dem aristotelischen verbunden findet, so vereinigt sich auch in der Bewertung der Proportionslehre die harmonistisch-kosmologische Auffassung mit der normativ-ästhetischen, die Phantastik des Hellenismus mit der Regelstrenge der polykletischen Klassik. Und vielleicht ist die Proportionslehre dem Denken der Renaissance gerade deshalb so unendlich wertvoll erschienen, weil nur sie — zugleich mathematisch und spekulativ — den disparaten geistigen Bedürfnissen der Zeit genügen konnte.

In solcher Weise doppelt und dreifach geweiht (als weiteres Wertmoment trat ja noch das historische Interesse hinzu, das diese Erben des Altertums den spärlichen Andeutungen der antiken Schriftsteller schon deshalb entgegenbringen mußten, weil es eben die Andeutungen antiker Schriftsteller waren)¹⁾, hat die Proportionslehre in der Renaissance eine bisher unerhörte Bedeutung gewonnen: man preist die Proportionen als die anschauliche Verwirklichung der musikalischen Harmonie²⁾,

liertes Einsprengsel wirkt: Alhazen hat in seinem höchst merkwürdigen Exkurs über den Schönheitsbegriff nicht weniger als 21 Prinzipien oder Voraussetzungen der Schönheit aufgezählt (in dem nämlich sämtliche Kategorien der optischen Wahrnehmung, als Licht, Farbe, Größe, Lage, Kontinuität usw. Kriterien der Schönheit werden können), und dieser Aufzählung fügt sich, recht unorganisch mit ihr verbunden, das Loblied auf die „Verhältnismäßigkeit der Teile“ an. Es ist ganz ungewöhnlich aufschlußreich, wie Ghiberti alle jene anderen Kategorien unbeachtet läßt und — mit bewundernswert feiner Witterung für das Klassisch-Antike — mit seinem Exzerpt erst gerade an dem Punkt einsetzt, an dem das Stichwort „Proportionalitas“ fällt. — Die Ästhetik Alhazens ist übrigens nicht nur wegen der kategorialen Einteilung der Schönheitskriterien merkwürdig, sondern vor allem auch wegen ihres eigentümlichen Relativismus: so kann die Entfernung schön machen, indem sie die Flecken oder Unebenheiten zurücktreten läßt — aber auch die Nähe, indem sie die Feinheiten der Zeichnung der Gliederung in Wirkung setzt usw. (vgl. dagegen etwa Aëtius, in Stoicorum vet. Fragmenta, ed. J. ab Armin, II, 1903, S. 299 ff.: die schönste Farbe ist das dunkle Blau, die schönste Form die Kugelgestalt usw.). Überhaupt dürfte der betr. Passus der Optica (der von Vitellio fast wörtlich übernommen wird), die Beachtung der Orientalisten schon um deswillen verdienen, weil dem arabischen Denken im allgemeinen eine so rein ästhetische Betrachtung der Schönheit fernzuliegen scheint: vgl. etwa Ibn Chaldûn (Khaldoun), Prolegomena (Franz. Übers. in Notices et Extraits de la Bibl. Imp. Paris 1862—65, XIX—XXI), Bd. II, S. 413: „... et c'est là ce qu'on entend par le terme beau et bon“ (nämlich die rechte Proportion, die hier in ganz weitem Sinne gefaßt wird).

(1) Insbesondere wird jetzt Vitruv mit ungemessenem Eifer ausgedeutet: auch dem Mittelalter war er zwar nicht ganz fremd gewesen (vgl. Schlosser, a. a. O., S. 33) und sogar den „lauteren Brüdern“ ist, wenn nicht direkt, so mittelbar, die Kreis- und Klafterbestimmung bekannt geworden — allein die mittelalterlichen Schriftsteller lassen durchweg gerade die eigentlichen Proportionsangaben aus dem Spiel. Sie bringen in der Regel außer der Angabe über die Dreiteilung des Gesichts nur die bekannte Klafter- und Kreisbestimmung, und niemals hat man den antiken Autor ernsthaft nachgeprüft. Jetzt aber versucht man, ihn sachlich zu berichtigen (Lionardo verbessert die kontroversen Bestimmungen über die Höhe der Schädelkalotte, Ghiberti will den die Gestalt umschreibenden Kreis nicht um den Nabel, sondern um die Körpermitte schlagen), textmäßig zu emendieren, und überhaupt aus seinen Angaben so viel als möglich herauszuholen. (Vgl. z. B. die Figuren auf Folio XLIXr und Lr der Ausgabe des C. Cesariano von 1521: auf Grund der von Vitruv angegebenen Drittelung der Gesichtslänge, die ihrerseits $\frac{1}{10}$ der Körperlänge beträgt, ist ein die ganze Gestalt umschließendes Gradnetz mit der Einheit $\frac{1}{30}$ geschaffen worden).

(2) Vgl. z. B. Pomponius Ganricus, de sculptura (ed. H. Brockhaus, 1886, S. 130 ff.). Am weitesten geht in dieser Beziehung ein 1525 bei Bernardino Vitalli erschienenes Werk „Francisci Georgii Veneti de Harmonia mundi totius cantica tria“. Nicht nur, daß der Verfasser (der Fra Francesco Giorgi, der das bekannte Gutachten über S. Francesco della Vigna in Venedig abgegeben hat) auf Folio C 1 ff. aus der Möglichkeit, die Gestalt in einen Kreis einzuschreiben — den Mittelpunkt desselben verlegt er übrigens mit Ghiberti in die Körpermitte — eine Entsprechung zwischen dem menschlichen Körper und der Rundform des Weltalls folgert, und das Verhältnis zwischen Höhe, Breite

man unterlegt ihr arithmetische oder geometrische Gesetzlichkeiten, wie insbesondere die in dieser Zeit der Plato-Verehrung begeistert aufgegriffene Regel des „goldenen Schnittes“¹⁾; man führt sie als die Maße der antiken Götter ein, so daß sie zugleich einer antiquarisch-historischen und mythologisch-astrologischen Bedeutung teilhaftig erscheinen²⁾; und man versucht auch wohl — im Anschluß an eine Bemerkung Vitruvs — die menschlichen Proportionen mit denen der Gebäude und Gebäudeteile zu identifizieren, um zugleich die architektonische Gesetzlichkeit des Menschenleibes und den Anthropomorphismus der Architektur zu erweisen³⁾.

Allein mit dieser hohen Bewertung der Proportionallehre hielt die Vervollkommnung ihrer Methode keineswegs Schritt. Je mehr sich die Renaissanceautoren für die metaphysische Bedeutsamkeit der menschlichen Maße begeistern, um so weniger zeigen sie sich in der Regel zur empirischen Prüfung und Durcharbeitung derselben geneigt; und was sie nach all' jenen großen Worten tatsächlich beizubringen wissen, beschränkt sich in der Regel auf die Wiederholung der (allenfalls emendierten) Vitruv-Bestimmungen, oder noch öfter auf die Reproduktion der schon bei Cennini überlieferten Neunerteilung — höchstens, daß man die Abmessungen des Kopfes in einer neuen Art und Weise detailliertere⁴⁾, oder die traditionellen Frontalmaß, der künstlerischen Eroberung der dritten Dimension entsprechend, durch einige Angaben über die Tiefenwerte zu ergänzen suchte⁵⁾. Nur darin kann man den Anbruch einer neuen Zeit zu spüren glauben, daß die Theoretiker die vitruvianischen Angaben durch Vermessung antiker Statuen nachzuprüfen begannen — wobei sie die Angaben des Autors zunächst natürlich in vollem Umfange bestätigten fanden⁶⁾, späterhin aber auch zu abweichenden Ergebnissen gelangten⁷⁾ —

und Tiefe mit den Dimensionen der Arche Noah in Verbindung bringt (300:50:30): er macht wirklich Ernst mit der Gleichsetzung zwischen bestimmten Körperproportionen und den antiken Musikintervallen. Z. B. setzt er

Gesamtlänge: Körper mit Ausschluß des Kopfes = 9:8 (tonus),

Rumpflänge: Länge der Beine = 4:3 (diatessaron),

Brust (von der Halsgrube bis zum Nabel): Unterleib = 2:1 (diapason) usw.

Die Bekanntschaft mit diesem augenscheinlich seltenen Buch, das — in der kunstgeschichtlichen Literatur kaum herangezogen — dennoch wegen seiner vermutlichen Beziehung zu Dürers Proportionallehre (vgl. unten S. 216, Anm. 1) nicht unwichtig ist, verdankt der Verfasser der Bibliothek Warburg in Hamburg.

(1) Vgl. z. B. Luca Pacioli, *La divina proportione* (Quellenschriften, N. F. II), S. 130 ff. Weiterhin Mario Equicola, *della natura d'amore*, 1531, Folio 78 r/v.

(2) G. P. Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura*, 1584 (Neudruck 1844), Buch VI, cap. 3; Buch I, cap. 31.

(3) So z. B. Filarete, a. a. O.; ferner Alberti, *de re aedificatoria*, VII, cap. 13; nach ihm Giannozzo Manetti (ed. Muratori, *SS. rer. Ital. III*, Teil II, S. 937); Lomazzo, a. a. O., Buch I, cap. 30, usw.; besonders bemerkenswert sind solche Gleichsetzungen da, wo man sie bildlich zu illustrieren suchte, wie beispielsweise in einem Ms. der Budapester Stadtbibl. (Taf. 11, Abb. 10), oder bei Francesco di Giorgio, a. a. O., Tafelband, T. I. Die Budapester Hs. ist identisch mit dem von E. Henszlmann (*Jahrb. II*, 1869, S. 128 ff.) beschriebenen Codex des Angelo da Cortina, der seinerzeit dem Grafen Zichy gehörte.

(4) Vgl. Ghiberti, der übrigens neben seinem schon erwähnten Kanon von $9\frac{1}{2}$, Gesichtslängen auch die Vitruvbestimmungen mittelt, sowie Luca Pacioli, a. a. O.

(5) So — wohl sicher unter dem auch sonst bei ihm spürbaren Einfluß Leonardo da Vincis — Pomponius Gauricus, der überhaupt verhältnismäßig noch am weitesten ins Einzelne geht.

(6) Luca Pacioli, a. a. O., p. 135/136.

(7) Cesare Cesarianos Vitruvkommentar, a. a. O., Folio XLVIII r, zitiert bei E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie* 1915. S. 137.

und daß man, oft unter Berufung auf die antike Götterlehre, hie und da eine gewisse Differenzierung des Idealkanons anzustreben scheint: schon das Nebeneinanderbestehen der vitruvianischen und pseudovarronischen Überlieferung bedeutete das Vorhandensein zweier Typen, von denen der eine etwa neun, der andere zehn Gesichtslängen enthielt; und wenn man diese Typen noch durch einen untersetzteren ergänzte, so gelangte man leicht zu einer Dreierheit, die man je nach Geschmack auf bestimmte Gottheiten¹⁾, auf die drei antiken Baustile, oder auf die Kategorien des Erhabenen, Schönen und Anmutigen²⁾ beziehen konnte³⁾. Aber es ist bezeichnend, daß unsere Erwartung, nun alle diese Typen auch maßstäblich detailliert zu sehen, fast regelmäßig enttäuscht wird: wo es auf exakte Einzelangaben ankommt, verstummen die Autoren entweder ganz, oder aber sie greifen aus der Mehrzahl ihrer Typen einen einzigen heraus, der sich dann als der altbekannte Vitruv- oder Cenninimann entpuppt⁴⁾. Und wenn Lomazzos Erstes Buch durch eine große Fülle von Typen und eine genaue Detaillierung der Maße überrascht, so hat das seinen Grund in der sehr einfachen Tatsache, daß er seine Vorgänger, vor allem Dürer, in der ausgiebigsten Weise geplündert hat: der Mann von 9 Kopflängen (cap. 9) ist identisch mit Dürers Typus D, der von 8 Kopflängen (cap. 10) mit Dürers Typus B, der von 7 Kopflängen (cap. 11) mit Dürers Typus A, der überschlankte Mann (cap. 8) mit Dürers Typus E usw.

Im Grunde haben nur zwei Künstler-Theoretiker der italienischen Renaissance entscheidende Schritte getan, um die Proportionslehre auch in sachlich-methodischer Hinsicht über den mittelalterlichen Standpunkt hinauszuhoben und sie auf ein der künstlerischen Praxis der Epoche entsprechendes Niveau zu bringen: Alberti, der Prophet des neuen großen Stils, und Lionardo, sein Inaugurator⁵⁾.

Beide kommen darin überein, daß sie die Proportionslehre auf die Stufe einer empirischen Wissenschaft zu bringen versuchen: unbefriedigt durch die dürftigen Überlieferungen Vitruvs und ihrer eigenen italienischen Vorläufer, haben sie die Tradition durch die auf eine genaue Beobachtung des Lebens gestützte Erfahrung ersetzt. Italiener, die sie waren, sind sie zwar nicht dazu gelangt, an Stelle des Idealtypus eine Vielheit charakteristisch differenzierter Bildungen zu setzen, aber sie haben aufgehört, den Idealtypus auf Grund einer metaphysischen Harmonistik oder nach den Angaben ehrwürdiger Autoritäten zu bestimmen: sie haben den Griff in die Natur gewagt und nahen sich mit Zirkel und Maßstab dem lebenden Körper (nur daß sie aus der Menge der Bildungen diejenigen auswählten, die nach ihrem eignen Urteil und nach der Meinung kundiger Berater als die Schönsten gelten durften⁶⁾). Die Idealfigur sollte gefunden werden, indem man die Normalfigur

(1) Siehe Lomazzo, a. a. O. IV, 3. Merkwürdig die schon bei Dürer begegnende Identifikation dieser Gottheiten mit christlichen Personen.

(2) So Fed. Zuccari (vgl. Schlosser, Materialien, VI, S. 122).

(3) Filarete, a. a. O., vgl. auch Francesco di Giorgio, a. a. O., I, p. 229 ff., wo ein Typus von 9 teste und ein solcher von 7 teste unterschieden wird.

(4) Mit diesem letzteren ist z. B. der „dorische“ Mensch Filaretos identisch, der seltsamerweise der schlankste von den dreien ist.

(5) Über die literarisch beglaubigten Proportionsstudien Bramantes, über die bisher nichts Näheres bekannt ist, bringt hoffentlich die angekündigte Arbeit A. Weizgärtners Aufklärung, die im Rahmen der von Egger herausgegebenen Bramante-Studien erscheinen soll.

(6) Vgl. Alberti, a. a. O., S. 201. Lionardo (Trattato della pittura, Quellenschriften XV ff., Artikel 109 und 137) läßt sogar ganz empiristisch das Urteil der allgemeinen öffentlichen Meinung gelten, wozu eine interessante Parallelstelle bei Plato, Polit. 602 b.

zu ermitteln suchte. Und statt die Maße nur im Groben und nur insoweit sie in der Fläche anschaulich wurden, zu bestimmen, suchten Alberti und Lionardo im Sinne einer völlig wissenschaftlichen Anthropometrie die menschlichen Proportionen nach Länge, Breite und Tiefe mit der größten Genauigkeit und unter bewußter Anlehnung an den natürlich-organischen Körperaufbau zu erforschen.



Abb. 6. Proportionszeichnung der Lionardoschule, basierend auf der „Exempeda“ des L. B. Alberti. Codex Vallardi. (Phot. Giraudon, Nr. 260. Die Unterteilung des oberen Abschnitts vom Verfasser eingetrag.)

So haben denn die beiden großen Theoretiker der aus dem mittelalterlichen Flächenzwang zu antiker Plastizität befreiten künstlerischen Praxis eine Proportionslehre zur Seite gestellt, die mehr leistete, als dem Künstler ein planimetrisches Zeichenschema zu überliefern, — eine Proportionslehre, die, empirisch fundiert, die normale Menschengestalt in ihrer organischen Gliederung und in voller Dreidimensionalität zu bestimmen vermochte. Nur darin unterscheiden sich die beiden großen Neuerer, daß der Eine sich dem gemeinsamen Ziel mehr durch Vervollkommnung der Methode, der andere mehr durch Vermehrung des Materials zu nähern suchte. Alberti hat sich mit der ganzen Unbefangenheit, die ihn selbst der Antike gegenüber auszeichnet¹⁾, methodisch von jeder Überlieferung emanzipiert: er hat — ganz locker an die vitruvianische Bestimmung anknüpfend, wonach der Fuß gleich einem Sechstel der Körperlänge sein soll — ein neues sinnreiches System erdacht, das er „Exempeda“ nennt, und durch welches die gesamte Körperlänge in 6 „pedes“, 60 „unceolae“ und 600 „minuta“ eingeteilt wird²⁾ — mit dem Erfolg, daß er verhältnismäßig leicht und doch genau am lebenden Modell zu messen vermochte (Abb. 6). Denn die alte Einteilung nach „teste“ oder „visi“ mußte, als viel zu grobschlüchtig, der Natur gegenüber von vornherein versagen³⁾; ein Messen nach aliquoten Körperbruchteilen aber war unpraktisch, da die Feststellung, wie oft eine unbekannte Strecke in einer bekannten enthalten sei, stets ein zeitraubendes Herumprobieren voraussetzt; und die Anwendung des üblichen Gebrauchsmaßes, also etwa der Ellen, Palmi und Zolle, konnte nichts fruchten bei einem Unternehmen, das nicht die absoluten, sondern die relativen Maßverhältnisse der Objekte ermitteln will: der Künstler sollte ja die Figur in jedem beliebigen Maßstab darstellen können. Freilich: das mit dieser raffinierten Methode erzielte Ergebnis ist etwas dürftig; es besteht in einer

einzigsten Maßtabelle, die Alberti allerdings durch Untersuchung unterschiedlicher Personen ermittelt haben will⁴⁾. — Umgekehrt liegt den Aufstellungen Lionardos,

(1) Vgl. auch z. B. Dagobert Frey, Bramantestudien I, 1915, S. 84.

(2) Alberti, a. a. O., S. 178 ff. Der Name „Exempeda“ soll von dem Verbum *ἐξαιμπεδῶν* hergeleitet sein, nach anderen soll er in allerdinge verderbtem Griechisch „Sechsfußsystem“ bedeuten.

(3) Umgekehrt war das Albertische Verfahren für die Praxis vielfach zu diffusil, so daß man sich — wie wir es auch bei Cesariano angedeutet fanden — in praxi oft mit der Einheit einer halbierten oder dreigeteilten Testa behalf, so z. B. Michelangelo in der prachtvollen Zeichnung Thode 53a (photogr. Braun 116, abgeb. bei J. A. Symonds, Life of M. A. B., 1893, I, S. 264). Gerade Michelangelos Interessen waren ja, nach seiner eigenen Aussage, viel weniger auf das Zusammentragen von Maßzahlen, als auf die Erkenntnis der „atti e gesti“ gerichtet.

(4) Alberti, a. a. O., S. 198 ff.

wie gesagt, kein so kunstreich durchgebildetes Messungsverfahren zugrunde: er hat — übrigens scheinbar als Einziger unter den italienischen Theoretikern und vermutlich im Anschluß an Vitruv¹⁾ — in der Hauptsache mit dem Verfahren der aliquoten Bruchteile sich beholfen und ist auch von dem Gedanken einer Körpereinteilung in neun bzw. zehn Gesichtslängen nicht losgekommen²⁾. Dafür

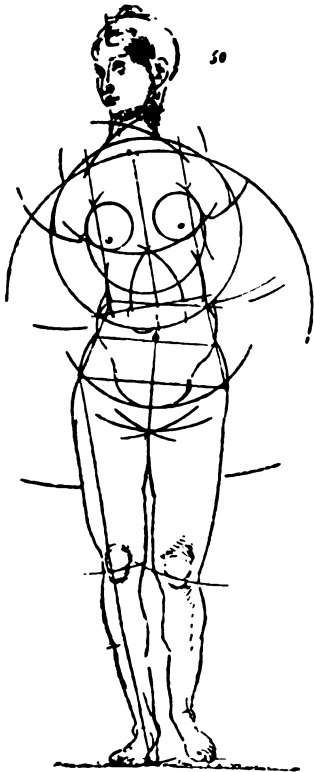


Abb. 7. Proportionsfigur von Albrecht Dürer (spätestens 1500) aus dem Dresdner Skizzenbuch (Ausgabe von R. Bruck, 1905, Tafel 74).

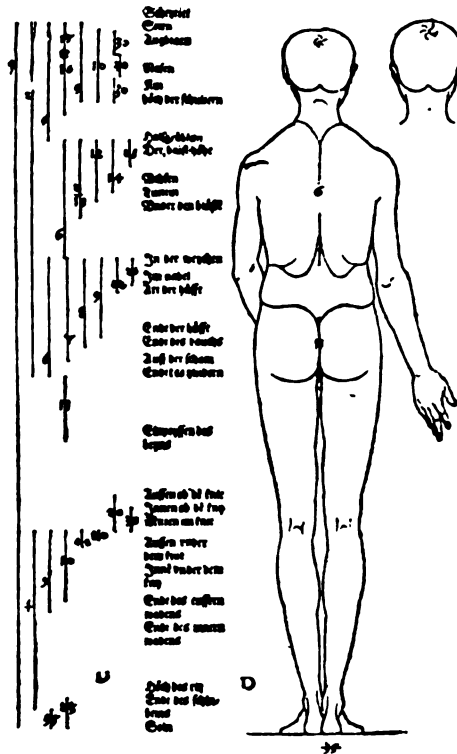


Abb. 8. Proportionsfigur von Albrecht Dürer (gegen 1523) aus dem ersten Buch der 1528 erschienenen Proportionslehre

hat er aber mit dieser relativ einfachen Methode ein ungeheures Anschauungsmaterial verarbeitet (zu dessen Zusammenfassung er leider nie gekommen ist), und zwar unter einem durchaus originellen Gesichtspunkt: das Schöne mit dem Natürlichen identifizierend, suchte er sich der ästhetischen Vortrefflichkeit seiner Normalfigur dadurch zu vergewissern, daß er sich ihrer organischen Einheitlichkeit vergewisserte; und das Kriterium der letzteren bestand für ihn, dessen wissenschaftliches Denken fast ausschließlich auf der immerwährenden Feststellung von Analogien be-

(1) Den er bekanntlich exzerpiert und emendiert hat (Richter, The litt. works of L. de V, 1883, Nr. 307, Tafel XI). Die Tatsache, daß Lomazzo das Verfahren der aliquoten Bruchteile anwendet, hat ihren Grund in seiner unmittelbaren Abhängigkeit von Dürer (vgl. S. 211).

(2) Diese beiden Typen — der eine den Vitruvproportionen, der andere dem Cennini-Gauricus-Kanon entsprechend — gehen bei ihm ununterschieden nebeneinander her, so daß es oft schwierig oder unmöglich ist, eine bestimmte Proportionsangabe mit Sicherheit auf diesen oder jenen zu beziehen.

ruhte¹⁾, in dem Obwalten von Gleichheitsbeziehungen zwischen möglichst vielen, oft völlig disparaten Körperstücken²⁾. So kleiden sich die meisten seiner Maßangaben in die Form; „da $x a y è simile a lo spatio, che è infra v e z$ “. — Vor allem aber hat Lionardo die eigentliche Anthropometrie nach einer völlig neuen Seite hin ergänzt: durch seine systematischen Untersuchungen derjenigen anatomischen und mimischen Vorgänge, durch die die objektiven Maße des ruhig aufgerichteten menschlichen Körpers von Fall zu Fall verändert werden. Er hat sich unablässig bemüht, seinen Angaben über die Abmessungen des ruhenden Körpers solche über die Maßverschiebungen infolge der Bewegung zur Seite zu stellen, d. h. die Verdickung der Gelenke beim Biegen zu bestimmen, oder die Ausdehnung und Zusammenziehung, die das Beugen und Strecken der Kniee oder des Ellenbogens im Gefolge hat³⁾.

Und damit tritt nun das hervor, worin sich — von jenem Erwachen des wissenschaftlichen Forschergeistes abgesehen — die Renaissance von allen früheren Kunstperioden vielleicht am grundsätzlichsten unterscheidet. Wir sahen wiederholentlich, daß es dreierlei Umstände waren, die den Künstler nötigen konnten, die fakturalen Proportionen von den objektiven zu unterscheiden: der Einfluß der organischen Bewegung, der Einfluß der perspektivischen Verkürzung und die Rücksicht auf den visuellen Eindruck des Beschauers. Allen diesen Umständen nun ist das gemeinsam, daß sie als wesentlich subjektive Momente zu gelten haben. Mit der organischen Bewegung, insofern sie eben eine „organische“ ist, d. h. aus dem Wollen oder Empfinden eines lebendigen Wesens hervorgeht, ist die Subjektivität des Dargestellten als wirksamer künstlerischer Faktor eingeführt — mit der Verkürzung die Subjektivität des Künstlers — und mit jenen „eurhythmischen“ Ausgleichsmitteln die Subjektivität eines präsumptiven Beschauers. Und nun ist es das ganz Charakteristische und Neuartige, daß die Renaissance all' diese subjektiven Momente zum erstenmal formell legitimiert. Innerhalb der ägyptischen Kunst hatte nur das Objektive etwas bedeutet, da die dargestellten Lebewesen sich nicht aus eigenem Wollen und Empfinden zu bewegen, sondern kraft mechanischer Gesetze von Ewigkeit und für die Ewigkeit in dieser oder jener Lage festgehalten zu werden schienen, da Verkürzungen nicht stattfanden, und da eine Rücksichtnahme auf den Beschauer noch viel weniger in Betracht kam⁴⁾. Im Mittelalter hatte die Kunst gewissermaßen gegen das Subjekt wie gegen das Objekt zugunsten der Fläche Partei ergriffen und jenen Stil hervorgebracht, in dem die Menschen sich zwar

(1) Vgl. L. Olschki, *Gesch. der neusprachl. Wiss., Litt. I*, 1919, S. 369 ff. Wir können jedoch nicht verschweigen, daß wir der von O. vertretenen Auffassung Lionardos keineswegs in allen Punkten zustimmen vermögen.

(2) Vgl. Panofsky, *a. a. O.*, S. 105 ff. Die Methode der „Analogiebestimmungen“ ist aufgenommen von Pomponius Gauricus und u. a. von Affricano Colombo, der seinem Planetenbüchlein (*Natura et inclinatione delle sette Pianeti*) eine im übrigen ganz auf Vitruv basierte Proportionallehre für Maler und Bildhauer angehängt hat. Schon diese Zusammenstellung astrologischer und proportionstheoretischer Lehren ist bezeichnend für seine Auffassung, die das rein naturalistische Prinzip Lionardos wieder ins Mystisch-Kosmologische wendet.

(3) *Trattato della pittura*, *a. a. O.*, Art. 267 ff. Schon Alberti (*a. a. O.*, S. 203) hatte beobachtet, daß die Breiten und die Dicken des Armes je nach der Bewegung sich verändern. Freilich hat er noch nichts unternommen, um den Umfang dieser Veränderungen zahlenmäßig festzustellen.

(4) Ganz abgesehen von den eigentlichen Stilgründen waren ja die ägyptischen Kunstwerke zum größten Teil überhaupt nicht zum Gesehenwerden geschaffen, sondern befanden sich an uns zugänglichen und dunklen, jedem Einblick entzogenen Orten.

bewegen, aber gleichsam nicht aus eigener Kraft und eigenem Entschluß, sondern unter dem Einfluß einer höheren Macht, und in dem es zwar recht mannigfache Wendungen der Körper, aber dennoch keinen Tiefeneindruck gibt. Einzig in der Antike waren jene subjektiven Momente bereits zur Anerkennung gelangt, aber — und das ist das Entscheidende — diese Anerkennung war eine sozusagen inoffizielle gewesen: der polykletischen Anthropometrie stand weder eine Bewegungslehre noch eine Perspektivlehre zur Seite (wie ja auch die in der antiken Kunst begehenden

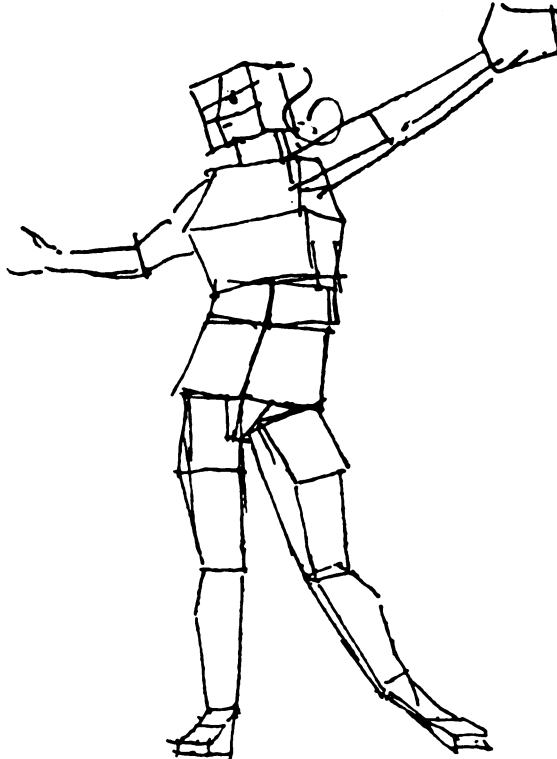


Abb. 9. Stereometrisch schematisierte Bewegungsfigur von Albrecht Dürer (um 1520) aus dem Dresdener Skizzenbuch, Tafel 136.

Verkürzungen keine im strengen Sinne perspektivischen, d. h. keine zentralprojektiven, sind), und auch die Ausgleichsmittel, die den Eindruck des Betrachters berichtigen sollten, wurden nur „von ohngefähr“ zur Anwendung gebracht. Daher bedeutet es in der Tat etwas grundsätzlich Neues, wenn die Renaissance jetzt der Anthropometrie die Doktrinen der physiologischen (und psychologischen) Bewegungslehre und der exakten Zentralperspektive gegenüberstellt, d. h. wenn sie die subjektiven Veränderungen der objektiven Proportionen nunmehr ausdrücklich anerkennt und auf wissenschaftlich begründete Regeln bringt¹⁾.

(1) Auch die „eurhythmischen“ Veränderungen, denen die Abmessungen in großer Höhe oder etwa auf gewölbter Fläche unterworfen werden müssen, werden jetzt auf exakt-perspektivischem Wege ermittelt: vgl. Lionardos Konstruktionsanweisung für Darstellungen auf gewölbter Wand (Richter, a. a. O., Tafel XXXI, 3; Trattato, Art. 130), sowie Dürers Konstruktionsanweisung für die Herstellung von Wandaufschriften, die, in verschiedener Höhe angebracht, dennoch gleich groß erscheinen sollen (Unterweysung der Messung . . ., 1525, Folio K 10). Dürers Verfahren, nur statt auf Wandaufschriften auf große Gemälde übertragen, ist wiederholt bei Barbaro, a. a. O., S. 23.

Wer es für erlaubt hält, die historischen Tatsachen symbolisch zu deuten, mag darin den Geist einer spezifisch neuzeitlichen Weltanschauung erkennen, die das Subjekt dem Objekt als etwas Selbständiges und Gleichberechtigtes gegenüber treten läßt, während die klassische Antike diesen Gegensatz noch nicht zu deutlicher Ausprägung gelangen ließ, und während das Mittelalter sowohl das Subjekt als das Objekt in einer höheren Einheit aufgehoben dachte.

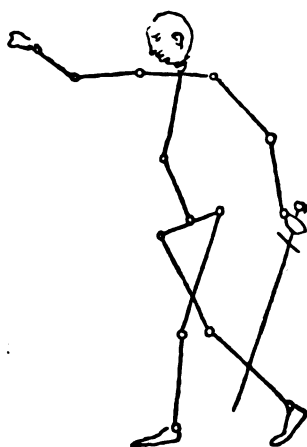


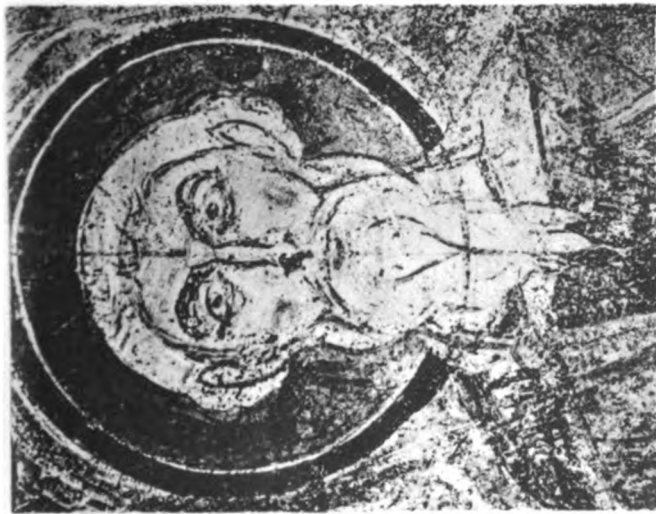
Abb. 10. Schematisierte Bewegungsfigur aus Mitte 16. Jahrhundert. (Erhard Schön?). Stadtbiblioth. Nürnberg, cod. Cent. V. App. 34 aa, fol. 8a. (nach einer d. Verf. von der Stadtbibliothek Nürnberg frdl. übermittelten Pause).

Die Entwicklung vom Mittelalter zur Renaissance (und über sie hinaus) spiegelt sich am klarsten im theoretischen Werke Albrecht Dürers: beginnend mit einem planimetrischen, im Anfang nicht einmal an die vitruvianischen Bestimmungen anknüpfenden Flächenschema, das — neben den Proportionen — im Sinne der mittelalterlichen „pourtraicture“ Gestalt, Bewegung und Kontur bestimmen sollte (Abb. 7)¹⁾, geht er unter dem Einfluß Lionardos und Albertis zur reinen objektiven Maßnormierung über — zu einer mit beispielloser Gründlichkeit und Ausdauer betriebenen Anthropometrie, die nicht mehr zur Ausbildung einer praktisch verwendbaren Konstruktion, sondern zur Aufstellung pädagogisch wertvoller Paradigmata führen sollte („Dann die Bilder döchten so gestrackt, wie sie vorn beschrieben sind, nichts zu brauchen“)²⁾. Er hat sich bei dieser disziplinierten und entsagungsvollen Tätigkeit bekanntlich sowohl des antik-lionardesken Bruchteilverfahrens (Abb. 8), als der Albertischen Exempeda bedient, deren kleinste Einheit, $\frac{1}{600}$, er übrigens noch in drei Unterteile spaltet³⁾. Allein er hat die beiden großen Italiener nicht nur durch den Umfang und die Genauigkeit seiner Messungen, sondern auch durch eine wahrhaft kritische Selbstbeschränkung übertroffen: er hat sich zum völligen Verzicht auf die Entdeckung eines idealen oder auch nur normalen Schönheitskanons entschlossen, und sich der unendlich mühsameren Aufgabe unterzogen, charakteristisch unterschiedene Typen aufzustellen, die nur — jeder in seiner Art — die „grobe Ungestalt vermeiden“ sollten. Nicht weniger als 26 Pro-

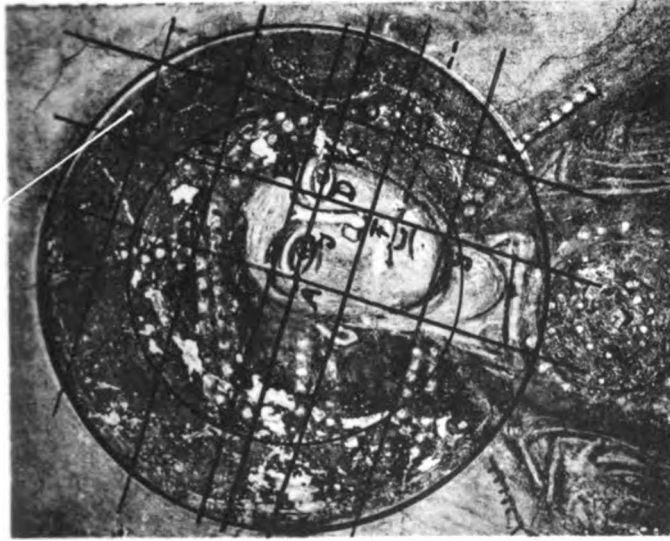
(1) Hierin, nicht in der von Mortet aufgegriffenen Zufallsübereinstimmung zweier Kopfproportionen, liegt die innere Verwandtschaft Dürers mit dem Mittelalter, insbesondere mit Villard de Honnecourt. Es kann daher Wölfflin schwerlich zugegeben werden, daß Mortet (der über die Feststellung jener singulären Entsprechung nicht hinausgeht), die Beziehung zwischen Dürers früherem Proportionschema und der gotischen Überlieferung bereits richtig erkannt habe (Mon. f. Kunstw. 1915, S. 254). — Es darf hier erwähnt werden, daß es Herrn Dr. Schilling (Frankfurt) gelungen ist, auf der vom Verfasser den konstruierten Blättern zugerechneten Sebastianzeichnung L. 190 nunmehr auch die Spuren der betr. Zirkelschläge aufzufinden.

(2) Vgl. hierzu und zum Folgenden Panofsky, a. a. O., S. 81 ff., besonders 89 ff. und 111 ff.

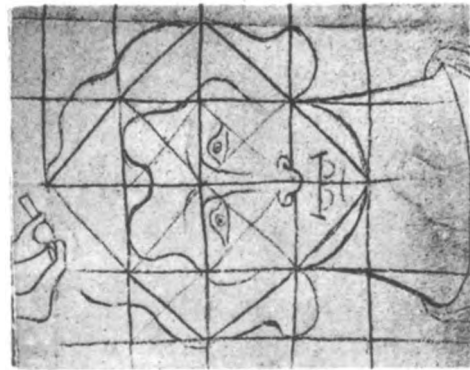
(3) Es ist bisher nicht aufgeklärt, auf welchem Wege Dürer sich die Kenntnis der Albertischen Exempeda verschaffen konnte, da das Buch „De Statua“, in dem sie überliefert ist, erst viele Jahre nach seinem Tode gedruckt wurde. Wir glauben nun Dürers Quelle in der oben zitierten „Harmonia Mundi totius“ des Francesco Giorgi vermuten zu dürfen. Denn sie enthält (Folio C 1 r) eine genaue Charakteristik des Albertischen Verfahrens, die als eine ausdrückliche, wenn auch etwas verderbte Zitation desselben aufzufassen ist: „Attendendum est ad mensuras, quibus nonnulli microcosmographi metiuntur ipsum humanum corpus. Dividunt enim id per sex pedes . . . et mensuram unius ex iis pedibus hexipedam (!) vocant. Et hanc partiuntur in gradus decem, unde ex sex hexipedis gradus sexaginta resultant, gradum vero quemlibet in decem . . . minuta (!)“. (Der Autor selber will jedoch einer Einteilung in 300 statt 600 „minuta“ den Vorzug geben, um die (oben S. 209, Anm. 2) erwähnte Maßentsprechung zwischen



5) Kopf des Hl. Florian, Wandbild des XII. Jahrh. im Kloster Nonnberg bei Salzburg, mit noch sichtbarer Konstruktion (nach Kunstgesch. Jahrh. d. Centr.-Komm., 1909, Tafel X, 2).



6) Kopf der Hl. Noëmisia, Wandgemälde in der Kathedrale von Anagei, mit vom Verf. eingetragener Konstruktion (nach Toesca, Gli affreschi della Cattedrale di Anagei, 1902, Tafel X).



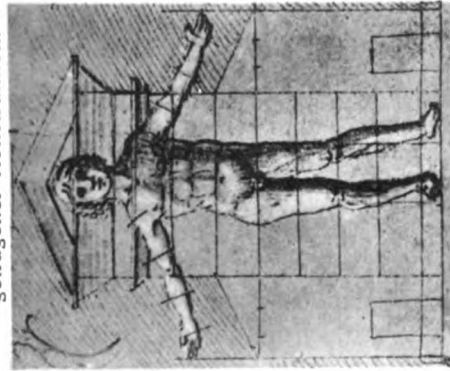
9) Konstruierter Kopf von Villard de Honnecourt (nach Album de V. d. H., herausgeg. v. d. Bibl. Nat., Taf. XXXVIII).



8) Chorfenster aus Reims (Anf. XIII. Jahrh., nach Congrès archéol. 1911, II, p. 299). Die eingetragene Konstruktion entspricht einer Zeichnung des Villard de Honnecourt.



7) „Meo da Siena (?), Madonna“ i. S. M. Maggiore in Florenz (phot. Alinari 20425) mit vom Verf. eingetragener Konstruktion.



10) Italienische Zeichnung um 1500, die Anwendbarkeit des 9-Facies-Kanons auf die Architektur verdeutlicht (nach J. Meder, die Handzeichnung, 1919, p. 227).

portionen hat er auf diese Weise zusammengebracht, dazu ein Beispiel für den Kinderkörper und die Einzelmaße des Kopfes, des Fußes und der Hand¹⁾. Ja, selbst damit noch nicht zufrieden, hat er Mittel und Wege angezeigt, diese vielen Variationen noch weiter zu vermännigfaltigen²⁾. Auch Dürer hat diese rein maßstäblichen Aufstellungen durch eine Bewegungslehre ergänzt, die allerdings bei seinem Mangel an anatomischen und physiologischen Kenntnissen ein wenig unbehilflich-mechanistisch ausgefallen ist³⁾, und eine Perspektivlehre entworfen⁴⁾, die er — gleich dem großen italienischen Malertheoretiker Piero della Francesca — sogar auf menschliche Gestalten angewendet wissen wollte. Von besonderem Interesse ist uns jedoch der Versuch, dieser perspektivischen Konstruktion des menschlichen Körpers zuliebe die irrationalen Formen desselben auf eine mathematisch faßbare Gestalt zurückzuführen⁵⁾; denn es ist ungewöhnlich aufschlußreich, diese Schemata des späten Dürer mit denen des frühen zu vergleichen: nicht nur, daß es sich nunmehr um ein Verfahren handelt, das in die Darstellung nicht mehr eingreift, sondern sie nur vorbereitet, — an die Stelle der planimetrischen Schematisierung ist jetzt die stereometrische getreten, die den Körper und seine Gliedmaßen auf einen zwar vereinfachten, aber plastisch-dreidimensionalen Ausdruck bringt (Abb. 9).⁶⁾

V.

Dürers „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ bezeichnen einen vorher und nachher nicht wieder erreichten Höhepunkt der Proportionslehre; sie bezeichnen aber auch bereits den Beginn ihres Niedergangs. Schon für Dürer selbst war die Proportionsforschung in bedenklichem Grade Selbstzweck geworden: sie hatte bei ihrer Akribie und Kompliziertheit die Grenze künstlerischer Anwendbarkeit immer weiter überschritten, und schließlich den Zusammenhang mit der Praxis so gut wie völlig verloren. Man weiß, daß die Ergebnisse dieser hochentwickelten, ja überentwickelten anthropometrischen Technik für Dürers eigenes Schaffen viel weniger Bedeutung gehabt haben, als die unvollkommenen Resultate seiner ersten Bemühungen; und es genügt, daran zu denken, daß die kleinste Einheit seines Maßsystems, das sogenannte „Trümlein“, weniger als einen Millimeter betrug, um die Kluft zwischen Theorie und Praxis offen zu sehen.

dem Menschen und der Arche Noah zu retten.) Das Erscheinungsdatum 1525 würde zu unserer Annahme vortrefflich stimmen; denn es läßt sich nachweisen (vgl. Panofsky, a. a. O., S. 119), daß die Exempeda Dürern erst in der Zeit zwischen 1523 und 1528 bekannt geworden ist.

(1) Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, I und II.

(2) Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, III.

(3) Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, IV.

(4) Underweysung . . . Folio P 1 v ff.

(5) Vier Bücher . . . Buch IV und zahlreiche Zeichnungen. Es handelt sich um das berühmte „Kuben-system“, das, nach Lomazzo auf Foppa zurückgehend, späterhin von Holbein, Altdorfer, Luca Cambiaso, Erhard Schön u. a. aufgegriffen und weitergebildet wurde (vgl. Meder, a. a. O., S. 624, Abb. S. 319, 619, 623). Hierher gehören auch Dürers polygonal zerlegte Köpfe aus dem Dresdener Skizzenbuch (Abb. Meder, S. 622), die der Verfasser schon früher (Kunstchronik, N.F. XXV, col. 514) auf italienische Anregungen zurückzuführen suchte, und zu denen jetzt Meder (Abb. 564) noch schlüssigere Analoga beigebracht hat, als sie uns damals zu Gebote standen.

(6) In anderer, aber ebenfalls nicht mehr planimetrischer Weise wird der bewegte Körper in den dem Erhard Schön zugeschriebenen Zeichnungen schematisiert, von denen wir in Abb. 15 eine Probe geben. Nachbildungen auch bei Fr. W. Ghillany, Index rarissimorum aliquot librorum, quos habet bibliotheca publica Noribergensis, 1846, S. 15. Zu der in diesen Zeichnungen befolgten Methode vgl. die Skizziersvorschrift Lionardos in Trattato, Art. 173.

Was der Dürerischen Proportionslehre nachfolgt, ist daher entweder dürftiges Werkstattprodukt, wie die (sämtlich von Dürer mehr oder weniger abhängigen) Büchlein der Lautensack¹⁾, Beham²⁾, Schön³⁾, v. d. Heyden⁴⁾ oder Bergmüller⁵⁾ — oder aber starre, lebensfremde Theorie, wie die neueren Werke eines Schadow⁶⁾ oder Zeising⁷⁾. Und heutzutage dürften, von einigen sonderbaren Schwärmern abgesehen, wohl nur noch Anthropologen und Kriminalisten etwas wie Proportionslehre betreiben.

Allein auch dieser Abstieg entspricht der allgemeinen Kunstentwicklung. Die Proportionslehre, nach dem sie einmal auf die Bahn der reinen Anthropometrie zurückgelenkt war, war eine Lehre von den Maßen der körperlich begrenzten Objekte, und ihre Schätzung und Bedeutung mußte daher davon abhängen, ob man die Darstellung solcher Objekte als das wesentliche Ziel der Kunsttätigkeit anerkannte oder nicht; sie mußte sinken in dem Maße, als der künstlerische Genius das Gesetz der Gestaltung statt in den Dingen in einer subjektiven Vorstellung der Dinge zu suchen begann. Bedeutete die Proportionslehre in der Ägyptischen Kunst fast alles, weil hier das Subjekt fast nichts bedeutete, so mußte sie in dem Augenblick zur Bedeutungslosigkeit herabsinken, da der Sieg des subjektivistischen Prinzips entschieden war — der Sieg, den, wie wir wissen, schon das 15. Jahrhundert vorbereitet hatte, indem es den subjektiven Bewegungswillen des Dargestellten und den subjektiven Gesichtseindruck des Künstlers wie des Beschauers bejahte. Sobald daher die Kunst begann, diese ersten Konzessionen an den Subjektivismus mit wirklicher Entschiedenheit auszunutzen, war die künstlerische Rolle der Proportionslehre de facto ausgespielt. Der Stil, den man den malerisch-subjektivistischen nennen könnte, der Stil der atmosphärischen und luminaren Wirkungen, wie er am reinsten in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und im modernen Impressionismus sich auswirkt, konnte mit der Proportionslehre nichts beginnen, weil ihm die Gestaltung der Körper überhaupt nichts mehr bedeutete gegenüber der Veranschaulichung des licht- und luftgefüllten Freiraums⁸⁾; und der Stil, den man den unmalerisch-subjektivistischen nennen könnte, der Stil des frühbarocken Manierismus und des modernen „Expressionismus“, konnte mit der Proportionslehre nichts beginnen, weil ihm die Gestaltung der Körper nur noch insofern etwas bedeutete, als sie sich, einem subjektiven „Ausdrucksbedürfnis“ entsprechend, willkürlich verkürzen und verlängern, verbiegen und endlich zerreißen ließen⁹⁾.

(1) Des Cirkels und Richtscheits, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse kurzze doch gründliche Underweisung, 1564.

(2) Dieses Büchlein zeigt an . . . ein Maß . . . des Ros, 1528. Derselbe: Kunst und Lehrbüchlein . . . 1546 und öfter.

(3) Underweysung d. Prop. und Stellung der Bossen, 1543.

4) Reißbüchlein . . . 1634.

(5) Anthropometria, 1723.

(6) Polyklet oder von den Maßen der Menschen, 1834.

(7) Neue Lehre v. d. Proportionen des Körpers 1854. Ästhetische Forschungen, 1855.

(8) Das gilt bis zu einem gewissen Grade von der nordischen Kunst überhaupt, auch schon im 15. und 16. Jahrhundert, soweit nicht eben in einzelnen Generationen oder bei einzelnen Persönlichkeiten (wie Dürer) die klassizistische Tendenz die Vorherrschaft gewann.

(9) Vgl. bereits die oben zitierte Äußerung Michelangelos, wonach es nicht so sehr auf die Maße, als auf die „atti“ und „gesti“ ankomme. Selbst innerhalb der theoretischen Kunst-Literatur die doch als solche notwendig zum objektivistischen „Klassizismus“ gravitiert, macht sich in vielen

So ist die Proportionslehre seit der Renaissance eigentlich nur noch da gepflegt worden, wo eine der lebendigen Entwicklung (denn diese tendiert seit jener Zeit zum Subjektivismus) sich entgegenstimmende Gesinnung herrschte: in den Kreisen des akademischen Klassizismus. Und es ist kein Zufall, daß niemand anders als der zur klassizistischen Kunstauffassung herangereifte Goethe ihr ein warmes und tätiges Interesse entgegen gebracht hat: „Auf einen Kanon männlicher und weiblicher Proportion loszuarbeiten,“ so schreibt er an J. H. Meyer, „die Abweichungen zu suchen, wodurch Charaktere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studieren und die schönen Formen, welche die äußere Vollendung sind, zu suchen — zu so schweren Untersuchungen wünschte ich, daß Sie das Ihrige beitrügen, wie ich von meiner Seite manches vorgearbeitet habe“⁽¹⁾).

Fällen ein zeitlich oder örtlich bedingtes Abflauen der eigentlichen Proportionsinteressen geltend: der Michelangelo-epigone Vincenzo Danti plante ein (nur zum kleinsten Teile erschienenenes) Werk, das trotz seines Titels „Delle perfette proportioni“ durchaus nicht mathematisch, sondern anatomisch, mimisch und pathognomisch vorgeht (vgl. Schlosser, Materialien VI, S. 48 ff.), und der Niederländer Vermander hat das Problem der Proportionen mit einer ganz auffallenden Gleichgültigkeit behandelt (vgl. Schlosser, ebendort, S. 12). Um so überraschender ist es, daß Rembrandt, der im allgemeinen wahrlich kein Interesse für Proportionslehre hatte, doch einmal einen (bisher scheinbar nicht als solchen erkannten) Vitruvmann im Quadrat gezeichnet hat, freilich in einer sehr eigentümlichen Auffassung: es ist ein nach dem Modell skizzierter Orientale in Turban und langem Mantel, ganz swanglos stehend und den Kopf ein wenig zur Seite gewendet. Wäre nicht das Quadrat und die den Rumpf teilenden Querstriche, so würde man die schöne Zeichnung (H. d. G. 631, repr. Kleinmann, Ser. VI, Bl. 3) als eine Modell- und Kostümdstudie auffassen und das Ausbreiten der Arme im Sinne einer suggestiven Ausdrucksbewegung deuten.

(1) Brief vom 13. 3. 1791. Weimarer Ausgabe IV, 9, S. 248.

Nachtrag zur Anmerkung 3, Seite 206.

Noch klarer zeigt sich das Nachleben der bei Villard de Honnecourt hervortretenden Tendenzen in einem zur Zeit im Handel befindlichen, bezeichnenderweise französischen Manuskript des 16. Jahrhunderts, das dem Jean Goujon zugeschrieben wird (ein Blatt, abgeb. im Lagerkatalog der Firma Joseph Baer, Nr. 670, Tafel I), und in dem Tiere und Menschen noch ganz in der Weise der alten „pourtraicture“ schematisiert erscheinen — nur daß sich, der historischen Entwicklungsstufe entsprechend, das planimetrisierende Verfahren des Villard hier und da mit dem stereometrisierenden Verfahren der Renaissance-theoretiker (vgl. unten) verbunden findet.

EINE FRÜHE PORTRÄTZEICHNUNG DÜRERS

Mit zwei Abbildungen auf
einer Lichtdrucktafel

Von ERNST WEIL

Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich in der Mappe der unbekanntem Zeichnungen des 15. Jahrhunderts eine Silberstiftzeichnung: „Das Brustbild eines Knaben mit hoher Mütze“ (Abb. 1), bezeichnet als Oberdeutsche Schule um 1490¹⁾. Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut. Die Konturen der rechten Seite sind mit Bleistift nachgefahren, besonders die schattenden Stellen sind übergangen (auch in den Augen und der Mütze), außer einer Verweichung im ganzen jedoch keine entscheidende Entstellung verursachend. Die Zeichnung war wohl etwas gleichmäßiger und dadurch härter. Besonders gut ist die Haarzeichnung erhalten, ebenso die skizzierende Andeutung des Körpers, auf diese Strichstärke muß der Gesamtduktus reduziert werden.

Die Qualität dieser Zeichnung veranlaßte Woltmann²⁾, sie Holbein dem Älteren zuzuschreiben, in der späteren Ausgabe der „Silberstiftzeichnungen Hans Holbeins des Ä. im k. Museum in Berlin“ (Leipzig, o. J.) zieht er diese Behauptung zurück und schreibt sie der flandrischen Schule zu, wozu ihn wohl am meisten die sogenannte niederländische Kappe verführte³⁾.

Die Zeichnung ist jedoch zweifellos deutscher Herkunft⁴⁾.
Seither blieb die Zeichnung in der Literatur unbeachtet⁵⁾.

(1) Inv. Nr. 2576. Silberstift auf weiß grundiertem Papier: 134 × 105 mm. Das Blatt ist aufgesogen und es können keine Angaben über das Papier oder event. doppelseitige Grundierung gemacht werden.

(2) Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Auflage, II. Band (Leipzig 1876). Verzeichnis der Werke Seite 78, Nr. 176.

(3) Diese Mützenform ist jedoch ein Allgemeingut jener Zeit. Seidlitz (Dürers frühe Zeichnungen Jahrbuch der preuß. Kunsts. 1907, S. 3) schreibt anlässlich einer gleichen Kappe auf einer von Friedländer Dürer zugeschriebenen Porträtzeichnung von Dürers Vater (vgl. unten), daß sie Dürers Vater aus Ungarn mitgebracht haben mag. Sie kommt auch in Franken vielfach vor, z. B. im Frühwerk Riemenschneiders bei seinen Aposteln Lukas und Markus (Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen IV, S. 99, Nr. 203 und 204).

(4) Die Holbein-Zeichnungen der Berliner Sammlung und allem Anschein nach unsere Zeichnung stammen aus der Sammlung des Generalpostmeisters von Nagler, an den sie (nach Woltmann, Holbein und seine Zeit, 1. Auflage, Leipzig 1866, S. 118) aus der bekannten Imhof'schen Kunstsammlung in Nürnberg übergegangen sei. In der zweiten Ausgabe von 1876 (S. 78) schreibt Woltmann „früher angeblich“ in der Imhof'schen Sammlung. (Unter Nr. 44 des Verzeichnisses, das W. Imhofs Erben 1588 an Kaiser Rudolf II. schickten [Eye, Albrecht Dürer, Nördlingen 1860, S. 485 und Übersichtstafel] steht: Ein Contrafait mit einem silbern Griffel. Die folgende Nr. 45 ist das bekannte Silberstift bildnis des Andreas Dürer (L 533) der Albertina. [Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Leipzig 1831, S. 82 und 100.] Doch rechtfertigt eine solch vage Charakterisierung keine Weiterverfolgung.)

(5) Herr Geheimrat Friedländer legte mir, als ich die Vermutung Dürer aussprach, den in Vorbereitung befindlichen Katalog vor, den ich hier zitiere: „Die Zeichnung galt früher als ein Bestandteil der berühmten Porträtfolge des älteren Holbein, von der das Kupferstichkabinett eine große Anzahl besitzt. Woltmann bezweifelte ihre Zugehörigkeit mit Recht; die hervorragende Zeichnung rührt aber von einem deutschen Künstler her. Trotz ihrer malerischen Weichheit erinnert sie in mehreren Beziehungen an Dürers Selbstbildnis von 1484 in der Albertina.“

Es ist in Betracht zu ziehen, daß die Zeichnung vor dem Nachfahren der Konturen und Verstärken der Schatten härter wirkte und dadurch der Albertina-Zeichnung näher kommt.



Abb. 1. Dürer. Bildnis eines Knaben mit hoher Mütze.
Berlin, Kupferstichkabinett. Ungef. Originalgröße.



Abb. 2. Unbek. deutscher Meister. Bildnis eines Goldschmieds.
Wien, Albertina. Originalgröße 28 1/4 x 20,8 cm

Zu: Ernst Weil, Eine frühe Porträtzeichnung Dürers.

Mit den Holbein-Zeichnungen läßt sie sich nicht zusammenbringen, diese sind viel derber im Strich, grober und stacheliger, sie sind nach einem Schema angefertigt, in das sich unsere Zeichnung nicht einreihen läßt. Sie verraten eine fertige, ausgeschriebene Hand; Holbein hat eine Formel gefunden für die Haltung des Gezeichneten, für die Raumausnutzung, für den ganzen Aufbau seiner Bildnisse durchgehend bis zur Strichellage seiner Schattengebung. Diesen typischen Reihencharakter wie die Holbeinzeichnungen, diese sichere und gelenke, wenn auch schwere Hand zeigt unsere Zeichnung nicht. Eher ist der Gedanke der Beigesellung unserer Zeichnung zum Kreis des Hausbuchmeisters nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen¹⁾. Die durch die Retouche erzeugte malerische Erweichung lenkt auf diese Fährte. Übersetzt man sich die Zeichnung in den ursprünglichen Zustand der gleichmäßigen Strichstärke zurück — was vor dem Original nicht schwer fällt — so wird die Kalligraphie Dürers, die sich schon in dem Selbstbildnis von 1484 so entscheidend ausspricht, auch aus unserem Blatt durchscheinen. Denn neben jenes Blatt (L 484) sei unsere Zeichnung als eine Arbeit des jungen Dürers gestellt. Auch hier ist noch alles Versuch der nicht ausgeschriebenen Hand eines jungen Menschen, der Anlage und spätere Formgestaltung des großen Künstlers verrät.

Neben das Selbstbildnis der Albertina gehalten, zeigt die Führung des Stiftes eine größere Sicherheit, man sieht, wie viel leichter der Stift gehalten ist und über die Zeichenfläche fährt. Der Kontur ist nun auf den ersten Strich da, aber noch kann von der sicher umrissenen Linie Dürers nicht gesprochen werden. Es ist noch viel Tasten da, besonders in der Schattengebung. Haar- und Augenzeichnung ist fast nicht über den Zustand von 1484 gelangt und doch sind dies entscheidende Kriterien einer Zuschreibung an Dürer, zusammen mit jener schon vorgeschrittenen skizzierenden Andeutung der Körperzeichnung, einem Element, das weit über Zeitgenössisches hinausgeht, das beim Hausbuchmeister schlechthin unfindbar ist und seine Parallele nur in jener Erlanger Selbstbildniszeichnung (L 429) aus der Zeit der Wanderschaft findet. Zwischen diese beiden Selbstbildnisse sei das Berliner Blatt vorerst gestellt, zwischen 1484 und 1492/93. Daß es näher an dem Albertinablatt liegt, zeigt schon der erste Blick; ist doch das Erlanger Bildnis der Ausdruck der schon zum Durchbruch gelangten Künstlerschaft Dürers. Dem Rahmen der bekannten und unbestrittenen Zeichnungen sei das Blatt nach der Frau mit dem Falken (L 208) eingeordnet, das vor den Eintritt in die Wohlgemut-Werkstatt fällt. Ende 1486 erfolgt dieser. Hier ist im bekannten Werk Dürers eine Lücke von drei Jahren — es folgen 1489 die verschiedenen Landsknechtzeichnungen (L 2, L 100 und eine kürzlich in England wieder aufgefundene).

Gegenüber dem befangenen Albertina-Selbstbildnis zeigt die Berliner Porträtzeichnung eine unbedingt größere Fertigkeit, das ist eine Hand, die über die ersten kindlichen Versuche weg ist und sich schon geübt hat. Ich möchte die Zeichnung

(1) Der Einfluß des Hausbuchmeisters auf den jugendlichen Dürer ist des öfteren festgestellt, schon in Beziehung auf die Madonnenzeichnung von 1485 (L 1), im besonderen allerdings auf die Zeichnungen um die Zeit der Wanderschaft. (Vgl. R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 175, Anm. 1 und S. 414 ff.; Lehrs, Rep. f. Kunstw. 1892, S. 118 u. S. 124; Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Berlin 1895, S. 2; Hachmeister, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer, Berlin 1897, S. 38 ff. und Friedländers Rezension, Ztschr. f. bild. Kunst 1898, S. 246/7, die treffend die Spärlichkeit des Einflusses betont; Meder, Neue Beiträge zur Dürerforschung, Jahrbuch des Kaiserhauses, Wien 1911, S. 194; dort auch Zusammenstellung der Literatur, die die Hypothese persönlicher Fühlung zwischen Dürer und Hausbuchmeister vertritt.)

in die Zeit der Lehre bei Wohlgemut setzen. Um 1487. Der Dargestellte, ein Knabe von 15—16 Jahren, mag ein Werkstattgenosse oder ein jüngerer Bruder Dürers sein. In die Familie Dürers deutet besonders die Krümmung der fleischigen Lippen — möglich, daß es der Bruder Sebald (geboren Januar 1472) war.

Hier muß nun Stellung genommen werden zu der von Friedländer Dürer als Porträt seines Vaters zugeschriebenen Silberstiftzeichnung: das Bildnis eines Goldschmieds in der Albertina (Abb. 2)¹⁾. Friedländers Zuschreibung fand mehr Ablehnung als Zustimmung. Neben einer Stützung auf eine alte Kopie mit dem Dürermonogramm gründet Friedländer die Zuschreibung auf einen stilistischen Vergleich mit dem Selbstbildnis von 84 und legt sein Blatt zeitlich um 1486, also in dieselbe Zeit etwa, in die die behandelte Zeichnung eingereiht werden soll.

Den Ausschlag der Zuschreibung unseres Berliner Blattes gab das in der Zeichnung so voll zum Ausdruck kommende neue Raumgefühl. Es ist eine tiefgreifende Änderung im Sehen eingetreten, eine Bresche ist in das feste System der bisherigen Raumgefüge geschlagen, hier ist der Boden sichtbar, aus dem die theoretischen Schriften zur Perspektive und Proportion erwachsen konnten²⁾. So ist es auch verständlich, daß die Zeichnung den Holbein-Zeichnungen, die alle nach der Jahrhundertwende, die meisten um 1508—12 liegen, beigegeben wurde. Denn dies schon ist die junge Generation, die sich schwach in dem Selbstbildnis von 84, und das erstmalig entschieden in dieser Berliner Zeichnung kundtut. Der ganze Geist jener Wendezeit ist in der Art wie die Figur in die vier Seiten gestellt, wie ein Raum geschaffen ist, zum Ausdruck gebracht. Und das ist eben die alte Generation, die die Stütze, einen Sockel gewissermaßen braucht, um aufzubauen, die ein Brett herüberzieht zum Aufstützen des Armes, die ohne diesen Halt nicht formen kann. Sei es nur eine Basis, die die Arme abgeben, wie es auch noch das Kind Dürer — und doch schon in einer seltsam freien Weise (die unterlegte Stütze ist unsichtbar) — anwendet, diesen Halt kann der Zeichner des Bildnisses eines Goldschmiedes nicht entbehren. Hier steht er in seiner Zeit, dies ist der Zeitgenosse Schongauers (B 87, dazu die Bemerkung Wendlands, Martin Schongauer, Berlin 1907, S. 107), der Zeitgenosse des Hausbuchmeisters (Gothaer Liebespaar), der Zeitgenosse eines Syrlin, der mächtig nach Verräumlichung strebt und ohne den Grund, den er seinen Chorgestühlfiguren im Ulmer Münster durch die gekreuzten Arme gibt, doch nicht auskommen kann³⁾.

Die ganze Freiheit, den Raum zu gestalten, die Unabhängigkeit von einer Grundfläche zum Aufbau, zeigt das Erlanger Selbstbildnis und die Vorstufe dazu, die nur mehr zager Andeutungen einer Armhaltung als Stütze bedarf — so zag, daß sie nur dem aufmerksam Betrachtenden zu erraten sind — ist diese Berliner Zeichnung. Sie reiht sich in die Lücke zwischen 1486 und 1489 und vermittelt uns von der Entwicklung des jugendlichen Dürers ein festeres Bild.

(1) Friedländer, Dürers Bildnisse seines Vaters, Rep. f. Kunstw. 1896, S. 12 ff.; ders. in Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon, Bd. X, 1914, S. 64 und zuletzt derselbe: Albrecht Dürer, der Kupferstecher und Holzschnittzeichner, Berlin 1919, S. 14 ff.

(2) Vgl. Schuritz, Die Perspektive in der Kunst Albr. Dürers, Frankfurt 1919, S. 25. Sch. betont, daß in der ersten auf Perspektive untersuchbaren Zeichnung Dürers, der frühen Drahtziehmühle (L 4) auffallend sei, wie gut (noch bei Gefühlsperspektive) im Gegensatz zu zeitgenössischer Malerei die Verkürzung der vertikalen Strecken beobachtet sei.

(3) Die Punkte, die in der Technik der Zeichnung eines Goldschmiedes gegen Dürer sprechen, sind bei Ochenkowski, Das Bildnis eines Goldschmiedes, Repert. f. Kunstw. 1911, S. 1 ff. angeführt. O. sieht in der Zeichnung ein Selbstbildnis Dürers Vaters und setzt es als Vorlage zu Dürers Selbstbildnis von 84 vor dieses Jahr.

JOHANN MICHAEL FISCHER / EIN BÜRGERLICHER BAUMEISTER DER ROKOKOZEIT (1691—1766)

Von ADOLF FEULNER

.....

An der südlichen Außenseite der Münchner Frauenkirche fällt unter den vielen Grabsteinen, die hier über dem Sockel eingelassen sind, einer auf durch seine gute Form, durch die Größe und die überlegte Anordnung der gotischen Lettern. Er ist ebenso merkwürdig durch den Inhalt der Grabschrift. Sie lautet: Hier Ruhet / Ein Kunsterfahrn Arbeitsam Redlich und Aufrichtigen Mann (Job. 1, V. 1) Johann Michael Fischer / Dreyer Durchlauchtigsten Fürsten / Bewährter Baumeister / Dan Burgerlicher Maurer Meister in München / Welcher Niemahlen Geruhet / indem Er / durch sein Kunsterfahrne und Uermüde Hand / 32 Gottshäuser 23 Clöster / nebst sehr vielen anderen Palästen / Gemüther aber viele hundert / durch sein alt Teutsche und Redliche Aufrichtigkeit / Erbauete / bis Er endlich / den 6 May An. 1766 in den 75. Jahr seines alters / zum lezten Gebäu das Haus der Ewigkeit (Ecc. 12. V. 5.) als einen Grundstein geleet / den jenen welcher ist / der Veste und Eckstein der Kirche (Ephes. 2. V. 20).

Wer war nun dieser Baumeister Johann Michael Fischer¹⁾, der so viele Kirchen und Klöster gebaut hat, und welches sind seine Schöpfungen? Man möchte glauben, daß sein Name in das Volk dringen mußte, auch wenn seine Werke nicht die künstlerische Bedeutung gehabt hätten, die ihnen in Wirklichkeit zukommt. Nun stehen wir aber vor der merkwürdigen Tatsache, daß der Grabstein durch andert-halb Jahrhunderte die einzige Form der Überlieferung blieb, daß der Name eines Baumeisters verscholl, dessen Schöpfungen immer den Schmuck und Stolz der alt-bayrischen Lande bildeten, daß ein Künstler ganz vergessen wurde, der zu den größten seiner Zeit gehört hat. Von den deutschen Architekten der Rokokozeit kann ihm nur Balthasar Neumann zur Seite gestellt werden, der ihn an Fülle der Ideen noch überragte. Oder vielleicht erscheint das uns so, weil wir nur aus den erhaltenen Bauten einseitige Rückschlüsse ziehen können. Neumann wurde als fürstbischöflicher Hofarchitekt zu allen möglichen Aufgaben herangezogen, während Fischer nur ein Gebiet offen stand, der Kirchenbau; er verfügte über ungleich mehr Mittel und konnte deshalb seine hochfliegenden Pläne viel leichter durchsetzen als der bürgerliche Baumeister, dessen große Ideen an der Sparsamkeit seiner Bauherren oft zerschellen mußten. In seinen Klosterbauten war Fischer durch die Anspruchslosigkeit seiner Auftraggeber gebunden und für die Adels-paläste in der Stadt kam er kaum in Betracht. Vielleicht hätte der Name einen besseren Klang behalten, wenn nicht Fischer unter dem Zwange eines strengen Pflichtgefühls seinen Beruf nur als bürgerliches Handwerk aufgefaßt hätte, für das die Summe höchsten Könnens und intensivsten Fleißes eine selbstverständliche Voraussetzung war, wenn er es nicht verschmäht hätte, auch für sich etwas Reklame zu machen, wie andere Künstler seiner Zeit. Der ältere und jüngere

(1) Literarische und archivalische Nachweise: Feulner, Joh. Mich. Fischers Risse für die Klosterkirche in Ottobeuren. Münchner Jahrb. der bild. Kunst, 1913 und Unbekannte Bauten Johann Michael Fischers. Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, 1914. Weitere Angaben bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon, von Vollmer. Die viel zu summarische und unvollständige Übersicht bei Thieme-Becker veranlaßt mich, diesen populären Vortrag zu publizieren. Alle Hauptwerke in Abbildungen wird das von Demmler bearbeitete abschließende Werk des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft bringen.

Cuvilliés in München haben ihre eigenen und fremde Inventionen in einem monumentalen Stichwerk einem breiten Publikum zugänglich gemacht, in dem nebenbei auch Risse von Fischer vorkommen. Die Namen der Künstler am kurfürstlichen Hof und an den bischöflichen Residenzen durften die Hofhistoriographen nicht übersehen. Wer kümmerte sich um den bescheidenen, bürgerlichen Baumeister, den der Hof nur für untergeordnete Nebenarbeiten heranzog. Nicht einmal die obligatorischen Hoftitel sind für ihn als Almosen abgefallen.

Nur ein kleiner Kreis wußte Fischers Können richtig einzuschätzen, das waren Herren im Münchner geistlichen Rat und die Prälaten, die Äbte der altbayrischen Lande. In den vergessenen Archivalien über die Kirchenbauten wird der Baumeister immer mit besonderer Auszeichnung, als der „hochberühmte Fischer“ erwähnt. Jedesmal, wenn der entstehende Bau nicht den monumentalen Plänen eines großdenkenden Kirchenfürsten entsprach, wenn großsprecherische Stukkatorenarchitekten oder kleinbürgerliche Meister von bescheidenem Können in ein unentwirrbares Netz von verstrickten Problemen geraten waren, wenn niemand mehr einen Ausweg aus den Schwierigkeiten wußte, dann wurde Fischer geholt, der bei der Klarheit seines Denkens und der Fülle praktischen Könnens die Fäden bald entwirrte und selbst aus verpfuschten Anfängen einen Bau hinzusetzen wußte, der den verwöhntesten Ansprüchen genügte. Der Mann muß mit einer ungemeinen Klarheit der Ideen und einer ungewöhnlichen Sicherheit des künstlerischen Empfindens begabt gewesen sein, da er immer die richtige Lösung zu finden wußte, die uns deshalb als selbstverständlich vorkommt, weil sie mit logischer Konsequenz aus der Situation geboren ist. Sie befähigte ihn, mit den einfachsten Mitteln das Größte zu erreichen. Die Klarheit seines Wesens und die lautere Bescheidenheit haben ihn wohl auch von den Kreisen zurückgehalten, die das große Wort führten. So ging die Spur seines Schaffens verloren.

Über sein Leben wissen wir wenig. Daß er um 1691 in Burglengenfeld als Sohn des Stadtmaurermeisters Hans Michael Fischer geboren wurde, daß er als Maurerpolier 1723 in München der verwitbten Maurermeisterin Anna Maria Geigerin das Handwerk um 130 fl. abkaufte, und dann 1724 das Münchner Bürger- und Meisterrecht erhielt, daß er 1725 die ehrsame Stadtmaurermeisterstochter Maria Regina Mayrin heiratete, die ihm in den Jahren 1725—45 nicht weniger als sechzehn Kinder schenkte, acht Knaben und acht Mädchen, melden uns die Pfarrbücher und die Ratsprotokolle. Das ist alles. Daß er ein guter Bürger war, wie die Grabschrift sagt, ist selbstverständlich. Wichtiger für uns, die wir einen Überblick über die Summe seiner künstlerischen Leistungen gewinnen wollen, wäre es, wenn Nachrichten erhalten wären über seine Lehr- und Wanderjahre, über seine Lehrmeister und Vorbilder, über die künstlerische Umgebung, aus der er die Anregungen zu seinem eigenen Wirken gewonnen hat. Wir sind da ganz auf Vermutungen angewiesen. Sicher ist nur, daß er ganz in der Zunft aufgewachsen ist, daß auch seine Angehörigen zur Zunft gehörten. Vielleicht ist der Lehrgang so gewesen. Zuerst der praktische Dienst und der theoretische Unterricht in den mathematischen Wissenschaften und im Zeichnen bei seinem Vater. Nach den Gesellenjahren und der Ernennung zum Maurerpolier Reisen in das südliche Bayern, in das Donautal bis nach Österreich hinein. Allem, was Fischer geschaffen hat, haftet eine gewisse Erdschwere, das Bodenständige an, alle seine Ideen lassen sich schließlich auf Gedanken zurückführen, die er in seiner Heimat eingesogen hat. Eine Fahrt nach Italien auf die hohe Schule oder gar schon nach Paris, gehörte bei einem Hofarchitekten als feinere Politur zum notwendigen Rüstzeug, bei einem

bürgerlichen Baumeister war sie entbehrlich. Das was er brauchte, konnte ihm schon damals das südliche Deutschland geben. Moderne kirchliche Bauten von einer bedeutenden Größe des Wollens, von gewaltiger Wirkung, in denen die Anregungen italienischer Architektur nach deutschem Empfinden verarbeitet waren, standen damals schon allenthalben. In Salzburg die Kirchen des genialen Fischer von Erlach, in Passau der Dom, die Donau entlang bis nach Wien hinein die monumentalen Klöster, die Kirchen von Prandauer, dann in München und in der Umgebung der Stadt die Bauten von Zuccali und Viscardi. Was die Zeit als letzte Neuheit ansah, die feinere Eleganz im Anschluß an die französische Architektur, das boten die eben in Bayerns Hauptstadt entstehenden Bauten, in denen Effner, der erst (1715) Hofbaumeister geworden war, die leichte, zierliche Manier des französischen Rokoko einführte. Fischers früheste Bauten, der Chor der Klosterkirche in Niederaltaich (1724), die Pfarrkirchen in Schärding am Inn (1725), in Rinchnach (1727), der Turm der Erlöserkirche in Deppendorf (1727), in Murnau (um 1724 ff.) setzen die Kenntnis der schweren, bayrisch-österreichischen Barockarchitektur voraus. Schon die nächsten Werke, die prächtige Klosterkirche in Osterhofen (1726) und die feine Pfarrkirche St. Anna am Lehel in München (1727) zeigen den leichten Rhythmus und den zierlichen Fluß der Bewegung, den der neue Zeitstil forderte, zugleich eine Selbständigkeit der Erfindung, die die Reife des Meisters als Vorbedingung hat. Vorbilder können nicht genannt werden. An Effner ist nicht zu denken. Cuvilliés war jünger als Fischer und ist erst 1725 von Paris zurückgekehrt; sein erster Bau, das Adelspalais Piosasque de Non ist erst um 1727 begonnen worden. Warum soll auch das Nächstliegende, die künstlerische Selbständigkeit, die geniale Veranlagung des Baumeisters nicht das Wahrscheinlichere sein?

Seit 1723 war Fischer als Bürger und Maurermeister in München ansässig. Seit den frühen zwanziger Jahren trat er, gestützt auf eine einflußreiche Verwandtschaft vom Fache, als Bauunternehmer in großem Stile auf und damit beginnt die riesige Reihe von größeren und kleineren Kirchenbauten, von Klöstern und einfachen Privatbauten, die ihn bald zum gesuchten Kirchenbaumeister südlich der Donau machte. In Altbayern und in Schwaben, im heutigen Württemberg stehen seine Werke, prunkvoll und einfach, je nach den Mitteln, die ihm zu Gebote standen, die feinsten Blüten im reichen Kranz der damals sich entfaltenden kirchlichen Rokokokunst und bescheidene Anlagen, die nur durch die Solidität der Arbeit erfreuen. Noch ist die Zahl von 32 Gotteshäusern und 23 Klöstern nicht ganz bekannt geworden, aber die sicheren Werke, worunter sich bestimmt seine besten befinden, genügen, um uns mit Achtung zu erfüllen, vor der ungeheuren Arbeitskraft, mit Staunen vor der genialen Gesamtleistung. Es ist selbstverständlich, daß bei dem Umfange des Geschaffenen nicht alles gleich gut, gleich bedeutend sein kann. Fischer war in erster Linie praktischer Baumeister, der mit rascher Hand eine klare Lösung fand, die ihren Zweck erfüllte. Für große Bauten war das Beste und das Modernste gut genug; für kleine Kirchen wurde ein Grundriß oft schematisch — man darf den Ausdruck ruhig gebrauchen — wiederholt, mit geringen Veränderungen in den Proportionen, mit wenigen Abweichungen in der Bildung der Fassade, der Stellung des Turmes, aber immer so, daß der Bau aus der Umgebung natürlich herauswächst, daß er liebenswürdig und heiter wirkt, besonders dann, wenn auch die Meister, die die Ausstattung schufen, stilistisch auf der Höhe standen. So sind auch viele der kleinen Landkirchen Kunstwerke geworden, kleine Schmuckkästchen, vorbildlich in der Stimmung, in der Anpassung an die Landschaft.

Der riesige Umfang der Arbeit mag auch die Ursache gewesen sein, daß nicht alle Bauten in der Vollkommenheit der ersten Idee zur Ausführung gelangten. Der technische Betrieb war im 18. Jahrhundert nicht viel anders wie jetzt, nur schwerfälliger. Wenn ein Neubau in Frage kam, dann wurde Fischer geholt, der sich an Ort und Stelle die Situation besah, die Maße nahm, sich überlegte, was er vom alten Bau stehen lassen konnte. Die möglichste Schonung des alten Bestandes, der Respekt vor dem Geschaffenen, das er für seine Zwecke auszunutzen verstand, paßt so recht zu seinem Charakterbild. Zu Hause zeichnete er dann die genauen Risse. Es sind einige erhalten, für Ottobeuren, die in der exakten Technik, der präzisen Durchführung schon als Zeichnungen Kunstwerke genannt werden müssen. Die Ausführung selbst aber überließ er seinen Polieren, erprobten einheimischen Leuten oder Münchner Meistern, die er als zuverlässig kannte. Schwieriger war es, wenn ihm eigenmächtige Unterbaumeister aufgezwungen wurden. Nicht immer ist so der erste Entwurf eingehalten worden. Als Unternehmer im großen Stile konnte Fischer nur auf seinen Inspektionsreisen während der Sommermonate die Arbeit überwachen. Dafür bekam er dann bei größeren Bauten ein jährliches Gehalt, durchschnittlich 100 Gulden, oder ein Gesellengeld, für jeden Mann zwei Kreuzer. Ein fürstliches Einkommen verdiente er sich damit wirklich nicht. Die Maler, Stukkateure, Bildhauer wurden meist vom Baumeister empfohlen. So kommt es, daß wir in Bauten Fischers immer wieder auf die gleichen Künstler, meist Münchner, stoßen, die Asam, Johann Baptist Zimmermann, Matthäus Günther, die Bildhauer Straub und Ignaz Günther, die Augsburger Stukkateure Rauch und Fruchtmair. Es sind die besten Namen, die uns da begegnen. Nur in kleineren oder entlegeneren Kirchen mußten lokale Größen berücksichtigt werden.

Fischers künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiet der kirchlichen Architektur. Von seinen Klosterbauten — bisher können ihm von den 23, die die Grabinschrift nennt, vier mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit zugewiesen werden, nämlich Niederviehbach (1731—33), das Franziskanerkloster in Ingolstadt um 1739, Neuhaus bei Schärding (1752), und ein Teil der Anlage in Ochsenhausen — ragt keiner über das Niveau eines tüchtigen Nutzbaues empor. Einfache Räume in einer schlichten Architektur von angenehmem Umriß und guten Verhältnissen. Der Außenbau hebt sich höchstens durch eine bescheidene, verständnisvoll abgewogene Putzgliederung vom trivialen Bürgerhaus ab. Es fehlen die problemreichen Grundrißlösungen, es fehlen die monumentalen Treppenhäuser, die großen Prunksäule, die reich dekorierten Bibliotheksräume, die andere Klosterbauten des 18. Jahrhunderts zu fürstlichen Palästen machen. Noch einfacher ist das einzige Privathaus, das in München Fischer zugeschrieben werden darf, das Booshaus in der Hackengasse. Außer der Putzgliederung als einziger Schmuck eine zierliche Madonnenbüste von Straub. Wenn man an die feinen Prunkfassaden der Münchner Adelpalais von Cuvilliés, Effner oder Gunatsrheiner sich erinnert, dann begreift man leicht, daß diese bescheidene Architektur auch früher nicht gesehen wurde.

Die kirchlichen Bauten erlauben einen ganz anderen Maßstab der Beurteilung. Alle, auch die kleinen Landkirchen, verraten die Schaffensfreude eines hochbegabten Künstlers, der sich mit den ästhetischen Forderungen seiner Zeit in selbständiger Weise auseinander gesetzt hat, der die Gefäße ererbter Ideen mit neuen, originellen Gedanken zu füllen verstand. Wenn wir uns eine Übersicht über seine Leistungen verschaffen wollen, so gliedern wir die Bauten am besten nach den wichtigsten Typen, in Langhausbauten und Zentralbauten, weil dadurch der Einblick in die

bestehenden Probleme erleichtert und das Neue der Lösungen Fischers am einfachsten klargelegt werden kann.

Für den Langhausbau hatte sich im südlichen Deutschland seit den Zeiten der Spätgotik ein bestimmtes Schema eingebürgert, das wir kurz als Langhaus mit Kapellenreihen benennen wollen. Ein Schiff, begleitet von einer Reihe von Kapellen zwischen den eingezogenen Streben, endigend mit einem eingezogenen Chor. In der Spätgotik war dieses Grundrißschema nur für kleinere Kirchen brauchbar; für die großen Dome war die Aufteilung des Innenraums in drei oder fünf Schiffe ein Gebot konstruktiver Notwendigkeit. Die überragende Höhenentwicklung war der ästhetisch bestimmende Faktor.

Die Renaissance hat daraus in der St. Michaelskirche in München unter dem Eindruck der italienischen Architektur das mächtige, mit einer Tonne gewölbte, saalartige Schiff gemacht, neben dem die Kapellen unselbständige Anbauten bleiben. Nachdem dann Barelli in seiner Münchner Theatinerkirche das Schema der römischen Jesuitenkirche auf deutschen Boden verpflanzt hatte, kam dazu ein weiteres Problem, die Verbindung des Langhausbaues mit dem Zentralbau. Durch die Einfügung eines Querschiffes entsteht eine Vierung, die, von einer mächtigen Kuppel bekrönt, als der helle Mittelpunkt des Raumes zuerst den Blick gefangen nimmt. Die Vierung mit der Kuppel wird dadurch der überragende Hauptraum; die Versöhnung von Langhausbau und Zentralbau war nicht erreicht, wenigstens nicht für den Geschmack einer späteren Epoche. Denn jede Zeit hat ihr eigenes Kunstempfinden, ihr eigenes Kunstwollen und damit auch ihre eigenen Begriffe von Schönheit des Raumes. Die Begriffe Mächtigkeit und Schönheit waren jetzt nicht mehr identisch. Man liebte nicht mehr die kontrastvolle Gegenüberstellung der kleinen, dunkeln Seitenkapellen und des riesigen Mittelschiffes, des wenig belichteten Chors und der taghellen Kuppel, nicht mehr die stark betonte Längsentwicklung, die den Blick fortreißt, oder die übermächtige Herausstellung eines Hauptraumes; man wollte nicht mehr die vollplastische, mächtige, dem Blick sich aufdrängende Wandarchitektur, die pompöse berauschende Dekoration. Das Ideal der Rokokozeit war der lichte, freie Einheitsraum, der sich in gleichmäßiger Abgewogenheit ausbreitet; jetzt suchte man den leichteren Rhythmus in der Abfolge der einzelnen, durch den Kult oder die Tradition allein gebotenen Räume, die unlösbare Verschmelzung aller Nebenräume mit dem Hauptraum, die gleichmäßige Verknüpfung von Langhaus, Querschiff und Chor, die unmerkliche optische Bindung für das Auge durch die Verschleifung der Übergänge, man suchte dem Raum die gleiche helle Abtönung zu geben, die ein zartes Rokokogemälde trägt. Fischer hat den Langhausbau nicht geliebt. Wo er ihn übernommen hat, in Dießen (1733), in Fürstenzell (1740), in Zwiefalten (1741) und Ottobeuren (1744f.), da war er, mit Ausnahme vielleicht von Dietramszell (1729—37), einem einfachen, nicht ganz gesicherten Frühwerk, das Zusammenhänge mit Schärding und mit altbayrischen Bauten zeigt, durch die Beibehaltung älterer Fundamente zu bestimmten Lösungen gezwungen. Seine Aufgabe war dann die Angleichung des Bestehenden an das Neue und die gleichmäßige Entwicklung des Gesamtraumes. Meist hat er die Zahl der Seitenkapellen verringert, die Maße vergrößert, und dadurch, durch gemeinsame Maßbeziehungen, die Kapellen an das Schiff angeglichen: er hat den Raumrhythmus herausgearbeitet. Die hohe Kuppel mit der Eigenbeleuchtung war für ihn nicht mehr brauchbar. nicht aus technischen Gründen hat er sie weggelassen, sondern weil das von oben scharf einfallende Licht zu sehr isolierte. Dafür baute er die Flachkuppel, die der Vereinheitlichung viel mehr entgegenkam, deren Deckengemälde sich inhaltlich und

optisch mit den Gemälden in den anderen Jochen banden. Auch das ausladende Querschiff war seinen klaren Vorstellungen von Raumgröße fremd. In Zwiefalten geht es kaum über die Flucht der Seitenkapellen hinaus, die Ecken der breiten Flügel sind abgeschrägt und die architektonische Gliederung mit den dekorativen Säulen sowie die kribbelnd ausgreifende Form der Altäre und der Dekoration stellen die optische Bindung wieder her. Nur in Ottobeuren tritt es voll zur Erscheinung. Auch hier standen bereits die Fundamente und so mußte die barocke Zusammenstellung von gewaltigen Räumen beibehalten werden. Durch die starke Abschrägung der Ecken an der Vierung hat er dann die Übergänge verschliffen; die Zwickel der flachen Kuppel sind so verbreitert, daß die Überleitung des Blickes unmerklich vor sich geht. Damit ist noch kein Wort gesagt über die Bedeutung oder über die Schönheit der Kirchenräume selbst. Die feine, klare Eleganz in Dießen, die malerisch reiche Großartigkeit von Zwiefalten, die imponierende Mächtigkeit von Ottobeuren können nur gefühlt und erlebt werden. Wenn ein Kenner wie Dehio behauptet hat, daß eine Kirche wie Ottobeuren nicht nur eine der ersten Leistungen des Barocks, sondern überhaupt einer der vornehmsten Kirchenbauten aller Zeiten in Deutschland ist, so ist damit ein Werturteil ausgesprochen, das im Hinblick auf die Leistungen der früheren Epochen etwas sagen will. Wenn auch an allen diesen Kirchen gegebene Anfänge weitergeführt werden mußten, die bestimmende Wirkung ist das Werk Fischers. Alle seine Räume atmen den Geist der Klarheit, der Ruhe; sie haben nicht die überwältigende, genialische Wucht der besten Bauten Neumanns, sondern die geschlossene Abgeklärtheit, die gesättigte Schönheit, die den feinen, beruhigten aber nicht minder bedeutenden Geist ihres Urhebers verrät.

In allen Bauten Fischers waltet ein sicheres Gefühl für ruhige Tektonik. Die Dekoration bekommt niemals die Eigenbedeutung wie in Bauten der Asam oder von Dominikus Zimmermann, sie ist immer gebannt in die großen Linien einer organisch sich entwickelnden Architektur. Die gleichmäßig hellen Räume von Schiff, Kapellen, Chor und Querhaus sind in diesen Kirchen ineinander verschmolzen durch die Vereinfachung des Grundrisses, durch die durchgeführte Proportionalität, durch Ausgleichung der Übergänge. Die andere Möglichkeit einer Bindung der Räume durch Einbeziehung in die gemeinsame rhythmische Bewegung kommt nur in Frühwerken vor. Ein Beispiel ist Osterhofen (1726). Das Langhausschema mit Kapellenreihen ist auch hier wiederholt. Die Seitenkapellen sind als Ovale gebildet. Die Form dieses Ovals ist gleichsam das Motiv, das beständig wiederkehrt, in den konkav vortretenden Seitenemporen und im Gegensatz in den Einziehungen des Gebälks, in den Ausnischungen der Ecken des Langhauses. Der Grundriß an sich ist ein Liniengefüge von abstrakter Schönheit. Die scharfgeschliffene Form dieser Kurvatur nimmt das Auge gefangen und führt den Blick in einer wohligh gleitenden Bewegung in die Tiefe, in der Richtung der Hauptachse zum Chor, der als Blickziel im hellsten Licht, in der Fülle farbigen Schmuckes prangt. Der Chor ist nicht ein eigener, für sich bestehender Raum, ein Annex an das Langhaus wie in älteren Bauten, er ist vielmehr auf das innigste mit dem Langhaus verknüpft, gleichsam die Bekrönung des ganzen Innenraumes. Diese Verknüpfung ist durch die einfachsten und zugleich raffiniertesten, perspektivischen Mittel hergestellt. Die Nischen am Chorbogen sind mit den formenreichen Altären gefüllt, und das Gewölbe ist am Schluß des Langhauses muldenförmig herabgezogen, so daß auch dadurch der Blick ungehemmt weitergleitet. Selbst im Langhaus ist das Streben nach Vereinheitlichung zum Ausdruck gebracht. Die Altäre der mittleren

Kapellen sind nach der Querachse gerichtet und dadurch kommt die Idee eines Zentralbaues als bezwingendes Motiv zum Durchbruch. Deutlicher noch kommt diese Absicht in Schäftlarn zum Ausdruck, wo Fischer einen angefangenen Bau weitergeführt hat. So gering die Veränderungen erscheinen, es sind geniale Gedanken, die einmal gefunden werden mußten, die den ganzen Raumeindruck entscheidend bestimmen. Das alte Schema ist mit einer künstlerischen Überlegenheit neu erdacht und die neue Lösung ist so typisch deutsch, daß sie selbst einem Italiener der Richtung Guarinis als untektionisch, maniert erschienen wäre, während wir darin die Folgerung längst vorhandener Prämissen sehen.

Nicht mehr als Langhausbauten im hergebrachten Sinn können Kirchen wie St. Anna am Lehel in München angesprochen werden, wenn auch die Längsrichtung vorherrscht. Der Raum breitet sich wohligh aus, nicht in einem Zug, in einer bestimmten geometrischen Form, sondern differenziert, gleichsam in Parzellen, die eine gegebene Größe rhythmisch wiederholen, buchtet er in kleine Kapellen aus, die beim Blick vom Eingang her schon übersichtlich in Erscheinung treten. Das Ganze überdeckt eine muldenförmige Kuppel in einer sanften Rundung, die nur durch die illusionistische Kraft des Deckengemäldes in weite Ferne greift. Der Grundriß nähert sich der Form des Ovals; aber die nackte, geometrische Form des Ovals, aus der Dominikus Zimmermann seine schönsten Grundrisse in Steinhäusern und Wies entwickelt hat, hat Fischer verschmäh't, selbst in kleinen Bauten, wie der Anastasiakapelle in Benediktbeuren (1750) ist sie modifiziert. Er hat sie gleichsam verdeckt, weil ihm die Modellierung des Raumes wie aus Ton unarchitektonisch, unkünstlerisch erschienen wäre.

Fischers Liebe gehört dem Zentralbau. Die Idee einer neuen Lösung hat ihn sein ganzes Leben lang beherrscht. Wie eine bestimmte Melodie kehrt sie in allen Schöpfungen wieder, in neuen Variationen, vereinfacht und erweitert. Es ist die Raumgruppe, die Gruppierung von Räumen in der Längsachse, um einen betonten Mittelraum, das Ideal der Renaissance, aber in der subtilen, verfeinerten Auffassung des Rokoko. Fischer setzt auch hier eine begonnene Entwicklung fort und bringt sie zur vollendeten Lösung. Vollendet im Sinne seiner Zeit; denn schon die nächsten Jahrzehnte haben ihre veränderte Anschauung und wie eine Kritik an Fischers Bauten erscheint als neu Lösung des frühen Klassizismus die Klosterkirche von Wiblingen. Die unmittelbaren Vorbilder Fischers liegen auch für den Zentralbau auf bayrischem Boden. Es sind Bauten, wie die Kirche in Schönbrunn, die dem Münchner Kunstkreise angehört, und in weiterer Linie die Zentralbauten Virscardis, die Dreifaltigkeitskirche in München und die Wallfahrtskirche in Freystadt. Wollte man die Linie noch weiter zurückverfolgen, so müßte man italienische Bauten nennen. Bei Fischer kann man deutlich eine Entwicklung verfolgen, die auf geradem Wege emporführt, bis sie ihre klassische Form in der Klosterkirche in Rott am Inn findet. Sein Frühwerk, die Pfarrkirche in Murnau (ca. 1720 bis 1727) steht der barocken Raumanschauung noch am nächsten. Der zentrale Kuppelraum ist noch zu sehr betont, die Diagonalkapellen sind noch nicht in die Zentralidee einbezogen, da Altäre nach der Längsachse gerichtet sind. Die seltsame, kleeblattförmige Form des Chores ist nur dem erklärbar, der weiß, daß der alte gotische Turm stehenbleiben mußte. Der Chor wird dadurch zu sehr zurückgedrängt und der Innenraum leidet unter den barocken Kontrasten. Der endgültigen Lösung nahe steht die Klosterkirche in Aufhausen (1736), wo nur die Höhenentwicklung zu sehr vorherrscht und die schlechte Beleuchtung durch die nachträgliche Verkleinerung der Seitenfenster im Langhaus die klare Entwicklung des Raumes stört.

Eine vollkommene, wenn auch vereinfachte Lösung ist bereits die Kirche in Berg am Laim (1737), in der die Diagonalkapellen auf Nischen reduziert sind. Die starke Betonung der Längsachse durch den Mönchschor, mit dem sich anschließenden Altarhaus kommt beim Blick vom Eingang bei der mit Rücksicht auf die perspektivische Wirkung glänzend durchkomponierten Wandarchitektur, deren gliedernde Säulen wie Kulissen vor das Blickfeld geschoben sind, gar nicht zur Geltung. Der Innenraum mit dem eleganten Stuckdekor und den freudigen Deckenbildern Zimmermanns, den schönen Altären Straubs in der aufs feinste proportionierten, überlegenen Architektur gehört zu den erfreulichsten Eindrücken auf dem Gebiete barocker Baukunst. Mehr differenziert und noch eleganter in der Grundrißlösung ist die Franziskanerkirche in Ingolstadt (1736 ff.), die aber unter der rückständigen Altararchitektur leidet. Die vollendete Harmonie von Innenraum und Ausstattung bietet dann die Klosterkirche in Rott am Inn (1759), ein Gesamtkunstwerk von ganz hohem Range; die Verbindung der besten Meister in ihrem Fache, des Malers Matthäus Günther, des Bildhauers Ignaz Günther, der Stukkateure Feuchtmayer und Rauch, hat hier ein Hauptwerk kirchlicher Baukunst in Bayern geschaffen. Der Bau hat ebenso allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung. Er ist der Endpunkt einer langen Kette von Versuchen, die auf Versöhnung von Langhausbau und Zentralbau zielen, die ideale Lösung des Problems im Geiste der Rokokokunst. Der Zentralraum mit der Flachkuppel auf acht Pfeilern, die im Grundriß ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken umschreiben, ist auch hier der beherrschende Raum, die Dominante; er läßt aber die symmetrisch der Längsachse nach sich entwickelnden Nebenräume erster Ordnung, Chor und Vorraum, voll zur Wirkung kommen. Auch diese Nebenräume haben Flachkuppeln mit Deckengemälden; sie wiederholen in Form und Proportionen annähernd die beherrschende Zentralform und sind schon durch diese Analogie miteinander verbunden. Als vermittelnde Größen sind zwischen diese Räume und die flachen, nischenartigen Erweiterungen des Hauptraumes nach der Querachse vier kleinere Diagonalkapellen eingeschoben, die durch die Zweigeschossigkeit dem Zentralraum proportional angeglichen sind. Um den Vorraum selbst sind wieder kleinere Nebenräume gelegt, die Vorhalle mit Kapellen, in ausgeglichenen Abmaßen. Sie zwingen uns zuerst den Blick auf einfache Raumverhältnisse einzustellen, so daß das Raumerlebnis beim Betreten des Hauptschiffes von überraschender Großartigkeit wird. Das Ganze eine Raumgruppe, die komponiert ist nach dem Vorbild eines Kristalles; die kleinen Kristalle wiederholen die Form des Mutterkristalls, alle Teile aber sind miteinander verschmolzen und nur in der Verbindung lebensfähig. Der ganze Innenraum wird nicht in seiner primitiven Mächtigkeit dem Blick angeboten, sondern gegliedert, in Abstufungen, die hell, feierlich und doch zurückhaltend, diskret abgetönt sind. Das Prinzip der Komposition, der feingliederigen Verteilung ist das gleiche wie auf einem feinen Rokokobild. Eine Steigerung dieser Lösung war nicht mehr möglich. Fischers nächster Bau, die Klosterkirche in Altomünster (1763 ff.) schließt sich ganz an die Grundrißdisposition der Kirche in Rott an.

Um die festen Markierungspunkte dieser größeren Kirchen schlingt sich ein Kranz von kleinen Landkirchen, die alle das Schema dieser Zentralanlage vereinfacht wiederholen, mit großer Frische im Ausdruck oder schematisch. Am reizvollsten erscheinen die Frühwerke, wie Unnering bei Seefeld (1731) und Sandizell (1735), die auch eine gute Ausstattung besitzen. Bescheidener sind Reinstetten (1740), Gossenzugen (1749), beide in Württemberg, sowie Romenthal bei Dießen (1757), schlecht erhalten ist Bergkirchen bei Dachau (um 1737). Wirksam sind alle, auch

die späten Bauten wie Bichl bei Benediktbeuren (1752), und Sigmertshausen bei Dachau (1755), weil auch in den kleineren Bauten das sichere Stilgefühl eines überragenden Meisters zum Ausdruck kommt.

Ein Bau muß zum Schlusse noch besonders erwähnt werden, die Klosterkirche in Andechs. Es ist eine gotische Hallenkirche mit typisch bayrischem Grundriß, die im 18. Jahrhundert (1754 ff.) modernisiert wurde. Den Umbau leitete — wenn uns die stilistischen Anhaltspunkte, die an den Emporen, im Chor und an den Nebenräumen mit besonderer Deutlichkeit zutage treten, nicht trügen — Johann Michael Fischer. Wie ein Maler eine alte, eingeschlagene Skizze durch einige Lichter und Retuschen zu neuer Frische bringt, so hat auch Fischer den gotischen Bau mit wenigen, aber äußerst geistreichen Mitteln dem Stilempfinden der Rokokozeit angeglichen. Er hat die Schlußpfeiler entfernt, dadurch den Blick in den Chor freigegeben und den Raum erweitert, er hat dann um den ganzen Raum eine Empore geschlungen, die die Seitenschiffe eng mit dem Mittelschiff verknüpft, und große Fenster da eingesetzt, wo die energische Beleuchtung den malerischen Eindruck steigern muß. Der festlich freudige, heitere Eindruck ist so sehr sein Werk, daß man den gotischen Kern ganz vergißt. Die Vollendung des Eindrucks besorgt die graziöse Dekoration Zimmermanns.

Ein Umstand überrascht bei allen Bauten Fischers: die Schlichtheit der Außenarchitektur. Er überrascht, weil niemand in der schmucklosen, einfachen Schale die festliche Pracht des Innenraumes vermuten möchte. Eine falsche Einstellung aber wäre es, wenn man daraus Schlüsse ziehen würde auf die Qualität des Architekten. Die plastische Durchfühlung der Außenarchitektur hat dem süddeutschen Baumeister von jeher fern gelegen, in der Gotik wie im 18. Jahrhundert, schon deshalb, weil ihn das Material, der Backstein, zur Vereinfachung zwang. Dazu kommen noch andere Gründe. Ein gewisses Gefühl für künstlerische Ehrlichkeit, das vor inhaltlosen Scheinarchitekturen zurückschreckte. Schließlich die Rücksicht auf die Umgebung. Meist sind die Kirchen vom Trakt der Klosterbauten so eng umschlossen, daß der Außenbau wenig sichtbar wird oder bei der Nähe des Beschauers nicht zur Geltung kommt. In diesem Falle wird nur die große Silhouette mit den Türmen dem Landschaftsbild eingegliedert. Wenn die Außenseite freiliegt und die umgebende Architektur eine Steigerung verlangt, ist oft mit wenigen Mitteln Wertvolles erreicht. Die Fassaden der Kirchen von Zwiefalten und Fürstenzell, der ganze Außenbau von Ottobeuren dürfen als bedeutende Leistungen schlechthin bezeichnet werden.

Fischer gehört nicht zu den wenigen, genialen Schöpfern, die der Kunst ihrer Zeit mit brutaler Kraft den Stempel ihres Geistes aufdrückten, nicht zu den großen Bahnbrechern, die den Strom der Entwicklung in ein neues Bett drängten. Er gehört zu den feinen, abgeklärten Naturen, deren Schaffen die Blüte schon lange sprossender Keime bedeutet. Er hat sich der alten Formeln bedient, weil er auch in ihnen seinen Gehalt entfalten konnte; er hat sie mit neuem Inhalt gefüllt und sie zu neuem Wert gebracht; er hat die Forderungen seiner Zeit lebendig in sich gefühlt und ihnen mit ererbten Mitteln erschöpfenden Ausdruck gegeben. Als Vollender wird er seinen Platz unter den großen Künstlern Deutschlands behalten.

JOHANN MATHIAS KAGER, DER STADTMALER VON AUGSBURG (GEB. 1575, GEST. 1634), ALS ZEICHNER¹⁾

Mit vierzehn Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck

Von HERMANN NASSE

Wären von Kager nur Zeichnungen bekannt, so würden sie allein genügen, sein Andenken der Nachwelt zu erhalten; mehr: als Zeichner nimmt Kager einen Platz als Meister ein. Sein Talent für Graphik ist ein so hervorstechendes, daß man oft versucht ist, sich zu fragen, ob das derselbe Künstler ist, wie der Maler von Fresken und Altarbildern. In den besten zeichnerischen Arbeiten offenbart sich eine Großzügigkeit des handschriftlichen Duktus, eine Fähigkeit, in knappen, ja flüchtigen Umrissen das Wesentliche zu sagen, die überrascht, die uns zu der freudigen Feststellung führt, daß in einer Zeit anscheinenden Verfalles der graphischen Künste, anscheinenden öden Manierismus, noch ein erfinderischer Geist am Werke ist, der an Allerbestes aus der Vergangenheit anknüpft und auf Bedeutendes in der Zukunft, in der Zukunft sogar des 19. Jahrhunderts hinweist. Wir räumen ohne weiteres ein, daß Kagers eigentlichste Begabung auf diesem Gebiet liegt, das uns ja am ursprünglichsten die jeweiligen künstlerischen Absichten offenbart, das am tiefsten in die Geheimnisse des künstlerischen Werdegangs hineinleuchtet. Selbstverständlich haben wir es aber auch hier mit einer langsamen Entwicklung zu tun, die bei den frühen Arbeiten noch eine gewisse Abhängigkeit von fremden, hauptsächlich italienischen Vorbildern verrät, die dann tastend nach eigenen Wegen sucht. Wir stellen einen gewissen Manierismus, eine Übertreibung des bühnenartigen Aufbaus der Komposition, eine Übertreibung des Affekts und der Gesten fest. Aber sehr bald folgt die Klärung und die Beruhigung, sehr bald gewinnt Kager, von Rubens herkommend, eine großartige Steigerung des dramatischen Ausdrucks und eine sichere Prägnanz der Darstellung. Zum Studium dieses Entwicklungsganges stehen uns Originalzeichnungen in genügender Anzahl zur Verfügung. Wir greifen zu näherer Besprechung nur einige der besten heraus.

Früh scheint eine kleine Federzeichnung in Berlin (Kgl. Kupferstichkabinett) „Mariens Tempelgang“ zu sein²⁾. Abbildung 1. Vorbild ist unstreitig Tintoretto. Schon hier verrät sich Begabung für Architekturen, für geschlossenen und abschließenden Aufbau der Komposition. Erfreulicher sind die beiden dortigen allegorischen Zeichnungen „Eintracht und Zwietracht“ und „Baukunst“³⁾. Abbildung 2 und 3. Ackerbau, Architektur und Goldschmiedekunst huldigen der auf erhöhtem Thron sitzenden Göttin der Eintracht, während die leere Truhe rechts deutlich genug von den Folgen der Uneinigkeit, „ut exemplum docet“, erzählt. Der schöne Männerkopf, der das Modell eines Gebäudes in der Hand hält, scheint E. Holl anzugehören. Auf dem anderen Blatt „Archimedes extra linea“ sehen wir die betäublichen Folgen schlecht angewandter Regeln der Baukunst. Da wir nun die im selben Sinn gehaltenen, bis auf geringe, aber wichtige Abweichungen übereinstimmenden Gemälde Freybergers im Augsburger Rathaus kennen, müssen wir den Berliner Zeichnungen eine ausführliche Besprechung widmen.

(1) Teil eines schon seit längerem ausgearbeiteten Manuskripts, das als ausführliche Monographie über Kagers Tätigkeit vor allem auch als Maler, Innenarchitekt und Stecher berichtet. Archivalische Studien liegen ihm zugrunde.

(2) Voll bez. Das „vixit ibidem“ natürlich später Zusatz. Nach dem Berliner Katalog irrträgl. nur Kopie.

(3) Die Bezeichnung „Kager F.“ auf dem zweiten Blatt ist unecht.



Abb. 2. Eintracht und Zwiertacht.
 Berlin, Kupferstichkabinett.
 grau lev. Federzeichnung.



Abb. 1. Tempelgang Marian.
 Berlin, Kupferstichkabinett.
 Federzeichnung.



Abb. 3. Baukunst.
 Berlin, Kupferstichkabinett.
 grau lev. Federzeichnung.

Zu: Hermann Nasse, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg als Zeichner.



Abb. 4. Titelblatt zu Justinian.
München, Graphische Sammlungen.
Federzeichnung.



Abb. 5. Die Königin von Saba bei Salomon.
München, Graphische Sammlungen. Lev. Federzeichnung, weiß erhöht.



Abb. 5 (rechte Hälfte). Die Königin von Saba bei Salomon.
München, Graphische Sammlungen. Digitized by Google



Abb. 6. Minerva im Kreise der Torheiten und freien Künste.
Wien, Albertina. Lev. Federzeichnung.



Abb. 7. Josef wird in den Brunnen geworfen.
Stuttgart, Kupferstichkabinett. Farbige Federzeichnung.
(Aquarell).



Abb. 8. Josef im Triumpfzuge Pharaos.
Stuttgart, Kupferstichkabinett. Farbige Federzeichnung.
(Aquarell).

Zu: Hermann Nasse, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg als Zeichner.

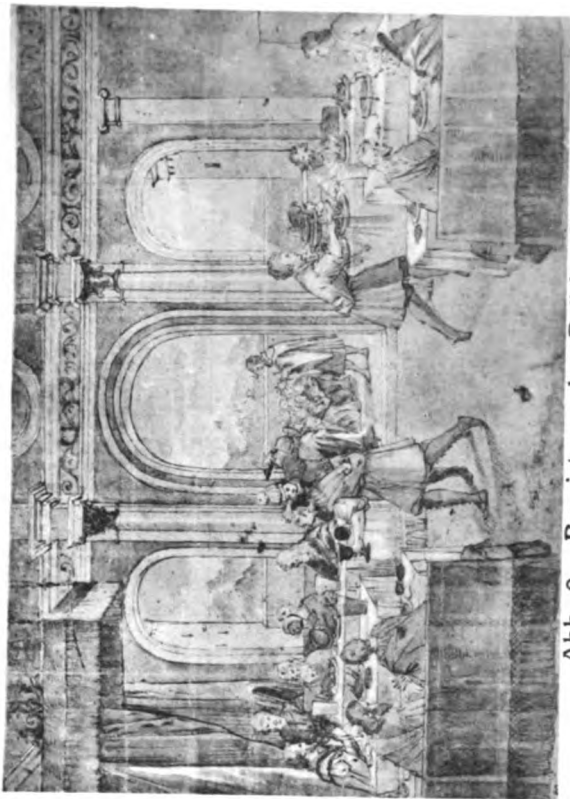


Abb. 9. Bewirtung der Brüder Josefs.
Stuttgart, Kupferstichkabinett. Farbige Federzeichnung.
(Aquarell).



Abb. 10. Heimsuchung.



Abb. 11. Verkündigung.



Abb. 12. Anbetung der Könige.



Abb. 13. Christi Geburt.

Vier farbige Aquarelle. Privatbesitz München.

Zu: Hermann Nasse, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg als Zeichner.

Gleichzeitig mit Kager lebte und wirkte nämlich in Augsburg unter andern ein wenig bekannter Maler, der dort im Jahre 1604 Meister wurde: Johann Freyberger. 1571 geb., ging er nach Sitte¹⁾ 1613—1618 nach Italien, starb 1631 in Augsburg²⁾).

Er war Historienmaler und Miniaturmaler (auch für Hainhofers berühmtes Stammbuch), schuf die Fresken des 1611 von Holl umgebauten, 1826 abgebrochenen Barfußerturms und muß auch Porträtmaler gewesen sein, da drei Bildnisse, darunter das des Geizkoflers von 1604 und des Max Rehlinger von ihm bekannt sind. Sitte spricht von vier großen Gemälden im goldenen Saal des Augsburger Rathauses. Sie sind noch da, wenn auch in anderen Sälen. Uns interessieren hier nur die beiden im großen Sitzungssaale aufgehängten Gemälde der „Concordia“ und des sog. „Archimedes“. Denn für beide lieferte Kager die Risse, d. h. die Vorzeichnung. Es sind die erwähnten Handzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Im Kompositionellen stimmen die Gemälde mit den im selben Sinne gehaltenen Zeichnungen äußerlich überein. Sieht man näher zu, so ergeben sich aber charakteristische Abweichungen, die Gemälde treten hinter den ganz vortrefflichen Zeichnungen völlig zurück, so daß man fast von gemalten Kopien zu sprechen versucht wäre. Wie so häufig in dieser Zeit, ist der ganze, nicht schwer verständliche Inhalt der Bilder und entsprechend der der Zeichnungen ein allegorischer, wozu noch folgendes zu bemerken wäre. Die „Eintracht“ hat einen Kranz aus Ähren, Weintrauben, Gold u. dgl. um ihr Köpfchen gewunden, in der rechten Hand trägt sie einen Ölweig, mit der linken deutet sie auf die ihr gegenüber sitzende magere Frau. Neben ihr stehen viele Bürger, die allerlei Zölle, Abgaben usw. für Wein, Getreide, Konfekt u. dgl. entrichten; ihr zu Füßen bemerken wir eine offene Truhe mit Geld: die Eintracht, d. h. der Frieden schützt Handel und Wandel. Die ihr gegenüber sitzende Figur ist die „Discordia“, auf dem Gemälde gelb und übel gekleidet; die Truhe zu deren Füßen ist leer. Hunger und Armut, Neid und Kampf sind das Gefolge des Unfriedens. Das ist kurz der Inhalt des ersten Bildes (vgl. Abbildung 2).

Ein König, in der Tracht und Haltung eines römischen Kaisers, besichtigt auf dem zweiten Bilde (vgl. Abbildung 3) eine Reihe von Bauten im Kreise ernst blickender Bürger, die vor einem wohl ausgebauten Turm stehen und auf einen zweiten blicken, der einstürzt. Archimedes steht mit einem gelehrten Buche unter dem Arm vor ihnen und demonstriert, daß jener Turm als „krumm und außer der Linie des Richtscheits“ notgedrungen einstürzen mußte. Rechts vom König stehen drei Werkmeister mit ihrem Werkzeug; am Fuße des einstürzenden Turms sieht man noch Leute arbeiten. Lateinische Inschriften suchen auch auf den Gemälden den etwas schwerfälligen allegorischen Sinn zu erklären. Die Gesamtfärbung der Gemälde ist süßlich und flau. Die einzelnen Farben sind hart und ohne Kraft. Die Typen der handelnden Personen sind weichlich und flach und völlig verschieden von denen der Zeichnungen. Wo in der Zeichnung genau charakterisiert war, wo in der Zeichnung überall Klarheit und strengstes Bemühen um anschauliche und wahrheitsgetreue Schilderung herrscht, wird in den Gemälden alles verunklärt. Es ist, als ob der Maler, der hier eigentlich nur Kopist ist, in Eile alles hingewischt und sich die Aufgabe durch Weglassen, Verkürzen usw. zu vereinfachen gesucht habe. So wird in den Gemälden alles charakterlos, was so fest und scharf

(1) Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Geizkofler usw. Straßburg 1908.

(2) Vgl. in Thieme und Beckers Künstlerlexikon die dort angeführte Literatur. R. A. Peltzer im Wiener Jahrbuch, Bd. XXXIII, 1916, S. 343, Anm. 3.

umrissen in den Zeichnungen vor uns steht. So gibt sich der Maler mit Einzelheiten, wie z. B. dem Hintergrund, gar nicht ab, sondern deckt hier einfach zu, um den Schwierigkeiten einer wirklichen Tiefe, einer Formangabe zu entgehen. Auf der Zeichnung der „Eintracht und Zwietracht“ z. B. ist im Hintergrunde eine schöne, sanft ansteigende Landschaft sichtbar, die auf dem Gemälde fortfällt, auf der des „Archimedes“ eine durch hohe Torbogen gegliederte Architektur, die auf dem Gemälde wie eine glatte Mauer aussieht. Der lebhafte Kopf des bärtigen Mannes, der ein Hausmodell trägt und den ich hier für Kager selbst ansprechen möchte, ist auf dem Gemälde zu einem faden, bartlosen Jünglingskopf geworden. Die Zeichnungen dagegen sind die Arbeit einer genialen und starken Künstlernatur. Nicht nur ihre Qualität, auch ihr Stil spricht für Kager. Ein Zweifel scheint mir ausgeschlossen; auch wenn Bedenken gegen die etwas zaghafte Signatur, die wohl erst später daraufgesetzt ist, vorliegen. Auch kommt es oft genug vor, daß nicht der ausführende Maler, sondern ein anderer die Zeichnungen für Wanddekorationen, Gemälde usw. liefern muß. Ferner: Kagers zeichnerische Stileigentümlichkeiten sind unverkennbar, wenn man die beiden Berliner Zeichnungen mit anderen von seiner Hand vergleicht. Die Abbildung 4 bringt eine gesicherte, echt bezeichnete, hübsche Zeichnung zu einem Buchtitelblatt aus der Graphischen Sammlung zu München. Die Ähnlichkeit mit den Berliner Zeichnungen springt in die Augen. Hier wie dort bildet der Zeichner kurze, gedrungene Füße mit wie abgeschnitten aussehenden Schuhspitzen. Kleine Häkchen und Bogenstriche modellieren die nackten Teile. Die Linienführung ist in den Umrissen fest und energisch, flüchtig und sprunghaft in den Details. Die Gewandteile, die Falten usw. weisen eine flüchtige und flache Modellierung auf. Auch die Extremitäten sind flüchtig behandelt, die Finger setzen gespreizt unmittelbar an der Handfläche ab. Die Augen sitzen flackernd und höhlenartig. Energische Punkte geben die Höhlungen, die Grübchen, den Nabel usw. Die Gestalten des Kriegers links auf der Münchener Zeichnung und des „Königs“ auf der „Archimedes“-Zeichnung sind beinahe Zwillinge. Ganz ähnlich ist die posierende Haltung, die Drehung des Beines, das Aufsetzen der Füße auf den Boden, das fast rechtwinklige Absetzen des Unterarms vom Körper, wobei der Oberarm mehr oder weniger verschwindet. Auf allen drei Zeichnungen bemerken wir ein erstaunlich plastisches Herausarbeiten der Körperformen und eine eminente Charakterisierungsgabe. Die ruhige und absolut sichere Wiedergabe der Architekturen, die mit aller ornamentalen Beigabe weit weniger flüchtig gezeichnet sind als etwa die Extremitäten, verraten den geübten Architekten. Allen drei Zeichnungen ist aber auch ein gewisser manieristischer Zug eigentümlich, das übermäßige Betonen der Gesten, Verdrehen der Körper in ihren Achsen, das Zurschaustellen etwa der Beine, der Füße, das Herausheben der Hauptfiguren mittels künstlicher Erhöhung, das Herausblicken zum Beschauer, die übertriebene Unruhe, die Beweglichkeit im ganzen Bilde; wie überhaupt zur Verdeutlichung der Vorgänge ein etwas zu pompöser Apparat aufgeboten wird.

Diese hier mit den beiden Berliner Blättern verglichene grau lavierte flotte Federzeichnung bringt die Vorzeichnung zu einem von R. Custos 1625 gestochenen Titelblatt eines Buches über Kriegstechnisches¹⁾. Weisheit und Stärke krönen mit Palmen die Büste Justinians. Seine beiden Feldherren Narses und Belisar halten Wacht, Gefangene schmachten im Kerker. Die geflügelten Genien sind typische, langaufgeschossene Engeljungens. Die hervorragende Begabung für Architektur,

(1) Zween Kriegsdiskurse etc., deutsch, bei Joh. W. Neumayr und Reulln, Frankfurt 1620.

eine etwas naive Freude, in Geste und Ausdruck zu übertreiben, wenn man die rollenden Augen und die sprechenden Hände mit den gespreizten, gebogenen Fingern betrachtet, springen ins Auge, aber auch anatomische Unkorrektheiten, wie z. B. der linke Arm des Feldherrn links. Muskulaturen, durch kleine Grübchen angedeutet, und Gelenke sind stark betont, die Bildung der Extremitäten ist flüchtig, die Richtungsgegensätze sind übertrieben. Die Strichführung ist ruhig und energisch.

Ausführlicher und von weit ruhigerer Haltung sind die beiden Vorzeichnungen der Münchener Graphischen Sammlung zur hl. Elisabeth von Andex und zur hl. Kunigunde, die R. Sadeler in getreuer Anpassung gestochen hat¹⁾. Auch hier wird mittels zerstreut hingeworfener kleiner Häkchen modelliert, auch hier findet sich die gleich lebhaft Mimik. Kunigunde öffnet in der Extase den Mund!

Im Stil stimmt mit diesen beiden Zeichnungen gut überein eine ebenda unter den Unbekannten des 16. Jahrhunderts liegende, streng komponierte Federzeichnung des Heilandes, der die Kindlein zu sich kommen läßt. Er steht mit ausgebreiteten Armen in einem Rundtempel. Unter den assistierenden Männern und Jünglingen erinnert ein langbärtiger Alter an den Greis auf dem Blatt der hl. Kunigunde, der sich nachdenklich in den Bart greift. Die Kinder sehen wie Geschwister der Engel und Putten auf K.s Gemälden aus. Manches erinnert an Sustris.

Das in der Literatur schon erwähnte Blatt der großen Vorzeichnung zu Colligrons Stich des Besuches der Königin von Saba bei Salomon, ebenfalls in der Graphischen Sammlung München, zeigt völlige stilistische Übereinstimmung mit dem erwähnten Justinian-Titelblatt²⁾. Abbildung 5. Die Figuren sowohl wie die Architekturen sind genau so behandelt. Die Zeichnung z. B. der Augen, die der Hände und Füße ist die gleiche. Wie dort Narses, so stemmt hier genau so jener junge Hellebardenträger den Arm hoch. Das gilt von der ähnlichen Fußstellung, dem etwas plumpen, ganz geraden Abschneiden des Schuhs über dem stark herausgedrehten Fuß. Ähnlich ist das Abspreizen der Hände von der Handfläche weg, das übertriebene Gestikulieren, die unruhige und doch bestimmte Führung der Umrisse. Und so wie jene weiblichen Hermen das Zelt hinter Salomon geöffnet haben, genau so halten und greifen die beiden Engel mit den Palmen über der Justinians-Büste. Die Sklaven im Gefängnis stimmen völlig überein mit jenen gefangenen Kriegern des „Justinian-Titelblattes“. Auch hier wird die Modellierung der nackten Teile mit den gleichen flüchtigen Strichelchen und Häkchen erzielt, genau so flüchtig und doch übertrieben im Ausdruck werden die Augen, auch der Mund hingetupft, die so viel Grimaszierendes in die Gesichtszüge hineinbringen. — Eine bizarre, allegorische Darstellung: „Minerva im Kreise der Torheiten und freien Künste“ findet sich auf einer echt bezeichneten Zeichnung der Wiener Albertina³⁾. Abbildung 6. Im Vordergrund ist der faule Student über seinem Buche, das der Esel auffrißt, eingeschlafen, rechts nahen Männer der Kunst und Wissenschaft mit Alexander d. Gr., der den gordischen Knoten durchhaut, links werden allerlei Torheiten vorgeführt, wie das Trinken aus einem zerbrochenen Glas, Stiefelziehen über zwei Füße, Aufzäumen eines Pferdes von hinten, Midas zwischen den Heubündeln.

Das Blatt wirkt in seiner sorgfältigen Ausführung wie ein Aquarell. Stilistisch ist nichts Neues zu vermerken. Es sind die gleichen Vorzüge der knapp prägnanten

(1) Ziemlich genaue Gemäldekopien von Stephan Kessler, der 1622—1700 in Brixen lebte, im Ferdinandum zu Innsbruck!

(2) In der Literatur oft irrtümlich Esther vor Ahasver genannt. Es ist aber der Vorgang des ersten Buches der Könige, Kap. 10.

(3) Bez. „M. Kager von Augsburg inv. silloque suo dedicavit“.

Charakteristik, der Klarmachung des Vorgangs mit den gleichen Fehlern, aber die Einzelheiten wie Augen, Nasen, Extremitäten sind weniger flüchtig ausgeführt.

Zu dem Besten aus dem graphischen Gesamtwerk gehören 13 brillante Zeichnungen, die das Kupferstichkabinett des Museums in Stuttgart aufbewahrt. Diese zum größten Teil leicht kolorierten, sehr flotten und sicheren Zeichnungen stellen in großen rapiden Umrissen das Leben Josephs dar. Sie sind von späterer Hand numeriert und haben danach folgenden Inhalt:

1. Joseph erzählt den Brüdern seine Träume.
2. Er wird in den Brunnen geworfen.
3. Er wird an die Midianiter verkauft.
4. Die Brüder bringen Jakob den bunten Rock.
5. Joseph und Potiphar.
6. Joseph deutet dem Bäcker und Mundschenk ihre Träume.
7. Pharao läßt die Wahrsager und Weisen vor seinen Thron führen.
8. Joseph deutet Pharaos Traum¹⁾.
9. Pharao läßt Joseph im Triumphwagen fahren und vor ihm ausrufen: „Dieser ist des Landes Vater.“
10. Die Brüder bringen Geschenke und werden reich bewirtet.
11. Die Brüder fallen vor Joseph nieder.
12. Joseph fällt seinem Bruder Benjamin um den Hals.
13. Joseph mit seinen Söhnen Manasse und Ephraim und seinen Brüdern am Sterbebett Jakobs¹⁾.

Blatt 1 zieht zwei Vorgänge zusammen. Links träumt Joseph im Bett. Garben, Stern und Mond erscheinen wie Bilder einer magischen Laterne an der Wand. Rechts im Rahmen der Halle erzählt Joseph den Brüdern den Traum. Ein schlafender Hund vorne. Violett-bräunlichgelbliche Lavierung.

Blatt 2, siehe Abbildung 7. Zwei machen sich mit dem bunten Rock zu schaffen. Benjamin weist warnend zum Himmel. Blaßrote, gelbliche, bräunliche Lavierung.

Blatt 3. Joseph sitzt auf einem Kamel. Ein Midianiter kniet, um die 20 Silberlinge auf einen Teppich zu schütten. Viel Grün.

Blatt 4. Jakob steht mit entsetzt erhobenen Händen vor dem Hausportal. Juda und zwei andere zeigen ihm den blutigen Rock. Einer hinter ihnen führt heuchlerisch die Hand zu den Augen. Benjamin in Scham.

Blatt 5. Potiphar, mit entblößter Brust und Beinen auf dem Bett sitzend, sucht den enteilenden Joseph am Mantel festzuhalten. Flaschen, Gläser usw. auf einem Schenktisch links; rechts Früchte auf einem Tisch. Viel goldene Verzierungen, grau und gelb.

Blatt 6. Links sitzt der Bäcker auf Stroh, rechts der grau gekleidete Mundschenk, dem Joseph (rot) den Traum deutet. Alle haben Ketten um die Füße. Die Traumbilder in Ovalen. Wachen treten in die offene Kerkertür.

Blatt 7 sitzt Pharao im Turban mit Szepter auf seinem Thron. Joseph mit seinem Stab steht daneben. Fünf Alte treten von rechts an die Estrade heran. Wachen mit Lanzen schließen den Hintergrund. Viel Blau.

Blatt 8. Pharao, mißmutig im Bett liegend, fragt nach der Bedeutung des Traumes von den sieben Kühen. Joseph ist dicht an ihn herangetreten und deutet ihm, an den Fingern abzählend, das Traumbild.

(1) Nur grau und braun laviert.

Blatt 9, siehe Abbildung 8. In strenger Friesform gehalten, ist es das farbenreichste Blatt. Der Zug wird um die Stadtbrücke herumgeführt, im Hintergrund wird Pharaos Wagen sichtbar. Unter den vorzüglich gezeichneten gotischen Bauten könnte der Turm rechts das alte Kreuztor in Augsburg sein. Das Blatt erinnert an Amberger.

Blatt 10, siehe Abbildung 9. In weiter Renaissancehalle sitzt rechts Joseph allein unter einem Baldachin. Benjamin, mit gehäuften Teller¹⁾ ihm gegenüber, erkennt ihn. Im mittleren offenen Arkadenbogen sieht man die Brüder vor Josephs Verwalter mit ihren Gaben niederknien. Knochenartiges Knorpelwerk ornamentiert den Bogensims.

Blatt 11. Wie etwa Bassano in einer Anbetung die hl. drei Könige darstellt, liegen hier die Brüder platt am Boden. Rechts in der Tür sieht man Kamele.

Blatt 12. Benjamin steht in Ketten an den Händen innerhalb einer Loggia vor den Brüdern, von denen die älteren von Bewaffneten eine Treppe hinaufgeleitet werden. In einer zweiten Loggia wird der Bruderkuß und die Verzeihung geschildert.

Blatt 13. Joseph stützt mit seinem Arm den sterbenden Jakob, während er mit der Rechten den Schwur leistet. Neben ihm steht eine Amme mit den beiden kleinen Söhnen. Fünf köstliche Gefäße auf langer Lade, dahinter die elf Brüder.

Wie die Oper „Joseph in Ägypten“ rauscht das Ganze in mächtigen Akkorden, knapp und bedeutsam erzählt, an uns vorüber. Man liest wie in einem Buche. Die Auffassung ist überraschend groß und edel. Die Kompositionen sind auf das geschickteste in die Fläche hineinkonzentriert, als seien die teilweise quadrierten Blätter Vorzeichnungen für Fassadenmalereien. Die weit und geräumig empfundenen Renaissanceräume sind Geschwister jener, die einst am Weberhaus von Kager ausgeführt waren. Überall begegnen wir dem gleichen sicheren Architekturgefühl, der sicheren Kenntnis der Form, der gleichen Gliederung der Füße. Arkadenbogen trennen und zerlegen geschickt in getrennte Räume. Kagers Phantastik spielt auch hier eine Rolle und liebt auch hier viel anschauliches Detail, er erzählt überall und gern in gleich naiver Weise, wie wir es von seinen gemütvollen Anbetungen her kennen. Er vereinigt auch hier italienisches Formgefühl, das er als Architekt bewundert und kennt, mit deutscher gemütvoller Erfindung. Daß Kager der Zeichner ist, erhellt aus einem Vergleich mit seinen bekannten Zeichnungen, z. B. des Blattes Nr. 9 mit der Zeichnung der Begegnung Salomons und der Saba. Wir entdecken dieselben Typen, die gleichen alten, bärtigen Männer, die gleichen, oft zu lebhaften Gesten und Gebärden. Die Ornamente des Potipharblatts sind die gleichen weichen, teigartigen Knorpel, die auf Salomons Thronhimmel angebracht sind. Die Architekturen, ihre Gliederung, ihre Motivierung ist genau so empfunden. Auch sind die Figuren selbst ebenso genialisch hingestrichelt, nervös, fast hastig, nur in eiligen flüchtigen Strichen gegeben und doch groß und außerordentlich eindrucksvoll aufgefaßt. Wir bewundern auch hier jenes Geschick Kagers, Massen zu gliedern und zusammenzuhalten, in rapsodischen Linien das Wesentliche der Begebenheit zu bringen. Oft ist man vor diesen Blättern versucht, an weit jüngere Zeichner, an die Nazarener, die in der casa Bartholdi ja diese Szenen dargestellt haben, an Richters, an Schwinds Romantik zu denken²⁾.

(1) Er erhielt fünfmal mehr als die anderen.

(2) Josephs Geschichte wurde gern behandelt. Schon L. von Leyden hatte sie in Tempera gebracht (Beets: L. von Leyden, S. 104). Meyers Künstler-Lexikon erwähnt, daß Amberger 12 große Leinwandbilder lebenswahr und plastisch in Tempera gemalt habe; Sandrardt beschreibt sie. Diese Beschreibung trifft nirgends auf unseren Zyklus zu. Siehe auch Hassler, Der Maler Chr. Amberger, Königsberg 1894.

Im Vergleich mit diesen Stuttgarter Zeichnungen wirken vier im Besitze S.D. des Fürsten Fugger-Glött befindliche Miniaturen, deren Abbildungen hier sämtlich gegeben werden (Abb. 10—13), in ihrer gleichmäßig sorgsam und durchgebildeten Ausführung wie Gemälde. Sie hängen gerade auch im Kolorit so eng mit Kagers frühen Bildern der Augsburger Zeit zusammen, daß, wären nicht zwei von ihnen ausdrücklich signiert, schon diese stilistische Übereinstimmung zwingend auf Kager hinweisen würde. Das helle, etwas harte, aber nicht bunte Kolorit, die flotte und charaktervolle Zeichnung, die anmutige Liebenswürdigkeit der Erfindung und Erzählung, die gegenständlich getreue Schilderung und auch die Freude an mehr nebensächlichen Einzelheiten bestechen und fesseln. Anklänge an fremde Vorbilder fehlen auch hier nicht ganz. So wird man bei der im übrigen echt deutsch empfundenen Heimsuchung¹⁾ (s. Abb. 10) auf A. del Sarto hingewiesen, wobei aber die durch Stufen erhöhte Bühne, die Figur der kauernenden Dienerin, die flüchtigen sicheren Architekturen typisches Requisit der Übergangszeit sind. In der bewegten Verkündigung²⁾ (Abbildung 11) lassen sich römische und florentinische Vorbilder denken, die Jahreszahl hier (1609) dürfte für alle vier Bilder zutreffen. Denn die Anbetungs-Bilder in Augsburg vom gleichen Jahr gehören derselben Stilstufe an. An gute Quattrocentisten, aber auch an aus der gleichen Quelle schöpfende spätere deutsche Illustratoren wie L. Richter, erinnern die beiden Miniaturen der Anbetung der Könige (s. Abb. 12) und der Geburt Christi (s. Abb. 13). Gerade in ersterer finden wir wieder jene Vorliebe für lebhafteste Gesten, erregtes Augenspiel und dergl., die uns Zeugnis sind von Kagers Bemühungen um Ausdruck und geistige Vertiefung, die ihm schon oft nachgerühmt werden konnte. Das Wappen auf der Anbetung sagt uns, daß diese entzückenden Miniaturen in die Zeit Gregors XIII. fallen. Sie waren wohl sicher für Marx Fugger bestimmt, der ja auch ein Porträtblatt von sich für Hainhofers Stammbuch bei Kager malen ließ. Sollten nicht auch auf unserer Miniatur die beiden über das Säulenpostament gelehnten Männer mit ihren individuellen Köpfen Porträts sein? — Die Farben sind überall dünn, hell und zart in diesen lebenswürdigen Aquarellen³⁾.

Nach Schulze entwarf Bronzino mit Raf. del Colle Tapeten für den Palazzo Vecchio, die teilweise noch dort sein sollen, mit gleichem Inhalt. Hat Kager sie gesehen? S. Abb. Bollettino d'arte III, 1909. Die Gestalten Bronzinos gleichen unbedeckten Heroen.

(1) Bes. M. K. F. mit undeutlicher Jahreszahl 16 . .

(2) Bes. M. K. F. MDCIX.

(3) Vier prachtvolle Miniaturen der Münchner Residenz behalte ich einer späteren Veröffentlichung vor.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL ALS LANDSCHAFTSMALER

Mit acht Abbildungen auf drei Tafeln in Lichtdruck Von ECKART v. SYDOW

Der traditionelle Ruhm dieses großen Menschen wird nicht von einer umfangreichen Literatur kunsthistorischer oder rein ästhetischer Art getragen oder auch nur bestärkt. Das, was seit dem Verlöschen der eigentlichen Schülerschaft immer wieder zu seinem Gedächtnis zurückführte, war die Not der jeweiligen Gegenwart, die zu architektonischen Leistungen gezwungen wurde, ohne doch zugleich mit jenem baukünstlerischen Talente begabt zu sein, das die Voraussetzung wahrhafter Vollbringung ihrer Aufgaben gewesen wäre. Wegweisung und Hilfe suchte sie nun bei dem, der allerdings noch seinen Bauten gleichsam melodischen Fluß einzugießen vermochte, — als Zeitgenossen des Philosophen Schelling, der die Architektur als erstarrte Musik definierte. Ward auf solche Weise weniger die Gleichheit des praktischen Bedürfnisses, als vielmehr das Bewußtsein eigener Hilflosigkeit in einem ausschließlich malerhaft und musikalisch begabten und interessierten Geschlechte der Anstoß zum Studium Schinkelscher architektonischer Planungen, so entsprang aus der gleichen Situation die entgegengesetzte Einstellung hinsichtlich seiner malerischen Leistungen. So ist denn zwar nicht allzulange nach Schinkels Tod ein kurzer Aufsatz über seine Malerei erschienen¹⁾, aber seit jener Zeit hat sich kein Kunsthistoriker oder Ästhetiker die Mühe genommen, die malerische Hinterlassenschaft des so oft an den Tagen des Schinkelfestes Gefeierten einmal näher zu betrachten und ihre Entwicklung präziser zu untersuchen.

Die folgenden Ausführungen beschränken sich zunächst darauf, den Entwicklungsgang der Malkunst Schinkels auf ihrem wichtigsten Gebiete mit möglichster Genauigkeit zu beschreiben. Der Zusammenhang mit anderen Künstlern, sowie die Analyse der übrigen Sonderbezirke der Schinkelschen Malerei (Figuren-, Panoramamalerei) und dann seiner Zeichenkunst, soll besonderen Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Die frühesten Arbeiten Schinkels sind kleine Gouache-Bildchen, deren Mehrzahl (11 Stück) sich im Besitze der Familie von Quast in Radensleben (Kr. Neuruppin, Prov. Brandenburg) befindet²⁾.

(1) Woltmann: „Schinkel als Maler“, Zeitschrift für bildende Kunst, III. Band. — Neben Woltmann kommen in Betracht: Theodor Fontane: „Wanderungen durch die Mark“. — Franz Kugler: „K. Fr. Schinkel“, Berlin 1842. — Hans Mackowsky: „Brüderstraße 29“, in Kunst und Künstler 1919, Septemberheft, bes. S. 500 ff. — Gustav Pauli: „Schinkel“, in Kunst und Künstler VII, S. 299 ff. — Paul Mahlberg: „Schinkels Theaterdekorationen“, Greifswalder Diss. 1916. — Gustav Friedrich Waagen: „K. Fr. Schinkel als Mensch und als Künstler“, in s. Kleinen Schriften, Stuttgart 1875. — Alfred v. Wolzogen: „Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph“, Berlin 1864. — Max Georg Zimmermann: „Schinkels Reisen nach Italien und die Entwicklung der künstlerischen Italiendarstellung“, Sonderdruck aus den Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz. Leipzig, Verl. K. W. Hiersemann, 1917. — Nach Abschluß des Aufsatzes kommen mir die kurzen Ausführungen von W. Kurth zu Gesicht über: „Schinkel als Landschaftsmaler“, in Kunst für Alle, 1920, Oktober-Novemberheft (wichtig durch gute Abbildungen).

Abkürzungen bedeuten: A. v. W. = Alfred v. Wolzogen: „Aus Schinkels Nachlaß“, 4 Bde., 1862 ff., Berlin. — B.-S.-M. = Beuth-Schinkel-Museum in der Berliner Technischen Hochschule in Charlottenburg. — M. = Mappe der Sammlung dieses Museums. — Ziller = Hermann Ziller: „Schinkel“, in den Knackfuß-Monographien im Verlage von Velhagen & Klasing, 1897.

(2) Ehemals der Familie von Rathenow in Pläntz (Provinz Brandenburg) gehörend, sind sie von dem Konservator der Provinz Brandenburg, v. Quast, um 1869 erworben worden. Vgl. Zeitschr. f. Bauwesen, 20. Bd. (1870.)

In öffentlicher Sammlung scheint sich nur ein einziges, nicht tadelloses Blättchen dieser Art zu finden: im Beuth-Schinkel-Museum der Berliner Technischen Hochschule. Die anderen Arbeiten erscheinen zwar infolge ihrer besseren Erhaltung auf den ersten Blick als wesentlicher, — tatsächlich ist das Berliner Blatt das beste dieser Gattung, die den Jahren 1797 bis 1799, also dem 16. bis 18. Lebensjahre Schinkels, entstammt.

Die Durchschnittsgröße dieser Arbeiten ist etwa 12:16 cm. Sie sind eingefaßt von breitem dunklen Rahmen, der in einigen Fällen dunkelfarbig marmoriert ist und durch verschiedenfarbige Innenleisten den Eindruck der Plastik mehrfach vorzutäuschen sucht. Ihre Farbigkeit ist im allgemeinen hell und leuchtend, — da es sich um Gouache handelt, freilich auch undurchsichtig, sozusagen innerlich stumpf, trotz ihrem Glanze. So fehlt ihnen durchweg das atmosphärisch Fließende des Lichtes, wie auch die stärkere Intensität innerer Beseeltheit. Ebenso wie das Licht zum Effekt geworden ist, der dekorativ verwertet und verwendet wird, so ist auch die Naturstimmung durch die dekorative Tendenz geschwächt. Immerhin lebt in einigen dieser zarten und farbreichen Blättchen innerlich ein noch stärkeres Gefühl für die reale Natur, als in den späteren, umfänglicheren Ölgemälden derselben, gereiften Hand. Mit pünktlicher Sorgsamkeit sind auch so früh schon die Dinge dargestellt und im einzelnen ausgeführt. — Ganz kurz beschreibe ich nun diese Blätter.

1. Landschaft (10,3:16 cm; bez., dat. 1797). Im Vordergrund fließt graugrünes Wasser, in welchem ein rotgekleideter Mann Kahn fährt, — den Mittelgrund nimmt ein gelbgrauvioletttes Haus, links von bräunlichvioletttem Fels, rechts von gelbgrauvioletttem Quai vor blaugrün bewachsener Felshöhe flankiert ein, — im äußersten Hintergrunde zeigt sich rechts ein violetter Berg; der Himmel ist blau mit grau-violetten Wolken. Das neutrale Licht kommt von links. Es fließt gleichsam über das Bild hinaus, denn auch die Umrahmung beweist seinen Einfluß, da die Innenleisten rechts und oben gelblich, unten und links aber schwarz gefärbt sind. Der breite „Rahmen“ ist dunkelgrau, und seinerseits wiederum durch vier gleichmäßig schwarze Außenleisten umrahmt.

2. Landschaft (8,2:10,7 cm; bez., dat. 1797). Im Vordergrund steigen dunkelbraune Hügel zu beiden Seiten an, zwischen ihnen beginnt vorn ein heller, gelblicher Weg, der weiterhin zwischen blaugrünen Wiesen verläuft, aus welchen braune und weiße Rinder, weißliche Weidenstämme sich hervorheben, — links davon ein heller Wasserstreif, der hinten von bläulichgrünem Inselufer begrenzt wird, — im Mittelgrunde dann ein rötlich bedachtes Haus, — im Hintergrunde in weiter Ferne violette Berge und darüber ein blauer Himmel mit rötlichen Wolken, die von links her beleuchtet sind; wie denn auch über der violetten Höhe links eine größere Helligkeit schwebt. So ist auch der grauviolette Marmorrand innen mit schmalen Leisten versehen, die links und oben dunkelgrau, rechts aber und unten hellgelb gefärbt sind.

3. Der Meerbusen von Neapel mit dem Ätna (12,7:17,2 cm; bez., dat. 1798). Im Vordergrund zieht sich eine bläulichgrüne Wiese hin, auf der weiße Lämmer weiden, dann weiterhin links blaugrünes Gebüsch in tieferer Lage, wie auch auf einer Anhöhe auf der linken Seite, — im Mittelgrunde liegt das rötlich besonnte Neapel unten am Meer und zieht sich auch nach oben hin zum Berge, in weiterer Ferne dehnt sich wiederum blaues Meer und dahinter erhebt sich rötlichviolett der rauchende Ätna, aus dessen Öffnung oben eine kleine graue Wolke aufsteigt in den Himmel, dessen Bläue von rosig schimmernden Wolken gefleckt wird.



Abb. 1. K. Fr. Schinkel: Antikes Opferfest. 1805—1807 (?)

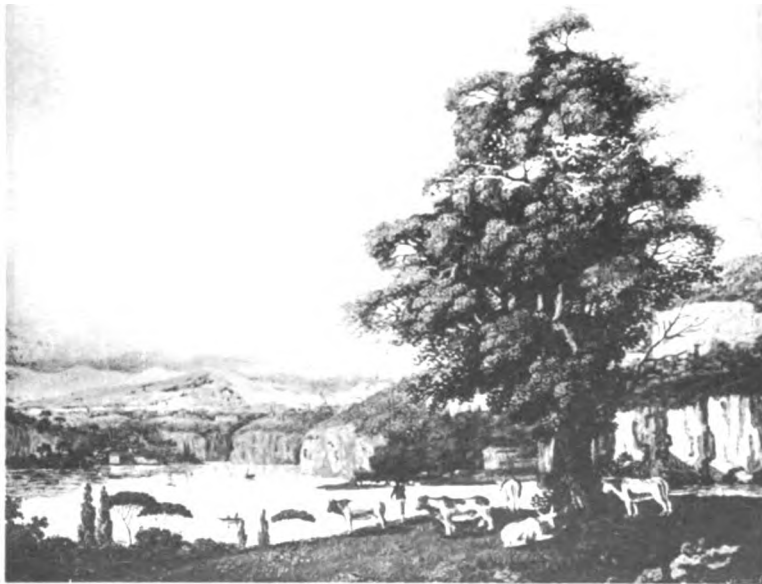


Abb. 2. K. Fr. Schinkel. Landschaft. 1798.

Zu: Eckart von Sydow, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler.

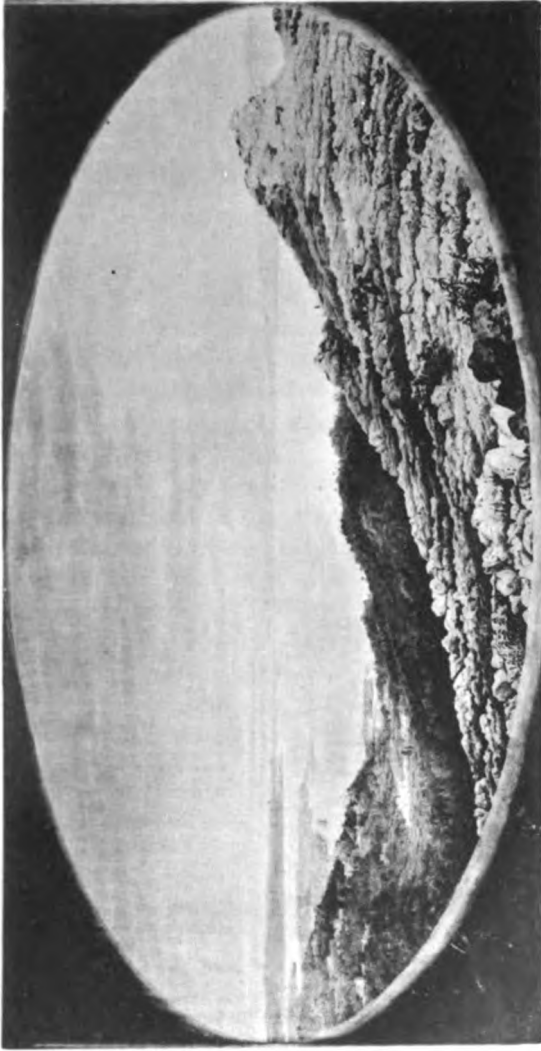


Abb. 3. K. Fr. Schinkel: Aussicht auf das adriatische Meer von den Triester Gebirgen.
1807—1809 (?)



Abb. 4. Stubbenkammer auf Rügen. 1807—1809 (?)
Zu: Eckart von Sydow, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler.

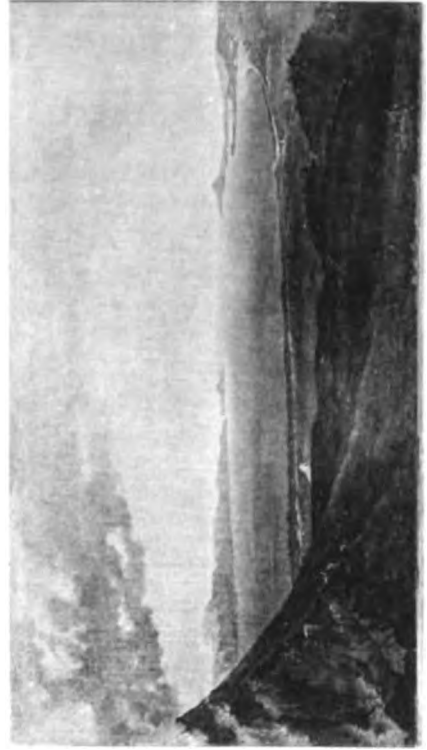


Abb. 5. Aussicht vom Vesuv auf den Golf von Neapel.
1807—1809 (?)

4. „Potsdam beim Sonnenaufgang, von den Babelsbergen nach der Seite von Novavess gezeichnet von Schinkel 98“ (so von Schinkel selbst unterschrieben; 11,5:16,5 cm). Im blaugrünen Gebüsch des Vordergrundes stehen zwei blaugekleidete Gestalten, dann folgt der Blick über eine hellgrüne Wiesenfläche hingehend einem Gebüschstreifen, der, schräg in die Wiese hineinstoßend, seinen Ausgang bei einer Mühle auf der rechten Seite hat, — in weiterer Ferne fließt ein blauer Strom, hinter dem eine vor violetter Anhöhe gelegene rötliche Stadt auftaucht. Darüber ein blauer Himmel mit rötlichen Wolken. Überall ist die Luft dieses Bildchens durchsonnt; rotes Licht hängt überall: im Laub der Birke, im Grün des vorderen und des entfernteren Gebüsches, an der Mühle usw. Auch der Rahmen nimmt an dieser Beleuchtung teil: rechts und oben sind die Innenleisten rot, links und unten schwarz gefärbt.

5. Landschaft (10:15,5 cm; bez., dat. 1798). Im Vordergrund steht eine helle, bräunlichgrüne Trauerweide, dahinter dunkleres, grünes Gebüsch, im Mittelgrunde eine hell bräunlichviolette Turmuine und Brücke, die auf der einen Seite leicht ins Rötliche übergeht, vor graugrünem Gebüsch. Über die Brücke treibt ein rötlich gekleideter Hirt graue, braune und weiße Rinder. Diese Landschaftlichkeit liegt vor grauweißrötlichem Wolkenhimmel, ist aber an sich ohne rötliche Betontheit.

6. Landschaft (Abb. 2), — im Beuth-Schinkel-Museum (23:27 cm; bez., dat. 1798). Unter einem großen Baume des Vordergrundes lagern und weiden weiße Rinder gehütet von rotgekleidetem Hirt, — im Mittelgrunde fließt ein breiter, heller Fluß zwischen hohen Ufern hin, — im Hintergrunde erheben sich weichverschwimmende violette Berge vor einem glatten, unten rötlichen, oben ins Bläuliche sich verfärbenden Himmel.

7. Landschaft (12:18,3 cm; bez., dat. 1799). Im Vordergrund liegen graue Ruinentrümmern, den Mittelgrund nimmt eine hellschimmernde, grünliche Wiese, mit braunen Rindern staffiert, ein — den Hintergrund violetttes Gebirge. Der Himmel ist unten rötlich und wird nach oben hin blau und ganz oben wolkig-grau.

8. Landschaft (14,2:19 cm; bez., dat. 1799). Im Vordergrunde läuft ein brauner Weg (auf dem ein rotgekleideter Bauer geht) zwischen blaugrüner Wiese in der Richtung auf graue Wände eines Gehöftes hin, hinter welchem wieder blaugrüne Bäume, — dann im Mittelgrunde eine hellgrüne Wiese mit rot und blau gekleideter Gesellschaft von vier Personen, — im Hintergrunde eine rötlich beleuchtete Ebene folgen, an deren Rande große Kirchengebäude liegen vor violett-rötlichem Himmel.

9. Landschaft (oval, 7,5:10,5 cm; bez., dat. 1799, Dezember). Auf grünlich-braunes Gebüsch des Vordergrundes und die ebenso gefärbte Ebene durchfließenden weißlichen Bach folgt im Mittelgrunde ein rötlichvioletter Turm mit flachem Schutzdach vor hellgrünlichem hohen Gebüsch und (weit hinten) hellvioletten Bergen.

10. Landschaft (15:19 cm; Reste der Bezeichnung und des Datums 1799 noch erkennbar). Im Vordergrunde liegen blaugrüne Hügel, im Mittelgrund eine hellbelichtete, graugrüne Hütte, dahinter eine violettblaue Turm-Ruine, rechts davon fällt der Blick auf weißlichen Strom mit graugrünen Inseln, — im Hintergrunde erheben sich grau und violett verschwimmende Berge. Der Himmel darüber ist hellfarbig mit scharf sich abhebenden weißen Wolken.

11. Landschaft (9,5:13,5 cm; unbez., undat.). Im Vordergrunde vor dumpfgetönter, graugrüner Wiese, die von grauem Weg durchschnitten wird, stehen links zwei rot und blau gekleidete Gestalten, in größerer Höhe ein roter Reiter, dann

mehr rechts zwei Baumgruppen (zwischen denen der Weg ins Helle des bläulich-rötlichen Himmels mündet), an die sich dann rechts ein dunkler Wald anschließt.

12. Landschaft (9,5:14,5 cm; unbez., undat.). Im Vordergrund lagern graue Trümmer, erheben sich hellblaugrüne Trauerweiden, die ihr weißes Laub in den blauschwarzen Fluß herabhängen lassen, der das Bild durchquert; weiter zurück liegt eine rotviolette kleine Felswand, mit blaugrünen Pflanzen bewachsen, vor grünlichbraunen Bäumen. Der Himmel ist einfach blau. Das Bild ist vorn staffiert mit zwei blauen und weißen Figuren.

Bei diesen frühen Gouachearbeiten herrscht manchmal noch eine intensive Naturstimmung, so auf der Neapeler Ansicht; zumeist aber ist doch die Dekorativität ausschlaggebend. Die Stimmung ist durchweg idyllisch; das Dramatische fehlt ganz. Zumeist tragen die Landschaften südländischen Charakter, nur bei zwei Darstellungen möchte von romantisch-intimem und niederländischem Typus die Rede sein, der durch die Verminderung der roten Belichtung und die Staffierung mit Ruinen in nördlicher Landschaftlichkeit gekennzeichnet ist. So beginnt also die Landschaftskunst Schinkels mit zwei Richtungen seiner Sinneseinstellung: auf das Nördliche und das Südliche, wobei die letzte Tendenz sich als die stärkere erweist; beide Richtungen aber werden nicht auf das Natur-Studium gerichtet, sondern gewinnen ihre Bedeutung (für Schinkel) sogleich durch das Siegel des Dekorativismus. Allerdings einer Dekorativität, die zugleich das ganze Weltleben in sich einbeziehen möchte und immer den Sinn für das Komische, wenn auch überwiegend auf das Irdische eingestellt, offen hält. Denn immer wieder wölbt sich der Himmel hoch und groß über der Landschaft, — freilich mit einer Höhe und Größe, die sozusagen dekorativ irgendwie zu „bloßem Schein“ geworden ist.

Die Organisation des Bildaufbaues ist noch nicht so konsequent und klar wie später. Man spürt noch eine Unbestimmtheit innerlicher Art, die dann ins Spielerische hinüberleitet, zum mindesten in der Farbgebung, weniger deutlich im Linienaufbau. Ein gewisser Schematismus ist in der Belichtung unverkennbar. Nicht nur, daß es sich regelmäßig um sonnighelle Landschaften handelt, in die das Licht aus unsichtbarer Quelle von links hereinflutet, — auch die Art und Weise der Lichteffekte ist prinzipiell festgelegt: Dämmerungsbeleuchtung erfüllt die Welt mit dem rosigen Schimmer ihres auf- oder untergehenden Gestirns. So sind denn die Schatten lang und scharf gezogen, und die Dinge haben jenen eigentümlichen Schmelz an sich, den ihnen in der Tat das Dämmerhafte verleiht. Doch ist es nicht so, als habe die Naturstimmung als solche diesen Maler zu seinen farbigen Köstlichkeiten hingeführt, sondern den Ausgang muß seine Farbphantasie vom juwelenhaften Leuchten genommen haben, — das Stimmungsvolle ist eher die logische Folge der Suche nach einem Darstellungsgegenstand.

* * *

In dem gleichen Besitze, wie die Mehrzahl der besprochenen Gouache, befinden sich zwei größere Gemälde aus etwas späterer Zeit, mit denen eine neue Epoche Schinkelscher Kunst eingeleitet wird. Es handelt sich zunächst um ein Bild eines wohl als Museum gedachten „Gebäudes in freier Landschaft“ (38:51 cm). Die Farbe ist freilich so gut wie aufgezehrt. Erkennbar bleiben aber der Bau rechts mit einem Reiterstandbild auf hohem, mit Relieffries umschlungenem Sockel, links davon eine Baumgruppe, durch deren Stämme hindurch der Blick auf das Meer fällt. Die Staffage dieser architektonischen Phantasie bilden mittelalterlich gekleidete. — Besser erhalten ist ein anderes Bild, das auf der Inschrifttafel unter-

halb des eigentlichen Bildes halbverwischt die Aufschrift trägt: „Entwurf zu einem Museum“. Dies Gemälde (43:59 cm) ist bezeichnet und mit 1800 datiert. Im Vordergrund dehnt sich grünbräunliches Gebüsch auf einer ebenso gefärbten Terrasse aus, — den Mittelgrund nimmt grünliches Wasser und das hellere Gebäude ein, das sich vom Hintergrunde blauer Berge abhebt. Der Himmel ist gelblich, ohne bestimmte Sonnigkeit. Der Aufbau dieses Bildes vollzieht sich so, daß über dem breiten, grauen, mit graublauer Inschrifttafel versehenen Sockel dunkle, warme Töne des Vordergrundes lagern, von welchen sich einige menschliche Gestalten (hell rötlich und bläulich und gelblich gewandet) präzise abheben mit gewisser dekorativer Festlichkeit ihrer Erscheinung, während darüber die Masse der Gebäudes hell und kühl emporsteigt. Es ist hier bezeichnend für die fortgeschrittene Systematisierung der Malkunst Schinkels, daß die Farbe der vornstehenden Bäume und ihres fächerhaft ausgebreiteten Baumschlags braun, die der dahinterstehenden grün ist, — so entwickelt sich die Farbperspektive oder vielmehr deren schematisierender Ersatz.

* * *

Nun unterbricht eine jahrelange Pause die Produktion Schinkels, — wenigstens sind aus den Folgejahren Gemälde nicht bekannt, und auch die beiden soeben aufgeführten Arbeiten fallen ja eigentlich eher ins architekturelle als ins malerische Gebiet. Erst die Italienreise (1803—1805) belebt seine malerische Tätigkeit von neuem. Viele Reiseskizzen, deren Charakter M. G. Zimmermann in seiner Abhandlung „Schinkels Reisen nach Italien und die Entwicklung der künstlerischen Italiendarstellung“ besprochen hat, bleiben als Zeugen seiner Fahrt. Malerische Arbeiten geben z. B. die „Böhmische Gebirgskette in der Abenddämmerung in der Nähe von Geiersberg“ in Gouache (24:39,5 cm; B.-S.-M., M. II, 2) wieder. In symmetrischem Aufbau ist der gelbbräunliche Vordergrund flach nach oben gewölbt, flankiert auf beiden Seiten durch bräunlich dunkle Tannenwaldhöhen, — im tieferen Mittelgrunde liegt grünlichbläulich die Ebene, aus der dann weiter zurück blaue Berge emporsteigen in den Himmel, der sich in der Mitte gelb öffnet, sonst aber von grauen Wolken bedeckt ist. — Weit farbiger ist eine „Ansicht von Triest“, ein Aquarell (26:41,5 cm; B.-S.-M., M. Ib, 27, Abb. in Ziller, S. 6). Auch hier handelt es sich um Spätabend-Beleuchtung, die den Himmel mit graubläulichen, orangenen und violetten Wolkenflächen überdeckt; durch die Äste von zarten, weitgebreiteten Baumkronen scheint er hindurch, während sich unter ihm bläuliches Meer und Gebirge und braunrötliches Stadtbild ausdehnt; im Vordergrund läuft schräg ins Bild hinein ein brauner Weg, auf dem ein Paar rotgekleideter Mädchen wandern. Dieses Aquarell ist eine der besten Leistungen Schinkels, lebendiger als das vorhergenannte aufgefaßt und wirklich in seinem Stimmungsgehalt intensiv erlebt, — während jenes andere zu ausschließlich den dekorativen Reiz der Farbe betont.

Nach der Rückkehr Schinkels aus Italien entstehen dann — wohl von 1805 bis 1807 — unter dem Eindruck der Gemälde A. Kochs, den Schinkel in Rom kennen lernte, zwei wirklich bildhaft große Werke: „Antike Stadt an einem Berge mit Opferszene“ (Gouache; 63:97 cm; B.-S.-M.; Abb. 1) und als Erinnerungsbild aus persönlichem Erlebnis heraus¹⁾, eine „Ansicht von Taormina nebst Ätna und Meer“ (Öl; 120:186 cm; B.-S.-M.). Beide Werke sind ganz

(1) A. v. W. I, 110.

erheblich nachgedunkelt. Der Gesamtton des ersten Werkes ist freskohaft, weich und kühl. Die Gebäude heben sich aus seinem Blaugrünbraun als hellbräunlich heraus. Einzelne Stellen sind von Wert, so etwa die zurückgelegene Landschaft links vom Tempel mit ihrer schönen Idyllik des Waldsees. Die Ansicht von Taormina läßt sich freilich infolge ihrer ungemein starken Nachdunkelung kaum beurteilen. Doch ist interessant die Wärme ihres Tons und die goldgelbliche Abendbeleuchtung (durch die vom Baumwipfel verdeckte Sonne), aus der sich der Vorder- und Mittelgrund grünbräunlich, der Hintergrund mit seinen Gebirgigkeiten grünbläulich abheben.

* * *

Ganz anders aber, als auf diesen beiden heroischen Landschaften, gibt sich Schinkel auf ein paar kleineren, aber viel wichtigeren Bildern. Diese Arbeiten dürften zwischen 1807 und 1809 entstanden sein, — gleichzeitig mit seinen großen Panoramen und Dioramen, die er für die Ausstellungen von W. Gropius malte. Da ist zunächst ein größeres Ölgemälde „Aussicht auf das adriatische Meer von den Triester Gebirgen“ (Abb 3; — oval, auf dunklem, viereckigem Grund; 52:98 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.). Diese Ansicht ist nun wesentlich anders, als das obengenannte, ähnlich betitelt Aquarell. Alles Stimmungshafte ist verschwunden. Kühl und hell liegt das Gebirge vorn und weiter hinten das Meer panoramahaft vor uns und einer kleinen Menschenschar, die lebhaft gestikulierend nach Triest hinweist, das in weiter Ferne erkennbar ist. Felsen und Vegetation, die zum tieferen Tal hinunterführen, sind graugrün, wärmere Töne beleben Meer und Stadt, um in den Wolken, welche links oben die Sonnenstrahlen undurchdringlich abblenden, wieder kälter und grau zu werden.

Wie dies Bild einen starken Eindruck der Reise¹⁾ festhält, so geschieht dies auch auf einem der interessantesten Gemälde Schinkels, einer „Aussicht vom Aschenkegel des Vesuv auf den Golf von Neapel“ (Abb. 5; — 36:64 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.)²⁾. Es ist die Bildfläche diesmal in große, zumeist horizontal laufende Streifen derart aufgeteilt, daß vorn graues Gelände links hin zum braunen Krater hinaufführt, dann braunes, gleichmäßig hohes, welliges Gelände sich erstreckt, das dann als gelblichgrauer Strand zum blauen Meere hin abfällt; den hellblassen Himmel färben graue Wolkenmassen, die aus dem Vulkan aufsteigen. Die Einzelheiten dieses Bildes sind nicht genauer ausgeführt. Die Pinselstriche scheinen verhältnismäßig breit und lang geführt zu sein. Doch macht die Landschaft bei längerer Betrachtung einen irgendwie unfesten Eindruck, der sich wohl aus der dekorativen Absicht des Malers ergibt.

Gleichzeitig muß auch „Stubbenkammer auf Rügen“ (Abb. 4; — 45:66 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.) entstanden sein, dessen graugrünlicher, kalter Gesamtton und allgemeine Helligkeit, die verwaschen wirkt, dieses Bild der Triester Ansicht beordnen.

Da man bei der vorderhand immer noch ungenügenden Übersichtlichkeit der Malerei vom Anfang des vorigen Jahrhunderts nur mit Vorbehalt Urteile vergleichender Bewertung fällen darf, so kann die gegenwärtig mögliche und notwendige Einschätzung dieser frühen Schinkelbilder nur vorläufige Geltung beanspruchen. Mit dieser Einschränkung muß man diese Arbeiten nicht bloß als

(1) A. v. W. I, 6 ff. und 51 f.

(2) Vergl. Brief in A. v. W. I, 66.

geringe Nebenläufer der Leistungen C. D. Friedrichs, sondern weit höher als selbständige Werke von Rang betrachten. Etwas Neues und Eigenes scheint Schinkel in dieser Vereinigung von Realistik mit großem Stil aus sich heraus geschaffen zu haben, das ihn ehrenvoll in die vordere Reihe der damaligen deutschen Landschaftler stellt.

Der Glanz der Gouachefarbigkeit ist in ihnen zurückgetreten. Sachliche Härte und Nüchternheit prägt ihnen das Kennzeichen auf. Was ihnen an differenziertem Farbenreiz abgeht, sucht eine stark glänzende Firnissschicht zu ersetzen; — eine Gepflogenheit, der Schinkel übrigens auch späterhin treu blieb.

Am Ende wohl dieses Jahrzehntes entsteht die stark nachgedunkelte „Waldlandschaft mit badenden Kindern“ (33:37 cm; unbez., undat., B.-S.-M.). Darauf deutet der noch altertümlich feste Baumschlag, die idyllisch ruhige Stimmung, sowie die verhältnismäßige Primitivität der Ausführung hin, — ich möchte es kurz vor den „Gotischen Dom hinter Bäumen“ (Federzeichnung im B.-S.-M.; abgeb. in Ziller, S. 14) setzen.

Die großen Panoramen und Dioramen selbst sind anscheinend verloren gegangen, — außer einigen Skizzen im Beuth-Schinkel-Museum. Nur ein einziges dieser großen Arbeiten, „Die Küste von Genua“ mit frei dazu komponierten gotischen Klosterruinen und Grabmonumenten unter Buchen rechts im Vordergrund“ von 1809, ist im Depot der Berliner Nationalgalerie aufbewahrt, aber seit langem verborgen unter anderen darüber gerollten Riesenkartons¹⁾. Es handelte sich bei diesen Werken hauptsächlich um die getreue Darstellung von Städten der antiken Welt und des Auslandes. Man berichtet von künstlicher, durchscheinender Beleuchtung und unsichtbarer Vokalmusik; es ergab sich mithin eine Art Gesamtkunstwerk, in welchem freilich die Architektur den Ausschlag gab. Die Zeit dieser perspektivisch-optischen Arbeiten dauerte im wesentlichen von 1807 bis 1815²⁾.

Eine Vermittlerrolle zwischen diesen umfänglichen Werken und den späteren Staffeleibildern spielen die neuerdings von H. Mackowsky³⁾ veröffentlichten großen sechs Wandbilder, die Schinkel 1813 und 1814 für ein Berliner Haus gemalt hat und die in der Berliner Nationalgalerie aufgestellt sind. Es ist interessant zu sehen, daß die qualitativvollsten Stücke gerade Bilder der Dämmerung sind: „Morgen“, „Abenddämmerung“; die „Nacht“ hat doch einen etwas zu dumpfen Ton. Im „Morgen“ ist der Vordergrund in sattem Grün und Braun, der Mittelgrund als bläulicher und rötlicher Seespiegel, der Hintergrund mit grünlich- und rötlich-violettem Gebirge und Himmel gegeben.

* * *

Daneben geht in den letzten Jahren die eigentlich malerische Arbeitsamkeit Schinkels einher, in welcher nun diejenigen Werke entstehen oder sich vorbereiten, die mit Recht als wahrhaft schinkelhaft gelten und zu gelten haben.

Ein „Gebirgssee mit Fischerbooten“, aus denen Netze ausgeworfen werden, (76:102 cm; bez., dat. 1812; im Besitz von Herrn von Treskow, Friedrichsfelde bei Berlin)⁴⁾ läßt das Bild, besonders stark im Vordergrunde, von bläulichgrünem

(1) A. v. W. III, 400, IV, 338, Nr. 4.

(2) A. v. W. II, 344 ff., III, 409 und Fr. Kugler: „K. F. Schinkel“, S. 137—151; ich werde das erhaltene Material an Zeichnungen und auch die diesbezüglichen Zeitungsberichte über diese Panoramen und Dioramen in einem besonderen Aufsatz behandeln.

(3) in „Kunst und Künstler“, 1919.

(4) Kopie in Berlin, Nat.-Gal.; eine Zeichnung im B.-S.-M., abgeb. in „Kunst u. Künstler“ 1919, S. 497.

Gesamtton beherrschen, dann aus dem See und seinem bewaldeten Ufer ein helles grünliches Gebirge links aufsteigen und im Hintergrunde grauviolett werden, während die rechte Partie sich von gelblichrötlichem Hintergrunde des Himmels abhebt, der nach links hin in dunkleres Blau übergeht; hinter violetter Gebirge der rechten Seite verborgen steht die Morgensonne. — Dies Gemälde bezeichnet ebenso einen Übergang, wie ein weiteres im gleichen Besitz befindliches, weniger hoch zu bewertendes Bild „Italienisches Schloß auf einer Gebirginsel“ inmitten eines Sees (76:102 cm; bez., dat. 1813)¹⁾. Hier ist es Abendstimmung, die lebendig werden — soll: das Schneegebirge des Hintergrundes ist leicht rosig getönt und die Schatten sind lang und dunkel. Doch ist der Himmel strahlend dunkelblau und ungetrübt. Der Wille zur gleichsam epischen Monumentalisierung der Natur drückt sich in beiden Gemälden aus und beherrscht von nun an fast jede Arbeit, — ein Wille, der auch das kleine Bild „Landschaft im Charakter des Montblanc“ durchdringt (37:41,5 cm; bez., dat. 1813; B.-S.-M.)²⁾. Von diesem Jahre an findet die Sonne ihren Platz im Bilde selbst. Freilich nicht als direkter Faktor der Wirkung und der Anschauung, sondern abgeblendet und verdeckt, — aber doch nicht mehr so außerhalb der Bildumfassung bleibend und von weitem wirksam wie bisher. So bei der „Mittelalterlichen Stadt am Wasser“, in deren Mitte sich ein gotischer Dom auf hoher Terrasse erhebt (76:102 cm; bez., dat. 1813; B.-S.-M.)³⁾. Auch der „Heilige See bei Potsdam“ (36,5:40,5 cm; bez., dat. 1813; B.-S.-M.)⁴⁾ operiert, freilich weit stimmungsinziger, lyrischer mit dem Licht der untergehenden Sonne; zum bräunlichen Vordergrund des Ufers mit einem Kahn zweier Ruderer und eines Musikanten im bläulichen Wasser fließt das rötliche Licht von der Sonne her, die hinter einer mit Pappeln bestandenen Landzunge versinkt, während quer über der Stadt der Abendhimmel orangefarben mit roten, wagerechten Wolkenstreifen steht. — Dann eine „Ideallandschaft“ (76:102 cm; Nat.-Gal., Berlin; unbez., undat.)⁵⁾: Blick von einem mit breitwipfeligen Bäumen bestandenen Hügel mit einzelnen mittelalterlich gekleideten Fußgängern und Reitern auf weites Meer, an dem eine italienische Stadt liegt; Sonnenglanz blendet vom Meere her, aber die Sonne selbst steht hinter den dichten Baumkronen. — Dann eine sehr schöne „Landschaft mit Sonnenuntergang“, als Gegenstück zum vorhergehenden Gemälde wohl auch um 1813 entstanden (76:102 cm; Berlin, Nat.-Gal.; unbez., undat.)⁶⁾: eine großartige, felsige Landschaft, hinter deren tiefelegenem, waldigen Vordergrund im Mittelgrunde sich ein Felskegel erhebt, hinter dem die Sonne untergeht und dessen ganz dunkle Silhouette von kleinen Tannen sozusagen verziert und ausgefranst ist. Dieser dunkle Kegel steigt aus einem breiten Strom auf, dessen Arme in eine zwischen Felskegel und Vordergrund gelegene Schlucht hinabstürzen. Farbsatte Lyrik wirkt sich in den orange und violett streifigen, dann violett und rosa flaumigen Wolken aus, die unterhalb dunkelblauen Himmels stehen. Sodaß die Farbigkeit von dem Grünbraun des Vordergrundes durch graugrüne Felspartien hindurch in das buntleuchtende Feuer-

(1) Auf der Rückseite bez. und dat.; A. v. W. II, 339, Nr. 29 gibt an: 4. März 1814; Kopie in Berlin, Nat.-Gal.

(2) A. v. W. IV, 336, Nr. I.

(3) Abb. in Ziller, S. 17; Replik und Kopie von Ahlborn in Berlin, Nat.-Gal.

(4) Abb. im Katalog der Deutschen Jahrausstellung 1906, II, 481. Ähnlich ein gleichbetiteltes Bild im B.-S.-M., bez. und dat. 1817 (35:43 cm).

(5) Abb. in „Kunst und Künstler“ X, 69 und „Kunst für Alle“, 1920.

(6) „Kunst für Alle“, 1920.

meer der Wolken und das beruhigende Dunkelblau des Himmels darüber in die Höhe steigt.

In die erste Hälfte des zweiten Jahrzehnts möchte ich das (mir unbekannt gebliebene) Original der Ahlbornschen Kopie einer ausgezeichneten „Landschaft mit Schloßpark“ (76:104 cm; Berlin, Nat.-Gal.)¹⁾ ansetzen. Dieser Blick über Waldschlucht, Schloßanlage, Meeresbuchten, von einer Sonne bestrahlt, die von rotumrandeten, violetten Wolken verdeckt wird, — er gehört mit zum Ergreifendsten der Schinkelschen Kunst! Der Glanz dieses Lichtes, das den Himmel rötlich-violett um graue Wolkenbänke herum färbt, auf den Gebirgigkeiten und auf der Ebene des Hintergrundes, auf der Schloßkuppel und im Garten schwebt, verleiht auch noch den Bäumen des Vordergrundes dunkleren roten Schimmer.

Diese Neuerungen: Monumentalisierung des Inhaltes und Mitwirkung der Sonne als Lichtquelle im Bilde, erfahren ihre Ausbildung und Erweiterung von der Mitte dieses zweiten Jahrzehntes ab²⁾. Das Bild soll, so geht die bewußte Absicht, das ganze Weltleben widerspiegeln und umfassen. So greift der Sinn in das Kosmische hinaus, — und wie könnte er vermeiden, das größte der Gestirne mit hereinzuziehen, — muß es nicht zum Mittelpunkt der Darstellung werden, da es doch Mittelpunkt des Erdlebens ist? und sein schöpferischer Puls? Allerdings, gerade solche Mächtigkeit und Fülle schloß damals noch die ungezwungene und uneingeschränkte Sonnenhaftigkeit aus, — Turners Kunst liegt noch in weiter Ferne. Vom Gewölk des Himmels bedeckt oder von Baumwipfeln abgeblendet, so nimmt die Sonne am Leben des irdischen Planeten teil, — wie ein Herrscher in der Tarnkappe dem Treiben seiner Untertanen zuschaut. Unter den belebenden Strahlen der Sonne entfaltet sich nicht bloß die üppigste Vegetation an breiten Flüssen und großen Seen vor hohen Bergen und Gebirgen, — auch die ganze Kultur strebt nach ihrer knappsten, aber umfassenden Darstellung: Architekturen südlicher oder deutsch-mittelalterlicher Städte sind vom regsamen Treiben ihrer Bewohner erfüllt. So drängt sich zur „Mittelalterlichen Stadt“ (92:137 cm; bez., dat. 1815; B.-S.-M.)³⁾, zu ihrem hohen, gotischen Dome, ein fürstlicher Zug mit viel Volksgetümmel, — von einem Regenbogen überspannt und von dunkelgrauem Gewittergewölk überlagert. So gibt das Gegenstück „Griechische Landschaft mit Theater und Aufgang zur Akropolis“ (92:137 cm; bez., dat. 1815; B.-S.-M.)⁴⁾ einen Überblick und Einblick in griechisches Volksleben, wie es jene Zeit sich ausmalte; aus bräunlichgrünem Vordergrunde ragen gelbliche Baulichkeiten des Mittelgrundes vor duftigem, hellgrünlichen und bläulichen Hintergrund von Fluß und Gebirge auf, — hellbläulicher Himmel steht darüber. Zu dieser Kategorie des Kulturgemäldes gehört noch aus dieser Zeit eine „Landschaft in südlichem Charakter“ (68:92 cm; unbez., undat.; nach A. v. W.: 1815; B.-S.-M.)⁵⁾, — ein Bild, dessen Mittelpunkt eine Terrasse bildet, die zwei große Weiden umrundet und auf der sich ein mittelalterlicher Fürst mit Gefolge aufhält; von dem

(1) Abb. in „Kunst f. Alle“, 1920.

(2) Wohl läßt sich nicht leugnen, daß die abgeblendete Sonne einem abgeblendeten rymphenlichte ähnelt und daß die Bildstruktur des landschaftlichen Aufbaus kullissenmäßig wirkt, aber der Vergleich der Gemälde mit den farbigen Bühnenedwürfen zeigt zumeist zu beträchtliche Unterschiede, als daß hier von einem Umschwung der malerischen Formgebung gesprochen werden könnte, der durch das Theatralische vermittelt worden wäre. Das Entwerfen von Theaterdekorationen für das Berliner kgl. Schauspielhaus beginnt Schinkel 1815 und er endet es 1828.

(3) Abb. in Ziller, S. 23.

(4) Abb. in Ziller, S. 22.

(5) Abb. im Katalog der Deutschen Jahrausstellung 1906, I, 112 und in „Kunst für Alle“, 1920.

braungrünen Vordergrund der Terrasse aus blickt man über einen See und eine Stadt auf weites Gebirge hinüber, das merkwürdig rosig und unwirklich schimmert. Dazu dann wiederum eine „Gotische Kirche auf einem Felsen im Meer bei Sonnenuntergang“ (72:98 cm; unbez., undat., der Katalog gibt 1815 an; Berlin, Nat.-Gal.): der Weg im Vordergrund ist braungrünlich, im Mittelgrund der Fels und die Kirche sind grünlichbräunlich, das Meer selbst bläulich mit roten Reflexen, — verdeckt von der Kirche bestrahlt die Sonne den Himmel gelblich, und rosig die entfernteren Wolken.

Allgemeinere Gegenständlichkeit formuliert, — immer unter Innehaltung der gleichen räumlichen Schematik der Vertiefung: braunem Vordergrund, grünem Mittelgrund und bläulichem, noch lieber violetterem Hintergrund, — das „Felsentor“⁽¹⁾ und die „Italienische Landschaft“ (Gegenstücke, je 74:48 cm; das zweite Bild bez., dat. 1817; Berlin, Nat.-Gal.), ein „Seestück“ (34:45 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.), dessen graugrünes Meer von rosigbläulichem Himmel überdacht wird, in welchem die Sonne von grauen Wolken abgeblendet schwebt, — eine kleine „Italienische Landschaft“ (18:32,5 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.), — wohl auch das (mir unbekannt gebliebene) Original der Bonteschens Kopie eines „Erntefestes“ in der Berliner National-Galerie: in fruchtbarem Tal bewegt sich ein Erntezug sehr farbig-phantastisch gekleideter Bauern in abendlicher Beleuchtung.

Im dritten Jahrzehnt klingt diese ganze Epoche mit einem starken Schlußeffekt aus. Am Anfang steht noch eine kompliziert, aber irgendwie schwächer durchgeföhlt „Ideallandschaft“ (70:94 cm; bez., dat. 1820; Berlin, Nat.-Gal.)²⁾, die, eine Erzählung Cl. Brentanos illustrierend, gleichzeitig mit ihr 1815 entworfen, erst fünf Jahre später gemalt war. — Es setzt sich die Entwicklung nun wohl fort in zwei Gemälden, die im Besitze von Herrn von Treskow, Friedrichsfelde, sich befinden und der Familientradition nach als Bilder der „Gegend von Owinsk“ gelten (je 50:75 cm; unbez., undat.). Das eine (Abb. 7) zeigt im Vordergrunde zwei rötliche Rinder im blaugrünen Bach, der zwischen dunklem Gebüsch hinfließt, dann einen heller grünen Mittelstreifen der Wiese, dessen Ausmaß von hohen Bäumen angegeben wird, dann im Hintergrunde rötliche Häusergruppen. Es handelt sich bei diesem mit schwacher Sonnigkeit in der Luft getonten Bilde wohl um Morgendämmerung, — während das andere Bild eher Abendstimmung zeigt: seinen Vordergrund nimmt dunkles Gebüsch ein, auf das dann im Mittelgrunde plötzlich und scharf abgetrennt ein helles Getreidefeld und hellbeleuchtete Bäume gelblichgrün folgen, daran stoßen dann weiter zurück gelblichgrünlich violette Gebüsch um eine rötliche Schloßbaugruppe am See und weiter in die rötlichviolette Ferne verliert sich der Blick im Hügelgelände. Die Luft dieses Bildes ist voll Sonnigkeit: gelbliche und zartviolette Wolkenbänke sind wagerecht im Himmel eingelagert, oben aber wird der Himmel tiefer blau. Ein paar Gestalten, gelagert, schreitend, zu Pferde, staffieren das Bild.

In der Mitte dieses Jahrzehnts aber folgt, vermittelt durch eine „Griechische Landschaft“ (Abb. 8; — 30:48 cm; bez., dat. 1823; B.-S.-M.), eines der seinerzeit berühmtesten Gemälde Schinkels „Die Blüte Griechenlands“ von 1825 (Beckmannsche Kopie, 92:226 cm, in Charlottenhof bei Potsdam)³⁾. Hier ver-

(1) nach Waagen „Kl. Schriften“, S. 333 aus 1818. Abb. in „Kunst für Alle“ 1920.

(2) Abb. der angetuschten Federzeichnungsvorlage in Ziller, S. 42.

(3) Das Original wurde von der Stadt Berlin zur Vermählung der Prinzessin Luise von Preußen mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande als Geschenk dargebracht, A. v. W., II, 341; Abb. in Ziller.



Abb. 6. K. Fr. Schinkel: Rugard auf Rügen. 1821.



Abb. 7. K. Fr. Schinkel: Gegend von Owinsk. 1822 (?).



Abb. 8. K. Fr. Schinkel: Griechische Landschaft 1823.

Zu: Eckart von Sydow, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler.

einigte Schinkel alles bisher Erdachte zur einheitlichsten Leistung: im Vordergrund sind Griechen am Bau eines Tempels beschäftigt, im weiteren Hintergrunde dehnt sich eine antike Stadt, reiches Volksleben steht zur Schau, und im breiten Hintergrunde wölbt sich ein Hügel, heben und senken sich Berge und Täler; Morgendämmerung liegt über der weiten Ideallandschaft, — noch steht die Sonne verborgen hinter einer Baumgruppe.

Mit diesem Gemälde erschien wohl alles gesagt, was Schinkel auf diesem Wege je sagen konnte. So wendet er sich späterhin der Figurenmalerei fast ausschließlich zu. Ein Bild, das den Übergang monumental bezeichnet, ist „Knabe und Mädchen“ (181,5:132 cm; bez., dat. 1827; B.-S.-M.). Überraschende Plastik liegt in dem Gebüsch, aus welchem die beiden Gestalten auftauchen, vor allem in den Ranken, dem Moos und den Früchten. Hier fehlt das Atmosphärische der früheren Arbeiten. Vom nächsten Jahre ab beschäftigt sich Schinkel mit den Fresken für die Vorhalle des Museums!

Neben den Ideallandschaften gehen freilich vereinzelte, aber bedeutende Gemälde realistischen Charakters einher, die wie eine Erinnerung an seine Panoramamalerei erscheinen könnten. So das schöne Bild „Rugard auf Rügen“ (50:130 cm; bez., dat. 1821; B.-S.-M.) und „Stettin, von Frauendorf aus gesehen“ (Gegenstück, unbez., undat.; B.-S.-M.). Das erste Bild¹⁾ (Abb. 6), gibt einen weiten Überblick über Gehöfte, Wälder, Felder, Landzungen, das Meer. Farblich schön ist das satte Grün der Felder im Mittelgrund. Das andere Gemälde hat die nordische Nüchternheit abgelegt: die Sonne, deren Strahlen am Himmel sich durch gelbe Tinten andeuten, färbt die Felder (ein wenig süßlich werdend) ins Rotviolette. — In diese Zeit um 1822 gehört wohl auch eine „Aussicht auf das Haff“²⁾ (22:130 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.): im Vordergrund weiden bräunliche Rinder auf niedrigem Heidehügel, rechts davon liegt ein Gehöft in grünen Bäumen versteckt, — den Mittelgrund nehmen die tiefgelegenen Waldungen und Baumgruppen mit ihrem Grün ein, — zum Hintergrunde hin zieht sich ein Fluß mit Segelschiffen, daran schließt sich fernhin eine Ebene, im rosigen Himmel verschwimmend.

Späterhin entstehen nur ganz wenige kleine Arbeiten noch, die als reine Landschaften gelten können. Nicht bloß die bekannten Aquarelle „Einsicht“ und „Aussicht“ von 1831³⁾, welche landschaftliche Elemente enthalten. Auch eine schwarze Tuschzeichnung mit Gouache auf gelblichem Papier (27:41 cm; bez., dat. 1832; Berlin, ehem. kaiserl. Schloß, Hausbibliothek, Album K 53 Mb. 7) gibt als „Landschaftliche Komposition“ einen ruhigen See inmitten waldreicher Ufer, hinter ihm eine schloßartige Anlage, in der Hintergrundsferne einen See, auf dem Mondschein liegt, und als Abschluß Hügelreihen, — darüber zwischen weißen Wölkchen steht der Vollmond. Doch ist es für diese Zeit Schinkels charakteristisch, daß er den Mondschein nur auf ein paar Blättern der Vordergrundsgebüsch flecken läßt, — sonst herrscht eigentlich Tagesstimmung, alles romantisch Innerliche fehlt. — Ebenso stimmungslos ist die am selben Platze befindliche schwarze, mit Gouache gehöhte Tuschzeichnung des „Verfolgten Wolfes“ (27:42 cm; bez., dat. 1832) auf blauem Papier und das Aquarell der „Promenade bei Marienbad“ von 1832 (B.-S.-M., M. Ib, 18), nur wenig belangvoller die „Ansicht bei Gastein, vom Hofgarten nach dem Wildbade zu“ (36:44 cm; dat. 1836; B.-S.-M., M. VIII, 44).

(1) Abb. im Katalog der Deutschen Jahrhundertausstellung.

(2) Abb. ebenda II, 481.

(3) Kopien im B.-S.-M., M. XVb, Nr. 120 und 121a; die frischer wirkenden Originale in der Hausbibliothek des Berliner ehem. kaiserl. Schlosses.

Nur eine kleine reizende Gouachemalerei, eine Komposition zu Goethes Versen „Wenn auch ein Tag uns froh vernünftig lacht, Im Traumgespinnst umwickelt uns die Nacht“ (33,5:33,5 cm; bez., dat. 1834; B.-S.-M.) läßt noch einmal den Reiz der frühesten Bilder aufglänzen. Ein tief dunkler, fast schwarzer Hintergrund, aus dem sich in einem Rund die Szenerie leuchtend abhebt —: unten eine Stadt (Neapel) mit abendrötlichen Silhouettenrändern vor dunkelblauem, ruhigen Meer und Vorgebirge, darüber mit leuchtend blauem Mantelschleier die hellfleischrötliche Gestalt der Nacht, die in ihrem Mantel die mattrötlichen Gestalten von Menschen, Tieren usw. birgt.

Aber im großen und ganzen betrachtet, endet doch die Landschaftsmalerei Schinkels in bedauerlichem Abstieg. Freilich nur, wenn man sie so isoliert betrachtet! Bedenkt man aber, daß Schinkel zur gleichen Zeit mit den Wirklichkeiten wirklichen Gesteins, wirklicher Bäume, wirklicher Wasserläufe arbeiten konnte, da er Glienicke, Charlottenhof und andere Bauten errichtete, so stellt sich die Lage doch anders dar im Gesamtbilde seiner Kunstbetätigungen. Denn er schuf nun Ideallandschaften zur Realität um, — den malerischen Ausdruck seines Willens, seiner Vision konnte er nun entbehren!

* * *

Kurz sei nun zum Abschluß die Entwicklung der Landschaftsmalerei Schinkels angegeben. Sie beginnt mit zarten, kleinformatigen, doch innerlich großgedachten Gouache-Bildern (1797—99), wendet sich dann der Ölmalerei größten Formates zu (1807—1815) und geht dann fast ausschließlich zum Staffeleibilde über (1812—1825). Gemeinsam ist allen Perioden der Wille zur Großheit der Darstellung und zugleich zur harmonischen Ausgeglichenheit des Ideals im Sinne jener Zeitstimmung, die an der Antike sich orientierte, wie die deutschen Klassiker sie sich vorstellten. Das Abbild kräftigen Weltlebens und seiner „bleibenden Verhältnisse“ soll die ganze Fülle der Erscheinungen in sich bergen und doch in makelloser Erhabenheit glänzen. Die Problematik dieses kühnen Willens übersteigt oft genug Schinkels Kraft, — manchmal aber gelang es ihm doch, das gleichgroße Weltgefühl zum Ausdruck zu bringen, das in Goethes Gesinnung lebt, oder wenigstens es lebhaft ahnen zu lassen.

Der Inhalt, an welchem sich dieser Gehalt äußert, ist vorwiegend die Ideal-Landschaft. Freilich das Bild einer Idealität, die doch mehr in das Südländische jenseits der Alpen verwies, als in ein wirklich rein der gespannten Vorstellung entsprungenes Bild der Phantasie. Von früh an tut sich diese Neigung zum Süden hin kund. Der Sinn für die Antike insbesondere überwog doch gegenüber der Tendenz zur Einfühlung in die historistisch in die mittelalterliche Vergangenheit zurückverlegte Welt des eigenen Volkstums. — Daneben zweigt sich der Wille der Realistik, verkümmert, ab: geschaute, vorgefundene Wirklichkeit stellt sich nur selten dar! Freilich gelingen auch dieser schwächeren Nebenströmung Schinkelschen Wirkens bedeutende Leistungen.

Die Entfaltung der formalen und technischen Mittel Schinkels vollzieht sich im wesentlichen so. Seine Farbigkeit behält dauernd etwas Undurchsichtiges. Der Beginn mit Gouache-Bildern ist dafür kennzeichnend. Doch verhält es sich nicht so damit, als sei hier lediglich ablehnender Tadel am Platze. Man sollte vielmehr einsehen, daß hier das bewußte Prinzip der Idealisierung der Wirklichkeit wirksam wurde, die doch auf die Realität nicht verzichten mochte. Diese anfangs juwelenhaft schimmernde Farbigkeit durchdringt sich allmählich mit warmer Sonnigkeit,

um späterhin kälter und nüchterner zu werden. — Die Linienführung hat von früh an den Willen zur Monumentalität, sucht einen beherrschenden Mittelpunkt immer klarer hervortreten zu lassen, behält dauernd den Willen zur Einheit des großen Zusammenhanges, folgt aber in den Einzelementen der Komposition (bei den Silhouetten der Baumwipfel ist es sehr deutlich) der Tendenz zur Auflösung und zu vielfältiger Gliederung¹⁾.

Die Ausführung strebt im einzelnen nach pünktlichster Präzision der Blätter, Bäume usw. Aber sie ist zugleich so sehr schematisierend, daß der Betrachter alle diese ihre Einzelzüge doch als Gesamtheit empfindet, — freilich nicht als Ausdruck eines gewaltigen, in allen Verschiedenheiten doch irgendwie gleichgewaltigen Urquells des Lebens, sondern eher als gleichförmige und einförmige Vertreter derselben Gattung. Und so kommt ein gewissermaßen begriffliches Element in die lebendige Natur! Dem abstrakten Idealismus Fichtes, den er sehr schätzte, zollt Schinkel so seine malerische Anerkennung; die Wahrheit, meint er, tritt im Gattungartigen in höherem, wertvollerem Sinne hervor, als im Individuellen²⁾.

Das Problematische der Schinkelschen Kunstgebilde liegt wohl in der mangelnden Schwere der Plastizität. Die Dinge wirken bei ihm allesamt nicht eigentlich vollgewichtig, sondern schweben in visionärer Leichtigkeit ohne Ballast ihres Daseins. So sind sie gleichsam ein schöner Phantasietraum ohne Blut, oder doch von einem so seltsam entfärbten Blute durchströmt, daß sie auf eine ganz und gar realistisch gesinnte Generation nur gespenstisch wirken konnten, wirken mußten. Das in sich befriedigte Gefühl des Daseins spricht aus ihnen, das seine theoretische Formulierung in der Philosophie Hegels fand, der das Idealreich der Norm im damaligen Preußenstaat fast verwirklicht sah³⁾. Ein preußisches Aristokratentum findet in ihnen sein bildmäßiges Echo: diese Welt ist nicht von romantischen Sehnsüchten dem Endlosen verbunden (wie in K. D. Friedrichs Werk), sondern sie kreist in sich und erlaubt nur gleichsam einen Einblick in ihr Getriebe, greift aber nicht über sich hinaus, läßt niemand Anteil nehmen an ihrer Abgeschlossenheit.

* * *

Nichts Wesenfremdes wird damit Schinkel als — im wesentlichen gelungene — Absicht zugesagt. Er hat seine Ästhetik⁴⁾ ja scharf genug formuliert. Das kunstwissenschaftliche Denken Schinkels kreist um diese drei Hauptpunkte: Schönheit, Sittlichkeit, Göttlichkeit: „Das Schöne ist immer erzeugt durch das Behagen an eigener Tätigkeit in harmonisch-sittlichem Gefühl der Weltanschauung und in dem Gefühl des Göttlichen in der Welt“. Daraus entspringen nun alle Folgerungen, deren werktätige Dokumente Schinkels Gemälde nicht weniger wie seine Bauwerke sind. Wer das Kunstwerk tief erlebt, wird und sollte zugleich seine sittlichen Impulse gekräftigt fühlen, da er seine Lebenskräfte auf die höchsten, großartigsten und auf die leiblich angenehmsten Gegenstände richtet. Eine nähere Hinweisung Schinkels betont aber das Idyllische, Fabulöse, Mythologische als kunstgemäßer, als das Historische oder Moderne, — die Energie der realen Welt wird so als

(1) Dieselbe Tendenz ist auch sonst wahrnehmbar; vgl. über das Kunstgewerbe Schinkels meinen diesbezüglichen Aufsatz in „Kunst und Künstler“, 1919.

(2) A. v. W. III, 352.

(3) Vgl. mein Buch „Der Gedanke des Ideal-Reichs . . . von Kant bis Hegel“. Leipzig 1914.

(4) Eine Materialsammlung bei Hans Reichel: „Die Kunstphilosophie K. F. Schinkels und Fr. v. Baaders“ in der „Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss.“ VI (1911).

Inspirationsquell der schöpferischen Kraft abgelehnt! Und das gleichsam in der Luft Schwebende der fabulierenden Phantasie wird als das Höchste gefeiert, sobald sie die ruhevoll Harmonie gestaltet: ohne Leidenschaftlichkeit, ohne Dunkelheit, ohne Verwirrung: lebensvolle Idealität. Da nun solche Idealität eine wahrhaft menschliche Angelegenheit ist, so sollte auch das bildmäßige Kunstwerk sich mit menschlichen Beziehungen bereichern, sich durch ihre Beschreibung sozusagen rechtfertigen. Reine Landschaften gelten Schinkel nicht als völlig wertvoll: sie lassen Sehnsucht und Unbefriedigtheit in der Seele zurück, — die Stimmung der Natur soll sich ins Menschliche wandeln; „der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt“. Indem so die „Landschaft“ zum Kultursymbol geformt wird, folgt Schinkel der Gesinnung Fichtes, der kein selbständiges Naturgefühl besaß und die Natur nur als Schauplatz und Grundlage menschlicher Zivilisation bewerten konnte.

So rundet sich der Kreis der Tatkraft Schinkels zur sicheren Harmonie: die Theorie erläutert das Werk und das Werk bestätigt die Weltanschauung und Wertsetzung.

DIE ERZGEBIRGISCHE KÜNSTLERFAMILIE KRODEL (EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER CRANACH- SCHULE) Mit zehn Abb. auf fünf Tafeln in Lichtdruck Von WILH. JUNIUS-Dresden

Neben einer umfangreichen Gruppe einheimischer sächsischer Meister des 16. Jahrhunderts, die wie Paul von Leubnitz, Jörg Mahler von Dippoldiswalde, Hans Coler von Köln u. a. unter fränkischem Einfluß stehen, findet sich eine zweite, die stilistisch und thematisch von der Wittenberger Cranach-Werkstatt abhängig ist, und zu deren hervorragendsten Vertretern zwei Mitglieder der Schneeberger Künstlerfamilie Krodel¹⁾ und der Kamenzer Andreas Dreßler (etwa 1540—1604) gehören. Ob diese stilistische Abhängigkeit durch ein unmittelbares Schülerverhältnis zu Cranach, wie bei Franz Tymmermann-Hamburg oder Heinrich Königswieser-Königsberg, zu erklären ist, oder ob wie bei Johannes Kemmer-Lübeck, dem Münchner Monogrammisten A. H., dem Leipziger „Fürstenmaler“ Hans Krell, dem Kölner Monogrammisten H. S. P. und anderen nur mittelbare Fortsetzung der Cranach-Tradition in Frage kommt, ist urkundlich noch nicht zu belegen, da die Nachrichten über das Leben der weniger bedeutenden Maler jener Zeit nur sehr spärlich auftreten.

Das älteste Mitglied der Familie Krodel ist der von 1528—1560 in Schneeberg nachweisbare Wolfgang d. Ä. Von ihm besitzt die Staatliche Gemäldegalerie zu Wien zwei kleine Bilder, welche die Jahreszahl 1528 tragen, bzw. mit W. K. signiert sind (Taf. 40, Abb. a u. b). Die Darstellungen: „David und Bathseba“ und „Loth mit seinen Töchtern“ erinnern in dem Figurentypus, im Gesamtton und technischen Eigentümlichkeiten so stark an Lukas Cranach d. Ä. Manier, daß sie Mechel in seinem Verzeichnis der Gemälde der k. k. Galerie im Belvedere dem Vater Lukas Cranach d. Ä., dem mystischen „Wilhelm Kranach“ zuschrieb. Es handelt sich jedoch um zwei Jugendwerke des Wolfgang Krodel, der damals noch in den Bahnen des Wittenberger Meisters mit jener Ängstlichkeit und Gewissenhaftigkeit des eben entlassenen Schülers wandelte.

Aus dem gleichen Jahre stammt ein mit W. K. und der Jahreszahl 1528 bezeichnetes „Jüngstes Gericht“, das ehemals über der Tür der Schneeberger Ratsstube hing, schon von dem Schneeberger Chronisten von 1716, Chr. Meltzer, erwähnt wird und sich zu Schuchardts Zeit (1851) im Besitz des herzoglichen Schloßkastellans Höhn in Dessau befand²⁾.

Chr. Schuchart beschreibt das Bild: „In einer Glorie in Wolken sitzt Christus als Weltenrichter, zur Linken ist eine Gruppe von Seligen, rechts von Verdammten, unten Auferstehende aus den Gräbern, in der Mitte ein Papst, welchen ein Teufel bei der Nase faßt, ein anderer Teufel hält ihm einen Ablaßzettel vor. Das Dessauer Bild hat in Farbe, Farbenauftrag, in den Umrissen und sonst alle Zeichen der

(1) Martin Krodel, 1539—1540 nachweisbar. Wolfgang Krodel d. Ä. (Bruder des Martin).
Mathias Krodel d. Ä., 1550 — 6. IV. 1605
1528—60 tätig

1) Mathias Krodel d. J., ?—1601, 2) Wolfgang Krodel d. J., 4. IX. 1575—1624.

Vgl. H. A. Müller und H. W. Singer: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. II, S. 396 (Frankfurt a. M., 1896).

(2) Über den derzeitigen Aufbewahrungsort konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Eine diesbezügliche Anfrage bei der Dessauer Museumsverwaltung blieb unbeantwortet.

Cranachschule. Dagegen zeigen die Formen eine Nachahmung von Michelangelo. Die stürzenden Verdammten und die aus den Gräbern Auferstehenden sind in dieser Beziehung gut, viele von großem Ernst und Charakter. Der Eindruck des Ganzen ist wegen zweier großen Spruchzettel über den Gruppen der Seligen und der Verdammten, und weil die Färbung schwach ist, nicht besonders angenehm.“

Daß Wolfgang Krodel auch die späteren rationalistischen und scholastischen Spitzfindigkeiten der eigentlich „reformatorischen“ Arbeiten seines Lehrers nicht fremd waren, beweisen zwei Motivbilder in der Hauptkirche zu Kamenz (Taf. 41, Abb. a und b), die in kontinuierlicher Darstellungsweise, ohne jegliche Komposition und bildliche Geschlossenheit das theologisch-dogmatische Thema: „Der alte Bund“ und „Der neue Bund“ kläuelnd interpretieren. Auf der ersteren Tafel ist im Vordergrund der „sündige Mensch“ dargestellt, welcher von Tod und Teufel der Hölle zugejagt wird. Rechts stehen vier Männer: der gehörnte Moses mit den Gesetzestafeln, ein Hoherpriester in Bischofstracht und zwei Propheten. Diese Gestalten des Vordergrundes werden von den Figuren Adams und Evas unter dem Baum der Erkenntnis, und der Anbetung der ehernen Schlange im Wüstenzeltlager der Israeliten durch ein lichtiges Buschwerk im Mittelgrunde getrennt. Über dem Ganzen schwebt auf einer gläsernen Weltkugel in einem Wolkenkranz Christus mit den Nägelmalen. Drei Schriftfelder unterhalb der Gesamtdarstellung und eins in der linken oberen Ecke, der Epistel Pauli an die Römer entnommen, geben die Erklärung des gedanklichen Inhalts dieser Motivtafel: Alle Menschen ohne Unterschied sind Sünder und werden ohne Verdienst gerecht durch den Glauben.

Das Gegenbild (Taf. 41, Abb. b) zeigt im Mittelgrund links auf einem Berge Maria mit der Vision des kreuztragenden Christusknaben. Zu ihren Füßen liegt im Hintergrunde das himmlische Jerusalem. Im Vordergrund wird der „sündige Mensch“ von Christus (!) auf Christi Kreuzigung hingewiesen, während ganz vorn das Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne steht. Rechts seitlich hinter dem Kreuz das Grab des Auferstandenen, vor dem dieser als Überwinder von Tod und Teufel mit der Kreuzesfahne steht. In der rechten oberen Ecke wird die Himmelfahrt Christi angedeutet durch die von einer Wolke getragenen Füße des Heilands. Vier Inschrifttafeln geben die Erklärung zu diesem religiösen Anschauungs-Unterrichtsbilde, das an der linken Ecke des Grabes, links vom Fuße des Kreuzes die Jahreszahl 1542 und das Monogramm Wolfgang Krodels trägt¹⁾.

Die Kamenzer Hauptkirche bewahrt noch ein drittes Bild, das, obwohl nicht signiert und datiert, auf den älteren Wolfgang Krodel zurückgeht und zwischen 1530—40 entstanden sein mag. Die Darstellung des Gekreuzigten, jener in der Dresdner Gemäldegalerie, angeblich von Dürer gemalten, in Einzelheiten (das Lententuch!) ähnlich, ist als Motivbild durch ein mit dem Sterbehemdchen bekleidetes, am Kreuze kniendes Kind und durch die Wappen derer von Löser, Oelsnitz, Mistelbach und Schlieben gekennzeichnet.

Starke Abhängigkeit von Lukas Cranach d. Ä. beweist auch die „Darstellung des ersten Menschenpaares“ aus dem Breslauer Museum, datiert von 1543 und signiert mit den aneinandergestellten Initialen W und K, die Max J. Friedländer anlässlich

(1) Unter zahllosen ähnlichen religiös-dogmatischen Kompositionen, die in Einzelszenen eine zusammenhängende Bilderpredigt, vorgetragen durch eine Folge von illustrierten Bibelprüchen darstellen, ist ein Ölgemälde der Cranach-Werkstatt im Königsberger Stadtmuseum besonders beachtlich.

der Erfurter kunstgeschichtlichen Ausstellung 1903 in Wolfgang Krodels auflöste. In seiner etwas schwächlichen Figurenbildung und der nicht sehr leuchtkräftigen Farbgebung erscheint das Bild wie eine kümmerliche und matte, nur wenig variierte Wiederholung des Adam-und-Eva-Bildes seines Meisters im Magdeburger Museum.

Wolfgang Krodels Tätigkeit läßt sich dann im Jahre 1555 verfolgen, in welchem ein in der Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt befindliches Gemälde der „Geschichte der Judith und des Holofernes“ entstanden ist (Taf. 42). Rechts im Vordergrund das Lager des Holofernes mit dem Zelte des Feldherrn. In einem zweiten Zelte dahinter links seine Enthauptung. Über dem Hauptzelte in grünem Kranze ein Wappen: ein Mohr mit Fahne und Schild in rotem Felde nebst dem Monogramm W. K. und der Jahreszahl 1555. Am Meere links dehnt sich das belagerte Bethulia aus, mit dem siegreichen Ausfall der Israeliten, den letzten Akt dieser nach Luthers Worten „guten, ernsten, tapferen Tragödie“ darstellend.

Beim Justizkommissar Wilke in Halle sah Chr. Schuchardt um 1865 zwei undatierte Porträts des Hilarius und der Margarethe von Repurch, mit W. K. bezeichnet und einem „Wilhelm Krodel“¹⁾ mißverständlich zugeschrieben. Andere haben sie und ähnliche das Malerzeichen W. K. tragende Werke einem „Wilhelm Kranach“ zugewiesen und dabei sogar an den Vater des Lukas Cranach d. Ä. gedacht. Soviel sich Schuchardt 1871 noch seiner eigenen Wahrnehmungen zu erinnern vermochte, glichen die beiden Hallenser Bildnisse, über deren jetzigen Aufenthalt wir nichts in Erfahrung bringen konnten, dem äußeren Eindruck nach und auch hinsichtlich des Kolorits, der Malweise des älteren Cranach, in der Behandlung aber mehr dem Darmstädter Bilde der „Geschichte der Judith“ und dem Bildnis des Schneeberger Rats Herrn Franz Brehm von 1591 Mathias Krodels des Älteren (Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 1958), (Taf. 44, Abb. b).

An das Ende der Schaffenszeit Wolfgang Krodels d. Ä. sind ein in der Taufkapelle der Zwickauer Marienkirche befindliches Epitaph mit der Darstellung des auferstandenen, Tod und Teufel durchbohrenden Christus (Tafel IV, Abb. a) und ein gleiches in der Schneeberger St. Wolfgangskirche mit der Darstellung der Taufe Christi im Jordan zu stellen.

Das erstere Gemälde ist eine der besten und sorgfältigst ausgeführten Kompositionen, die das bei Cranach und seinen Schülern (Franz Tymmermann-Hamburg) so häufig interpretierte Thema von der Auferstehung des Fleisches (I. Korinther, 15) behandelt. Gestiftet wurde es zum Gedächtnis des 1556 in Zwickau verstorbenen Rats Herrn Johann Leupold von dessen Ehefrau Katharina geb. Kanzler und ihren acht Kindern. Von Franz Stoedner²⁾ wird das Werk irrtümlich als von Mathias Krodel d. Ä., († 1605) herrührend bezeichnet, Oberlehrer G. Sommerfeldt³⁾ schreibt es dem jungen Schneeberger Maler Wolff Cürschner, „von dem verstendige Leuth urtheilen, daß er den allerberühmtesten in dißer Kunst Meistern hette können gleich werden, wo nicht fürgehen, so er nicht in seinen besten Jharen were abgefordert worden“⁴⁾ zu.

(1) Vgl. Ludwig v. Winckelmann: Neues Mahlerlexikon (Augsburg 1796), S. 274.

(2) Deutsche Kunst in Lichtbildern (Berlin 1908), S. 129.

(3) Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins (Heft 12, 1919, S. 102--103).

(4) Petrus Albinus: Collectaneenchronik Schneebergs (Manuskript in der Sächs. Landesbibliothek). Christian Meltzer: Schneeberger Chronik von 1716, S. 639.

Die inschriftliche Bezeichnung W. K. 1559 deutet auf Wolfgang Krodel d. Ä.; sein Großneffe gleichen Namens, geboren am 4. September 1575 als zweiter Sohn aus erster Ehe des Mathias Krodel war nach R. Steche im sächsischen Inventariationswerk 1559 „zu jung, um ein derartiges Werk schaffen zu können“, was allerdings 16 Jahre vor seiner Geburt eine unmögliche Zumutung gewesen wäre. Bezieht sich Steches Bemerkung aber auf Wolfgang Krodel d. Ä., der etwa um 1505—10 geboren ist, da sein erstes datiertes Werk aus dem Jahre 1528 stammt, so ist sie für den etwa 54jährigen Meister in gleicher Weise unsinnig. „Wolfgang Cürschner, Mahler“ dürfte wohl seine Werke, von denen keines erhalten ist, W.C. signiert haben; urkundlich erwähnt wird er 1543 von dem 1551 verstorbenen Chronisten Johann Hübisch in einem Schneeberger Hausbesitzerverzeichnis¹⁾. An anderer Stelle wird er als „in seinen besten Jahren gestorben“ bezeichnet, so daß keine Veranlassung vorliegt, ihn 16 Jahre nach seiner ersten und einzigen Erwähnung als „gar berühmten Maler Schneebergs“ noch in Zwickau tätig zu denken.

Das Epitaph der Schneeberger Wolfgangskirche²⁾ stellt die Taufe Jesu nach Ev. Matthäi III, 16 dar. Gottvater als deus rex potentissimus sendet den heiligen Geist auf Christus herab, dessen Gewand von einem Engel gehalten wird. In der Ferne nehmen zwei Männer in stiller Andacht an der heiligen Handlung teil. Im Vordergrund kniet der Stifter mit seiner Familie, über deren Namen die drei Wappen, vermutlich Schneeberger Bürger, Aufschluß geben. Auch dieses Werk, das Gepräge der Schule Lukas Cranach d. J., zumal hinsichtlich der Stifterbildnisse tragend, ist signiert W. K. 1561.

Die Tätigkeit Wolfgang Krodel d. Ä. läßt sich über das Jahr 1561 hinaus nicht weiter verfolgen, da mit W. K. signierte Werke aus dem Cranach-Kreise mir nicht bekannt geworden sind³⁾. Während seiner 33 Jahre nachweisbaren Tätigkeit hat er die Tradition der Cranachs gepflegt und innerhalb des zunehmenden Verfalls künstlerischen Schaffens in den erzgebirgischen Städten ältestes mit Treue bewahrt.

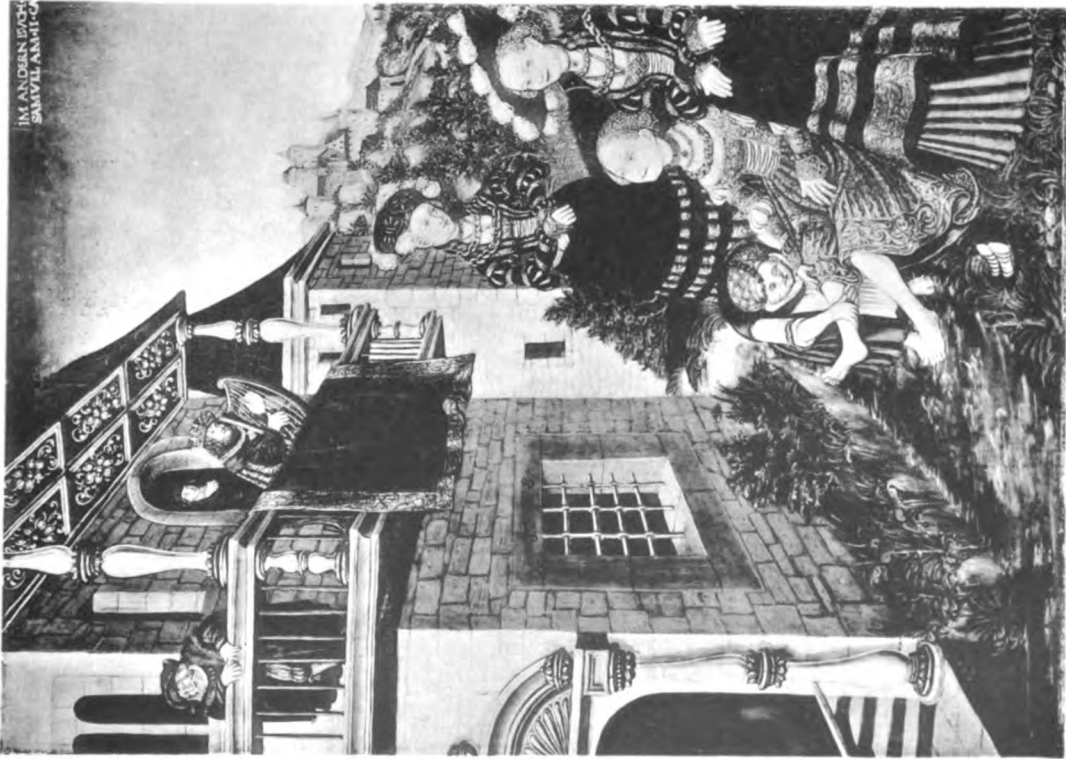
Sein Bruder Martin wird als 1539 tätiger, 1550 das Bürgerrecht Schneebergs besitzender und 1590 an den Emporen-Malereien der Schneeberger St. Wolfgangskirche tätiger Meister in den erwähnten Chroniken genannt. Nach einer vor Jahren in den sächsischen Tageszeitungen von ungenannter Seite⁴⁾ verbreiteten Mitteilung „fehlt es in Steches sächsischem Inventarisationswerk an Beschreibung eines in der Sakristei der Marienkirche zu Neustädtel bei Schneeberg anzutreffenden, in kleinen Ausmessungen gehaltenen Gemäldes mit der Darstellung einer biblischen Szene aus Ev. Lukas XXIII (Christus vor Pilatus), (Taf. 43, Abb. b). Es wäre zu vermuten, daß Martin Krodel, der aus Ungarn nach Schneeberg gekommene Maler, dem eine größere Anzahl von Kunstschöpfungen in der Gegend der Nordketten des Erzgebirges verdankt wird, es verfertigt haben kann, der als Schüler des Lukas Cranach bezeichnet wird. Doch stehen die näheren Ausweise aus. Nur ein Anhaltspunkt unmittelbarer Zeitbestimmung ist gegeben: Der obere Teil des Rahmens über den Gestalten der Häscher, die den Angeklagten vor den in voller Amtstracht auf einer Tribüne sitzenden Richter zerren, ist überschrieben: Andreas Schilbach.

(1) Handschrift d 48, Blatt 147 der sächsischen Landesbibliothek. Dresden.

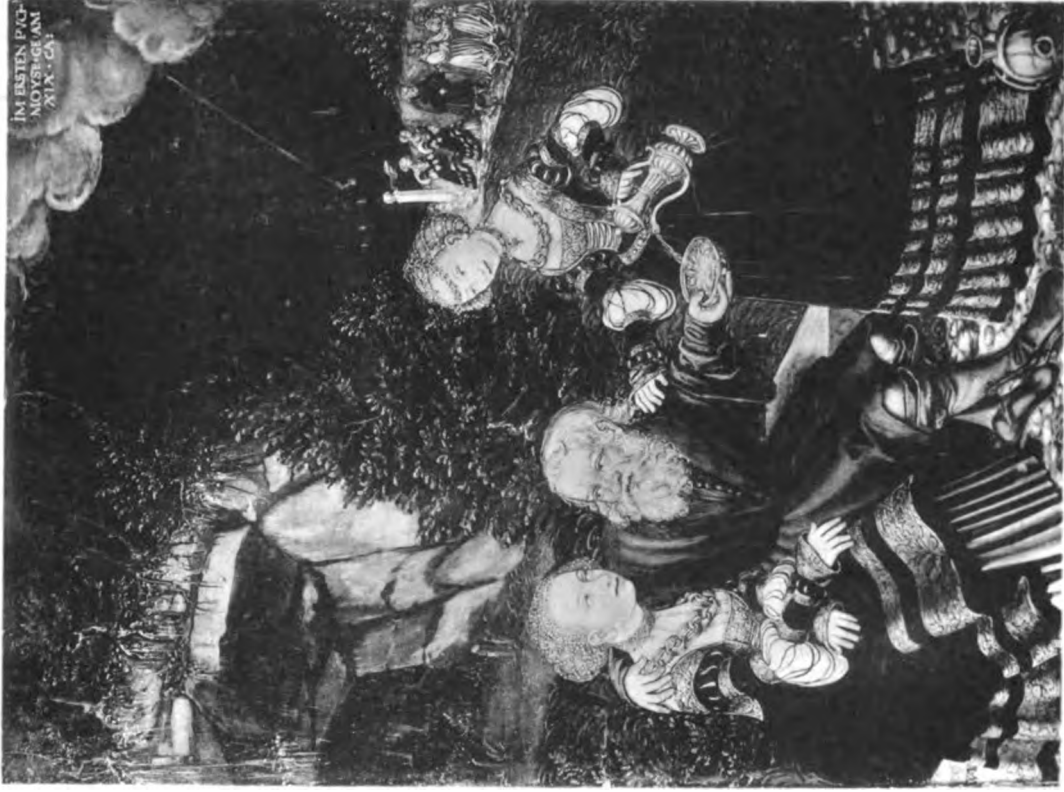
(2) A. Dost: Die St. Wolfgangskirche zu Schneeberg, S. 17. (Schneeberg 1899.) R. Steche, a. a. O., Heft VIII, S. 51.

(3) Für diesbezügliche freundliche Hinweise bin ich jederzeit zu großem Dank verpflichtet.

(4) Wahrscheinlich E. A. Seemann, Kunstchronik.



(a) Wolfgang Krodell d. Äl. David und Bethsebe (1528)
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthist. Hofmuseums



(b) Wolfgang Krodell d. Äl. Loth und seine Töchter (1528)
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthist. Hofmuseums

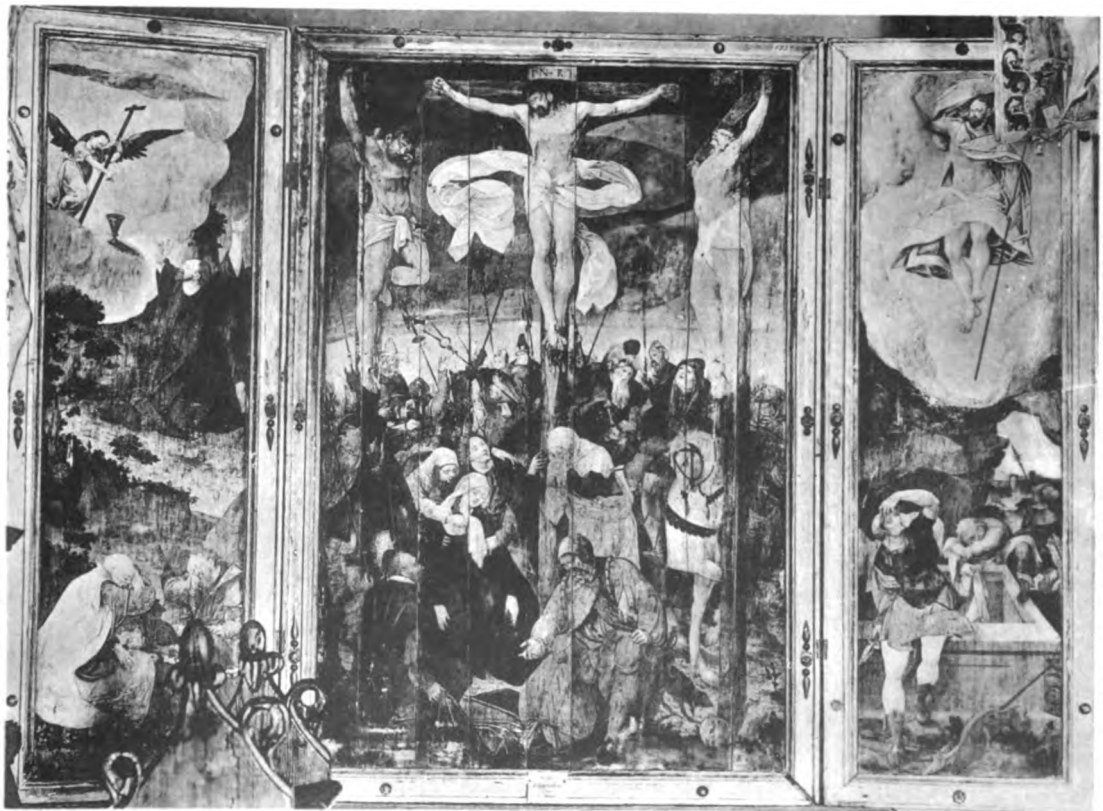
Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodell



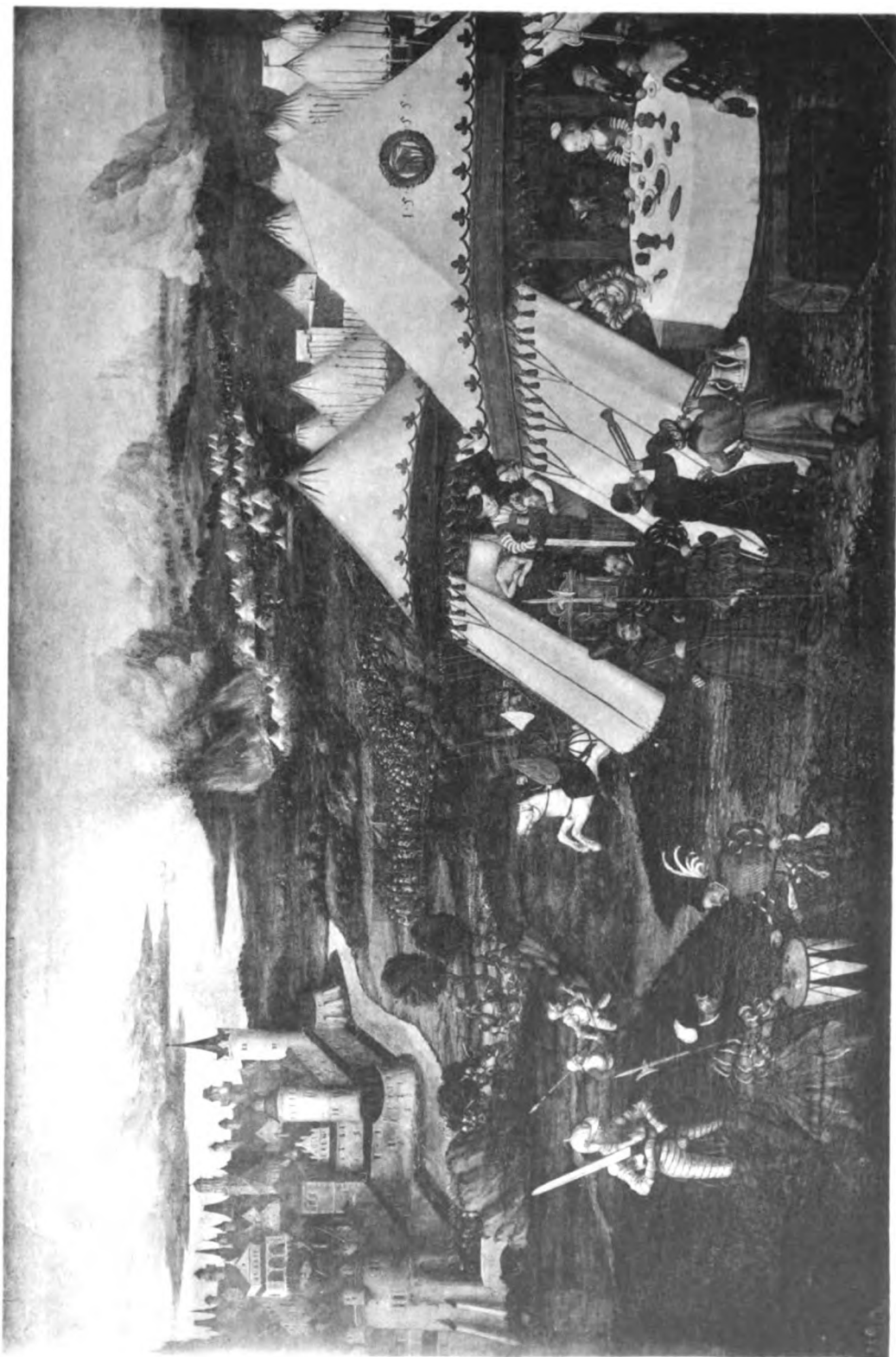
(a) Wolfgang Krodel d. Äl. „Der alte Bund“ (1542?)
Kamenz, Hauptkirche



(b) Wolfgang Krodel d. Äl. „Der neue Bund“ (1542)
Kamenz, Hauptkirche



(c) Mathias Krodel d. Äl. Altar aus Alt-Mügeln bei Oschatz (1582) Dresden, Altertummuseum

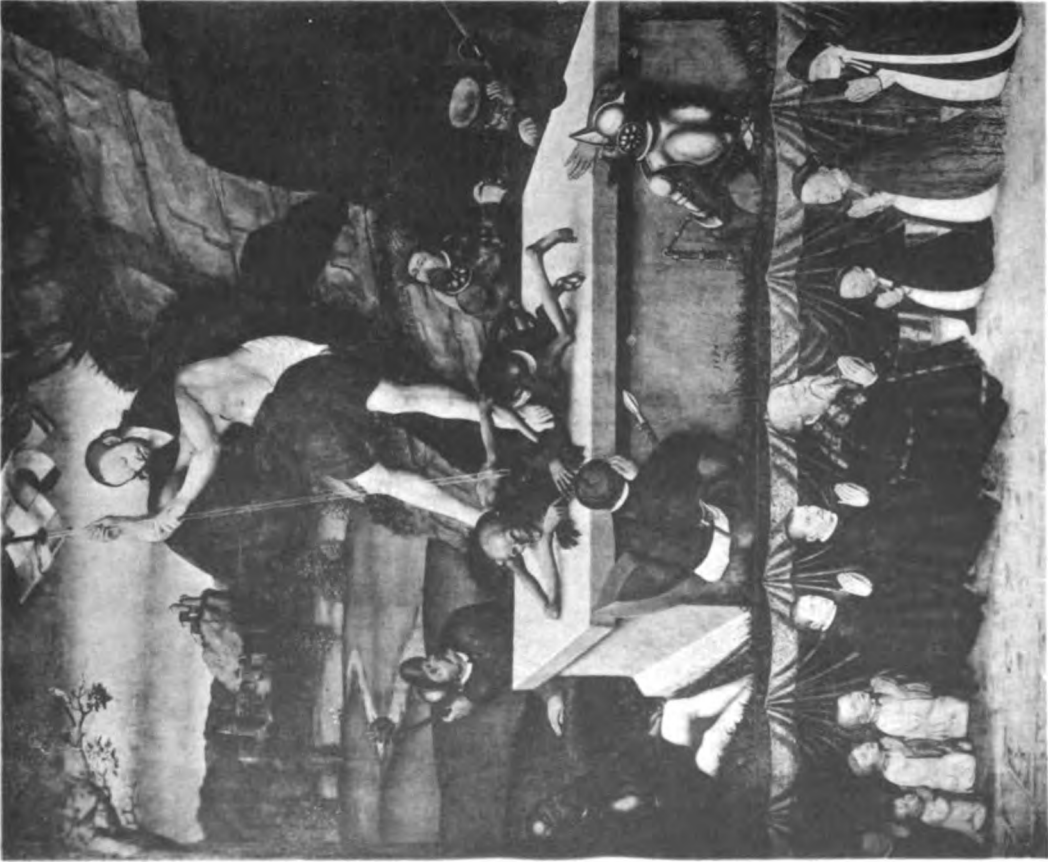


Wolfgang Krodel d. Äl.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Geschichte der Judith (1555)

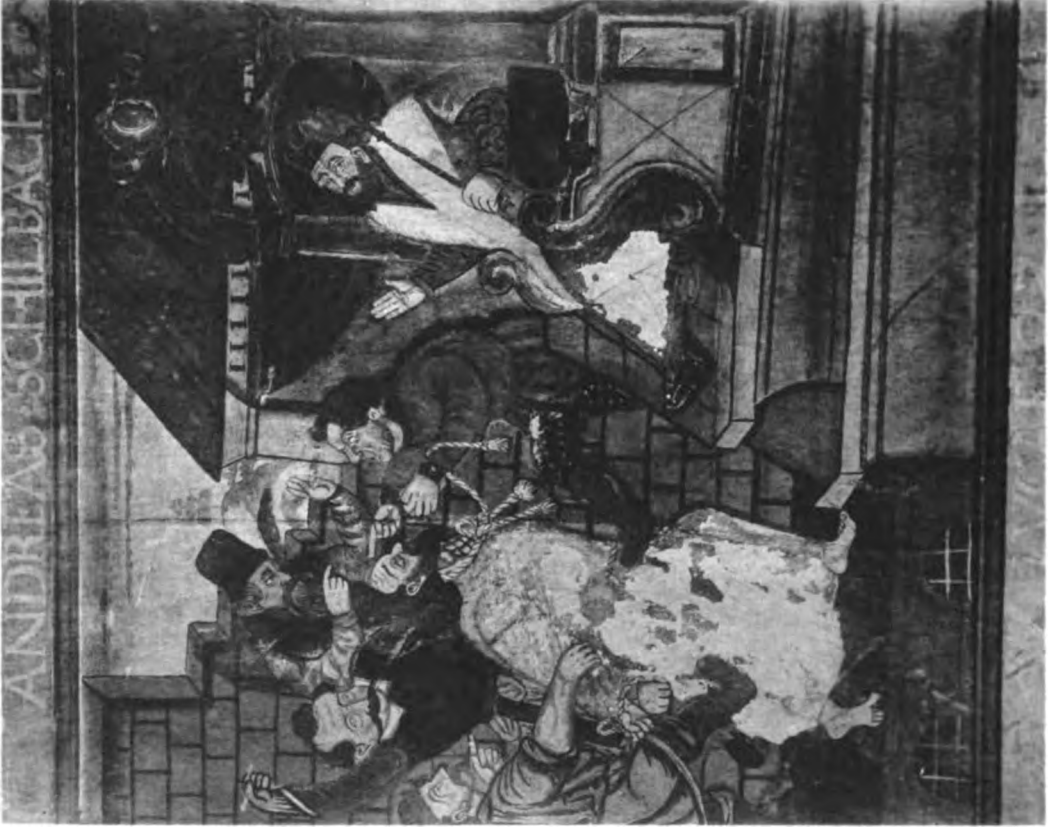
Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel



(a) Wolfgang Krodel d. Äl.
Epitaph des Zwickauer Rats Herrn Johann Leupold (1559)

Zwickau, Marienkirche

Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel



(b) Angeblich Martin Krodel
Epitaph des Andreas Schulbach

Neustädtel i. E.



(a) Mathias Krodel d. Äl.

Braunschweig, Gemäldegalerie
Bildnis eines Goldschmieds (1570)

Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel



(b) Mathias Krodel d. Äl.

Dresden, Gemäldegalerie
Bildnis des Schneeberger Ratsherrn Franz Brehm (1591)

Dieser, einer alten Neustädteler Fundgrübnerefamilie angehörig, wird der Inhaber des Kirchenstandes gewesen sein, dem im 16. Jahrhundert das Bild als Hintergrund diente. Kein Zweifel, daß Schilbach und seine Verwandten auch die Kosten für das Verfertigen des Gemäldes getragen haben, und es der Kirche zur Erinnerung an jene Zeit der Blüte des Erzbergbaues im Erzgebirge gestiftet haben.“

Durch rohe Übermalung und unsachgemäße „Restaurierung“ ist das Neustädteler Bild zur Karikatur entstellt worden, so daß nicht mehr der geringste Anhaltspunkt für seine Herkunft aus der Krodelwerkstatt in Schneeberg vorliegt. Auch die Angaben Chr. Schuchardts¹⁾, auf Meltzers Schneeberger Chronik bzw. auf die um 1580 von Petrus Albinus geschriebene Kollektaneenchronik der Stadt Schneeberg zurückgehend, sind bezüglich Martin Krodel durch einen Lesefehler Meltzers teilweise entstellt. Es heißt da: „Über dem großen Altarbilde in der Schneeberger St. Wolfgangskirche (Marienkirche)²⁾ befindet sich eine deutsche Inschrift desselben Inhalts wie die darunter befindliche lateinische, und darüber das kurfürstliche Wappen von Martin Krodel gemalt, welcher allhier Bürger und sonst Lukas Cranachs Discipulus gewesen.“

Nach Meltzer habe „Martin auch etwa um 1568 bis 1570 die Apostel an den Pfeilern der Empore gemalt“, worüber wir weiter unten uns äußern werden, und endlich gedenkt er eines anderen Bildes Martins in der Schneeberger Hospitalkirche³⁾. (Christus mit der kristallinen Weltkugel.)

Die dem Martin Krodel irrtümlich zugeschriebenen Gemälde sind zwar qualitativ nicht gleichwertige, aber stilistisch zusammengehörige Werke seines Sohnes Mathias Krodel d. Ä. An der inneren Chorwand der Schneeberger Hospitalskirche ist ein Gemälde angebracht, das in den Maßen denen der Emporengemälde der Wolfgangskirche gleicht und auch durch seine stilistische Verwandtschaft seine Zugehörigkeit zu jenen bekundet. Christus, stehend, hält eine kristallene Weltkugel im Arm, also eine ähnliche Darstellung wie jene am zweiten südlichen Pfeiler der Wolfgangskirche.

Im Jahre 1568 schmückte nach Petrus Albinus (1580) Matz Krötel⁴⁾ nach Meltzers Stadt- und Bergchronik von Schneeberg, 1719: „Lucae Cranachs discipul.“ im Auftrage der Stadt und unter der Leitung des Pastors Andreas Praetorius die Vorderseite der die Emporbögen tragenden Pfeiler der St. Wolfgangskirche mit 10 Freskogemälden Christi und der Apostel, ein weiteres wurde erst 1583 zum Gedenken an den während der Jahre 1568—1575 an der Kirche tätigen Geistlichen Praetorius von dessen Sohn gestiftet. In der bereits mehrfach erwähnten Kollektaneenchronik der Stadt Schneeberg⁵⁾, von Peter Weise (Petrus Albinus) dem bekannten 1598 im Alter von 64 Jahren gestorbenen Dresdner Geschichtsforscher geschrieben, heißt es: „Im Jhar 1568 ist das Gemelde der Apostell an den Pfeilern unter der Borkirchen yn der großen Kirchen angehangen worden durch Andream Praetorium, Pfarhern dazumal, Matz Krötel (Mathias Krodel d. Ä.) von Schneebergk, Maaler.“ Da die Gemälde zu Beginn des 17. Jahrhunderts von dem Schneeberger Maler Paul Gott-

(1) Christian Schuchardt: Lukas Cranach d. Ä., Leben u. Werke. (Leipzig 1851, Bd. I, S. 245).

(2) Vgl. R. Steche, a. a. O., Heft VIII, S. 40.

(3) Vgl. R. Steche, a. a. O., Heft VIII, S. 35 und 54. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Teil I, S. 59. (Leipzig 1843.)

(4) Solche Willkür in der Schreibweise von Namen begegnet uns in jener Zeit häufig. So heißt es z. B. in der Zimmerschen Chronik von 1548: „Schad' umb die große Kunst des Meisters Laux Kronen (Lukas Cranach).“

(5) Manuskript der Sächsischen Landesbibliothek, d 51, Blatt 163b.

hard Blumberg teilweise rücksichtslos restauriert wurden, ist eine eingehende Stilkritik unmöglich gemacht. Signiert ist nur das Bild des Apostel Petrus, und zwar in folgender Form: NKl. Die Figurenfolge beginnt am zweiten südlichen Pfeiler mit der Darstellung Christi als Salvator Mundi, Kreuz und kristallene Weltkugel tragend, zu seiner Rechten das Lamm.

Es folgen die Apostel Andreas, Jakobus d. Ä. und Johannes Ev.

An der Nordseite sind die Figuren von Westen nach Osten fortschreitend in folgender Reihenfolge angebracht: „Philippus, Thomas, Jakobus minor, Simon und Judas Thaddaeus als Bruderpaar auf einem Bilde, und Mathias.

Die zehn Gemälde sind sämtlich auf sehr dünnem Stuck, ursprünglich wahrscheinlich *al fresco* gemalt, und werden ergänzt durch drei auf Holz in Öl gemalte Gemälde in gleicher Größe, die früher frei an den Pfeilern aufgehängt waren, jetzt aber sich im Chorraum befinden. Sie stellen Johannes Baptista und die Apostel Paulus und Bartholomäus dar. Johannes, in einer Halle vor einem Kreuzifix stehend, trägt die hl. Schrift, auf welcher das Lamm Gottes ruht. Das 1583 datierte Bild ist, wie oben erwähnt, eine Stiftung des Sohnes, Pastors Martin Praetorius, dessen Gesichtszüge Johannes d. T. tragen soll. Nach Meltzer¹⁾ trug das Gemälde folgende begleitende Verse:

Hae pia dilecto posui monumenta parenti,
Cujus in hac faciem conspicias effigie:
Praesentem digito Christum Baptista Johannes
Monstravit; meus at voce docente pater;
Ille parare viam jussus; Sic fata volebant
Heic Domini lectas pascere jussus oves.

Trotz der rücksichtslosen Übermalung und ihrer dadurch entstandenen künstlerischen Ungleichwertigkeit nähern sich die Gemälde, wenn man von der der Cranach-Schule eigenen Verzeichnung von Händen und Füßen absieht, zum Teil der edlen Auffassung und Größe der Dürerschen Apostel. Insbesondere gilt dies von der Figur Christi, Johannes des Evangelisten und denen der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Auf dem Tafelgemälde des Apostel Paulus trägt er als Parallele zu den zwei Schlüsseln Petri zwei Schwerter, außerdem befinden sich unten zwei kleine Wappenschilder und der Name (wohl des Stifters?) Wolff Schroder, so daß also dieses Bild nicht zur ursprünglichen „Praetorius-Folge“ gehört.

Vermutlich hat Matthias Krodell auch die biblischen Darstellungen in den Brüstungsfeldern der Emporen zwischen 1568 und 1583 gemalt, die aber bereits im 17. Jahrhundert zerstört wurden.

In gleicher Weise signiert wie das Schneeberger Petrusbild und die Jahreszahl 1570 tragend (am Rande links) ist ein prachtvoll gezeichnetes und sorgfältigst durchgeführtes Bildnis eines bärtigen Mannes mit Pelzmütze in der Braunschweiger Gemäldegalerie (Taf. 43, Abb. a). Dem langstieligen Hämmerchen nach, das das Monogramm G. P. trägt, handelt es sich vielleicht um einen hohen Bergwerksbeamten des Schneeberger Hütten- und Grubenbezirkes, nach Karl Scheffler²⁾ um einen Goldschmied. Der Hintergrund mit einer in lebendigem Barock dargestellten Bekehrung Pauli, einem darauf bezüglichen Bibeltext und einem großen Wappen lenkt durch sein Vielerlei etwas von dem ausgezeichneten Porträt ab, das zu den

(1) Chr. Meltzer: Stadt- und Bergchronik von Schneeberg 1719, S. 307.

(2) K. Scheffler: Bildnisse aus drei Jahrhunderten. (Langewiesches „Blaue Bücher“).

besten des ausgehenden 16. Jahrhunderts gehört. Es wäre interessant, durch Wappen und Monogramm die Persönlichkeit dieses Mannes festzustellen, wie es G. Sommerfeld für das Zwickauer Epitaph und das Porträt des Schneeberger Rathsherrn in der Dresdner Galerie gelang.

In dem Katalog des Dresdner Altertums museums wird ein gemalter Flügelaltar, aus Mügeln bei Oschatz stammend, beschrieben, dessen Malerei von einem Schüler oder Genossen des jüngeren Cranach herrühre, und dessen Eigentümlichkeiten in übertreibender Weise, ein Haschen nach Effekt in gewaltsamen, ungeschönen Wendungen, geschraubtem, oft ins Burleske fallenden Ausdruck, verbunden mit oberflächlicher Behandlung des Ganzen zeige. Auch Christian Schuchardt beschreibt im ersten Bande seines Cranachwerkes (S. 246) den Alt-Mügelner Altar, dessen Gesamteindruck mehr auf Lukas Cranach d. J. Schule hinweise, während die manirierte Zeichnung und die Behandlung im Ganzen das Verdienst der Schule habe. Nach den Rechnungen in den dortigen Kirchenbüchern solle es ein Werk des Mathias Krodel sein.

Schuchardts Angabe wird bestätigt durch eine genaue Beschreibung des Werkes¹⁾, aus der hervorgeht, daß man im Jahre 1800 anlässlich einer Renovierung der Mügelner Stadtpfarrkirche St. Johannes das Altargemälde von Mathias Krodel als „unnützen Gegenstand“ beseitigte, „ein schönes Kunstwerk, das nach 4 Jahrzehnten, freilich nicht ganz ohne Verstümmelung, wieder aufgefunden und, Dank sei dem Sächs. Altertumsverein, in dessen Museo jetzt als ein Schatz aufbewahrt wird.“ Aus der Beschreibung des Mügelner Pfarrers Sinz geht hervor, daß die Dresdner Gemälde zu einer ursprünglich viel stattlicheren Altaranlage gehörten, denn er schreibt: „Der jetzige Altar stehet 4 Stufen hoch, zu beiden Seiten ist ein Geländer, der Tisch ist steinern, die Altarwand aber von Holz sehr kunstreich geschnitzt und ganz vorzüglich gemalt. In dem untersten Fache zeigt sich, unmittelbar über dem Altartische, die Einsetzung des hl. Abendmahls gemalt. Darüber und in dem mittleren Teile der Altarwand sind Doppelflügel und Türen, inwendig und auswendig geschmackvoll gemalt, so daß man den Altar zweimal verändern, auf- und zumachen kann und die Ansicht dieser Gemälde wechselt. Auf dem äußersten Teile dieser Flügel sieht man 4 Felder, und zwar auf der Mitternachtseite die Verkündigung Mariä, auf der ersten Türe die Geburt Christi, auf der andern Jesus im Tempel sitzend unter den Lehrern, und auf der Mittagsseite die Taufe Christi im Jordan von Johannes vollbracht, meisterhaft dargestellt. Bei Eröffnung beider Türen oder Flügel erblickt man wieder 3 gemalte Felder, nämlich in der Mitte die Kreuzigung Christi, ein Prachtstück voll Leben und Ausdruck, rechter Hand den Kampf des Herrn im Garten Gethsemane, linker Hand seine Auferstehung (Taf. 40, Abb. c). Oben darüber in der dritten Abteilung des Altars steht rechter Hand und auf der Mitternachtseite das Wappen Johannis IX. von Haugwitz mit 4 Feldern, worin statt des vormaligen bischöflichen Lammes sich wechselsweise ein Büffelkopf, als das Haugwitzsche Geschlechtswappen, und ein Adler zeigen. Es hatte nämlich, als dieser Altar erbaut wurde, Johannes von Haugwitz auf das Bistum Meißen schon verzichtet, lebte aber als Domprobst zu Naumburg auf dem Schlosse Ruhethal. Gegenüber linker Hand auf der Mittagsseite befindet sich das Mügelische Ratssiegel. Darüber ist in der vierten und kleinsten Abteilung das jüngste Gericht gemalt und oben darüber ragt ein kleines Crucifix hervor. Dieser

(1) Johann Gottlob Sinz: Geschichte der Stadt Mügeln und Umgegend. (Mügeln 1846), S. 148—150, 171—172. Joh. Fiedler und M. O. Zießler: Chronik von Mügeln (1754), S. 129.

Altar ist 1582 ganz neu erbauet und von Mathias Krodell, Bürger und Maler zu Schneeberg, gemalt worden und kostet 70 fl. zu verfertigen, wozu der Bischof Johann von Haugwitz, der Rat, Bürgerschaft und die ganze Kirchfahrt das ihrige freiwillig beigesteuert haben. Dieser Mathias Krodell war ein sehr berühmter Künstler seiner Zeit, welcher zu Kurfürst Christians Zeiten in Dresden im Schlosse einige Wand- und Deckengemälde malen mußte und 1605 starb. Martin Krodell, welcher vermutlich sein Vater war, war ein Schüler Lukas Cranachs, daher auch wohl unser Altargemälde als ein Werk aus der Cranachschen Schule leicht erkannt wird; und seine Söhne, Matthias jun. und Wolfgang waren ebenfalls in der Malerkunst sehr berühmt, wie Meltzer¹⁾ bezeugt.“

Von den Fresken, die Mathias Krodell zur Zeit Kurfürst Christian I. (1568—1591) im Schloß und im Stallhof (jetzt National-Hygienemuseum) zu Dresden „ufn Tünch“, wie es in der Meltzerschen Chronik S. 639 heißt, gemalt hat, ist nichts mehr erhalten. Wir wissen nur noch von schwarzen Sgraffitomalereien: einzelne Krieger, Reiterzüge, Schlachtszenen usw., mit denen alle Wandflächen des Stallgebäudes, jener Stätte für ritterliche Kampfspiele, die bald in ganz Europa berühmt waren geschmückt wurden²⁾.

Hingegen besitzt die Dresdner Gemäldegalerie ein Porträt, das, deutlich auf die Cranach-Traditionweisend, fast wie ein sehr gutes Werkstattbild der Cranach-Schule wirkt. Seiner Bezeichnung: 1591 aetatis suae 49. MK (zusammengezogen) entsprechend, wird es jetzt mit Recht Mathias Krodell d. Ä. zugeschrieben, obwohl die Form des Monogramms nicht mit der Signatur des Schneeberger Apostel Petrus in der Wolfgangskirche übereinstimmt (Taf. 43, Abb. b). Daß es sich aber um einen vornehmen Schneeberger Bürger handelt³⁾, geht aus dem Wappen seines Siegelringes hervor, welches mit jenem in der rechten oberen Bildecke übereinstimmend, nach Christian Meltzer⁴⁾ das des Schneeberger Ratsherrn und Stadtrichters Franz Brehm ist. G. Sommerfeldt⁵⁾ hat nachgewiesen, daß das Bildnis zwei Jahre nach dem Tode Franz Brehms, der auch wohlhabender Hammerherr in Unter-Plauenthal war, im Auftrage seiner Witwe Magdalena († 1596) von Mathias Krodell d. Ä. gemalt worden ist. Auch Schuchardt kannte das Bild durch Autopsie, und äußert sich im dritten Bande seines Cranachwerkes über es wie folgt: „Wenn man bei dem männlichen Bildnis eines alten Mannes mit weißem Barte, in der linken Hand ein Buch haltend, an die Bilder denkt, die ich in meinem Werke: Lukas Cranach d. Ä., Leben und Werke (Bd. I, S. 245 ff.) als Werke der Künstlerfamilie Krodell angeführt habe, so kann man bei dem Dresdner Porträt, signiert M. K. 1591, weder an einen der Krodell, noch an die Cranachsche Schule denken.“

Zweifellos hat Mathias Krodells Stil nach 1582 eine Veränderung erfahren, die, wie auch die neue Signatur des Monogramms, vorläufig noch ungeklärt ist, und Schuchardts Skepsis durchaus berechtigt.

(1) Schneeberger Chronik, S. 87, 407, 639.

(2) Diese und die malerische Ausschmückung der Stallgalerie dürfte auf den namhaftesten Dresdner Maler jener Zeit, den Braunschweiger Heinrich Göding (1531—1606), seit 1570 Hofmaler des Kurfürsten August, zurückgehen. Auch Cyriacus Röder, Zacharias Wehme und Michael Treutling wirken zu jener Zeit am kursächsischen Hofe, während Mathias Krodell in den Urkunden nie genannt wird.

(3) Nicht um einen dem Kreise der Wittenberger Reformatoren nahestehenden Mann, wie Karl Scheffler vermutet.

(4) a. a. O., S. 1088.

(5) In dieser Zeitschrift, Bd. XI (1918), S. 202.

G. Sommerfeldt¹⁾ schreibt, auf einer brieflichen Mitteilung E. Flechsigs fußend, Mathias Krodel d. Ä. auch ein in Öl gemaltes Marienbild im Städtischen Museum zu Nordhausen zu. Das Bild stammt aus dem Nachlaß des Nordhausener Stadtphysikus, des bekannten Botanikers Magister Johann Thal, der im Jahre 1583 tödlich verunglückte. Seine Erben konnten sich bei der Erbschaftsteilung nicht über den Besitz dieses Gemäldes einigen und stifteten es deshalb dem Rathause, wo es in der sogenannten „Regimentsstube“ über dem „Kammerkasten“ seinen Platz fand²⁾. Nach der genauen Beschreibung des wertvollen Bildes, die Julius Schmidt im elften Bande des Inventarisationswerkes der Provinz Sachsen gibt, trägt es die Jahreszahl 1564 und das Künstlerzeichen MK = M. K., welches nach einer Inschrift auf der Rückseite des Bildes den Maler Marcus Kräger bezeichnen soll. Am oberen Bildrande ist in späteren Schriftzügen aufgemalt: „imago virginis Mariae“.

Es liegt trotz der Ähnlichkeit der Künstlerzeichen keine Veranlassung vor, den Namen des Malers Marcus Kräger durch jenen des Mathias Krodel zu ersetzen, da auch das Ergebnis der stilkritischen Vergleichung des Nordhausener Gemäldes mit Krodel'schen Werken nicht unbedingt für die Identität des Nordhausener und Schneeberger Künstlers spricht³⁾.

Auch erwähnt Meltzer⁴⁾ einen Mathes Krodel, Maler, der um 1620 unter den Schneeberger Ratspersonen war. Vermutlich ist er der älteste Sohn des am 6. April 1605 verstorbenen Mathias Krodel d. Ä. Nach anderer Lesart soll Mathias d. J. vier Jahre vor seinem Vater, also 1601 gestorben sein. Gemälde seiner Hand haben sich weder von ihm noch von seinem jüngeren Bruder Wolfgang (geb. am 4. September 1575, gest. etwa 1627) nachweisen lassen, so daß das „Werk“ der Krodel auf den Schultern des älteren Wolfgang und seines Neffen Mathias ruhend, fast ein Jahrhundert der erzgebirgischen Malkunst ein eigenartiges und hochwertiges Gepräge verliehen hat, das Schneebergs wirtschaftlich bedeutsame Stellung in den kursächsischen Landen auch auf künstlerischem Gebiete als gleichwertig erweist.

(1) Neues Archiv für Sächsische Geschichte, Bd. 41 (1920), S. 131.

(2) F. Chr. Lesser: Historische Nachrichten von der Kayserl. u. d. hl. röm. Reichs treier Stadt Nordhausen (1740). Joh. Heinr. Kindervater: Nordhusa illustris (1715).

(3) Vgl. dagegen Max J. Friedländer in Doering u. Voß: „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen“ S. 17 (Magdeburg 1905): „Rein stilkritisch läßt sich an das Braunschweiger Porträt des Goldschmieds von 1570 und die Madonna in Halbfigur im Museum zu Nordhausen (Katalog der Erfurter kunstgeschichtlichen Ausstellung von 1903 Nr. 118) eine unsignierte Madonna anschließen, die der Fürst von Rudolstadt nach Erfurt geliehen hatte (Kat. Nr. 130).“

(4) a. a. O., S. 429.

MISZELLEN.

ZUR DEUTSCHEN MALEREI UM 1500

Mit einer Tafel in Lichtdruck

Von V. CURT HABICHT

Das Bild, das ich mit den folgenden Zellen in die Literatur einführen will, bekannt zu machen, zur Diskussion zu stellen, ist der Hauptzweck dieser Arbeit. Die eigene Meinung, die ich namentlich bez. des Autors habe, vorzutragen, ist selbstverständliche Pflicht. Mich eines Besseren belehren zu lassen, bin ich — wie stets — gern bereit. Was ich im Vorwort zu meinem Buche über die niedersächsische Malerei des Mittelalters bekannt habe: „Auch in der Wissenschaft ist das Odem spendende Gesetz der Entwicklung alles Fleißes und aller Mühen schönster Lohn, und eitle Rechthaberei bleibt auch hier der Todfeind aller Erkenntnis“ ist mein Glaube, und Gerede nicht. Einen Dürer zu entdecken, scheint mir gering und eitel gegen Erlebnis und Überzeugung. Ich habe nichts vor, als der Wahrheit und unserer schönen Wissenschaft zu dienen, wenn ich meine Ansicht Berufener unterbreite. Und mehr soll nicht geschehen.

Zunächst das Äußerliche: Das Bild, von dem mir der Besitzer, Herr C. Hausmann in Pyrmont, freundlicherweise eine Photographie zur Veröffentlichung überlassen hat, ist ohne Rahmen 55,9 cm hoch, 39 cm breit und auf Lindenholz (mit Wurmfraßspuren auf der Rückseite) gemalt. Durch die Mitte der Tafel geht ein (in der Photographie sichtbarer) Sprung, dicht am Kinn der Maria links vorbeilaufend. Die Rückseite wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts im Germanischen Museum in Nürnberg parkettiert. Bei dieser Gelegenheit scheinen die alten Verletzungen der Malerei in und neben der Sprunglinie restauriert worden zu sein. Der Vorbesitzer hat das Bild um 1848 von einem Grafen Wedel auf Schloß Evenburg bei Leer erworben. Mehr konnte ich über die Provenienz leider nicht erfahren.

Das Gegebene: Maria mit dem Kinde in der Landschaft ist aus der Abbildung zu ersehen.

Der erste Eindruck ist wohl der, einer unausgeglichenen, zwiespältigen Auffassung und Formensprache gegenüberzustehen. Ein rätselhafter Kampf gegensätzlicher Weltanschauungen und künstlerischer Ziele scheint die Ursache zu sein. Wir haben einen Meister des Überganges vom Mittelalter zur Renaissance vor uns. Zunächst das Eine: zwei Edelsteine des Bildes: der Kopf der Maria

und die Landschaft sind ganz Mittelalter, Zeugen des hohen Aufstiegs der Sondergotik, Reife und Jugend zugleich. Der eigentümliche und neue Weg der späten mittelalterlichen Kunst (nichts anderes und namenlos, denn auch Sondergotik sagt das Richtige nicht), der bald vereschüttete und hier schon durchkreuzte, geht einem eigenen Ziele nach. Das Wesentliche liegt in der Ankündigung eines neuen Wollens, das naturgesättigter nach Ausdrucksformen strebt, für die die empfindsame Verfeinerung eines Schongauer, der unmittelbare und lebensnahe Esprit eines Hausbuchmeisters und die Auseinandersetzung mit dem erdrückenden Vorbild der Niederländer nicht mehr genügen. An Stelle der weltumspannenden Symbolik und der ekstatischen Spiritualität des frühen Mittelalters geht diese expressive Welle auf individuelle, menschliche Töne aus. Der Naturalismus dieser Sondergotik ist nur eine und keine für sich bestehende Seite dieser Kunst. Die Gesamtanlage des Bildes verkündet laut ein neues Sehen mit geputzten Augen. Voll von Duft und Flimmern, erlebt, ist das kleine Stück Welt der Landschaft. Das Sehen ist geklärt oder vielmehr seiner Aufnahme-fähigkeit bewußt geworden. Erstaunlich „beeindruckt“ von der Natur erscheinen Darstellungen wie die des Flusses mit seinem Glanz, den Lichtern und den Spiegelungen der Ufer, oder die der Birke links. Anderes, wie der Himmel — unten glasig graublau, oben etwas dunkler — ist ungesehen, Schablone, Vorbildern verpflichtet. Hart, eckig und unverbunden davor die Gestalt der Maria, expressiv erlebt und gestaltet. Aber dieses Ausdrucksverlangen erwächst nicht mehr aus reiner, abstrakter Geistigkeit. Eine sehr scharfe Individualbeobachtung wird zur Klärung des einmaligen, seelischen Zustandes herangezogen. Diese mit einem dunkelgrünen Untergewand, blauem Mantel und weißem Kopftuch schlicht gekleidete Frau ist Trägerin des Ahnens mehr als des Gottessohnes, ist heimlicher Schmerzen und stiller Wehmut voll. Armeleuteahnen und Kümmernis, Scheu, Weilschmerz, Verbindlichkeit und Unnahbarkeit sind in seltsamer Weise vereint. Eine einfache, derbbürgerliche Frau, die zugleich Gottesmutter ist — wie wahr, wie tief erfaßt ist das Mysterium. Die gezielte Haltung des Kopfes, besonders die prä-

siße, unnatürliche Art des Zugreifens, und der Ausdruck sind die Mittel der Verdeutlichung der *maiestas*. Gewiß steckt hier auch Unvermögen des Künstlers, Suchen und Tasten, eigene Scheu, die diesen Eindruck erzielen, aber im Grunde ist er so gemeint — und gewollt.

Die Darstellung der Landschaft und der Maria gehen nicht zusammen, sie eint lediglich die gleiche Stärke des inneren Erlebens. Frisch wird die Wirklichkeit ergriffen, es zu künden. Rationalistische Überlegungen schweigen, nichts von Komposition, Klarheit, vorgefaßtem Ziele.

Aber dann kommt plötzlich ein befremdender, unreiner Ton in die Gestaltung. Er geht aus von dem italienisierenden *Jesusputto*, er macht den Spielverderber, zerstört die Einheit, welscht eine fremde Sprache. Wie gelähmt, mit eigentümlichem Versagen, beginnt das Bild links. Eine tote, weinrote, leere Fläche (von der Brust des Vogels abwärts) scheint wie ein Brett. Man hat das Gefühl, als ob der Zwang, den Eindringling in dem Bilde, den Störenfried und Verursacher der Dissonanz darzustellen, alle Unmittelbarkeit und Unbefangenheit verscheucht hätte. Verstand, Erinnerung und Wissen — anstatt Gefühl und unmittelbarem Erleben — diktieren schon die Haltung. Etwas ähnliches hatte schon Schongauer im Motiv (B. 29 I u. II) gegeben. Aber dessen Stich kann Vorbild hier nicht sein. Alle Formen sprechen für einen Italiener der Richtung Perugino oder Lorenzo di Credis, wenn es auch nicht möglich ist, das unmittelbare Vorbild zu nennen. Die schwammigen, weichen Formen des Körpers, die den Putti entnommene Typisierung des Gesichtes mit den Pausbacken, die Lagerung der in der Ruhe noch bewegten Beine sagen darüber genug. Weniger, aber doch genügend, sind auch die Farben von dort bestimmt, besonders das weißrötliche Inkarnat (Haare rötlichbraun mit hellweißgelben Lichtern, Augen graublau mit schwarzer Iris). Sehr aufdringlich und des Aufwandes nicht wert die Deutgebärde. Wirklich beobachtet, frisch dagegen der am Schnuller pickende Vogel. Auch in den Farben reizvoll: Brust weiß, olivgrüne Hals- und Rückenfedern, schwarz-weiße Schwansfedern. Diese Empfänglichkeit für gesehene zarte Farböne viel stärker und geschlossener noch in der Landschaft — und jedes in auffallendem Kontrast auch zu der zarten, konventionellen Beschränkung bei der Maria. Die breiten Lokalfarben verschwinden. Das Spiel der vielfältigen Erscheinung, die Eindrücke, besonders überraschend in der farbigen Wiedergabe des Flusses festgehalten, in dem das Blau des Himmels, das Weiß der Wolken, das Grün der Uferbüsche

und das Weinrotviolett des Hauses spiegeln und mit der graublauen Färbung des Wassers selbst überraschend zusammengehen. Auch die feinen Oberflächenreize der Birke mit ihrem schwarzgrünen Stamme und weißen Flecken, der fast aufgelösten Blattkrone in hellgrüngelben Tönen auf dunkleren grünen sind scharf aufgenommen und malerisch gepackt. Breit, pastos als grüne Flecken mit helleren, häkchenartigen Tupfen die Uferbüsche. Ähnlich das Stückchen Hügelland rechts. Sehr zart der hellgelbe Weg. Braunere und dunklere Töne im übrigen in den Büschen der rechten Seite.

Trotz Zwiespältigkeit und Unausgeglichenheit im ganzen besitzt das Bild in den starken Stellen: Landschaft und Madonna so viel Qualität, daß es wohl der Mühe wert ist, den Fragen einer näheren Bestimmung nachzugehen,

Zunächst die zeitliche Ansetzung. Die Gesamteinstellung, die künstlerische Grundabsicht lassen keinen Zweifel, daß das Bild aus spätmittelalterlicher Gesinnung erwachsen ist, allerdings nun aber bei einem Künstler, in dem sich eine offenbar erstmalige, oder wenigstens sicher noch nicht oft bewältigte Auseinandersetzung mit der Formwelt der italienischen Renaissancemalerei vollzogen hat.

Die naive und hart aneinanderstoßende Verkoppelung zweier Formwelten spricht ferner dafür. Wie sich die Behandlung des gleichen Themas nach einer gewissen Sättigung mit den Renaissancebegriffen — und Formen vollzieht, sind wir leicht in der Lage, an einem Bilde des Germanischen Museums zu prüfen, das E. Braun¹⁾ Hans Baldung zuschreibt und in die Zeit um 1520 verlegt. Zweierlei ist von vornherein für das ungeübteste Auge mühelos festzustellen: Einmal nämlich, daß das Nürnberger Bild später entstanden sein muß als das unsere und ferner, daß Beziehungen zwischen beiden Bildern bestehen. Soviel schwächer, innerlich ärmer vor allem das Baldung zugeschriebene Bild ist, hat es doch „Vorzüge“, die aus einer klareren Anschauung der Renaissanceabsichten stammen. Wir sehen den Dürerschüler Mängel der Zwiespältigkeit und Unausgeglichenheit sorgfältig vermeiden. Er verbindet Figur und Landschaft, schließt die Gruppe: Mutter und Kind als Masse dicht zusammen, einbezieht das im Motiv beibehaltene Kind in eine angestrebte Dreieckskomposition, nähert den Typ und die Gestalt der Maria an den italienischen des *Jesusputto*.

(1) Vgl. E. Braun: Studien aus der Gemälde-Gal. des Germ. Mus. u. Mittell. aus dem German. National-Museum 1895, Tafel V.

Die Meerkatze in dem Bilde gibt einen Fingerzeig. Wir haben das Verhältnis unseres Bildes zu dem Stich Dürers festzustellen. Auch hier sprechen die Formen kräftig genug, um eine spätere Ansetzung des Stiches (B. 42)¹⁾ vornehmen zu können. Die geschlossenere Einheit des Ganzen die gelecktere, weit stärker italienisierende Madonna, der veränderte Typ des Schönheitsideals, die vielen formalen Gefälligkeiten und einschmelzenden Töne genügen für diese Aussage. Welcher Zeitpunkt damit für die Entstehung unseres Bildes gewonnen ist, bleibt deshalb unklar, weil der Stich bald um 1506, bald um 1499 datiert wird. Ich lasse diese Frage unentschieden, stimme aber der früheren Ansetzung zu. Wir haben überdies weitere Möglichkeiten, die zeitliche Eingrenzung vorzunehmen. Dürers Madonna von 1506²⁾ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zunächst. Das von manchen hochgepriesene, rein aus Vernunft, aus bewußter Formenrivalität geschaffene, dem Mittelalter gänzlich abgeschworene Bild verrät seine spätere Entstehung in jedem Zuge, ja es mutet wie eine „gereinigte“ Fassung unseres Bildes an.

Wir gehen weiter — und stoßen plötzlich auf einen sehr engen Zusammenhang unseres Bildes wieder mit einer Arbeit Dürers, und zwar mit der Madonna und dem Kinde in der Anbetung der hl. 3 Könige des Marienlebens³⁾. Die Gesamthaltung der Maria, Körperwendung und besonders die eigentümliche Kopfhaltung decken sich fast genau. Auch bei dem Christusknaben stimmen die Lagerung des Körpers, Kopfhaltung, Arm- bewegung im wesentlichen mit denen unseres Bildes überein. Ferner erscheinen hier wie dort die von einem Tuch knollig verdeckten rechten Hände der Maria, Gewanddarstellung, Kopftuch, die unter demselben hervorringelnden, auf die Schultern fallenden, Locken der Maria. Es kann kein Zweifel sein, daß, wenn überhaupt irgendwo, so hier, engste Verbindungsfäden laufen. Aber welche? Ist unser Bild Kopie — oder später entstanden, oder ist das Verhältnis umgekehrt? Dies sind die brennendsten Fragen. Bei näherem Zusehen wird es deutlich, daß der Holzschnitt eine Reihe von Änderungen aufweist, die man durchaus als Verbesserungen oder zum mindesten als Äußerungen einer fortgeschritteneren Entwicklung anzusprechen hat. Statt der stracken, unnatürlichen, parallelen Bein- haltung (der offenbar ängstlich übernommenen) unseres Bildes ist die des Holzschnittes gesehener,

„richtiger“. Hier sieht der Knabe das rechte Bein etwas gekrümmt an und hat das linke freier und der Drehbewegung nach links entsprechender liegen. Die ungegeschickte Deutegebärde der linken Hand ist aufgegeben. Die unmöglichen, wurst- artigen Einschnürungen des rechten Armes des Bildes haben einer Klärung trotz der beschwer- licheren Mittel Platz gemacht. Die scharf eckige Haltung des Kopfes der Maria, Härten, wie das vor- springende Kinn im Bilde, sind im Holzschnitt leicht, aber zum Vorteil eines sanfteren, ausge- glicheneren Schönheitsideals, geändert.

Der Holzschnitt stellt eine weitere Fassung des gleichen Motive und Gedankens dar, und, da er vor 1498 entstanden ist, gehört unser Bild in eine Zeit kurz vorher.

Dürer, kurz nach der ersten italienischen Reise! — dies ist in der Tat mein Urteil beim ersten Zusammentreffen mit dem Bilde auch gewesen. Ich habe diese — für mich feststehende, aber manchem vielleicht zu kühn erscheinende — An- sicht noch zu vertreten.

Die zeitliche Ansetzung um 1497 dürfte un- widersprochen bleiben. Ein Dürerschüler schaltet somit aus. Die Beziehungen zu dem Holzschnitt des Marienlebens sind nicht zu leugnen. Ein Dürerschüler verarbeitet später das doch wohl von Dürer stammende Motiv: Baldung im Nürnberger Bild. Ein Vorläufer Dürers? Es müßte dann schon ein Doppelgänger sein. Solche Schemen sind beschworen. Allein — Gleichstrebende hat es wohl sicher gegeben, namentlich dem tastenden, noch unsicheren, jungen Künstler nahe kommende Verbindungen mit gesicherten Werken Dürers sind deshalb aufzuweisen. Ich nehme zunächst noch einen Holzschnitt: Die hl. Familie mit den 3 Hasen (B. 192)¹⁾, da diese Arbeit gleichfalls um 1497 gesetzt wird.

Im wichtigsten, in der künstlerischen Grund- einstellung, überwiegt durchaus die mittelalterliche Auffassung, verbunden zugleich mit einem leiden- schaftlichen Suchen nach neuen Ausdrucksmög- lichkeiten (Sondergotik). Angeklammert an Schon- gauer Schöpfungen, ängstlich und rührend unfrei, wird doch im ganzen von einem Welt-und-Lebens- gefühl und einem Formenwille Kunde gegeben, die dem verehrten Vorbild fremd sind. Wie bei unserem Bilde vermag der neue Geschmack nicht mehr als eine Episode abzutrotzen — und wieder ist es der Jesusknabe, der in allen Formen und mit seinem Malochio-Kettchen die Übernahme italienischer Vorbilder nur zu deutlich verrät. Im

(1) vgl. v. Scherer: Dürer. Stuttgart und Leipzig 1906, S. 118.

(2) v. Scherer: S. 31.

(3) vgl. Scherer: a. a. O., S. 212.

(1) vgl. Scherer: a. a. O., S. 171.



Deutscher Meister um 1500 (Dürer?): Maria mit Kind.
Pyrmont, Privatbesitz.

Zu: V. C. Habicht, Zur Deutschen Malerei um 1500.

einzelnen weisen die beiden Marien enge Verwandtschaft auf. Der Frauentyp, Kopfhaltung, Kopfruch, Falten, die unter dem Kopfruch hervorkommenden Locken sind überraschend gleichförmig gestaltet.

Unter den Gemälden steht der um 1497 entstandene Studienkopf einer Frau (Paris, Nationalbibliothek)¹⁾ unserer Madonna am nächsten. Das Pariser Bild ist offenbar eine Bildnisstudie. Deswegen sind charakteristische Eigentümlichkeiten des Pyrmonter Bildes, so die herbe Eckigkeit der Haltung und des Kopfes, nicht zu erwarten. Trotz der verschiedenen Aufgaben und Lösungen lassen sich aber leicht Übereinstimmungen bei den wohl zeitlich nahestehenden Arbeiten feststellen. Man vergleiche die seltsamen chameleonartigen Augen mit ihren schweren halb-kugelförmigen Oberlidern, ferner die scharf abgesetzten, kapselförmigen Unterlider. Hier machen sich neben der Identität des Schönheitsideales überhaupt auch ganz überzeugend für die gleiche Künstlerindividualität die berühmten oder berühmten Marotten der Handschrift bemerkbar.

Für die Landschaftsdarstellung lassen sich ebenso weitgehende Übereinstimmungen in dem Pyrmonter Bilde mit gesicherten Werken Dürers aufweisen — und zwar auf den Weimarer Bildnissen²⁾, dem Kasseler³⁾ und dem Krell-Porträt⁴⁾.

Die allgemeinen Übereinstimmungen lasse ich beiseite. Dagegen sind es bestimmte Eigenarten, unauffällige, nicht leicht nachahmbare, die vollste Beachtung verlangen. Ich meine die typischen, duftigen Buschbehandlungen mit den, auch in der Farbe übereinstimmenden, häkchenartigen, helleren Farblinien, die impressionistisch die gebogenen Umrisse festhalten. Ferner stimmen Farbe der Wege, der braungrünliche Ton der Erde, besonders aber die hohen schlanken Birkenbäume mit ihren schleierartigen Kronen (Krell-Porträt) und die grünblauen Himmeldarstellungen völlig überein.

Ich kann mich nach allem nicht dazu entschließen, an einen Doppelgänger Dürers (ein Schüler scheidet völlig aus) als den Urheber des Bildes zu glauben — und sehe aus swingenden

Gründen nur die Möglichkeit, Dürers Hand anzuerkennen. Es ist ein Werk aus der Sturm- und Drangzeit, der suchenden und tastenden Jahre des werdenden — und wie alle solche Arbeiten — naturnotwendig — ohne weiteres mit dem offiziellen Dürer schwer zu vereinen.

Allein — das muß das Schicksal aller Zeugnisse des jugendlichen Genius bleiben — und die Forschung hat es zur Genüge bewiesen, daß dem so ist.

Das Bild, als Dürer anerkannt, würde eine willkommene Bereicherung unserer Vorstellung von der Schaffensweise des jungen Meisters bedeuten. Zunächst der wunderbaren Vergleichsmöglichkeit mit dem motivisch ähnlichen Bilde von 1506 in Berlin wegen, denn hier könnten die Freunde des expressiven, der mittelalterlichen Kunst noch treu verbundenen, Dürer eine Stütze erhalten, seine Auseinandersetzung mit der artfremden, rationalistischen Formensprache zu bedauern, zumal die Ansätze zu einer neuen, eigenen Ausdruckskunst entscheidend und deutlich erkennbar werden. Ferner wird die an sich nicht große Zahl der Jugendwerke mit einer religiösen Malerei bereichert, die wir für diese Zeit seither überhaupt noch nicht besaßen. Denn der später entstandene Dresdner¹⁾ und der Münchner²⁾ Paumgärtner-Altar sind doch bereits — wie die jüngsten Untersuchungen von Hagen und Secker erwiesen haben — reichlich mit dem neuen Öle gesalbt. Es bleibt eigentlich nur die Wiener Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1503³⁾. Zweifellos aber auch schon ein geschlosseneres, reiferes und einheitlicheres Werk. Aber — trotz dieser „Fort-schritte“ durchaus nicht mehr das, was ohne den Verführer des neuen Stiles hätte werden können. Der Vorzug des Pyrmonter Bildes beruht in seiner schlichteren Ursprünglichkeit, in der größeren Stärke der Erlebnistiefe. Diese aber, Herzschlag und überverstandesmäßiges Empfinden suchen wir jetzt wieder mehr in der Kunst als Form, Formenreife und -glätte — und so wird unsere Tafel sicher berufen sein, nicht der Wissenschaft allein zu dienen. Und das scheint mir wertvoller — wie Entdeckung, Beweise und Zustimmung.

(1) vgl. Scherer: a. a. O., S. 9 (rechts).

(2) vgl. Scherer: a. a. O., S. 11.

(3) ebenda S. 12 (rechts).

(4) ebenda S. 12 (links).

(1) ebenda S. 19.

(2) ebenda S. 20 ff.

(3) vgl. Scherer: a. a. O., S. 25 (rechts).

DIE ERSTE BESPRECHUNG DER CORNELIUSSCHEN ZEICHNUNGEN ZUM FAUST

Von KARL SIMON

Cornelius' Zeichnungen zum Faust erschienen im Stich 1817 bei Wenner in Frankfurt. Die Mehrzahl der Blätter war während eines Aufenthaltes in Frankfurt a. M. 1809—11 entstanden, und schon damals haben sie, was bisher unbekannt war, eine öffentliche Besprechung erfahren. Verfaßt ist diese von Helmine von Chézy geb. von Klenk, einer Enkelin der Karschin und selbst Dichterin — von ihr rührt z. B. der Text zu Webers Euryanthe her — einer Frau, die in ihrem Lebenslauf, ihren Schicksalen und der Unausgeglichenheit ihres Wesens eine echte Vertreterin der Romantik war. Sie hielt sich eine Zeitlang am Hofe des Fürsten Primas Karl von Dalberg in Aschaffenburg auf, und dort wurde sie mit dem katholischen Philosophen Professor Windischmann bekannt, der ihr eines Tages die Originale der Cornelius'schen Faust-Zeichnungen zeigte. Gewiß sollte auch Dalberg für sie interessiert werden. Sie schrieb denn über die Zeichnungen eine Besprechung, die sie in ihren Lebenserinnerungen selbst erwähnt, ohne noch angeben zu können, wo sie erschienen sei. Der Aufsatz konnte indessen wieder aufgefunden werden und zwar in der Zschokke'schen Zeitschrift: *Miszellen für die neueste Weltkunde*, V. Jahrg., Aarau 1811, Nr. 80 (5. Oktober), S. 317. Die Besprechung ist einmal deswegen interessant, weil sie endlich den Streit darüber zu Ende bringt, welche Blätter bereits damals in Frankfurt entstanden waren und welche nicht¹⁾. Es sind dies: Auerbach's Keller, erste Begegnung, Marthe's Garten, Fahrt zum Brocken, Gretchen in der Kirche, Rabenstein, Skizze zur Mater Dolorosa. Zweitens aber ist die Besprechung nicht uninteressant für den Eindruck, den die Zeichnungen auf ein dichterisch veranlagtes und geistig fein gebildetes Gemüt der damaligen Zeit gemacht haben. Neben manchen weiblichen Überschwenglichkeiten findet sich manchen durchaus klares Urteil. Nach den Beurteilungen der wenigen Cornelius'schen Zeichnungen für die Weimarer Preisausschreiben durch die W. K. F. ist es die erste Besprechung einer Cornelius'schen Schöpfung, und zwar nicht aus dem klassizistischen Lager, sondern aus dem Kreis der Romantik, eine Probe literarischer Kunstkritik aus den Anfängen der deutschen Kunstkritik überhaupt, gewidmet

einem Werke der neuen revolutionären Kunst, das wie eine Fanfare wirken sollte. So wird sich die Wiedergabe an dieser Stelle rechtfertigen.

Die Schlußverheißung darf auch heute noch und heute wieder als erfüllt gelten, wo der Verlag D. Reimer, bei dem später die Cornelius'schen Zeichnungen zum Nibelungenlied erschienen, eine sehr würdige und mit Dank zu begrüßende Neuausgabe des Faust mit Originalzeichnungen des Cornelius veranstaltet hat, die auf diese Weise zum ersten Mal in den Dienst der eigentlichen Illustration gestellt werden¹⁾.

Über Cornelius' Zeichnungen zum Faust.
(Bruchstück aus einem Briefe.)

Frankfurt, im August 1811.

Noch ganz ergriffen von einer selten-schönen Anschauung eile ich, sie in der Erinnerung noch einmal mit Dir zu genießen. Wenn ein so reich begabter und in den Jünglingsjahren schon zur Virtuosität gediehener Künstler, wie Cornelius, den Weg, den jetzt mancher Künstler aus Überzeugung wählt, auch einschlägt, und zwar auf eine eigentümliche Weise, so läßt sich von neuem viel für die Kunst hoffen.

Dieser Weg ist der, den Albrecht Dürer, und auch herrliche alte Niederländer, gegangen sind: Darstellungen im religiösen symbolischen Geiste und im Kostüm des Mittelalters. Hier allein noch herrscht ächt charakteristischer Styl; dies ist die einzige Form, in welcher noch die ganze Lebendigkeit einer schönen inneren Erzeugung in voller Kraft ausgehaucht werden kann. Der Malerei ist sie die günstigste, unseren Ideen noch immer die am mindesten entfremdete; sie ist die einzige, welche weder die Kälte der griechisch sein sollenden Darstellungen in sich abspiegelt, noch die in Form und Stoff merkbare Erschlaffung der jetzigen Zeit; sondern sie trägt noch Funken in sich, des ächten Geistes einer kräftigen Vorzeit, einer Vorzeit, deren Bewußtsein noch jede wahrhaft deutsche Brust als ein stolzer Schmerz füllt und bewegt.

In wie fern Cornelius diesen Styl und Geist ganz rein in sich aufgenommen und so, daß er nirgend in Manier ausartet, steht mir zu beurteilen nicht zu. Ein Reiz, wie der, welcher in diesen Zeichnungen walte, besticht gar leicht das

(1) Vgl. meinen Aufsatz: Aus Peter von Cornelius' Frankfurter Tagen. *Zeitschr. f. bild. Kunst* XXIX (1917), H. 8. S. 184.

(2) Goethes Faust. Der Tragödie erster Teil mit Zeichnungen von Peter Cornelius. Eingel. von Alfr. Kuhn, Berlin. Dietrich Reimer 1920. Pr. Mk. 60.—, Luxusausg. Mk. 300.—

Auge, indem er das Herz rührt, weil er aus einer reinen Quelle des Schönheitssinnes entfließt. Wie in einem köstlichen Brillanten, der von allen Seiten Licht und Farbe schöner und reicher wiederstrahlt, weil er alles in sich konzentriert: so ist auch in diesen Kompositionen die Lebensansicht auf das gehaltvollste und wärmste aufgefaßt. In manchen dieser Gestalten entfaltet sich der Reichtum und die Blüthe des Lebens. Es sind solche, die nur einmal gesehen werden dürfen, um stets in uns lebendig zu sein; bei denen auf einmal hell zum Bewußtsein hervortritt, was dunkel im Innersten schlief; die bloß abspiegeln, was eine reine Seele in sich selbst als das köstlichste trägt.

Das erste Blatt zieht mich weniger an, so witzig und lebendig auch alles dasteht. Es ist die Szene im Gewölbe. Die zwei Gesellen halten ihre Mitbrüder an den Nasen. Die Angegriffenen wehren sich mit Leib und Seele. Der „Schmeerbauch mit der kahlen Platte“ ist mit Shakespeare'schem Witze dargestellt. Die drei anderen sind recht durch das Wasser gesogene Naturen. Hier ist nicht die Hogarthische Karrikatursucht, sondern ächter Humor. Mephistopheles und Faust entschweben; des Ersteren Blick und Lachen spricht deutlich aus: „und merkt euch, wie der Teufel spaße!“ — Faust sieht sich noch im Verachwinden mit tiefer unwilliger Wehmut um. Das luftige Emporschweben ist sehr meisterhaft; Zeichnung und Kostüm sind Dinge, die mit dem Geist dieser Sachen in Harmonie stehen, und bei Kornelius garnicht mehr des Lobes bedürfen, da er sich genugsam als Meister darin bewiesen.

2. Straße; Gebäude, eine leicht und schlank aufstrebende gothische Kirche; Gretchen ein in Schönheit blühendes Mädchen. Rasch und trotzig, mit festem Schritt wendet sie sich von Faust: „bin weder Fräulein, weder schön, kann unbegleitet nach Hause gehn!“ So recht das ungebrochene jungfräuliche Wesen. Sie ist doch auch froh, daß sie schön genannt worden ist, aber Scham und Trotz bemänteln die Freude. Faust steht da recht abgeführt mit dargebotenem Arm und entzückten Liebesblicken. Die Scene ist so lebendig, daß man sie von selbst versteht.

Im Hintergrunde lauscht der Verworfenne. Er freut sich auf das Abentheuer.

3. Die zwei Paare spazieren im Garten. Gretchen hat die Blume gezupft: Er liebt mich! Faust hat seinen Arm um sie geschlungen und gesagt: Weißt du auch, was das heißt: Er liebt Dich? — Sie neigt das blühende, liebeverklärte Angesicht gegen die Hand, mit welcher er ihre Rechte an das Herz drückt und läßt die zarten Fingerspitzen

der Linken in des Geliebten umschlingende Hand gleiten. Es ist die süßeste, unschuldsvollste Hingebung der Liebe. Die Gruppe ist mit der zartesten Innigkeit gedacht und von unendlicher Schönheit.

Einfacher und freundlicher als die stierliche Kleidung Gretchens läßt sich nichts denken, und nun dieser jungfräuliche knappe Schmuck um die reizvollste Bildung, um den schlanken Bau der blühenden Gestalt. Nur keine Falte, die nicht mit raphaelischem Anmutssinn gewählt wäre! — Man freut sich mit Erstaunen über eine sinnreiche, blühende Eleganz, die ganz eigenthümlich und mit als das Schönste dasteht, was sich erreichen läßt. — Um die Liebenden her sprießen Blumen. Auf dem Dachgiebel des Hauses sitzt ein einsames Täubchen.

Das gegenseitige Paar, Mephistopheles und Frau Marthe, ist im vollsten Gegensatz gedacht; zu witzig und lebendig um beschrieben zu werden. Lies im Faust, so wirst du sie vor dir sehen. Mephistopheles sagt: er ist ihr gewogen, und Marthe: und sie ihm auch, das ist der Lauf der Welt! Ihr frohlockender Blick nach Gretchen hin zeugt von der Schadenfreude, daß Gretchen nun auch werde, wie ihrer Eine.

Mephistopheles trägt die Hahnenfeder, die Kappe sorgfältig über die Ohren gezogen; in jeder Zeichnung verräth sein ganzer Anzug den verkappten Satan. Selbst seine Gesichtszüge sind nur wie eine schlechte Kappe über die Verworfenheit und den Ingrimme seines Wesens gezogen, die überall durchschauen. Meisterhaft hat der Künstler seine Beine verdreht, und der ganzen Stellung eine satanische Gelenkigkeit verliehen. Die aufgehobene Hand mit den Krallen, die man für lange Nägel ansehen könnte, ist nicht minder charakteristisch.

4. Mephistopheles und Faust auf der Fahrt zum Brocken. Das Irrlicht sieht vor ihnen her, sehr fantastisch und glücklich dargestellt. Mephistopheles packt „des Felsens alte Rippen“, weil sich der Windstoß erhoben hat. Faust schreitet einher in seiner ganzen Zerquetschung. In tiefes Nachdenken versunken hauset er unter den Trümmern seiner verfallenen Welt. Das Heer der Ratten, Eidexen und Molche tragt dem Mephistopheles nach. Giftschwämme bezeichnen seine Spur. Meerkatze, Schuhu, Fledermaus, das ganze Reich der nächtlich feindlichen Tierarten zeigt sich hier. „Seht die alten Felsennasen, wie sie schnarchen, wie sie blasen!“, auch dies Bild ist glücklich versinnlicht. Im luftig duftigen Hintergrunde, wo die Hexen schweben, liest man wahrlich den Faust Vers um Vers.

5. Eine herrliche Kirche. Gretchen sinkt um, der böse Geist hinter ihr, flüsternd: Luft Dir, Licht Dir, weh! — Gretchen erreicht mit matter Hand die betende Frau vor ihr: Nachbarin euer Fläschchen! — Um sie her eine vortreffliche Gruppierung betender Gestalten. Das gänzliche Alleinsein der Verlassenen, an deren Schmerz niemand Antheil nimmt, ist hier schauerhaft. So wie, wenn in einsamer Nacht das zerrissene Herz den Verlust des liebsten Gutes beweint, und doch die ewigen Lichter des Himmels in freundlicher Klarheit einherwandeln, die Düfte erquickend wehen, die Nachtigallen singen und alles Schöne und Liebliche nur mit schärferen Pfeilen an das Herz dringt, eben weil es so herrlich und unge- trübt dasteht: eben so ist auch hier die Innigkeit heiterer Andacht, die Majestät und Schönheit der heiligen Stätte, zu dem schmerzgefolterten verrathenen Herzen des armen Mädchens — und noch schmerz- hafter ist der Gegensatz einer frommen glücklichen Mutter, welche betet, ihr eines Kind auf dem Arm, dem ein anderes ihr zu Füßen einen Apfel reicht; Eine Gruppe von Rafaelischer Schönheit! — Du Arme, die Mutter werden soll, die, was Leben und Liebe glühend erschaffen, auf das Ge- heiß der finsternen Gewalten selbst zerstören wird: kannst du es ertragen, wenn du eine glückliche Mutter siehst, der ihr Kind zulächelt? —

6. Die kurze Scene:

Faust: Was wehen die dort um den Rabenstein?

Meph.: Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.

Faust: Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.

Meph.: Eine Hexensunft.

Faust: Sie streuen und weihen.

Meph.: Vorbei!

Hier steht diese Scene. Vorn im Fluge Mephistopheles und Faust einherausend auf Höllen- pferden. Faust schaut um sich nach dem gräß- lichen Rabenstein. Auf das Rad sind Körper geflochten. Gräßlich schwebt obenauf ein Kopf mit Haaren. Beil und Block, davor Gretchen als Büßende geführt; über sie der Mutter Geist, hinten ein Zug satanischer Gestalten mit Mordgewehren. In den Lüften schweben Geister. Hinter dem

Rabenstein liegen, wie in Staub und Reue hinge- worfen zwei verhüllte Männer, das ganze ist trans- parent, von dünnem Nebel umwoben, geisterhaft und in Hintergrund gestellt. Die Gruppe der Reiter ist undenkbar schön, von gewaltiger Kraft und feuriger Darstellung. Der Mephisto ist hier frappanter als irgendwo! Ein kluger Teufel: die alten Meister pflegten ihn mehr viehisch darzu- stellen, die neuere Zeit belehrt uns anders. In diesen Zügen liegt der Typus der weltverwüsten- den Grausamkeit, die so rasch als bedächtig zu Werke geht. Wo der Teufel erscheint, hat er gewiß kein anderes Gesicht.

Der schöne Gedanke, die Marter des geret- teten Gretchens als Vision darzustellen und dieser Scene anzuschließen hat mich besonders geführt.

7. Eine Skizze, Gretchen vor dem Bilde der Mater Dolorosa. Ein Klosterswinger. In einer Nische von Blumen umgeben, das Bild der schmerz- haften Mutter, das Schwert im Herzen, wie sie auch auf den ältesten Abbildungen des Christen- tums steht. Nach der Skizze zu urteilen, wird sie unnennbar schön sein:

Das Schwert im Herzen
Mit tausend Schmerzen
Stehst du bei deines Sohnes Tod:
Zum Himmel blicket du
Und Seufzer schicket du
Zum Herrn für dein und seine Noth!
O neige
Du Schmersensreiche, dein Antlitz gnädig
meiner Noth!

Gretchen knieend, die Blumen opfernd, mit Thränen netzend, im Schmerz unendlich schön. Die ganze Anlage der Dichtung brachte es so mit sich, daß sie das Schönste sein muß, die am innigsten an das Herz geht. Hier erscheint der Schmerz mit Jugend und Schönheit vereinigt in seiner rührendsten Gestalt.

So lebendig reich und kraftvoll als diese Scenen selbst in der Dichtung stehen werden sie auch in diesen Versinnlichungen leben, und fortdauernd anregen, freuen und beleben.

Helmine von Chézy, geb. v. Klenk.

REZENSIONEN

HENRIK CORNELL, *Sigtuna och Gamla Uppsala. Ein Beitrag z. Kenntnis der engl.-schwedischen Beziehungen im 11. Jahrh. (schwedisch). Stockholm 1820. 109 S. 4^o mit 72 Abbildungen u. 5 Tafeln.*

Die ältesten Kultstätten Schwedens, das zwischen Stockholm und Upsala gelegene Sigtuna und Alt-Uppsala bilden von erhaltenen Kirchenbauten den Gegenstand dieser schlichten Untersuchung über den Ursprung der Bauweise des in die Landschaft Uppland eindringenden Christentums. In Sigtuna stehen zwei in ihrer derben Einfachheit ungemein wirkungsvolle Kirchen in Trümmern: S. Per, ein quadratischer Turm mit drei in den Achsen anschließenden Nischenkapellen und einem zweischiffigen Langhaus im Westen, das mit einem zweiten Turm abschließt; S. Olof mit einem rechteckigen MittelTurm über einem dreischiffigen Pfeilerlanghaus, wobei das Turmjoch seitlich in ein kurzes Querschiff ausladet. Beide Kirchen sind vor 1134, wahrscheinlich nahe nach 1080 anzusetzen. Dagegen ist die noch im Gebrauch befindliche Kirche von Alt-Uppsala nach 1130 entstanden. Der Turm beherrscht hier völlig, was im Laufe der Jahrhunderte um ihn herum entstand; einst bildete er die Vierung, jetzt den Westteil des verkleinerten Kirchenbaues. Cornell vergleicht mit dieser Kirchengruppe eine Anzahl Landkirchen, um zu zeigen, daß sich der alte Typus weitergebildet habe, aber vereinfacht wurde. Für den Ursprung verweist er auf verwandte Turmkirchen in England und bringt damit in Zusammenhang die geschichtlichen Nachrichten über die englische Mission in Schweden.

Ich weiß nicht, ob dieser Ableitung auf die Dauer zustimmen sein wird. Die angelsächsischen Kirchen Englands, deren Besichtigung im Sommer 1920 ich der Güte des bekannten Oxford-er Theologen Dr. Headlam (dem Entdecker vom Kodscha Kaless!) verdanke, lassen doch eine andere Lösung möglich erscheinen. Cornell bildet selbst einen dieser Turmbauten, den Turm von Earls Barton ab. Nun ist dieser aber eine so überzeugende Nachbildung eines Holsturmes in Stein und Gußmauerwerk, daß man ruhig sagen kann, die Holzform sei hier in geradzulächerlicher Ängstlichkeit in das andere Baumaterial übertragen. Andere Denkmäler sprechen eine ähnlich deutliche Sprache, vor allem sind die in Stein nachgebildeten, holsgedrechselten

Säulen (Fensterstellungen), von denen auch Cornell einige abbildet, bezeichnend. Auf der Autofahrt mit Headlam konnte ich auch den Sitz Bedas in Yarrow besuchen. Dort haben Ausgrabungen ganze Reihen solcher sonst vereinzelt an Kirchen noch an Ort und Stelle erhaltenen Fenstersäulen zutage gefördert. Es scheint mir nun sehr wohl möglich, daß ohne nähere Kunstbeziehungen zwischen England und Schweden an beiden Orten in gleicher Weise Baugewohnheiten des alten Holzbaues in den Steinbau übernommen wurden. Das Buch Cornells bietet für die Behandlung solcher Fragen eine ausgezeichnete Unterlage. Es ist sehr dankenswert, daß die Lokalforschung einmal zusammengefaßt und auf entwicklungsgeschichtliche Ziele hingelenkt wird. Das dürfte der Denkmalkunde auch in Schweden wichtige neue Beobachtungsanregungen geben.

Einer eigenen Untersuchung wird die Anwendung von Gewölben in der Kirchengruppe von Sigtuna und Gamla Uppsala bedürfen. Hat sie der nordische Steinbau selbständig entwickelt, sind sie im Anschluß an den Holzbau geworden oder handelt es sich um Übertragung aus dem Süden? Die Kreuzrippen im Turmjoch von S. Per erwecken im Zusammenhange mit den Tatsachen in Gotland (Rooöval) Beachtung. Die Tonne im linken Seitenschiff des Chors von S. Olof ist doch alt?
Josef Strzygowski.

WILH. LORENZEN, *De Danske Dominikanerklostres Bygningshistorie. Kopenhagen 1920. In Comm. bei Gad.*

Wenn unter den ländlichen Kirchen Dänemarks 93 vom Hundert dem romanischen Stil angehören und davon 688 Beispiele des jütischen Granit-hausteinbaus, vielleicht der schönsten Leistung des wurzelecht germanischen Baugesistes sind, so kann es nicht wundern, daß die Aufmerksamkeit der Forscher stets von den Werken jener Periode gefesselt wird. Zwar gibt es Übersichten über das gesamte Gebiet der Baukunst bis herab auf die Erzeugnisse der neuesten Zeit, aber alles, was nach der des früheren Mittelalters geschaffen ist, entbehrt jener Anziehungskraft, die sich bei den früheren bewährt. Mackeprang in seinem ausgezeichneten Buch: „Unsere Dorfkirchen“, Kopenhagen 1920, kann für das Romanische auf der Fülle der Forschungen fußen. Aber schon für die Zeiten des 13. J. werden die Unterlagen mangel- und lückenhaft. Hier ist nun Wilhelm Lorenzen

mit großem Fleiß und Verständnis beschäftigt, eine der Lücken auszufüllen. Er hat die Klosterbauten gewählt. Die Erforschung dieses Gebiets bietet den Vorteil, sich in besonderem Maße auf dem Grunde gesicherter geschichtlicher Überlieferungen bewegen zu können. So gibt der Verfasser sein Werk unter dem Titel: „Die Baugeschichte der dänischen Klöster“ heraus, doch mit Beschränkung auf die Zeiten nach der Periode des romanischen Stils. Der erste Band (1912) behandelt die Klöster der Heiligen-Geist-Stiftungen (vgl. Zeitschrift für die Geschichte der Architektur 1912, S. 224), der zweite von 1914 beschäftigt sich mit den Grauen oder Franziskanerklöstern (s. Kunstchronik 1914/15, S. 97 ff), und der dritte jetzt erschienene macht uns mit den Dominikanerklöstern bekannt, so an der Zahl, darunter zwei für Nonnen. So wichtig der Inhalt im Zusammenhang mit der Geschichte der dänischen Kultur und Baukunst ist, so dürfen wir das Werk doch nur kurz anzeigen: in dem unerlässlichen Streben, den Stoff zu erschöpfen, wird uns vieles vorgeführt, was fürs Allgemeine nicht von größerer Bedeutung ist. Der Band in Quartformat hat hundert Seiten Text, 32 Abbildungen und 7 Tafeln. Bedeutende Leistungen des Ordens sind wenige vorzuführen. Ein wesentliches Ergebnis ist, daß der Batrieb der Prediger nicht heftig gewesen ist und hinter dem der Franziskaner, die in 29 Klöstern tätig waren, nicht unerheblich zurückgeblieben hat. Der Orden erfuhr die erste und kräftigste Ausbreitung gleich in seiner Anfangszeit; die erste Gründung geschah zu Lund 1222, und es folgten rasch sieben weitere, sämtlich ebenfalls an den Sitzen der Bischöfe. Bis 1275 geschahen noch sieben Gründungen, im ganzen späteren Zeitraum aber nur noch fünf, davon die jüngste zu Helsingör 1441. Meistens wohl brauchten sich die Prediger, die namentlich von der Gunst der Bischöfe getragen waren, bei dem Bau von Kirchen zunächst nicht aufzuhalten, denn sie konnten vorhandene in vollendetem oder unvollendetem Zustande überwiesen erhalten und hatten dann nur für ihre persönliche Unterkunft zu sorgen, wenn nicht auch für diese gesorgt ward. So brauchten sie keine Gebäude von besonderer Art und bestimmter Stilrichtung zu schaffen, und ihre Werke entbehren des einheitlichen Zugs. Für den Forscher ist es aber anziehend, zu bemerken, wie sich dann im Laufe der Zeit an den älteren Bau das Neuere anschloß, früher oder später. Dies wird namentlich an der Kirche des Klosters zu Aarhus gezeigt, gilt dann aber auch für die Kirche zu Wiborg, die jetzt

Pfarrkirche ist, und schließlich für das Ripen Kloster mit seiner großen und stattlichen Katharinenkirche. Die Behandlung dieses Klosters bildet eigentlich den Hauptgegenstand der Darlegungen; sie umfaßt fast ein Drittel des Textes und sämtliche Tafeln. Die Perioden sind hier erstens eine „romanische“ Kirche, etwa vom Anfang des 13. Jahrh., in welchen Bauabschnitt auch Teile eines Nebenbaus gehören, zweitens eine frühgotische aus etwas späterer Zeit desselben Jahrhunderts, drittens folgt ein großer Durch- und Ausbau vom fünfzehnten Jahrhundert. Lorenzens Darlegungen bieten hier viel Neues, Unerwartetes und Wichtiges. Jeder, der Ripen kennt, kennt ja auch diese Katharinenkirche, den zweitbedeutendsten Bau der einst an Kirchen so reichen Bischofsstadt. Wir mußten seither in ihr eine etwas kahle und trockene, aber entschiedene und bewußte Nachahmung des Domes selbst erkennen. Sie ist eine dreischiffige flachgedeckte Basilika, die rundbogigen Arkaden auf schlichten vierkantigen Pfeilern; eigenartig die emporenartige dreiteilige Gliederung in den Sargwänden über dem Arkadensims des Hochschiffs. Nun wird uns plötzlich klar gemacht, daß diese Gestaltung so zu sagen nur Ergebnis eines Zufalles ist; der Bau, erst aus spätgotischer Zeit, war gewölbt oder sollte es werden, und wenn wir uns die gotischen Gewölbe hinein-denken, so erhalten wir ein ganz anderes Bild, nämlich in jedem Joche unter sechsteiligem Zeitgewölbe eine Blendengliederung der Hochwände, wie sich solche in sehr vielen gotischen Kirchen findet. Der gegenwärtige überwältigende romanische Charakter verschwindet damit fast ganz. Indes bleibt die Kirche ein merkwürdiges Beispiel des Archaismus sowohl in der Hauptform als auch in vielen Gliedern, wodurch manche Rätsel aufgegeben werden.

R. Haupt.

S. FLURY: Islamische Schriftbänder. Amida - Diarbekr, 11. Jahrh. Anhang: Kairuan, Mayáfariqin, Tirmidh. 52 S. mit 20 Taf. und 16 Textabb. Paris, Paul Guthner. Basel, Frobenius A.-G. 1920.

Vor acht Jahren erschien von demselben Verf. eine Abhandlung über die Ornamente der Hakim- und Asharmoachee (Heidelberg 1912), und seitdem hat er in einer Reihe von Aufsätzen (besonders im „Islam“) weitere belangreiche Beiträge zur Kenntnis der islamischen Epigraphik und Ornamentik geliefert. Er hat dabei einen interessanten Versuch gemacht, der islamischen Kunstforschung neue und eigene Wege zu eröffnen, und die vor-

liegende Arbeit legt Zeugnis davon ab, wie weit er mit seiner Methode der paläographischen Analyse bereits gelangt ist.

An der Hand des Amidawerkes von Strygowaki und van Berchem wird das Material an spätkufischen Bauinschriften aus dem 11. und 12. Jahrhundert eingehend untersucht und aus jedem der dabei herangezogenen epigraphischen Denkmäler eine Alphabetafel zusammengestellt, die alle verwendeten Buchstabenvariationen berücksichtigt und so eine zuverlässige Grundlage für stilistische Untersuchungen und Vergleiche bietet. Auf diese Weise kann selbst derjenige, dem die arabische Schrift nicht geläufig ist, sie zu ornamentengeschichtlichen Studien ohne Schwierigkeit heranziehen und wird sich ohne merkliche Anstrengung in die charakteristischen Merkmale der einzelnen Lautzeichen bald hineinsehen. In dieser Anregung liegt ein Hauptverdienst des von Flury eingeführten Systems, dessen Anwendung auf alle erhaltenen und künstlerisch bemerkenswerten Schriftdenkmäler um so mehr zu wünschen ist, weil nur auf diesem Wege das Material zu einem vollständigen Atlas der islamischen epigraphischen Ornamentik gewonnen werden kann.

Außer denjenigen von Amida hat der Verf. noch einige andere stilverwandte und etwa gleichzeitige Schriftfriese herangezogen und dabei vor allem die Abwandlungen des Flechtband-Kuß im Auge gehabt. Bei dem Versuch, aus der chronologischen Ordnung der Monumente die Herkunft dieses Motifs nachzuweisen, kommt er zu dem Ergebnis, daß es erst durch die Seldschuken von Osten her nach Mesopotamien getragen wurde, und die Doppelschrift am Turme von Radkan verleitet ihn zu der Hypothese, daß vielleicht im persischen Pehlewi die Vorstufen für solche Zierformen des kufischen Duktus zu finden sein möchten. In Wirklichkeit finden aber alle hier in Frage kommenden dekorativen Abwandlungen ihre volle Erklärung in der organischen Entwicklung der arabischen Lapidarschrift aus einem ornamentalen Stilgefühl heraus, das schon damals der islamischen Kunst aller Länder eine sehr bestimmte Richtung gab. Das verknötete Kuß kann sehr wohl etwa gleichzeitig in den verschiedensten Gegenden der mohammedanischen Welt ohne gegenseitige Beeinflussung aufgetreten sein, und einzig magische Vorstellungen — an die auch der Verf. auf S. 30 mit Recht erinnert — dürften dabei außer rein ästhetischen Forderungen mitgewirkt haben. Aber abgesehen von diesem prinzipiellen Gesichtspunkt wird man betonen müssen, daß das herangezogene bzw. das bisher erreichbare Material nicht ausreichend ist,

um bindende Schlüsse über die Wanderung von ornamentalen Schriftformen von Land zu Land zu gestatten.

Erst wenn aus dem vorhandenen Bestand alle fraglichen Denkmäler nach der von Flury befolgten mühsamen, aber zuverlässigen Methode analysiert und klaffende Lücken ausgefüllt sein werden, können wir darauf rechnen, aus örtlichen und zeitlichen kalligraphischen Variationen diejenigen Merkmale zu gewinnen, die zur Begründung einer ornamentalen Paläographie innerhalb der islamischen Kunstforschung geeignet sind.

Die philosophische Fakultät der Basler Universität hat sich selbst geehrt, indem sie kürzlich den verdienstvollen und unermüdbaren Verf. zu ihrem Ehrendoktor ernannte, und es ist in hohem Maße zu wünschen, daß sich in Zukunft deutsche Verleger für die Drucklegung seiner so wichtigen und aufschlußreichen Arbeiten bereit finden werden.

E. Kühnel.

A. SCHRAMM, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 2. Heft. Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg. Deutsches Museum für Buch und Schrift. Leipzig 1920.

Der Herausgeber dieses groß angelegten Unternehmens Prof. Alb. Schramm, Direktor des oben benannten Museums, schickt dem Erscheinen der ersten Hefte in der Zeitschrift seines Instituts (Zeitschr. des deutschen Vereins für Buchwesen u. Schrifttum, 1920, Heft 5/6, S. 78) einige einleitende Worte voraus. Es soll die Illustration der Frühdrucke (eine Grenze ist nicht gesetzt, es handelt sich wohl um die Inkunabelillustration und den bildlichen Schmuck der Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts) vollständig reproduziert werden. Den Abbildungen soll eine knappe Zusammenfassung der typographischen Forschungsergebnisse und eine kurze Beschreibung der einzelnen Abbildung vorausgehen. Für jede Druckwerkstätte ist ein Heft in größtem Format gedacht. Vorliegt als erstes das über 700 Abbildungen aufweisende Heft, das die Offizin Günther Zainers in Augsburg behandelt. Folgen sollen in Kürze weitere Hefte Augsburger und Ulmer Druckwerkstätten. Es wird also der Buchholzschnitt des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts erfaßt, dasselbe, was der beschreibende Katalog Schreibers in weit über 5000 Einzelnummern von Holzschnittwerken registriert. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus kann, nachdem sich in den letzten zehn Jahren die Forschung den Grundlagen des Holzschnitts

Dürers und seiner Zeit mit besonderem Interesse in zahlreichen Arbeiten widmete, ein solches Unternehmen nicht genug als glückliche Förderung betrachtet werden. Um so mehr als die Zerstreuung der Originale in den Bibliotheken Europas, wobei es sich um viele, oft recht abgelegene aufbewahrte Unica handelt, die wissenschaftliche Arbeit auf diesem Gebiet sehr erschwerte. So wird diese Sammlung, die schon im Anwachsen der ersten Hefte eine Menge neuen, wichtigen Materials eröffnen wird, einst neben dem in Vorbereitung befindlichen Gesamtkatalog der Wiegendrucke, neben Schreibers und Lehrs ausgezeichneten Verzeichnissen gleichwertig und sie ergänzend bestehen.

Die Sammlung der Holzschnitte aus den Drucken des Augsburger Zainers ist an Hand der neuesten Katalogisierung angelegt. G. Zainers Druckwerke sind im „Probdruck des Gesamtkatalogs der Wiegendrucke, Halle 1914“ zusammengestellt; Schramms Publikation gibt einen Auszug der illustrierten Drucke. Der Text beschränkt sich auf eine knappe Charakterisierung Günther Zainers und seiner Offizin unter Benützung der letzten Zusammenstellung der typographischen Forschung (Voullième, Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts, Berlin 1916), hiernach sind die Holzschnitte chronologisch jeweils nach einer kurzen Zusammenfassung der das Druckwerk betreffenden Daten einzeln inhaltlich kurz beschrieben. Es ist nicht der Versuch gemacht, das stilistische Verhältnis der einzelnen Holzschnitte zueinander aufzudecken oder Stellung zu der Literatur darüber zu nehmen. Dieses Bescheiden, nur das Material in seiner ganzen Breite vorzulegen, ist sicher ein Vorzug. Eine vollständige Zitierung der neueren Literatur (es ist nur die „notwendig erscheinende“ zitiert) und zum mindesten die jeweilige Benennung Schreibers bei den einzelnen Werken würde den Wert der Publikation erhöhen. Denn schließlich wird dieses Unternehmen, wenn dieser Grad der Vollständigkeit erreicht ist, gewissermaßen den Tafelband zu Schreibers beschreibendem Verzeichnis (Band V, 1 und 2) abgeben.

Schreiber gegenüber ist die Sammlung um einige Holzschnitte auf Einblattgedrucken, die inzwischen durch die Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke aufgebracht wurden, vermehrt. (Pestregiment in Verson, Katalog der Einblattgedrucke 1181, Schramm Abb. 296; „Ich kam auf ein Gewilde weit“, Kat. d. E. 709, Schramm Abb. 528; „Zwölf Früchte des Holzes des Lebens“, Kat. d. E. 638, Schramm Abb. 698; Die fünf Holzschnitte des Mysterium Eucharistiae, Proctor 1588,

sind von Schreiber unter Blaubrers Offizin Nr. 4818 aufgeführt.) Schreiber gegenüber fehlen seltsamerweise die bald hundert Holzschnitte umfassende Historie von Troja des Guido de Columna (Hain 5512 und *5513, Schreiber 4132 und 4133), die der Probdruck der Wiegendrucke aufführt. Allerdings mit dem Datum (1473), das nicht stimmen kann, denn bei der Beziehung eines Stockes zum Äsop muß es nach 1476 datiert werden. Schramm verweist ganz richtig die Schnitte zum Äsop als Ulmer Arbeiten in das Heft Johannes Zainer, Ulm, das in Vorbereitung ist; unverständlich ist es, daß der Probdruck der Wiegendrucke den Augsburger Neudruck des Äsop mit den Ulmer Stöcken auf (1472), im Druck des Textes sogar „um 1471“ ansetzt (solche verschiedene Zeitangabe im Rahmen desselben Werkes ist auffallend), während längs die Holzstöcke zum Äsop auf 1476 oder Beginn 1477 festgelegt sind (vgl. E. Rosenthal, Zu den Anfängen der Holzschnittillustration in Ulm, Monatshefte f. Kunstw. 1913, S. 185 ff.). Holzschnitte dieses fortgeschrittenen Stiles, dessen Entwicklung aus den Schnitten des Ulmer Boccaccio und des Rodericus Zamorensis, Spiegel menschl. Lebens (trotzdem dies unwidersprochen Ulmer Arbeiten sind, hat Schramms Abbildung im Heft des Augsburger Zainers, da sie dort das erstmal zum Abdruck kamen, seine gute Berechtigung) offen liegt, sind am Anfang der Augsburger Buchillustration undenkbar.

Ferner fehlt Schreiber gegenüber leider die nicht unwichtige Initiale figürlichen Inhalts zu dem deutschen Kalender von 1472 (Hain-Cop. 2172. Schreiber 3148, abgeb. bei Haebler/Heitz, Hundert Kalender Incunabeln, Tafel V). Der Kalender von 1476 (nur bekannt in dem Exemplar der Krakauer Universitätsbibliothek, Schreiber 3150), der dieselbe Initiale D wie der Kalender von 1477 (Schramm Abb. Taf. 80) zeigt, ist nicht erwähnt.

Zur besseren Übersicht würde ich vorschlagen, entweder eine kurze Zusammenstellung der Abbildungen nach Nummer und Tafel am Anfang der Abbildungen einzufügen oder jeweils über den Abbildungsseiten oder bei Einblatt-Holzschnitten unter diesen den Titel anzugeben, da ein jeweiliges Nachschlagen in dem Text ziemlich unständig ist.

Die Strichätzungen sind nicht gleichwertig ausgefallen, neben recht klaren Abdrücken stehen solche, die tintig und verkleckelt aussehen. (So könnte beispielsweise aus den Abbildungen 680 und 681 der Schlußvignetten der Bibel von 1477 geschlossen werden, daß es sich um zwei verschiedene Stücke jenes wappenhaltenden wilden

Mannes, der mit Unrecht dem Hausbuchmeister zugeschrieben wurde, handelt — vergleiche den verschiedenen Mund —; das ist nicht der Fall, es ist nur ein Stock; Abb. 680 ist die richtige.) Sicher geht dies bis auf die Vorlage zurück, aber dort im Original sieht man gleich den Grund, das etwas körnigere Papier oder irgendwelchen technischen Mißstand, der den Druck mißraten ließ. Im Original kann immer noch der Linie des nicht vollgültigen Abdruckes gefolgt werden, während die Reproduktion leicht zu falschen Schlüssen über den Holzschnneider usw. führen kann. Die gewissenhafte Forschung wird ihre Untersuchungen nur vor dem Original anstellen und eine neue Wegbahnung zu diesem ist diese sorgfältige und ausführliche Materialsammlung, die sicher — ähnlich wie Schreibers beschreibende Katalogisierung — die Holzschnittforschung von neuem anregen und vorwärts stoßen wird.

Anmerkung: Herr Professor Schramm teilt mir mit, daß er Guido de Columna, Historie von Troia mit dem Nachtrag des Berliner Incunabelkataloges als einen Druck des Ambrosius Keller, der von 1479 an in den Typen H. Zainers druckt, ansehen und die Holzschnitte deshalb nicht an dieser Stelle zur Reproduktion gebracht habe. Der Nachtrag des Berliner Kataloges (Beiheft 45 des Zentralblatts für Bibliothekswesen) erschien gleichzeitig (1914) mit dem Probedruck des Gesamtkataloges der Wiegendrucke, der für die vorliegenden Zeilen als typographischer Ausgangspunkt gewählt wurde. Ernst Weil.

JULIUS v. SCHLOSSER, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Heft I—X. Sitzungsber. der Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 177/96. Wien, Alfred Hölder, 1914—1920.

Die Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, die Julius von Schlosser i. J. 1914 in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften herauszugeben begann, sind im vergangenen Jahre zu einem glücklichen Abschluß gelangt.

Einstweilen liegt das Werk in zehn Heften mit besonderer Seitenzählung vor, die nur durch ein ausführliches und zuverlässiges Register zu einer Einheit verbunden sind. Es ist aber mit Sicherheit anzunehmen, daß diese Einzelhefte früher oder später ein einziges Buch mit durchgehender Seitenzahl bilden werden.

Wenn uns heute etwas den Glauben an uns selber stärken kann, so sind es solche Leistungen auf geistigem Gebiet. Ludwig von Pastor hat seit 1914 drei neue Bände seiner Papstgeschichte

Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. II. 1921.

erscheinen lassen und bereitet eben den Druck der nächsten beiden Bände vor. Wilpert — um bei solchen Beispielen in Rom zu bleiben — arbeitet an einem neuen Monumentalwerk über die altchristlichen Sarkophage. P. Ehrle darf hoffen, in nicht allzukurzer Zeit sein großes Werk über die Baugeschichte des vatikanischen Palastes abzuschließen.

Was Schlosser in den letzten Jahren seinem Genius abgerungen hat, haben die Fachgenossen mit steigendem Erstaunen gesehen. Alle seine Arbeiten zeichnet die feine Kritik, die Gründlichkeit des Wissens und ein gewisser vornehmer Anstand aus, der sich mit einer ebenso schlichten wie fesselnden Sprache verbindet. Aber keins seiner Werke bedeutet einen solchen Fortschritt in der kunstwissenschaftlichen Literatur wie diese Quellenkunde der Kunstgeschichte. Dies Buch wird sehr bald das unentbehrliche Handbuch aller kunstgeschichtlichen Institute sein. Keine Bibliothek, keine Universität, in denen man Kunstgeschichte lehren und lernen will, wird das Buch entbehren können. Es wird in wenigen Jahrzehnten als unzerstörbares Dokument deutschen Forschergeistes über ganz Europa verbreitet sein und, in fremde Sprachen übersetzt, seinen Weg über weite Meere nehmen.

Das Mittelalter, die Renaissance, das Quattro- und Cinquecento, die Kunstliteratur des Manierismus, die Geschichtschreibung des Barock und des Klassizismus, die Kunstlehre des 17. und 18. Jahrhunderts werden hier überall mit derselben Gründlichkeit und mit einer geradezu vollendeten Klarheit und Ruhe behandelt, wie sie nur ein Mann mit so universellem Wissen wie Schlosser erreichen konnte. Daneben sind Vasari und die italienische Ortalliteratur besonders behandelt.

Besonders in seinen Forschungen über Vasari und seine wissenschaftliche Behandlung durch die Fachleute von einst und jetzt, bietet Schlosser ein Material, wie es noch nie geboten worden ist. Dabei ist er sich wohl bewußt, etwas völlig Abschließendes nicht schreiben zu können, ehe der Carteggio Vasariano des Grafen Rasponi veröffentlicht sein wird, an dessen Herausgabe Frey mit heroischer Selbsterleugnung seine letzte und allerletzte Kraft gewandt hat, ohne doch das ersehnte Ziel zu erreichen.

Jeder wird aus diesem unerschöpflichen Quell sich zu eigen machen, was seinem Können, Wissen und Wollen gemäß ist. Niemand wird dieses einzigartige Buch ohne Förderung aus der Hand legen. Daß eine solche Arbeit dauernd einer reicheren Ausgestaltung im einzelnen unterworfen

sein muß, hat Schlosser schon selbst bestätigt durch die „Nachträge“ und „Schlußnachträge“, die er fast ohne Ausnahme sämtlichen Heften angefügt hat. Es darf also unternommen werden, hier für ein eng umrissenes Gebiet einige wenn auch unbedeutende Anregungen zu geben.

Condivis Leben Michelangelos vom Jahre 1553 — eins der seltensten Bücher, die es gibt — scheint Schlosser in Wien nicht gefunden zu haben. Er hätte uns sonst über die in mehr als einem Sinne merkwürdige Originalausgabe sicherlich mancherlei zu sagen gewußt. Unter den deutschen Übersetzungen Condivis ist die eines Ungenannten nachzutragen, die im Jahre 1888 in Florenz verfaßt wurde und 1889 in Stuttgart erschien. Auch ins Russische ist Condivis Michelangelo-Leben übertragen worden und zwar bereits i. J. 1865 durch Michael Gelesnow. Vor allem aber hätte die Übertragung ins Englische durch Herbert Horne Erwähnung verdient. Dieses kleine Meisterwerk moderner Buchdruckerkunst wurde in beschränkter Auflage i. J. 1904 in Boston gedruckt. Die Absicht, in Format, Papier und Typen die köstliche Erstausgabe von 1553 möglichst genau zu wiederholen, wurde hier erfolgreich durchgeführt.

Da auch die Dichtungen zum Tode Buonarodis, die Domenico Legati i. J. 1564 gesammelt hat, seit langem unauffindbar sind, so mag bemerkt werden, daß Magherini i. J. 1875 im Anhang seiner Biographie von Michelangelo die ganze Sammlung neu gedruckt hat.

Das Leben Michelangelos von Vasari ist — wie Schlosser vermutet — tatsächlich von Vasari selbst mit einer besonderen Vorrede herausgegeben worden, die an Alessandro de' Medici gerichtet ist und das Datum vom 6. Februar 1567 trägt. Die falsche Paginierung (717 für 715) allerdings ist einfach aus der Gesamtausgabe der Giunti übernommen worden.

Die Bibliografia Vasariana von Sidney Churchill, die Schlosser nicht zugänglich war, ist tatsächlich i. J. 1912 ohne Druckort erschienen. Die Vorrede ist aus Neapel datiert. Diese Schrift von 45 Seiten ist durchaus die Leistung eines klugen und gebildeten Dilettanten. Die Angaben über die Zeichnungen Vasaris — andere Werke werden nicht angeführt — sind unszulänglich und beschränken sich auf Florenz und London. Auch die Bibliographie ist weder alphabetisch noch chronologisch geordnet, aber sie enthält 196 Schriften von und über Vasari und ist mit den Churchill zur Verfügung stehenden Mitteln sehr fleißig und zuverlässig zusammengestellt. Auch die weniger umfangreiche Bibliographie über Cellini von dem-

selben Verfasser scheint Schlosser entgangen zu sein. Sie ist in der Bibliofilia von Olaschki erschienen (Vol. IX, 1908, S. 173 und 372). Die Selbstbiographie des Raffaello da Montelupo ist auch von d'Ancona in seiner Sammlung von Autobiographien herausgegeben, die i. J. 1863 bei Barbèra erschien.

In solchem Sinne wird sich dieses Buch in seinem Laufe, den es durch die Jahrhunderte nehmen wird, dauernd erweitern und verbessern lassen. Als ein festgefügtter, mit größter Sorgfalt ausgearbeiteter Organismus wird es mehr noch als Burckhardts Cicerone in allen Neuauflagen bleiben was es ist: Das unveräußerliche Eigentum eines genialen Forschers, der diese Arbeit in den vergangenen Jahren unter Sorgen und Bedrängnissen geschaffen haben muß, von denen sich wohl nur wenige eine Vorstellung machen können.

Eine seiner letzten Schriften hat Schlosser „der deutschen Heimat“ als Dokument seiner Treue mit beweglichen Worten dargebracht. Wenn der deutschen Heimat ferner Männer vom Schlage dieses Mannes reifen, dann dürfen wir in dunkler Gegenwart einer helleren Zukunft getrost entgegensehen.

E. Steinmann.

KARL WITH, Java, brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java (Geist, Kunst und Leben Asiens, Bd. I). Folkwang Verlag, Hagen i/W. Mit 165 Abbild., 13 Grundrissen und 167 Textseiten.

Wie in seiner „Buddhistischen Plastik in Japan“ führt uns With neuerdings ein Kapitel asiatischer Kunst in dem geschlossenen Zusammenhange eines von 160 Bildtafeln begleiteten, in seiner künstlerischen Einfühlung und wissenschaftlichen Basisierung gleich wertvollen Textes vor. Die Kenntnis der Kunst Javas war uns bisher durch eine ziemlich reiche holländische und englische, im wesentlichen monographische Literatur (Brandes, Groneman, Kinsbergen, Leemans, Pleyte, Rapp, v. Saher u. and.) vermittelt, Fergasson und Tissandier gaben ältere Zusammenfassungen, aber erst die neueren Werke über indische Kunst von Havell und V. A. Smith riefen ein regeres und verbreitetes Interesse wach. Die deutsche Wissenschaft hat neben älteren (A. B. Meyer, Joh. Müller) erst in neuerer Zeit (Grünwedel, W. Cohn) Ansätze zu einer intensiveren Beschäftigung mit diesen Denkmälern zu verzeichnen, With selbst hat sich die Grundlagen in der indischen Abteilung des kunsthistorischen Instituts Suzygowskis erworben. So be-

deutet das Buch die erste deutsche und überhaupt die erste moderne zusammenfassende Bearbeitung der javanischen Kunst.

Auch hier folgt W. dem schon einmal eingeschlagenen und bereits in einem weiteren Bande über „Bali“ fortgesetzten Weg, die asiatischen Denkmäler in ihren wichtigsten Stilgruppen zusammenfassend zu veröffentlichen und sie ihrem Wesen nach vorzuführen. Die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, soweit sie nicht innerhalb der Gruppen selbst zu lokalen und zeitlichen Differenzierungen führen, sind dabei in den Hintergrund gerückt oder nur angedeutet. Damit sind diese von vielen ja noch immer als „Exotica“ angesehenen Werke dem modernen Empfinden als Erzeugnisse hoher Kunst nahegebracht und eigentlich erst die systematische Basis gelegt, auf der die größeren noch so dunklen Entwicklungszusammenhänge aufgebaut werden können. Aus den kulturgeographischen und philosophischen Grundlagen entwickelt W. die eigentlich künstlerischen Probleme. Der monumentalen Einheit indischen Lebens steht die Vielheit des tropischen Übermaßes entgegen. Wie Java kulturell mit dem indischen Mutterlande verknüpft ist, so bildet auch künstlerisch Indien für Java die durchgehende Grundlage. Kann die mitteljavanische Periode (8.—10. Jahrh.) mit ihrem gewaltigen buddhistischen Hauptdenkmal, dem Borobodur, geradezu als eine Wiedergeburt der reifen indischen Kultur gelten, so fehlt diese (hier mehr hinterindische) Grundlage auch in dem mehr brahmanischen Ostjava (etwa 11.—15. Jahrh.) nicht, wenngleich dort die insulare Lage vor allem durch die Wirksamkeit des malaischen Elementes stärker in Erscheinung tritt. So wird denn auch diese Kunst zunächst als ein Ausdruck indischen Geisteslebens geschildert, in dem als die beiden durchaus nicht einander ausschließenden, sondern im Aufbau eines einheitlichen Systems einander ergänzenden Pole das metaphysisch Spekulative und die erotische Triebkraft ineinander gehen und die Totalität des Weltbildes schaffen. So ist jene raumlose, die Masse nur als eine Materialisierung des unstofflichen Gesamtraumes, nicht als ein konstruktiv Lebendiges erfassende Architektur im höchsten Sinne „zwecklose Verkörperung weltlich-göttlicher Verherrlichung“, die Plastik, ob sie sich nun im Ornament, im Relief, in den bauplastischen Gliedern, oder in der Einzelplastik auslebt, wieder nichts anderes als ein Ausdruck des Unendlichkeitsprinzipes, gegeben mit den Mitteln der Fläche, der umlaufenden Reihenfolge, des unillusionistischen Bildraumes, der Frontalität

und des Blockes, in dem das Göttliche seine Verkörperung findet. Aus der geistigen Totalität, aus der Architektur wie Plastik geboren werden, erklärt sich auch das innige Verhältnis, das zwischen beiden besteht und höchst gesetzmäßige Relationen schafft: Die Fernwirkung des gestaffelten architektonischen Aufbaues wird durch die plastischen Elemente zur bildhaften Nahwirkung, die abstrakte Geradlinigkeit der Terrassen und kubischen Baublöcke wird durch plastische Kurvaturen und Überleitungen gestaltlich faßbar, und umgekehrt wird die unendliche Flächenhaftigkeit der ornamentalen und figürlichen Paneele in ihrer Gesamtheit zur kubischen Baumasse usw. — Vom Borobodur, als dem diese Prinzipien am reinsten ausprägenden Hauptdenkmal ausgehend, schildert dann W. die Wandlung der architektonischen und plastischen Prinzipien in den späteren mitteljavanischen Denkmälern (Prambanankreis) und in Ostjava. Bei den ersteren in der Architektur mit der Einführung eines zellaartigen Innenraumes eine Auflockerung der Masse, stärkerer Höhendrang, Abweichen von der reinen Zentralisation, in der Plastik entsprechend ein Zurückdrängen des die Figuren klar absetzenden Reliefhintergrundes bis zum Tiefendunkel, statt der strengeren formalen Bindung der Figuren eine mehr gegenständliche Verknüpfung, Dramatik statt Epik usw., im ganzen aber doch nur eine Differenzierung, nicht eine völlige Umbildung der indischen Prinzipien. In Ostjava schließlich erfahren die in der späteren mitteljavanischen Periode angeschlagenen Tendenzen ihre volle Ausgestaltung in der Übersteigerung der Höhendimension, einer Vervielfältigung der Terrassenechichtung und einer filigranartigen Oberflächenbildung; damit geht in der Plastik als Ausdruck des bodenständigen malaischen Elementes ein unkörperlicher zeichnerischer Silhouettenstil und eine ornamentale Auflösung des Figürlichen Hand in Hand. Daneben machen sich aber auch neue südindische Einflüsse, vor allem in einer plastisch-naturalistischen Behandlung der Bildfiguren, geltend. Dies in Kürze der Inhalt des vorgeführten Tatsachenmaterials, dem in einem eigenen Anhangsteil die geschichtlichen und kulturellen Tatsachen und ein detaillierter, mit den Angaben der Spezialliteratur versehener beschreibender Katalog der Kunstwerke beigelegt ist. Durch diese Trennung des Tatsachenstoffes ist es dem Verfasser möglich, sich im Text ganz auf die rein künstlerischen Probleme einstellen zu können. Und hierin, in der lebendigen Interpretation der Werke auf Grund eines subtilen Einfühlungsvermögens, in einer

meisterhaften Sprache, in der der Ausdruck nie zur literarischen Phrase wird, weil die künstlerischen Probleme immer im Zusammenhange mit dem gesamten Kulturgeist gesehen werden, liegt die Hauptstärke des Verfassers. Gerade was das letztere anlangt, so handelt es sich hier nicht um ein heute bei diesen fremden Kunstkreisen so beliebtes oberflächliches Hineingeheimnissen symbolischer Züge, mit dem man die Erscheinungen erklärt zu haben glaubt, das Buch verlangt die volle Vertiefung in die fremde Geistigkeit, als deren Manifestation, nicht als deren zweckliche Folge die Kunst erscheint. H. Glück.

REMBRANDTS sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen, herausgegeben mit einer Einleitung von Hans W. Singer. Holbein-Verlag München. Drei Mappen Folio, mit 312 Blättern in Tiefdruck, 66 Autotypien und 8 Seiten Text.

Diese soeben vollständig gewordene Nachbildung der sämtlichen Rembrandtschen Radierungen in Tiefdruck, die nach dem Verbrauch der früher erschienenen Tiefdruckausgaben eine empfindliche Lücke ausfüllt, ist von Jaro Springer begonnen worden. Als er vor Nowogeorgiewsk fiel, lag nur die zweite Mappe, die 117 Blatt von 1634 bis 1643 enthaltend, fertig vor und wurde als erstes Stück des Werkes ausgegeben. Nach dem Tode Springers hat dann Hans W. Singer die weitere Ausgestaltung der Ausgabe übernommen und soeben mit der Herausgabe des ersten und dritten Bandes, die die 110 Blätter vor 1634 und die 93 Blätter von 1645—61 enthalten, zum Abschluß gebracht.

Singer hat über die Grundsätze seiner Arbeit in der kurzen Einleitung knappe Rechenschaft gegeben. Das Genauere darüber kann man in seiner Ausgabe der Rembrandtschen Radierungen in dem Bande der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben nachlesen. In seiner grundsätzlichen Stellung zu den Fragen der Echtheit und Eigenhändigkeit hat er nämlich seinen Standpunkt nicht wesentlich gegenüber jenem früheren geändert, wenn er auch zwei früher beanstandete Blätter, nämlich B 200 (nackte Badende) und B 205 (legende Negerin) heute gelten läßt. Man wird zu seiner Auswahl der echten Blätter, wie er sie auch hier wieder wenigstens in Form einer tabellarischen Zusammenstellung am Schluß der Einleitung gibt, verschieden stehen können. Jeder wird ein oder das andere Blatt haben, dem er

über diese Zusammenstellung hinaus die mindestens teilweise Eigenhändigkeit nicht abprechen möchte. Für den Besitzer dieser Ausgabe kommen derartige kleine Streitigkeiten schon deshalb nicht entscheidend in Frage, weil er in der glücklichen Lage ist, wenn er überhaupt Veranlagung und Kenntnisse für derartige Untersuchungen mitbringt, in den schwebenden Prozeß einzugreifen. Denn da der Springersche Band die eigenhändigen und nicht eigenhändigen Blätter chronologisch durcheinandergereiht gab, so hat sich auch notgedrungen der Fortsetzer an diese Art der Anordnung halten müssen, die nun in den Blättern der ersten und dritten Mappe einfach der Seidlitzschen Zusammenstellung folgt. Für eine derartige Teilnahme des Beschauers an der kritischen Untersuchung gibt Singer in der kurzen Einleitung einige Fingerzeige. Soweit sie sich auf die allgemeine Wertung und auf das Verständnis des Künstlers Rembrandt überhaupt beziehen, bringen sie nicht eben viel bei. Wertvoller sind schon die Hinweise auf die Bedeutung der technischen Mittel für die künstlerische Wirkung und sehr instruktiv die knappen Ausführungen über die Geschichte der Rembrandtschen Radierungen, ihrer Erforschung und ihrer Wiedergaben. Fände man im Text noch etwa einen Hinweis darauf, daß von einigen Blättern wie dem Abraham Franken und dem Arnold Tholinx nur die späteren, nachrembrandtschen Zustände gegeben worden sind, und warum man hier wie bei den drei Kreuzen und dem Ecce homo nur gerade die abgebildeten Zustände gegeben hat, so wäre dem Bedürfnis des rein künstlerisch interessierten Beschauers durchaus Genüge geschehen.

Denn an diesen wendet sich das Werk vor allem, und so entscheidet sich denn seine Bedeutung mit der Frage nach dem Werte der Wiedergaben. Und da muß gesagt werden, daß die Leistung, als Durchschnitt genommen, überaus hoch ist, so daß die meisten Blätter dem Beschauer wirklich einen Eindruck der künstlerischen Werte und Wirkungen von Rembrandts Radierungen vermitteln können. Das gilt besonders von dem zweiten Bande ziemlich uneingeschränkt, in den beiden äußeren ist die Leistung bei einigen Blättern durch die Schwierigkeiten der Herstellung etwas beeinträchtigt worden. Man braucht nicht an die verblüffenden 19 Blätter der Reichdruckerei zu denken, um zu empfinden, daß z. B. bei der Darstellung der drei Kreuze oder des 100 Gulden-Blattes die kräftigen Töne zu flau, die gedeckten Partien zu undurchsichtig in der Faktur, und das Ganze in dem grauen

Tom der Wiedergabe zu farblos ist, Indessen sind das Ausnahmen. Die Durchschnittsleistung ist, wie gesagt, außerordentlich hoch, und der deutsche Kunstfreund hat seit langem kein Werk erhalten, das die Werke eines großen Meisters so unmittelbar dem künstlerischen Genuß zugänglich macht. Da auch der Preis, nicht nur an heutigen Verhältnissen gemessen, im Verhältnis zur Leistung außerordentlich niedrig ist, so kann man nicht zweifeln, daß ihm der wohlverdiente Erfolg im weitesten Umfang zuteil werden wird. Aber warum eröffnet eigentlich in Mappe 1 und 3 die englische Unterschrift den Reigen der Bezeichnungen und steht die deutsche erst an dritter Stelle?

Hans Friedeberger.

JULIUS BAUM, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart, Verlag Julius Hoffmann.

Wie die Biographien Goethes in ihrer zeitlichen Folge mehr aussagen über die psychologische Situation des Betrachtenden und seiner Epoche, als über das Objekt selbst, so auch alle zusammenfassenden Darstellungen größerer Stilepochen in der Kunstgeschichte. Es können weniger positive Fortschritte der Erkenntnis in solchen fixiert, als das in vielen einzelnen Quellenforschungen zerstreute Material vom jeweilig aktuellen Standpunkt neu gegliedert, neu dargestellt und vor allem neu ausgewählt werden. Diese Wahl und Akzentsetzung ist schon Wertung, ohne daß diese erst literarisch formuliert zu werden braucht.

In diesem Sinne ist die Baumsche Veröffentlichung überaus wesentlich, die Wahl der glänzend gelungenen Abbildungen und das Vorwort kennzeichnen markant die Einstellung unserer Zeit zur Renaissance. Eine verschämte Neigung spricht sich fast entschuldigend im Vorwort aus und versucht zu motivieren, warum — trotz allem — Werke über die Renaissance auch heute noch für Architekten und einen weiteren Kreis von Wesentlichkeit seien. Diese Bescheidenheit scheint mir fast ein wenig zu weit zu gehen. „Die schweren Erschütterungen, die unsere Beziehungen zur Renaissance erfahren haben“, wie der Verfasser meint, gehen vielleicht nicht allzu tief. Die durch tausend mißverstehende und mißverstandene Feuilletons verbreitete angeblich vorhandene enge Beziehung unserer Zeit zur Gotik ist letzten Endes doch nur eine fiktive, mehr aus dem Willen als dem tatsächlichen psychischen Erleben entspringende.

Denn jene im Anschluß an Scheffler und Worringer rekonstruierte Gotik, die zur Legitimierung unserer Zeit und unseres Kunstschaffens immer wieder erhalten muß, ist eine Rekonstruktion, deren wesentliches negative Momente sind. Ja, — sie lebt im wesentlichen von Antithesen zu den ästhetischen Werten der Antike und Renaissance. Hier ist es Dvořáks Abhandlung über „Idealismus und Naturalismus in der Gotik“, die zum erstenmal wissenschaftlich exakt den ganzen Abstraktionsnebel aller mystisch expressionistischen Wortgebilde in nichts zerflattern läßt und nachweist, daß das „Entweder—Oder“ heutiger Kunstitleraten nur denkökonomische Schablone, nicht aber wirklich zu einer in Wahrheit antithetischen Definition der Stilbegriffe geeignet ist.

Die Einleitung Baums verzichtet zunächst auf eine allgemeine Begriffsbestimmung oder generelle Untersuchung des Gesamtphänomens der Renaissance und beschränkt sich auf die Diskussion eines der grundlegenden Probleme, nämlich ihrer Stellung zur Antike. In der Tat scheint gerade die Untersuchung dieser Frage das entscheidende Moment für unsere Stellung zur Renaissance zu sein. Ist nämlich das Mittelalter so vollkommen antikefremd, so „unlateinisch“, wie Worringer und seine Nachtreter annehmen, so besteht die von ihm postulierte Antithese zu Recht. Vermögen wir aber auch im Mittelalter ein Fortleben der Antike festzustellen, gleich einem mehr oder weniger unterirdisch verlaufenden Strom, so kommen wir zu der bescheideneren Erkenntnis, daß nun einmal unsere ganze westeuropäische Kultur ein Kind der Antike ist und sich dieser grundlegende Einfluß nur in verschiedenen Intensitätsgraden zu verschiedenen Zeiten bemerkbar gemacht hat.

Mit Recht hebt Baum hervor, daß die sogenannten „Protorenaissance“ eine im Mittelalter keineswegs vereinzelte Erscheinung ist. Schon lange vor derjenigen Epoche, die für uns durch S. Miniato al Monte gekennzeichnet ist, gibt es verschiedene antike Flutwellen in der mittelalterlichen Kunst. Die Anschauung vom völlig unantikkischen Wesen des mittelalterlichen Schaffens ist immer noch ein Nachklang der literarischen Feststellungen Filaretos und Vasaris, die natürlich vom Standpunkt ihrer Zeit aus Gegensätzlichkeiten stärker empfinden, Gemeinsamkeiten weniger nachfühlen konnten. Stillschweigend, ja ohne besondere Betonung bleibt der antike Formenkreis doch immer das Ausdrucksmittel, die Formel auch für diese speziell mittelalterlichen Gefühlsinhalte. Allerdings nur Formel und Ausdrucksmittel, die Gesinnung, die hinter den Dingen steht, ist nun einmal

während des Mittelalters eine rein transzendente, nicht antropomorphe. Im einzelnen weist Baum auch noch an einigen glücklichen Beispielen antike Anregung nicht formaler, sondern inhaltlicher Art für das Schaffen des Mittelalters nach, die darauf vorbereiten, daß sich auch im Mittelalter viel vom antiken Lebensgefühl erhalten hat und daß es nicht wunderbar ist, wenn sogar zahlreiche Typen mittelalterlicher Bauten in Italien die antike Überlieferung mehr oder weniger versteckt fortführen. Die Analyse dieser einzelnen mittelalterlichen Bauten, ihre Verbindung mit solchen der Früh- und Hochrenaissance und die Heranziehung der einzelnen Beispiele, insbesondere S. Andreas in Empoli, scheinen mir der wesentlichste Abschnitt der Einleitung zu sein, vor allen Dingen eine willkommene exakte architekturgeschichtliche Ergänzung zu den mehr allgemein geistesgeschichtlichen Formulierungen Dvořáks.

Für den parallelen Nachweis in der Plastik stützt sich Baum vor allem auf die Arbeiten Voeges und weist auf die Zusammenhänge der Schule von Arles und oberitalienischer Plastik hin. Mit Recht betont Baum gegenüber Weese, der in Bamberg einen „letzten“ Nachhall der Antike sehen will, daß diese Behauptung nicht einmal für das nordische, aber noch viel weniger für das südliche Mittelalter gilt. Der Nachweis der formalen Tradition an Vorbildern verschiedener mittelalterlicher Plastiken stützt sich im wesentlichen auf bereits vorhandene Literatur. Ergebnis ist eine Formulierung, die in ihrer Prägnanz überaus glücklich erscheint. „Der Unterschied zwischen Mittelalter und späterer Nachbildung (der Antike) ist zunächst nur quantitativ, was früher vereinzelt geschah, wird im 15. Jahrhundert allgemein. Weit wichtiger aber als der Quantitätsunterschied ist der Intensitätsgegensatz.“

Ein weiterer Abschnitt des Buches, das hier nicht nachgeschrieben werden soll, beschäftigt sich mit der Beziehung des Mittelalters zu einer allgemeinen Verhältnislehre. Auch auf diesem Gebiet wirkt die Tendenz zum schematisierenden Dogma. Man weiß, wenn schon die mittelalterlichen Theoretiker in der Fixierung ästhetischer Zahngesetze willkürlich vorgegangen sind, wie subjektiv und gewaltsam die Forschung neuerer Historiker gerade in diesem Gebiet Theorien aufstellt und mit welcher „Großzügigkeit“, um einer vorgefaßten Idee willen, alle nicht in das Schema passende Architektur weggelassen oder vergewaltigt wird¹⁾.

(1) Typisches Beispiel hierfür etwa neuerdings die Theorien vom gotischen Vierblatt in Hermann Eicken: „Der Baustil“.

Nachdem so immer wieder der notwendige Nachweis der Verbindung zwischen Antike und Mittelalter geführt ist, kommt Baum zu dem Versuch, positive Kennzeichen der Renaissance aufzustellen. Es sind dies, wie sich aus dem vorhergehenden ergibt, weder schlechthin die Wiederaufnahme antiker Formen, noch die imitativ illusionistische Absicht. „Die Kennzeichen eines Stils ergeben sich nicht aus der Feststellung seines Verhältnisses zur Wirklichkeit. Ein beträchtlicher Teil der Kunst, die Architektur, ist mit der Wirklichkeit gar nicht vergleichbar; nur aus der Anschauung der Baukunst sind daher feste Gesichtspunkte für die Anschauung auch der übrigen Künste zu gewinnen.“ Diese Kennzeichen sieht Baum nun in der „antropozentrischen Sensualität“, d. h. in der Übertragung der sichtbaren und meßbaren Gesetzmäßigkeit menschlicher Maße und Gewichtsverteilungen. „An die Stelle einer überwältigenden, oft unfaßbaren Dynamik tritt eine ausgeglichene, berechnete Statik, an die Stelle gefühlsmäßiger treten ablesbar meßbare Verhältnisse“. Diese Tendenz wird nun an zahlreichen einzelnen Beispielen im Gebiet der Plastik und Malerei der Frührenaissance durchgeführt. Auch für die Beziehung zur Architektur ist eben nicht die unmittelbare Nachahmung antiker Formen, sondern das Wiederinkrafttreten antiker Gesetzmäßigkeit entscheidend. Immer wieder können wir den Versuch zum bewußten Klarlegen der Ansichten feststellen. Bei der sonst überaus fruchtbaren Analyse der einzelnen Früh-Renaissancebauten läßt sich Baum vielleicht allzusehr von den Theorien Thierschs beeinflussen, der, zwecks Aufstellung einer antropozentrischen Renaissance-Proportionslehre, doch auch etwas zu gewaltsam die vorhandenen Architekturen durch seine eingezeichneten Liniensysteme dogmatisiert.

Alles in allem ein überaus wichtiges und geradezu entscheidendes Werk. Denn es ist Baum gelungen, nicht tausendmal Gesagtes und hundertmal Erforschtes in populärer Form zusammenzustellen, sondern durchaus Eigenes zu formen. Dieses Eigene wird vielleicht am besten durch die Feststellung umschrieben, daß sowohl in der kritischen Einleitung, wie in Wahl, Folge und Aufstellung eines inneren Zusammenhanges der wiedergegebenen Abbildungen, sich eine völlig neue Anschauung der Renaissance manifestiert, eine Anschauung, die gleichweit entfernt ist vom Renaissanceismus der Generation Burckhardts, wie von der einseitigen pseudo-expressionistischen und unhistorischen Einstellung Worringers. Daß Literaturnachweis und Zusammenstellung der not-

wendigen Daten für die einzelnen abgebildeten Bauten auf der Höhe der heutigen Forschung stehen, braucht nicht besonders betont zu werden.

Paul Zucker.

HANS HILDEBRANDT: Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Groß-8^o. X und 351 Seiten. 462 Abb. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt 1920 (M. 100,—).

Mit der Gründlichkeit deutscher Forscher ist Hildebrandt, man möchte sagen, an die Aufgabe seines Lebens gegangen. Denn da der vorliegende überaus gewichtige, inhaltreiche Band nur die theoretischen Grundlagen der Wandmalerei gibt und weitere, sicher nicht geringere ihm folgen sollen, so sehen wir hier allerdings ein Werk entstehen, das ein Leben fast ausfüllen könnte. Die Stuttgarter Atmosphäre, in der Hölzel lehrte und eine Reihe von selbständigen und bedeutenden Schülern herangezogen hat, war dem Gedanken der Monumentaldarstellung besonders günstig und hat zweifellos dem Unternehmen Anstoß und Förderung verliehen, wie denn Hildebrandt sich ja auch auf praktische Beispiele, die von Stuttgart ausgingen, berufen kann (wie auf Brühlmanns und Pellegrinis Fresken), wenn er hoffnungsvoll das Thema der Wandmalerei als ein höchst aktuelles bezeichnet. Wir wollen mit ihm hoffen, daß unsere Zeit nicht nur imstande ist, monumentale Aufgaben in neuem Sinne zu lösen, sondern daß sie auch die Mittel dazu finden wird. Vorläufig sieht es nicht danach aus, daß auch nur die notwendigen Bauten errichtet, geschweige denn, daß sie mit Wandgemälden geschmückt werden könnten. Aber man muß sein Ziel hoch stecken und alles daran setzen, die Epoche daran glauben zu machen; und aus dieser großen Gesinnung heraus, die dem mächtigen Buche ihren Geist lieh, muß man es betrachten und dazu bedenken, daß es völlig in der Vorkriegszeit wurzelt, wo man freilich mehr Recht hatte, an eine Ausbreitung monumentaler Bedürfnisse zu denken.

Der umfänglichen Solidität und Gründlichkeit des Bandes (den man nicht in den Händen halten kann!) entspricht aber auch eine klare und flüssige Sprache; der eingehenden Systematik und Lückenlosigkeit eine große Einfachheit und Übersichtlichkeit in der Gliederung. Man sieht sofort, worum es sich handelt, und wird von einer weitausholenden Begriffsgründung von Kunst im allgemeinen — deren Gleichnischarakter der Religion zur Seite gesetzt wird — zu dem Wesen des Wandbildes

und seiner Unterscheidung vom Tafelbilde geführt. Dessen Doppelstellung führt dann zunächst zur Zerlegung der Untersuchung in die Aufbauelemente des Bildes und in die der Wand, die gesondert nacheinander behandelt werden, als analytische Basis jener Einheit „Wandgemälde“, deren Sinn in der Durchdringung und Unlösbarkeit der zwei Elemente besteht, und deren Untersuchung der größere, zwei Drittel des Buches umfassende Teil gewidmet ist. Den Kernpunkt und Hauptteil der gesamten Untersuchungen bildet der Abschnitt über die Angliederung des Wandgemäldes, in dreifacher Hinsicht: nach geistiger, formaler und Raumwerte schaffender Einordnung des Bildgefüges. Die Unterschiede von monumental und dekorativ, die Stofffrage, die Probleme von Raumdarstellung, Perspektive, Flachmalerei, Illusionismus werden nach allen Richtungen und mit Befragung aller Zeit- und Rassenstile geprüft und ihre Gesetze mit einer wohlthuenden Objektivität untersucht, auch da, wo die Resultate unserm heutigen Stilempfinden zu widersprechen scheinen. Daran schließen sich die wichtigen Spezialkapitel über Decken- und Gewölbmalerei, Fassadenmalerei, Techniken, Ergänzungskünste wie Glasgemälde, Wandteppich, Intarsia, Fußbodenmosaik, so daß es schlechthin wohl kein Gebiet der Wandmalerei gibt, das Hildebrandt hier nicht erschöpfend dargestellt hätte. Mehr als flüchtigste Inhaltsübersicht zu geben, ist unmöglich, weil hier wirklich eine teppichartige Gleichmäßigkeit und Schönheit der Behandlung sich über alle Probleme breitet und sie klug, durchdacht, mit objektiver Klarheit darstellt. Zwar keine Anweisung zum Freskenmalen, wohl aber Anregungen fruchtbarster Art sind die Folge; nicht bloß, sich in das unermessliche Gebiet des Monumentalen forschend und genießend zu vertiefen, sondern auch bei künstlerischer Betätigung sich vor Mißgriffen zu hüten, unumstößliche Gesetze nicht zu verletzen. Von einem Schulmeister ist dabei nirgends die Rede, vielmehr alles in frische Anschaulichkeit gekleidet.

Ein unschätzbares Hilfsmittel bietet der illustrative Teil in Gestalt von 460 Abbildungen, worunter sich 266 Hilfskonstruktionen des Verfassers finden. Man mag sagen, daß solche gewissermaßen nur für den Anfänger berechnet seien; so wird sich doch niemand ihrer raschen Überzeugungskraft entziehen können. Das Material der Wandbilder ist in reicher Fülle den schönsten Werken aller Zeiten und Völker entnommen, und man lernt allein schon aus ihrer Betrachtung die Ewigkeit und Schlichtheit der Monumentalgesetze begreifen und die Verwandtschaft aller innerlich großen

Kunst. Ihr Format ist zum größten Teil genügend, oft sehr stattlich, wo die Reproduktion ganzseitig ist. Wie denn überhaupt die Ausstattung des Buches nichts zu wünschen übrig läßt in Güte von Papier, Druck (eine prachtvolle große Antiqua), Einband und in Klarheit der Abbildungen.

Ein umfänglicher Apparat von nicht weniger als drei Registern und einem großen und vollzähligen Literaturverzeichnis erhöht den wissenschaftlichen Wert des Buches bedeutend. Man ist dem Verfasser für diese Mühe lebhaften Dank schuldig und weiß demgegenüber die Zurückhaltung durchaus zu würdigen, die er sich in Anmerkungen auferlegt hat; so daß wirklich der ganze ungeheure Stoff restlos in den fließenden Text verarbeitet ist.

Paul F. Schmidt.

WOLDEMAR v. SEIDLITZ: Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit. I. Buch. 1464—1541. Mit 20 Tafeln und 10 Textabbildungen. 136 S. gr. 4^o. Dresden 1920. Im Kommissionsverlag der Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha v. Baensch-Stiftung. Preis 30 M.

Nach Abschluß des sächsischen Inventarisationswerkes durch Cornelius Gurlitt legte im Juli 1920 der Generaldirektor der ehemaligen Königl. Sammlungen in Dresden das erste Buch der als zwei stattliche Bände geplanten Geschichte des albertinischen Sachsens mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Kunst vor. Beginnend mit der Regierungszeit Herzog Albrechts soll das Werk mit August III. abschließen und die sächsische Kunst in einer Form und auch hinsichtlich des Umfanges so behandeln, wie die Entwicklung der Kunst der Landeshauptstadt und das Verständnis der einzigartigen Sammlungen Dresdens es erfordern.

Auf breitester kulturgeschichtlicher, politischer und kirchenhistorischer Grundlage entwickelt v. S. die Vorgeschichte bis 1464, deren Kunstblüte nicht zuletzt auf die reichen Silberfunde und die Entfaltung des erzgebirgischen Bergbaues in Freiberg, Annaberg, Chemnitz und Zwickau zurückzuführen ist. Ermisch, Knebel, Flehsig u. a. haben dafür reiche urkundliche Belege und kunstgelehrte Untersuchungsergebnisse schon früher beigebracht, die v. S., noch durch reiche geologische-mineralogische Kenntnisse vertieft. Goldschmiedearbeiten und kostbare Erzeugnisse der Toreutik aus dem 14. Jahrhundert im „Grünen Gewölbe“ und dem Historischen Museum zu Dresden belegen die viel-

seitige, künstlerisch vollendete Edelmetall- und Halbedelstein-Verarbeitung durch die Goldschmiede, die hervorragende Technik der Plattner und Schwertfeger in dieser Zeit. Ein hochentwickeltes Münswesen und somit ein wohlorganisierter Handel haben die Grundlage des sächsischen Reichtums, Macht und Ansehen, Wohlstand und Kunstpflege jener frühen Epoche begründet und gefestigt.

Nach der Teilung von 1485 und unter Albrecht dem Beherzten treten Freiberg, Meißen und Dresden mehr und mehr in den Vordergrund dieses weiten mitteleuropäischen Gebietes. Als wichtigstes baugeschichtliches Ereignis dieser Zeit ist die Erbauung der Albrechtsburg in Meißen anzusehen, worüber insbesondere Gurlitt 1920 im 39. Bande des Inventarisationswerkes grundlegende Forschungen veröffentlicht hat. Auch in dieser Epoche zeigen die im „Grünen Gewölbe“ zu Dresden erhaltenen köstlichen Erzeugnisse der Kleinkunst gediegenste, mustergültige Materialverwertung und feinfühligsten Formenreichtum. Das von v. S. pg. 50 erwähnte gestickte Antependium der Pirnaer Kirche im Sächsischen Altertums-museum (Kat. Nr. 70) wird von ihm als eine niederländische Arbeit der gotischen Blütezeit bezeichnet. Ref. hält dagegen ein Werk des böhmischen „Meisters des Hohenfurter Heilscykus“ um 1360 für das Vorbild des vielleicht im Nonnenkloster zu Riesa oder Seußlitz gestickten Altarvorhanga. Als Donator kommt ein Mitglied der böhmischen Familie v. Volckrah in Frage. 1382 wurde er vom Bischof Nikolaus von Meißen dem Pirnaer Dominikanerkloster gestiftet. Unter der langjährigen Regierung Herzog Georg des Bärtigen wird dann Dresden zum Schauplatz des Kampfes gegen die Reformation, deren Entwicklung v. S. in breit angelegter kulturgeschichtlicher Betrachtungsweise in ihrem Einfluß auf die Renaissance in Sachsen schildert. S. ist hier nicht der Gefahr entgangen, von seinem eigentlichen Thema in die Ferne abzuschweifen und nicht von der Kunst in Dresden sondern um die Kunst herum zu sprechen. Auf 28 Seiten wird die Landesverwaltung, Entfaltung des erzgebirgischen Bergbaues, die weitere Entwicklung des Münzwesens, die kirchenpolitische Stellung Sachsens u. a. geschildert, während der kunstgeschichtliche Teil knapp 15 Seiten umfaßt. Angesichts der wertvollen, wenn auch spärlichen Bau- und Kunstdenkmale aus dieser Zeit wäre eine weniger eklektische, kunstgeschichtlich und stilpsychologisch intensivere Würdigung derselben auf Kosten der zu extensiven kulturgeschichtlichen und politischen Behandlung des Stoffes vorzuziehen gewesen.

Das baugeschichtlich wichtige Eindringen der Renaissanceformen, das beispielsweise am Georgentor des Dresdner Schlosses die Übergangsperiode von der Spätgotik zur Renaissance dokumentiert, ist auch in den Städten am Nordabhang des Erzgebirges, wie Annaberg, festzustellen, nachdem eine plastische Fabulierlust sondergleichen die spätgotischen Stilelemente schließlich verwildern ließ. Hier vermißt man bei v. S. besonders ein näheres Eingehen auf stilistisch bemerkenswerte Werke, oder doch wenigstens reichlichere Literaturnachweise, die in einem zusammenfassenden, die geschichtliche Entwicklung einheitlich darstellenden Werke am Platze sind. So wäre über die pg. 71 erwähnte „Schöne Thür“ in Annaberg Oswald Schmidt: Die St. Annenkirche zu Annaberg (Leipzig 1908) zu befragen gewesen, für die „Tulpenkanzel“ des Freiburger Domes Wolfgang Roch (Neues Archiv f. sächs. Gesch. Bd. 39 pg. 139), für die Grabplatten im Meißner Dome Hubert Stierlings u. a. Vischer-Studien in den Monatsheften für Kunstwissenschaft. Aufschlußreich ist auch Leo Böhoffs Aufsatz im Neuen Sächs. Kirchenblatt (XXIV 1917) über den Ehrenfriederadorfer Altar in der Dresdner Gemäldegalerie. Die von v. S. pg. 73 erwähnten angeblich Lindenthaler Schnitzfiguren stammen, wie Eduard Flechsig nach J. F. zu Backnitz: Skizze einer Geschichte der Künste in Sachsen (Dresden 1811) pg. 14 einwandfrei nachgewiesen hat, aus Zeitz, und sind von dem „namhaften und ehrbaren“ Pankratius Grueber in Großenhain 1520/21 gefertigt worden, der Seifersdorfer Altar (pg. 73) und stilistisch erwandte Werke sind von Jörg Maler zu Dippoldiswalde (1508–1534 urkundlich nachweisbar) geschaffen worden, wie Konrad Knebel glaubhaft gemacht hat.

In der Auslese aus der nach meiner Cranach-Bibliographie 128 Nummern umfassenden Cr.-Literatur vermißt man bei v. S. Friedländers Aufsatz in Thieme-Beckers Künstlerlexikon und in Doering und Voß: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen (Magdeburg 1904, pg. 6ff.), sowie die ausgezeichnete Cranach-Monographie Wilhelm Worringers oder diejenige auf reicher Literaturkenntnis beruhende Curt Glasers. Cranachs Familienname ist weder Sonder (Joannes Sonder Cronacensis = Hans Cranach?) noch Moller oder Müller gewesen, sondern Lucas Moler von Kronach war die übliche Schreibweise für alle Maler jener Zeit: Rufname, Beruf, Geburtsort. Aus der Zeit Georg des Bärtigen hat sich übrigens noch genug erhalten, um an Stelle einer Vermehrung der schon genügend umfangreichen

Reformations-Literatur eine Schilderung des Erzgusses, der Teppichweberei, des Harnischwesens, der umgebildeten Schmuckformen und eine eingehendere Behandlung des Kirchen- und Profanbaues, der Tafelmalerei und Bildnerei geben zu können, und die bedeutsame Stellung der Dresdner Kunst im Rahmen der sächsischen zu kennzeichnen.

Mit der Behandlung der nur dreijährigen Regierungszeit Heinrich des Frommen und einer Beschreibung der wichtigsten Kunsterzeugnisse von 1539–1541 schließt das erste Heft der großangelegten Publikation. In dieser Stilphase ist die Synthese von gotischem Formempfinden und renaissanceistischem Kunstwollen auch für die Kunst in den albertinischen Landen eine innigere geworden, bis mit dem Praeponderieren der Renaissance sich eine selbständige Formgebung und eine bis zum Überschwang gesteigerte Lebendigkeit durchzusetzen vermag.

Was aus den kurzen kunstgeschichtlichen Abschnitten weniger klar hervorgeht, tritt in der gehaltvollen und flüssigen Darstellung der politischen und kulturellen Entwicklungsgeschichte Sachsens in dem Seidlitzschen Buche um so lebendiger in die Erscheinung. Mit Herzog Heinrich nimmt die einheitliche Entwicklung Sachsens, die zwei Menschenalter früher in der Hochgotik zu kraftvollstem Ausdruck gelangt war, ihr Ende. Reformation und Renaissance kulturell und künstlerisch einheitlich zu verarbeiten, war auch für Sachsen eine unlösbare Aufgabe. „Unter den deutschen Dynastengeschlechtern, die sich gegenüber der Geistlichkeit und dem Adel eine Vormachtstellung errungen hatten, stand Sachsen vermöge seines Reichtums in vorderster Reihe; es hätte Österreich die Führung streitig machen können, wenn es die Verbindung mit dem ihm zugefallenen Thüringen aufrechterhalten hätte.“

Auf so gegebener Grundlage wird die weitere vollgültige und selbständige Kunstentwicklung Dresdens unter den Kurfürsten Moritz und August, Christian I. und II., den vier Johann Georgen, August dem Starken und August III. in den folgenden 5 Büchern dargestellt und somit ein kunstwissenschaftliches Monumentalwerk geschaffen werden, für dessen in richtiger Erkenntnis des historisch Bedeutsamen weitsichtige Förderung dem Sächsischen Kultusministerium größter Dank gebührt. Die gute typographische und illustrative Ausstattung verdient in jetziger Zeit minderwertiger Druckerzeugnisse besondere Anerkennung. Die Abbildungen bringen Waffen aus dem historischen Museum und Kostbarkeiten aus dem

„Grünen Gewölbe“, sodaß auch in dieser Hinsicht das „Beschreibende Verzeichnis älterer Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens“ wesentlich ergänzt wird.

Wilhelm Junius.

KURT K. EBERLEIN, Deutsche Maler der Romantik. Jena, E. Diederichs, 1920. Brosch. M. 18.—.

Der Wert des Büchleins, daß aus dem Abdruck von 7 Vorlesungen an der Karlsruher Volkshochschule besteht, steckt einzig in dem letzten Abschnitt „Kunst und Religion“. In diesem, wollen wir hoffen, ist das üble Prinzip verlassen, das aus einer Rede eine Schreibe und aus der vorgelesenen Schreibe ein überzähliges Buch gemacht hat: denn hier werden schriftgemäß, wenn auch nicht immer geklärt, Gedanken dargestellt, deren Güte unmöglich in dieser Gestalt Volkshochschülern einleuchten konnte. Genug: es handelt sich da um eine sehr erfreuliche Begriffsdeutung von Nazarenertum und Romantik, die meines Wissens zum ersten Mal klar und eindeutige Trennungslinien schafft und dem s. g. Klassizismus gerecht wird. Die Nazarener deutet Eberlein als letzten Versuch einer Gemeinschaftskunst; ihnen galt es, die alten religiösen und mythologischen Symbole neu zu beleben und in Fresken darzustellen: Schicksal und Zerfall bedeutet ihnen der akademische und der malerische Historismus. Diesem Kreise der Cornelius und Overbeck gegenüber ist die romantische Schule die Erhebung der subjektivistischen Kunst, die neue Symbole schaffen wollte, im Kampfe gegen die akademisch entartete Gemeinschaftskunst, und ausschließlich auf die norddeutschen Romantikerkreise beschränkt (warum, sagt Eberlein leider nicht, wie er überhaupt auf das psychologische Wesen der Romantik sich nicht versteht). Sehr gut ist dann vor allem die Erfassung der „Klassizisten“ Carstens als ersten „Frühromantikers“ und die Notwendigkeit der klassizistischen Grundform bei der Entstehung der Romantik (Runge), worauf überhaupt noch kaum hingewiesen worden ist. Es freut mich dies feststellen zu können, da ich in kurzem darüber (in einer Runge-Monographie) mich ausführlich verbreiten werde.

Von dem ganzen Rest des Buches aber ist zu sagen, daß er besser unterblieben wäre. Mag sein, daß den Hörern der Karlsruher Volkshochschule ein wesentlicher Begriff von den fünf romantischen Malern durch Eberlein übermittelt worden ist. Einen Vortragszyklus dieser populären Art aber als Buch herauszugeben, verlangte eine ganz wesentlich gesteigerte Einstellung.

Was man da zu lesen bekommt, sind die allerbequemsten Trivialitäten über Runge, Friedrich, Kersting, Richter und Schwind, die in keiner Weise Neues oder Beziehungsreiches bringen, und das in einer geradezu erschreckend ungepflegten Sprache, wie man sie etwa in Haacks fürchterlicher „Kunst des 19. Jahrhunderts“ vorgesetzt bekommen hatte. Anbiederungen mit den Hörern, das Anpreisen von Büchern wie Richters oder Stillings Lebensgeschichten, als ob sie Eberlein eben erst habe entdecken und den Thebanern vor ihm nicht warm genug empfohlen müssen, kurz die ganze selbstgefällige „harmonische Platttheit“, wie Friedrich Schlegel das nennen würde, sind schwer erträglich. Zum Glück besteht beinahe die Hälfte des Textes aus Zitaten in Prosa und Poesie, sodaß man doch immer wieder erkennen kann, daß die deutsche Sprache wirklich eine Sprache von Dichtern und Denkern ist.

Paul F. Schmidt.

M. SELIGER, Kunstbetrachtung und Naturgenuß. Verlag von H. Haessel, Leipzig 1920.

Der reich belesene Autor zitiert in der vorliegenden Broschüre vielfach die Bibel, Goethe, Emerson. Aber wir fürchten: die Eingeweihten in die Kunst brauchen seinen Wegweiser durch Natur und Kunst nicht, und die Unwissenden werden die teure Broschüre (10 M.) nicht kaufen und daher nicht lesen. Und doch enthalten die 111 Seiten neben viel Selbstverständlichem, reichlich vielen Abschweifungen vom eigentlichen Thema und manchem Trugschluß die gesunde Grundforderung nach mehr Anschaulichkeit im Schulunterricht im Gegensatz zu der heutigen Methode des Lernballastes.

Auch an der Betonung des rein Gegenständlichen in der Betrachtung der in den Schulen aufgehängten Bildwerken von seiten der Lehrer wird mit Recht vom Verfasser Kritik geübt. „Die Zusammenhänge und Abhängigkeiten der Farben, die koloristischen Reize, den Wechsel und die Verhältnisse der Formen, die perspektivischen Erscheinungen, die Kraft der Wahrheit — die ganze Kunst der Malerei — sieht der Schüler nicht, und er wird nicht zur Auffindung dieser Welt der Schönheit geführt.“

Da von allen Seiten in Wort und Schrift für die Ausbildung der Anschauung in unseren Schulen zur Zeit eingetreten wird, so bleibt zu hoffen, daß diese Wünsche sich bald in die Tat umsetzen mögen.

Sascha Schwabacher.

FRITZ BURGER, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit. Delphinverlag, München.

Begabungen wie die Burgersche sind nicht ungefährlich für die Kunstbetrachtung. Wie sie befruchten, verwirren sie. Es werden allerorten die Gesetze der spez. Disziplin, die auch für die Kritik ihre Geltung haben, durchbrochen, um dem dichterischen Temperament des Verfassers Freiheit zu geben. Die Intensität des Intellekts, die primäres Werkzeug der kritischen Kunstbetrachtung ist, steht bei Burger nicht im Verhältnis zur Expansionslust der schwelgenden Phantasie. Die nicht außergewöhnliche, geistige Struktur des Buches wird überschüttet und begraben unter funkelnden und sich kreuzenden Gedankenströmen.

Burgers Buch ist ein Lobgesang auf das mystisch-metaphysische Erlebnis der Kunst im Gegensatz zu der rationalistisch gewordenen Kunstbetrachtung des letzten Jahrzehntes. Postulat ist ihm wie unserer heutigen Kunstästhetik, daß der Begriff der Kunst nicht mit dem Begriff des Könnens identisch zu setzen sei. Burger wendet sich damit zugleich gegen die nun vergangene Periode der naturwissenschaftlichen Philosophie, gegen die „supranaturalistische Spekulation“. Man spürt die Beeinflussung durch das Studium der Kabala, die von Burger, wie von vielen ihrer neueren Jünger aus einer Geheimwissenschaft mit fetischistischem Einschlag in mystisch-metaphysische Idealität erhoben wird. Das Gefühl, daß Kunst und Kunstbetrachtung über die Welt der von Interessen beherrschten Trieben hinauszugreifen habe, ist bei Burger immer lebendig, aber aus diesem gefühlsmäßig Erfassten erwächst ihm keine Gestaltung, keine schöpferische Synthese, wie sie etwa Woringer gelungen ist. Widersprüche in den Fundamenten des Aufbaues, z. B. daß auf S. 12 der „Anthropologismus (sic) im Denken“ verneint und auf Seite 15 eine anthropomorphe Einstellung des Geistes „nach dem Titanensturz der Naturwissenschaft“ gefordert wird oder daß auf der einen Seite über die rationalistische Vereinfachung der Lebensvorstellung gespottet und auf der andern Seite ein ebenso kahler, einseitiger geistig-seelischer Monismus gepredigt wird, müssen sich natürlich auch in der Entbreitung des Materials rächen.

Der lapidare Aufbau des Buches (es wird eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Psychologie der bedeutsamsten, künstlerischen Kulturen versucht) macht die größten Ansprüche an die monumentale Endgültigkeit der Ergebnisse, aber

Burgers Temperament, die Anhäufung ganz allgemein gehaltener metaphysischer, oft unklarer Metaphern (wie z. B. „der Pendel der Weltgeschichte schwingt, begleitet vom ehernen Tritt des Weltkrieges, zurück“), zerstören dem Leser immer wieder das kaum gewonnene Anschauungsbild.

Im einzelnen kommen schön gegliederte und begeistert empfundene Formulierungen vor, wie in den Kapiteln über die Griechen und über das Christentum, aber seine Idee in dem entfesselten, barocken Hellenismus der Griechen die Anfänge des christlichen Dualismus zu suchen, ist wiederum ein Griff ins Ungewisse und Unbeweisbare.

Allerdings teilt die Gattin des im Feld gefallenen Gelehrten mit, daß sie das Buch in seiner ersten, noch unkorrigierten Form veröffentlicht habe. Aber das Gerüst des geistigen Gebäudes müßte im ersten Wurf noch fühlbarer sein. Es spricht nichts dafür, daß dieses Werk Geforderter zu geben gehabt hätte als die früher erschienenen Bücher Burgers, die alle an Überschwang von Gefühl und Rhetorik kranken. Man muß heute in der Kunst wie in der Kunstkritik fürchten, daß die letzten Steigerungen des Pathos abgegriffen und verbraucht werden, wenn sie oft „zum vergeblichen“ ausgesprochen werden. Die Tore der Erkenntnis lassen sich nicht durch den überhitzten Willen der Emphatiker, nicht mit Schlagworten von „Kosmos“, „Jenseits“ und „Immanens“ öffnen, die höchste Intuition muß vom Zügel des kritischen Verstandes gelenkt und geleitet sein.

Sascha Schwabacher.

J. A. F. ORBAAN, Documenti sul barocco in Roma. (Miscellanea della R. società die storia patria, Vol VI.) Roma, nella sede della società alla biblioteca Vallicelliana, 1920. CLXVI u. 659 S. 8°. Dazu 6 Tafeln in 2°. L. 65.—

Als eine wichtige und sehr erwünschte Ergänzung zu den Quellenforschungen Bertolottis, die der Kunsthistoriker immer wieder mit Erfolg benutzt, darf die lange erwartete nunmehr vorliegende Arbeit Orbaans angesehen werden.

Der Titel „Documenti sul barocco“ verspricht vielleicht mehr, als das Buch wirklich gibt, denn abgesehen von einigen Anhängen sind nur Urkunden, die sich auf das Pontifikat Pauls V. beziehen, veröffentlicht. Während nun Bertolotti sein Material nach Künstlergruppen geordnet hat, in dem Bestreben, die Einzelpersonlichkeiten durch urkundlich gesicherte Daten uns deutlicher vor Augen treten zu lassen, so daß sein ganzes Werk

das Aussehen einer Regestensammlung erhält, haben wir hier bei Orbaan den Versuch, ein geschlossenes Kulturbild eines Zeitraums lediglich in der Sprache der durch das ganze Pontifikat fortlaufenden päpstlichen *Avvisi* zu geben. Das Ganze will als Materialsammlung für einen künftigen Geschichtsschreiber dieser Epoche angesehen werden.

Die Darlegung dieser bei der Herausgabe befolgten Gesichtspunkte bildet den Beginn der umfangreichen Einleitung. Nach einer kurzen Charakterisierung der Pontifikate Gregors XIII., Sixtus V. und Clemens VIII., die nichts wesentlich Neues bringt, geht er zu der Besprechung der von ihm verwandten Quellen über, die sich, wie schon bemerkt, lediglich auf päpstliche Urkunden beschränken. Es sind dies der „*Diario del Cerimoniere*“ und die sog. „*Avvisi*“. Nach einer kurzen Auseinandersetzung über die Verfasser beider Werke werden die für die Sichtung und Auswahl des Materials befolgten Grundsätze kurz dargestellt. Damit schließt der erste Teil der Einleitung. Der zweite, über den am Schlusse dieses Referats gesprochen werden soll, beschäftigt sich mit den dem Buch beigegebenen Tafeln.

Die eigentliche Sammlung der Urkunden zerfällt in zwei große Teile und einen Appendix. Davon beschäftigt sich der erste und wichtigste ausschließlich mit dem Pontifikat Pauls V. Er hat wieder entsprechend dem Quellenmaterial vier Unterabteilungen. Den Beginn macht der „*Diario del Cerimoniere*“ für die Jahre 1605—1621 (Arch. Vat. Miscell. arm. XII, Tom. 43/4). Diese Sammlung soll hier auf die für den Kunsthistoriker wichtigen Daten durchgesehen werden. Der *Diario* ergibt verhältnismäßig wenig, er ist für den Kunsthistoriker durch die Schilderung verschiedener Festlichkeiten interessant, auch der Tod verschiedener wichtiger Persönlichkeiten, z. B. des Kardinals Agucchia, wird erwähnt. Daneben hören wir sehr in zweiter Linie von der Grundsteinlegung zu der Fassade von S. Peter und von der Aufstellung der Madonnenstatue auf der Säule vor S. Maria Maggiore. Auch Künstlernamen treten uns nicht greifbar entgegen.

Die beiden nächsten Kapitel, von denen das erste auch den Titel „*Avvisi*“ trägt, während das zweite „*Notizie sulla vita artistica ed intellettuale*“ diese Quelle nach einer bestimmten Richtung hin ausbeutet, beschäftigen sich mit den päpstlichen *Avvisi* (Cod. Urbin. lat. 1073/9). Sie bieten für den Kunsthistoriker in der Tat eine überraschende Fülle von Material. In diesen Eintragungen sind ziemlich alle Arbeiten, denen eine größere Be-

deutung beigelegt wurde, verzeichnet worden, und zwar so genau, daß sich an der Hand dieser Notizen die Baugeschichte einzelner Monumente fast Schritt für Schritt verfolgen läßt. Wir sehen, um etwas länger bei den *Avvisi* des Jahres 1605 zu verweilen, die einzelnen Stadien der Erbauung der Borghesekapelle an S. Maria maggiore, die Grundateinlegung, wiederholte Besuche des Papstes dasselbe, den Bau der Fundamente, verschiedene Geldanweisungen usw. Die *Avvisi* werden noch ergänzt durch Urkunden aus der *Depositeria generale* des Staatsarchivs, die in Anmerkungen beigegeben sind, wie es denn überhaupt das Charakteristikum des ganzen Buchs ist, daß die Noten den Text stellenweise völlig überwuchern. Hier sei z. B. auf die ausgedehnte sehr wichtige Anmerkung zu p. 50 ss. hingewiesen, die auch für eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten wie Maderna, della Porta, di Alberti, um die wichtigsten herauszuheben, eine ganze Reihe von Daten bietet.

Das Jahr 1606 läßt das rasche Fortschreiten der Arbeiten an S. Peter in einer Reihe von Eintragungen verfolgen. Auch der Streit Caravaggios mit Ranuccio Tommassini und die darauffolgende Flucht des Meisters hat sogar hier seine Aufzeichnung gefunden.

Die Notizen der Jahre 1607/11 sind geeignet, die bisher wenig bekannte Persönlichkeit des Pompeo Targone, dem Baglione, der Historiograph dieser ganzen Epoche, bezeichnenderweise eine ziemlich eingehende Biographie gewidmet hat (Vite 1733, p. 216/8), uns klarer vor Augen treten zu lassen. Wir sehen, wie er als Ingenieur und Baumeister des Papstes eine sehr bedeutende Rolle gespielt und fast bei allen größeren Unternehmungen sein Gutachten abgegeben hat. Jede einzelne Reise ist notiert, so daß sich ein förmliches Itinerar feststellen läßt.

Im Jahr 1608 wird die Grundsteinlegung der Fassade der Peterskirche ausdrücklich erwähnt. Wir erfahren mehreres über den Fortgang des Baues und über die zweite große Unternehmung des Papstes, den Bau der *Acqua Paola*, der sich bis zum Jahr 1610 verfolgen läßt.

Besonders ergiebig ist das Jahr 1609, das Notizen über den Tod Annibale Carraccis — dessen Leichenbegängnis besondere Erwähnung findet — und Caravaggios bringt. Wir hören daneben, daß Lavinia Fontana den damals anwesenden persischen Gesandten porträtiert hat, wodurch Mancinis ausführliche Erzählung (Cod. barb. lat. 4315, f. 104 r.) bestätigt wird. Ein weiteres kunstgeschichtlich wichtiges Datum ergibt sich ferner, wenn wir erfahren, daß Cherubino Alberti

am 25. Nov. in Rom ankommt, um die Malereien in der Aldobrandinikapelle in S. Maria sopra Minerva fertigzustellen. Hier erschien der Papst am 9. März 1611, als auch Baroccios berühmtes Altarbild vollendet ward.

Außer der Nachricht von der Vollendung der Fassaden von St. Peter und der Acqua Paola berichten die *Avvisi* des Jahres 1612 recht eingehend über die Arbeiten in S. Maria maggiore, besonders über die Fertigstellung der Statuen, wobei der Tod Cordieris erwähnt wird. Ebenso hören wir von dem Tod Flaminio Ponzios und von der Ernennung Vansanzios zum Nachfolger (1613).

Die Nachrichten für die letzten Jahre des Pontifikats Pauls V. fließen nicht mehr so reichlich, aber auch hier ergeben sich noch wichtige Anhaltspunkte, z. B. für die Biographie d'Arpino, sowie für die Baugeschichte des Quirinals, die auch wieder in einer langen Anmerkung durch Urkunden aus der Depositeria ergänzt wird (p. 152 n. 1).

Von den vielen in den *Avvisi* enthaltenen Nachrichten ist hier nur das Allerwichtigste herausgehoben worden, um eine Vorstellung von dem Reichtum dieser Quelle zu geben. Natürlich wird sich dem Forscher beim Studium des Buches durch die genauen Tagesdaten, die der Chronist immer gibt, eine Fülle weiterer Anhaltspunkte ergeben.

Der folgende Abschnitt „*Notizie sulla vita artistica ed intellettuale*“ basiert ebenfalls auf den *Avvisi* (Cod. urb. lat. 1078/85). Er erweitert den Inhalt des vorigen Kapitels nach der literarischen Seite hin und enthält u. a. einige Notizen über die Ankunft Galileis in Rom. Für den Kunsthistoriker findet sich nichts Interessantes.

Die Akten der Depositeria generale (Staatsarchiv), die der vierte Abschnitt bringt, ergänzen die Mitteilungen der *Avvisi* in der wünschenswertesten Weise. Nur die Künstler, für die sich wesentliche Daten ergeben, seien, da ein Eingehen auf Einzelheiten zu Wiederholungen führen würde, aufgezählt. Es werden Zahlungen verzeichnet an Silla Lungo für die Statue Clemens VIII. in S. Maria maggiore, an Flaminio Ponzio, an Targone, Anweisungen an den Goldschmied Paolo Sanquirico, Zahlungen an G. B. Milanese und Niccolo Pomarancio, an den Cavaliere d'Arpino, an Lanfranco und schließlich an Domenichino.

Damit ist der wertvollste Teil des Buches abgeschlossen. Der zweite Hauptteil, der nun folgt, führt den Titel „*Viaggi dei pontefici*“ und bringt drei Reisebeschreibungen aus verschiedenen Pontifikaten; I. den „*Viaggio di Gregorio XIII. alla Madonna della Quercia*“, II. einen „*Viaggio di*

Sisto V. a Civitavecchia e alla Tolfa“ und III. den „*Viaggio di Clemente VIII. nel Viterbese*“ (Ottob. lat. 2694).

Der *Viaggio di Clement VIII.* ist bereits von Orbaan veröffentlicht worden (Archivio della società Romana, Vol. XXXVI. 1913) und somit allgemein zugänglich. Von den beiden anderen fesselt besonders die Reise Gregors XIII. durch eine Beschreibung des Schlosses von Caprarola, die den Zustand des Baues und seiner Dekoration im Jahre 1579 wiedergibt und daher, wie auch der Verfasser hervorhebt, für die Kenntnis der Baugeschichte von großer Wichtigkeit ist (Cod. Urb. lat. 818).

Als Appendix sind die Inventare dreier römischer Kunstsammlungen beigegeben: zunächst die Sammlung Alessandrino Bonello (Cod. Vat. lat. 6063, das Inventar vom Jahre 1598), dann die Sammlung Barberini (Cod. Barb. lat. 5635 von 1631) und schließlich die Sammlung Massimi (Cod. Capp. lat. 260 vom Okt. 1677). Der Wert dieser Inventare für die Forschung — auf Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen — liegt auf der Hand.

Diese Ausführungen wollen lediglich als Referat angesehen werden, das den reichen Inhalt dieser, wie man ruhig sagen darf, wichtigsten Quellenpublikation über die Kunst des Seicento der letzten Jahre, andeuten mögen. Der Band liest sich außerordentlich flüssig und interessant, alles Unwesentliche scheint aus den riesigen Bänden der *Avvisi* getilgt worden zu sein, hoffentlich nicht zu viel; aber darüber wird nur der Urkundenforscher, der das Material wirklich vollständig beherrscht, ein Urteil abgeben können. Sieht man das Buch schließlich an mit seinem ungeheuren Apparat an Anmerkungen, die, wie schon mehrfach betont, den Text an sehr vielen Stellen überwuchern, so kann die Besorgnis aufkommen, daß es schwierig sein möchte, sich in dem Ganzen zurechtzufinden. Aber es ist durch ein wahrhaft ausgezeichnetes, über 100 Seiten starkes Register, das in einen „*Indice dei nomi delle persone*“, einen „*Indice delle materie*“ und einen „*Indice topografico*“ zerfällt, für eine leichte Orientierung gesorgt.

Es ist dem Verfasser zweifellos gelungen, ein anschauliches Bild von dem künstlerischen und kulturellen Leben des Pontifikats Pauls V. zu geben. Dies erfährt noch eine Ergänzung durch die illustrativen Beigaben. Orbaan reproduziert, um einen Begriff von der Entwicklung des Stadtbilds von Sixtus V. bis auf Paul V. zu geben, eine Vedute und zwei Stadtpläne.

Das Rom Sixtus V. wird durch das Fresko der vatikanischen Bibliothek, das den Stadtplan mit

den Hauptschöpfungen des Papstes darstellt, repräsentiert (Taja, p. 446). Die ausgezeichnete Interpretation desselben durch den Autor (in dem zweiten Abschnitt der Einleitung, p. LXVIII ss.) zeigt aufs neue, wie sehr ein eingehendes Studium und eine Neuauflage der topographischen Fresken des Vatikans lohnen würde, die ja übrigens fast alle schon in photographischen Aufnahmen vorliegen.

Der Plan *Tempesta* (Hülsen Nr. 84) zeigt das Stadtbild unter Clemens VIII. Allerdings wird er nicht nach dem Stockholmer Original, sondern nach einem Nachdruck bei Merian (*Itinerarium Italiae*, Frankfurt 1648) in zwei sehr scharfen und deutlichen Lichtdrucktafeln reproduziert.

In vier, allerdings nicht sehr klaren Tafeln wird der Plan des M. Greuter, der den Zustand der Stadt unter dem Borghesepapst verdeutlichen soll, wiedergegeben (Hülsen Nr. 162). Er wird von dem Verfasser wie auch der vorhergehende eingehend kommentiert.

Diese Beigaben — die beiden Pläne waren noch nicht von P. Ehrle veröffentlicht — sind ebenfalls besonders dankenswert und bereichern unsere Kenntnis dieser Zeit, da sie das Studium der schwer erreichbaren Originale erst möglich machen.

Wie man auch in Gegenwart und Zukunft die Leistung Orbaans beurteilen mag, so viel steht fest, daß das Buch eine der Grundlagen für das Studium der Kunst des Seicento darstellt. Man wird die „*Documenti sul barocco*“ ebensowenig entbehren können wie die Forschungen Bertolottis.

Ludwig Schudt.

WALTER CURT BEHRENDT, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Deutsche Verlagsanstalt 1920. Mit 29 Abb.

Ein Buch, vorzüglich in die bildende Kunst der Gegenwart einführend, soweit die angewandte Kunst in Betracht kommt. Daß diese eigentlich auch die Führung in den darstellenden Künsten haben sollte, wird öfter betont. Man möchte nur wünschen, es wäre mit der führenden Macht der Gegenwart, der Großstadt begonnen worden, statt das Kunstgewerbe an die Spitze und die „Architektur“ — wozu haben wir das gute Wort „Baukunst“? — in zweite Linie zu stellen mit dem Stadtbau als Schluß der ganzen Vorführung. Das Buch des Referenten, „Die bildende Kunst der Gegenwart“, erschien 1907, im gleichen Jahre also, in dem der deutsche Werkbund gegründet und vollbewußt jene Bewegung durchgesetzt wurde, die 1914 zur

höchsten Blüte gediehen war. Das Großstadtproblem und alles, was damit bis herunter zum letzten Bedürfnis der Kleinkunst zusammenhängt, trat, die ganze Entwicklung beherrschend, in den Vordergrund. Behrendt ergünst also, was 1907 vorwiegend für die darstellende Kunst ausgesprochen war, nach der inzwischen bahnbrechend hervortretenden Richtung, der angewandten Kunst hin.

Der hervorstechendste Zug des Werkes ist sein Aufbau auf gesellschaftskundlicher Grundlage. Gleich die Einleitung betont diese Einstellung. Der erste Teil behandelt das Kunstgewerbe und sucht einführend die verschiedenen Richtungen, die sich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts geltend gemacht haben, herausarbeiten. Dann wird die neue Form und der kaufmännische Betrieb besprochen. Schon in diesen Abschnitten würde Referent wünschen, den maßgebenden Entwicklungsgedanken mehr betont zu sehen: Weg mit aller naturnachahmenden und die ältere Kunst nachbildenden Gestalt; bestimmend sollen allein die Werte der Form: Maße, Raum, Licht und Farbe sein. Der zweite Teil über Baukunst behandelt wieder zuerst die Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts, den Gegensatz von Akademie und Ingenieurwesen und geht dann die einzelnen Schaffensgebiete: Bürgerliche und öffentliche Baukunst, die Bauten des Welthandels und Weltverkehrs, endlich die Stadt als Bauaufgabe durch. Der Leser wird durch die Fülle von Beobachtungen in Atem gehalten. Das Buch ist kein Reden über die Dinge, sondern ein Vorführen der Denkmäler selbst als Zeugen für das blühende und vielversprechende Leben vor 1915. Es kann jedem Suchenden wärmstens empfohlen werden.

J. Strzygowski.

BENGT THORDEMAN, „Alsno Hus“. Ein schwedischer Palast des Mittelalters in seinem kunsthistorischen Zusammenhang. Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1920 (schwedisch).

Diese Doktordissertation der Universität Upsala überragt weit den Rahmen der gewöhnlichen Arbeiten dieser Art. Sie geht aus von Ausgrabungen, die seit 1916 an der Stätte von Alsno (jetzt Hovgarden) auf der Insel Björkö im Mälarsee ausgeführt wurden. Man fand die Grundmauern eines Saalbaues, zwei durch einen Gang verbundene Nebenräume u. a. Bauart, Formziegel und Zierat sind die gleichen wie an der Domkirche von Strängnäs und anderen Bauten des 13. Jahrh. Das stimmt mit den geschichtlichen Nachrichten.

Der wertvollere Teil des Buches ist die vergleichende Verarbeitung dieses Tatsachenstoffes. Thordeman stellt zunächst den Typus der nordisch-englischen Halle fest, der ein dreischiffiger eingeschossiger Längsbau war und hält ihn zusammen mit dem zweischiffigen Breittypus des Kontinents, wie er aus Goslar, Dankwarderode, der Wartburg und Geinhausen bekannt ist. In der Ursprungsfrage geht er aus von den karolingischen Palastspuren in Aachen, Nymwegen und Ingelheim und findet in Mschatta, Kasr-Ibn-Wardan und anderen syrischen Palästen den Trikonchos, das heißt den Saalbau mit drei Absiden vorgebildet. Als Vermittler zwischen Ost und West sucht er den Theodorichspalast in Ravenna hinzustellen, der wahrscheinlich wie Aachen eine Vermischung des hellenistischen Peryptilbaues mit dem syrischen Blockbau war. Ein eingeschobenes Kapitel beschäftigt sich mit der Palastkapelle.

Die geschichtliche Entwicklung wird nun so geschildert, daß in Aachen zum Orientalisch-hellenistischen in der Querorientierung germanischer Einschlag kommt. Der ottonische Palast setzt die Entwicklung des karolingischen fort, doch ist mit Nebeneinflüssen zu rechnen, z. B. mit dem Typus der Lorch-Halle. Die Lauben, die man gerne als etwas Bodenständiges ansieht, hält der Verfasser dagegen für eine volkstümliche Entwicklung der cancellorum solari karolingischer Pfalzen und sucht dies am skandinavischen Speicherbau besonders nachzuweisen. Mit Liebe verweilt der Verfasser bei Benno von Osnabrück, dem er auf Grund der Ulrichskapelle in Goslar Einflüsse auf die kölnischen Kirchen zusprechen möchte.

Im Schlußkapitel wird Alsnöhus als Vertreter des kontinentalen Palastes in Verbindung mit anderen skandinavischen Baudenkmalern gewürdigt.

Die Beschaffenheit des Stoffes bringt es mit sich, daß der Verfasser viel mit Hypothesen arbeiten muß, die nicht ohne Widerspruch bleiben werden. Doch wird jeder diesen mit viel Sachkenntnis gemachten Versuch einer Zusammenfassung dankbar anerkennen.

J. Strzygowski.

OTTO FISCHER, Chinesische Landschaftsmalerei. 174 S. und 51 Taf. Verlag Kurt Wolff, München. Preis geb. M. 80.—

Der erste Hauptabschnitt des Werkes gibt die historische Entwicklung der chinesischen Landschaftsmalerei im Umriss, während die beiden anderen Abschnitte die Formen und die Bedeutung landschaftlicher Darstellung behandeln.

Aus der geschichtlichen Betrachtung ergibt sich, daß die Entdeckung der Landschaft in künstlerischer Hinsicht bei den Chinesen erheblich früher geschah als in Europa, wenn wir uns dieser Tatsache auch erst neuerdings bewußt geworden sind. Besonders hervorzuheben ist, wie Sinn und Auffassung der Landschaft, ihre Seele, wie der Chinese sagt, aus einer uralten, in der Volkpsychologie festwurzelnden Naturreligion, einer Art Pantheismus, ferner aus der früh entwickelten Philosophie und endlich aus der feinen lyrischen Poesie der alten Chinesen hervorzüchtet. Die historische Entwicklung der Landschaftsmalerei wird dann im einzelnen von den ersten Anfängen an verfolgt. Ein wesentliches Element für ihre Entstehung bedeutet die Landkarte, worauf bereits früher von anderer Seite aufmerksam gemacht worden ist. Bildrollen, die Makimono der Japaner, welche Landschaften darstellen, dienen wohl ursprünglich topographischen Zwecken und wurden erst später unter der Hand wirklicher Künstler zu Gemälden im eigentlichen Sinne.

Die erste Blüte der gesamten, wie auch der landschaftlichen Malerei in China, finden wir im 8. Jahrhundert, zurzeit der T'ang-Dynastie. Hier ist besonders Wu tao tse zu nennen (um 700—750), dessen großangelegte Wandmalereien legendarisch gerühmt werden, daneben Wang wei, der um dieselbe Zeit lebte und als der Begründer der sog. südlichen Schule gilt, der eine weichere, romantische Malweise eigen ist, im Gegensatz zu der klassischen, härteren Schule des Nordens. Sehr wichtig sind ferner für das Verständnis der Malerei dieser Periode die im Schatzhaus zu Nara in Japan im 8. Jahrh. deponierten Kunstschätze, die neuerdings veröffentlicht worden sind.

Der Höhepunkt chinesischer Landschaftsmalerei fällt in die Zeit der Sung-Dynastie, um das 11. bis 13. Jahrh., die darauf folgende Periode, das 14. bis 16. Jahrh. etwa, stellt nur einen Nachklang dieser großen Zeit dar, während dann ein stetig abwärtsführender Verfall der Kunst einsetzt, bis zum kläglichen Ende in der Gegenwart. — Als die bedeutendsten Landschaftler der Sung-Periode sind wohl Hsia-Kuei, Liti, Li Ch'eng, Chao'ta-nien, Kaiser Hui tsung (1101—25), Liang K'al, Ma yüan, Mu chi und Chü jan anzusehen, deren Werke z. T. eingehender analysiert und in guten Abbildungen vorgeführt werden. Vergeltigung ist der Hauptcharakterzug dieser Periode, dementsprechend wird die Monochromie, die Schwarzweiß-Malerei das Ideal, ferner die Konzentration auf das Wesentliche, daher eine skizzenhafte Behandlung der Sujets, die unserem Empfinden oft fernliegen mag,

demjenigen jedoch, der sich näher mit dieser Art beschäftigt, unendlich reizvoll zu werden vermag. „Die vollkommenste Einheit von Anschauung und Vergeistigung ist das Kennzeichen dieser reinen und höchsten Blüte der Malerei.“

Unter der Mongolenherrschaft erlebt die Landschaftsmalerei, wie gesagt, noch eine Nachblüte, bald aber beginnt der Manierismus, ein bewußtes Betonen des Symbolischen gegenüber dem unbewußt-großen Schauen der Sung-Meister, ein Virtuositentum entsteht, das in der Ming-Epoche fortgesetzt den Verfall in der Neuzeit einleitet. Aus dieser Zeit sind als besonders bekannte Meister hervorzuheben Kao jan-hui, (Kao K'o-Kung?), T'ang yin, Ch'ou ying, Hsien Chin, Chang Lu u. a. m. — Das dekorative Element tritt in der Mingszeit erheblich in den Vordergrund, mit ihm erwacht aufs neue die Farbenfreudigkeit, die der Verinnerlichung den Rest gibt, indessen noch manches liebliche Genrebild hervorbringt.

Der zweite Abschnitt behandelt die Probleme der künstlerischen Formbildung in der chinesischen Landschaftsmalerei. „Berg und Wasser,“ shan-shui, ist der Ausdruck für Landschaft, Felsen und Bäume sind ein Hauptelement derselben; die Darstellung von Bergen, Gewässern, Raum und Luft, sowie die Gesamtkomposition werden hier eingehend und sachkundig erörtert. Besonders interessiert uns die Frage der Perspektive. Plastik und Tiefenwirkung werden vom chinesischen Künstler nicht erstrebt, es gibt keinen einheitlichen Augenpunkt des Bildes, auch keinen Horizont, ebensowenig wie es hier Spiegelungen und Schlag-schatten gibt. Die Linearperspektive ist eine andere als bei uns, denn die chinesische Malerei „kennt den Raum in unserem Sinne überhaupt nicht,“ sie wirkt flächenhaft und will in und mit der Fläche wirken. Das Problem ist vielmehr die Wiedergabe atmosphärischer Erscheinungen, die den chinesischen Meistern oft erstaunlich gelingt, eine Perspektive der Luft. Fern in der Atmosphäre schwimmen und wogen gewissermaßen die Teile der landschaftlichen Szenerie, die mehr mit der Seele als mit dem berechnenden Auge zu schauen ist. Ein bestimmter Rhythmus, ein eigenartiges Helldunkel, suggestive Linienführung, eine gewisse Polarität der Bildteile ist für diese Schöpfungen charakteristisch und verleiht ihnen Leben und Bewegung.

Der dritte Abschnitt behandelt den Zusammenhang von Bild und Schrift, erörtert das Wesen der Inspiration beim Kunstschaffen und sucht der Seele der Landschaft, also der Bedeutung der Landschaftsmalerei überhaupt näher zu kommen.

In der Hingabe an das Kunstwerk liegt der Weg zu seinem Verständnis.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß das vorliegende Werk einen wertvollen Beitrag zum Verständnis ostasiatischer Kunst darstellt und auch gut geschrieben ist, so daß dem Leser der an sich nicht ganz leichte Stoff in anregender Form dargeboten wird, daß ferner auch der Kenner ostasiatischer Kunst völlig auf seine Rechnung kommt und daß endlich der Druck, wie auch die sonstige Ausstattung des Werkes, namentlich die Tafeln, ausgezeichnet genannt werden können.

Dr. H. Kunike.

HANS GRABER, Piero della Francesca. Achtzig Tafeln mit einführendem Text. Basel 1920. Benno Schwabe & Co., Verlag. (Preis geb. M. 400.—)

In seinem Vorwort erklärt der Verfasser zwar, daß sich sein Buch nicht an Kunstgelehrte, sondern an Künstler und unsünftige Kunstfreunde wende. Wer sich aber trotz dieser Einwendung auch als Kunsthistoriker mit dieser in jeder Beziehung gleich vorbildlichen Veröffentlichung auseinandergesetzt hat, muß Graber danken für diese grade wissenschaftlich sehr solide Arbeit über einen der Größten aus der Zeit der Frührenaissance, dessen überragende Bedeutung dieses Buch überhaupt erst offenbar gemacht hat. Seltsam genug, daß dieses Werk erst jetzt an die Öffentlichkeit getreten ist, nachdem selbst die soviel Kleineren aus der Geschichte der italienischen Malerei längst die ihnen gebührende Würdigung — und zwar oft über die Maßen laut und anspruchsvoll — gefunden haben. Die Gründe für diese Tatsache glaubt auch Graber nicht zu verkennen. Piero della Francesca ist vielleicht erst jetzt — im Zeitalter des Expressionismus — richtig und seinem wirklichen Format nach zu begreifen. Denn keiner von den Künstlern der italienischen Frühkunst (außer Giotto, Masaccio, Pisanello und einigen Sienesen) steht im rein Künstlerischen der Gegenwart gleich nahe wie dieser Meister aus Borgo San Sepolcro, der das Glück hatte, den modischen Strömungen nach Naturnähe nicht zu erliegen, sondern als Maler der Provinz bis zum Abschluß seines Werkes in der ursprünglichen Strenge und Herbhheit zu verharren, die seinen Kompositionen jene statuarische Einfachheit verleiht, die das Ergebnis eines ganz nach innen gewendeten Künstlergeistes ist. Das Kapitel seines Buches, in dem Graber in dem oben angedeuteten Sinne den „Stil“ seines Meisters erklärt, gehört zu dem Besten und Tiefgründigsten,

was uns die neuere Literatur an künstlerischer Analyse beschert hat. Frei von jeder Maniertheit, sind die Elemente dieses Pioreschen Stils ausschließlich auf Monumentalität gestimmt. Im Rahmen einer architektonisch begrenzten Raumgestaltung werden die Figuren selbst zu Trägern und Gliedern der Komposition, getragen und in ihrer Erscheinung bedeutsam betont von den Faktoren des Lichtes, das bei Piero ebenfalls ein wichtiges Moment der Bildeinheit ist. In diesem Sichdurchdringen der einzelnen Elemente stellt die Gebärde der Menschen, gebändigt in Verhaltenheit und Strenge, zu jener letzten Wucht und Eindringlichkeit empor, die keine spätere Zeit je wieder ähnlich erreicht hat.

Doch so sehr man auch versucht wäre, gestützt auf die hier angesetzte Publikation, der Künstlerschaft eines Piero della Francesca weiter nachzugehen und diese ähnlich wie es Graber tut, vom Standpunkt des modernen Menschen aus rein künstlerisch zu durchleuchten, so wenig wollen wir verkennen, daß gegenüber dem, was Graber selbst seinem Werk als einführenden Text beigegeben, der Versuch Stückwerk bleiben würde, weil alles Wesentliche von ihm erkannt und in feinsten Ausprägung bereits gesagt worden ist. Dieser Text, der sich aus einem knapp gefaßten biographischen Abriss, einem Kapitel „Die Werke“ und jenem bereits hervorgehobenen Abschnitt „Der Stil“ zusammensetzt, vermeidet absichtlich jede Erörterung von Fragen, die lediglich das Gebiet der engeren kunstwissenschaftlichen Forschung berühren. Graber nahm die überlieferten Tatsachen hin, ohne sie freilich kritischer Prüfung zu entziehen. Aber es kam ihm nicht darauf an, philologische Detailfragen anzuschneiden als vielmehr das Werk dieses Großen als Erlebnis in seiner Totalität zu erfassen und zu verdeutlichen. Dabei enthalten gerade die Abschnitte, die der Betrachtung der einzelnen Werke gewidmet sind, so viel an Neuem, daß sie auch ohne die hier dokumentierte vorbildliche künstlerische Beobachtungsgabe, immer als eine sehr wesentliche Bereicherung der reinen Wissenschaft angesprochen werden müssen. Auf den wundervollen ganzseitigen Tafeln dieses großformatigen Buches aber, deren schönste die zahlreichen Wiedergaben wichtiger Einzelheiten sind, steht die Kunst jenes Piero aus Borgo San Sepolcro: dessen Werk leider nur zum Teil auf uns gekommen ist und die knappe Spanne einiger dreißig Jahre umschließt, so bezwingend und wahrhaft groß grade über dem Werden unserer Kunst vor Augen, daß man dem Verfasser dieses kostbaren

Buches nicht genug für seinen wohl gelungenen Versuch danken kann, endlich einen der wirklich bahnbrechenden Meister dem Bewußtsein der Gegenwart zurückgewonnen zu haben.

Will der Verlag den deutschen Künstlern, die wahrscheinlich der hohe Preis der monumentalen Ausgabe stark behindert, das Werk kennenzulernen, ein Gutes tun, dann läßt er hoffentlich dieser ersten Auflage bald eine Volksausgabe folgen, die auch in kleinerem Format und bei einem stärker reduzierten Bildanhang Tausende willkommen heißen werden. Georg Biermann.

PAUL ERICH KÜPPERS, Der Kubismus. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Der um die Pflege der neueren Kunst in Hannover hochverdiente Paul Erich Küppers hat ein Bändchen über Kubismus erscheinen lassen, das in meisterhafter Weise zeigt, wie klar, sachlich, exakt man über moderne Kunst schreiben kann, ohne expressionistisches Deutsch, und daß man trotz allem sein Thema dabei ausschöpfen und den Leser mitreißen kann. Es ist ein wirkliches Glück, daß ab und zu solche Bücher herauskommen, welche die arg in Mißkredit gekommene Kunstschreiberei rehabilitieren. Denn der Mutherismus ist wieder da, in einem neuen Mantel.

Küppers findet die Verankerung des Kubismus im Geist der Mystiker, der, tief in die eigene Brust greifend, hier das ewige über Werden und Vergehen triumphierende Sein empfindet. In jenem gesteigerten Ichgefühl, das nur sich selbst erleben kann, in jenem Zustand der Seele, in der Ich und Welt, Ich und Gott zu völligem Einklang kommen, sieht der Verfasser den Erzeugungsaugenblick sowohl der Mystik als auch der neuesten Kunst. Die Elemente des Künstlerischen haben aufgehört, das Kleid der Dinge zu geben, sie wollen nicht mehr Erscheinungstatsachen festlegen, sie sind nur noch Empfindungsträger seelischer Erregungen. Als guter Kenner der Hauptmystiker führt Küppers diese These durch, in einer Sprache, die an Eckehart entwickelt, Bilder von strömender Kraft sich baut. In den geometrischen Produkten der Kubisten, deren Ahnenreihe der Verfasser in zwangloser Folge auf Cézanne zurückführt, findet er die Ruhe nach den auf ihn eindringenden, ständig wechselnden Erscheinungen des Alltags. Hier sieht er eine Welt ohne Willkür, ohne Zufall, geläutert und einfach. Für ihn ist die Basis immer wieder eine religiöse, selbst wo es sich um die Sphäre reiner Zahlen handelt, in der die neueste geometrische Spekulation die Welt zu begreifen versucht. Diese

ganse Konstruktion hat etwas Zwingendes, dem sich der Leser kaum zu entziehen vermag.

Trotzdem hier zum Schluß noch einige Bedenken. Ist die Mystik, wie sie Küppers schildert, nicht etwas einseitig gesehen? Könnte man nicht gerade das liebevolle Eingehen auf die Erscheinungswelt in ihr finden, die Umarmung alles schlechthin Seienden, wie sie sich in der gotischen Kunst zeigt, und worauf Dvořák in seinem „Ideallismus und Naturalismus“ hingewiesen hat? Und weiter: stellt sich im Kubismus nicht vielleicht gerade die Negation alles Religiösen dar, nämlich die charaktervolle Selbstbejahung der ratio? Es will mich manchmal bedünken, als sei die Flucht aus der Erscheinungswelt hier doch nicht in dem von Küppers aufgesetzten Maß religiös orientiert, sondern eher eine Absage an alles Gefühl, das als Schwindel verworfen wird, wie dies beim Suprematismus konsequent durchgeführt ist. So gesehen, erscheinen die Kubisten als eminent modern. Aus der mystischen Verkleidung, in die der Westeuropäer sich ein paar Jahre eingehüllt hatte, kommt er dann wieder als derjenige hervor, der er nun einmal ist und sein muß, ob er sich's auch wegdisputieren möchte, der Rationalist.

Dies nur der leichte Zweifel am Ende der Lektüre eines ausgezeichneten Buches.

Alfred Kuhn.

VINZENZ SEUNIG: Die kretisch-mykenische Kultur. Universitätsbuchhandlung Leuschner & Lubensky, Graz 1921. 130 S. und 25 Abb. M. 17.—

Verfasser will nichts Eigenes, Neues zu dem verwickelten Problem der kretisch-mykenischen Kultur beisteuern, sondern die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung zusammenfassen. Das ist ihm in keiner Weise gelungen. Es fehlt dem Verfasser durchaus an den nötigen Kenntnissen, er ist nicht einmal tief genug in den Stoff eingedrungen, um sich selbst ein auch nur einigermaßen klares Bild von den Kulturständen des östlichen Mittelmeergebietes im zweiten vorchristlichen Jahrtausend zu machen. Es fehlt ihm auch die Fähigkeit, die Resultate der wissenschaftlichen Forschung zu verarbeiten und miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Deshalb finden sich Widersprüche, sogar wo es sich um Fundamentalfragen handelt. — Die Urkreter sind Indogermanen, das wird immer wieder betont, p. 53 heißt es dann plöztlich: Die altkretischen Bauanlagen sind nicht griechisch, sondern wahrscheinlich karisch-lykischen Ursprungs, jedenfalls sind sie nicht mit

Indogermanischen Bauten zusammensustellen. — Verf. geht zudem die Fähigkeit ab, Theorien und Ansichten anderer auf ihren Wert und ihre Wissenschaftlichkeit hin zu prüfen und zu beurteilen — so folgt er z. B. vielfach v. Lichtenbergs Phantastereien — auch ist ihm nicht überall die neueste Literatur bekannt — Ed. Meyer, Geschichte des Altertums II kennt er nur in der 1. Auflage 1893, Schuchhards Akademieabhandlungen, auch Alt-europa, überhaupt nicht. Aber man soll nicht kleinlich sein; wenn das Buch imstande wäre, dem Leser ein klares, lebendiges Bild der kretisch-mykenischen Kultur zu vermitteln, ich würd's dennoch empfehlen, und wenn es noch auf dem Standpunkt stände, den die Fachgelehrten vor zehn Jahren eingenommen. Aber auch das vermag das Buch m. E. nicht zu leisten. Die Darstellungsart ist wenig geschickt, der Stil nicht gerade flüssig, das Deutsch miserabel. —

Die Abbildungen stehen in keinem Zusammenhange mit dem Texte; was in einem Buche über kretisch-mykenische Kultur eine Abbildung des Hafens von Korfu oder einer Straße von Athen oder vom Erechtheion soll, ist mir unerfindlich.

Es ist zu bedauern, daß in unserer Zeit, in der selbst die besten Bücher nur mit großen Schwierigkeiten herauszubringen sind, ein solches Buch erscheinen konnte. Keinem ist damit gedient, aber einem guten Buche wird der Lebensweg eingeengt, wenn nicht gar gesperrt. Ich halte es daher grundsätzlich für durchaus nötig, daß solche Bücher in schärfster Form abgelehnt werden, im Interesse des Käufers, wie im Interesse des Verlegers, der seine Arbeitskraft dann nur wirklich guten Büchern zuwenden wird. Und damit wäre viel gewonnen.

Aug. Köster.

OTTO GRAUTOFF: Französische Malerei seit 1914. Berlin, Mauritius-verlag 1921.

Grautoffs Reise nach Paris im Sommer 1920 wird fruchtbar in vielen Zeitschriftenartikeln und Büchlein. Wenn diese nur auch gut orientierten über das, was in Frankreich bei den Künstlern geschieht! Man hört aber doch einigermaßen deutlich den Widerhall der Audienz heraus, die Matisse dem Deutschen gewährt hat, und kann mit Bedauern feststellen, daß Grautoffs Ansichten nichts hinzugelern haben seit 1912 und 14. Matisse und Derain: nun gut, wir wissen, daß sie führende und wirklich große Künstler sind; wußten es etwa ebensolange wie Grautoff. Aber wie steht es mit Picasso? Ist das genug, was wir durch vermittelndes Organ seines intimen Feindes Matisse

über ihn hören? Mich dünkt, hier klappt eine Lücke. Und vollends die Kubisten: da muß immer noch die leidige Phrase von ihrer Theoretik herhalten; kein Wort von der unendlichen Wandlung Légers, Gleises, Archipenos; kein Gedanke daran, daß hier eine europäische Entwicklung sein könnte, daß es Namen wie de Chirico, Groß, Schlemmer, Baumeister, Zrzavy gäbe, die eine Linie mit jenen verbinden könnte. Sollte man zu dem Resultate gelangen, daß dieses mit guten Abbildungen versehene hübsche Büchelchen eine Parteischrift und Wiederholung dessen sei, was Grautoff — keineswegs unwidersprochen — in deutschen Zeitschriften bereits niedergelegt habe? Aber es ist vielleicht zuviel verlangt, daß die erste Friedenstaube von diesseits des Rheines auch gleich bis zu den letzten Verästelungen, bis zur Gegenwart der Kunst vordringe, wo es so angenehm zu nisten ist bei Matisse und seinem Kreise! Paul F. Schmidt.

ALBERT NEUBURGER: Die Technik des Altertums. 2. Aufl. 570 S. mit 676 Abb. R. Voigtländers Verlag, Leipzig 1921. Geb. M. 65.—

Daß nach zwei Jahren bereits eine neue Auflage des Buches nötig wurde, beweist, wie notwendig eine Zusammenfassung alles dessen war, was wir über die antike Technik wissen, hat aber zugleich den Übelstand im Gefolge, daß dem Verfasser nicht genügend Zeit blieb, die zweite nun auch wirklich als verbesserte Auflage herauszugeben. In seiner Besprechung der ersten Auflage rügt Feldhaus (Geschichtsblätter für Technik und Industrie Bd. 6, p. 120) eine ganze Reihe von Unrichtigkeiten, die sich noch beträchtlich vermehren ließen, die aber alle darauf zurückzuführen sind, daß Verf. trotz heißen Bemühens der Altertumswissenschaft fern steht, und daß er verschmäht hat, einen Archäologen zur Mitarbeit oder zur Korrektur heranzuziehen. Die archäologische Literatur, z. T. gerade die grundlegenden Arbeiten sind Verf. in vielen Fällen unbekannt geblieben. So kennt er z. B. nicht die Untersuchungen über die antike Bronzetechnik von Pernice (Österreichische Jahreshefte), oder über die antike Maltechnik von Reichhold (in Furtwängler Reichhold, Vasenmalerei und Reichholds Skizzenbuch griechischer Meister). Das sind Werke, die jeder Student im zweiten Semester kennt, und ohne deren Berücksichtigung eine Darstellung der betreffenden Technik nicht denkbar ist. Und was sonst an archäologischen Untersuchungen und Darstellungen übersehen ist, geht ins Maßlose.

Der Techniker kann eben nicht zugleich Archäologe sein und dessen z. T. entlegene Fachliteratur eingehend beherrschen. Die Folge ist nun natürlich eine Reihe von Fehlern und Mängeln, wie sie Feldhaus rügt, dessen Ausführungen übrigens manchmal für den Kenner komisch wirken. S. 131 sagt er z. B.: „Im Abschnitt über die Zahnräder, der trotz der Wichtigkeit für den Maschinenbau recht dürftig ist, kennt N. weder meine Studie von 1911, noch den Fund römischer Zahnräder der Saalburg.“ Dazu ist zu bemerken, daß die angepriesene Studie von 1911 ebenso mangelhaft ist, denn den im Jahre 1900 bei der Insel Antikythera aufgefundenen antiken Mechanismus mit Räderwerk, das bedeutendste dieser Art, was uns aus dem Altertum erhalten ist (*Εφημ. ἀρχ.* 1910) kennt weder N. noch sein Rezensent Feldhaus, der N.'s Unwissenheit rügt. —

Die Unrichtigkeiten und Fehler setzen den Wert von N.'s Buch erheblich herab, aber es wird dadurch doch nicht wertlos. Es hat unzweifelhaft seine Vorzüge, ist zu rascher Orientierung geeignet, verweist auf die einschlägige Literatur und erspart viel Zeit und Arbeit.

Wo ein wissenschaftliches Problem absolute Zuverlässigkeit, dem neuesten Stande der Wissenschaft entsprechend, erfordert, ist allerdings Vorsicht geboten, aber in solchem Falle wird man in der Regel ohnehin lieber aus der Quelle schöpfen, als aus einem Kompendium, wie es die Arbeit N.'s ist und sein will. Sollte N. sich entschließen können, die nächste Auflage von einem Archäologen bearbeiten oder durcharbeiten zu lassen, so würde das Werk als hervorragend gepriesen werden können.

Aug. Köster.

BIBLIOTHECA D'ARTE, diretta da Armando Ferri e Mario Recchi. Anno I. Fasc. I—IV.

- I. Borromini. A cura di Antonio Munoz. 15 S. 29 Taf.
- II. Domenico Fonti. A cura di R. Oldenbourg. 15 S. 25 Taf.
- III. Bernardo Cavallino. A cura di A. de Rinaldis. 19 S. 26 Taf.
- IV. Caravaggio. A cura di Lionello Venturi. 16 S. 32 Taf.

Einzelheft L. 7.50. Abonnement auf 12 Hefte L. 75.—

Die vier ersten Bändchen der Sammlung von Künstlern des Sei- und Settecento, die Armando Ferri und Mario Recchi herausgeben, liegen jetzt vor. Sie sind nach einem einheitlichen Plan gearbeitet: ein kurzer Text, der über die kunst-

geschichtliche Stellung des jeweilig behandelten Künstlers Aufschluß gibt, ein Oeuvrekatalog und eine kurze Bibliographie bilden den textlichen Teil, meist 15—20 Seiten stark. Ein Abbildungsmaterial von 25—30 Tafeln ist jedem Bande beigegeben.

Das Programm der ersten Serie des groß angelegten Unternehmens geht dahin, die italienischen Meister des Sei- und Settecento uns wieder näher zu bringen, also eine vollständige Terra incognita die hier zum erstenmal planmäßig von Forschern bearbeitet werden soll, die mit der Zeit und ihren Künstlern vertraut sind. Außer den hier angezeigten Bänden werden im Laufe dieses Jahres noch Arbeiten über Pietro da Cortona, Sacchi, Strozzi, Plazetta usw. erscheinen. Eine zweite Serie über die Meister des nordischen Barocks soll später folgen.

Betrachten wir die einzelnen Hefte näher, so zeigt die Arbeit von Muñoz über Borromini alle Vorzüge des Autors. Der Text ist klar und flüssig geschrieben. Ein sorgfältig gearbeiteter Katalog der Werke ist beigelegt. Die Klischees sind durchweg vorzüglich gelungen, besonders ist die Wiedergabe schwer zugänglicher und bisher wenig bekannter Monumente zu rühmen.

Oldenbourgs „Domenico Feti“ vermittelt einem größeren Publikum zum allererstenmal die Bekanntschaft dieses eigenartigen Künstlers. Der Katalog der Werke beruht auf Endres-Soltmanns besonders tüchtiger Dissertation. Die Abbildungen sind gerade hier von besonderer Wichtigkeit, weil wir noch nie Gelegenheit gehabt haben, irgendwo das Lebenswerk Fetis beleinander zu sehen.

Rinaldis geht in seiner Studie über Bernardo Cavallini völlig eigene Wege. Der ausgezeichnete Katalog, der um so verdienstvoller ist, als sich die meisten Werke in schwer zugänglichem Privatbesitz befinden, stellt das recht verstreute Material zu einer klaren Übersicht zusammen, die Abbildungen, deren Beschaffung zum großen Teil sehr schwierig gewesen sein muß, unterstützen den Text in wirkungsvollster Weise.

Am wichtigsten, schon wegen der Bedeutung des Künstlers, ist Lionello Venturis „Caravaggio“. Auch hier müssen die Abbildungen besonders hervorgehoben werden. Endlich einmal haben wir ziemlich den ganzen Caravaggio in einer leicht und allgemein zugänglichen Publikation vor uns und finden auch Werke wieder, die sonst fast immer fehlten. Von dem Text ist vor allem der Katalog der Gemälde hervorzuheben, der den ersten Versuch einer kritischen Sichtung der Werke darstellt. Dabei mag hervorgehoben werden, daß

Venturi seine früher (in Arte Bd. XIII) gemachten Zuschreibungen nicht mehr aufrecht erhält. Von den Berliner Bildern werden nur noch der Amor als Sieger (Kat. von Posse, Nr. 369), der Matthäus (Nr. 365) und das Frauenporträt (Nr. 356) als Werke Caravaggios anerkannt. Von den Bildern in Sizilien bleiben die Geburt Christi im Museum zu Messina, die Geburt Christi im Oratorio der Compagnia di S. Lorenzo in Palermo und der Tod der heiligen Lucia in Syracus als authentisch übrig.

Diese kurzen Ausführungen mögen ein Bild von dem reichen Inhalt geben, den die Sammlung bieten wird. Zur Mitarbeit haben sich Gelehrte der verschiedensten Nationen bereit erklärt. Druck, Schriftsatz sowie die äußere Ausstattung der Bändchen zeugen von ausgezeichnetem Geschmack, auch ist das verwandte Papier recht gut und infolgedessen die Tafeln, wenigstens zum großen Teil vorzüglich gelungen. Diese Leistung ist bei den heutigen Schwierigkeiten in der Buchherstellung hoch zu bewerten.

So wird man dem Unternehmen, das endlich einmal über die Kunst des Cinquecento hinausgeht und unsere dürftigen Kenntnisse des Sei- und Settecento zu bereichern strebt, wohl einen durchschlagenden Erfolg prophezeien dürfen. Völlig neue Gebiete der Kunstwissenschaft sollen hier endlich den weiteren Kreisen erschlossen werden.

Ludwig Schudt.

FRANZ MARC: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. Berlin, Paul Cassirer 1920.

Man fühlt in der vorliegenden Publikation (ein Text- und ein Abbildungsband) beglückt und erschüttert die vollkommene Einheitslichkeit des Menschen und Künstlers. Einer ist hier vor seiner Zeit von der sinn- und wahllosen Kriegsmaschine hingerafft worden, der Zeugnis ablegte für die Wahrhaftigkeit und Notwendigkeit der Strömung, die wir „Expressionismus“ nennen, deren lebendiger Inhalt heute schon wieder von Sensation, von nervöser Gefall- und Modesucht verschüttet ist. Des Expressionismus tiefster Anspruch, die Entmaterialisierung und Gestaltung der Erscheinungen in einer neuen Welt der verdichteten, künstlerischen Form, entspricht Marcs menschlichem Sein, das glücklich, rein und schlicht im Irdischen stand und sich dem Geistigen entgegenhob.

In manchen Briefen sucht der Künstler mit der Besessenheit, die allen Wegbereitern eigen ist, den Sinn seiner künstlerischen Arbeit: „Was hat

der schöne runde Apfel mit der Fensterbank gemein? Wenn man das Problem auf ‚Kugel und Fläche‘ stellt, so fällt der Begriff Apfel im Ernste weg; wenn wir aber den Apfel, den schönen Apfel malen wollen? oder das Reh im Walde? oder die Eiche?“ Die Naturalisten gaben das Objekt, andere gaben ihre innerliche Welt, das Subjekt. Wenn man den Band der Zeichnungen betrachtet, die fabelhafte Melodik, in der hier Seele, Sinne und Form eins geworden sind, erkennt man, was Marc malen wollte: das Blühen der Rose, das Fühlen des Pferdes, „das Prädikat“. „Wer vermag das Sein eines Hundes zu malen wie Picasso das Sein einer kubistischen Form malt?“ Man kann kritisch wissen, daß niemals unsere erdgeborenen Augen erfahren werden, wie die Natur sich sieht, wie das Tier, wie die Blume, wie die Dinge das Kreißeln ihres Seins erleben. Aber man kann verstehen, daß Marc, der die kleinen Rehe seines Gartens und die trachtige Mutter mit zärtlichem Vatergefühl umschloß, die uns ewig unbekanntes Wesensgefühl dieser geliebten Tiere zu errahnen glaubte, „das Reh reht“.

Die kalte Spekulation, mit der die radikalen Ausläufer des Kubismus das Naturerlebnis verleugnen, steht in schroffem Widerspruch zu Marcs instinkthafem und bewußtem, künstlerischem Werk, „Der (Gegenstand) steckt immer drin, ganz klar und eindeutig, nur braucht er nicht immer äußerlich da und augenfällig zu sein. Ich denke viel über diese Dinge nach; sie sind im Grunde so einfach.“

Dieser Mensch, der den Sinn seines Daseins immer „ins Geistige hinüberspielt“, lehnt in der ruhigen Vitalität seines Wesens die Askese Tolstojas ab, die bei jenem als eine Reaktion auf das Übermaß von irdischem Verlangen zu deuten ist.

„Am Ende traut er sich auch einmal nicht mehr durch einen Blumengarten zu gehen. Der erotische Witz sowohl wie die erotische Erregbarkeit und Leidenschaft sind Grundelemente des menschlichen Fühlens, die man nicht durch christliche Liebe zudecken oder abschnüren kann und darf und soll.“ Und er sagt von Emanuel Quint, dem Werke, in welchem Hauptmanns reine Seele sich fast über alle Kunst hinweg ausspricht, als ob er von sich selbst spräche „Durch Quints Leben geht jene abstrakt reine Linie des Denkens, nach der ich immer gesucht habe und die ich auch immer im Geiste durch die Dinge hindurch gezogen habe; es gelang mir freilich fast nie, sie mit dem Leben zu verknoten, — wenigstens nie mit dem Menschenleben. Quint hat wohl seine reine Idee manchmal mit dem Leben verknotet; daß er dabei doch rein geblieben ist, darin liegt seine göttliche Größe.“

In einem großartigen Brief an seine Mutter schließlich (einen Monat vor seinem Tode geschrieben) schwingt sich das glückliche Gleichgewicht dieser reichen, schöpferischen Seele in buddhafter Ergebenheit aus. „In meinen gemalten Bildern steckt mein ganzer Lebenswille. Sonst aber hat der Tod nichts Schreckhaftes; er ist doch das allen Gemeinsame und führt uns zurück in das normale ‚Sein‘. Die Strecke zwischen Geburt und Tod ist der Ausnahmestand, in dem es viel zu fürchten und zu leiden gibt — der einzige wirkliche, konstante, philosophische Trost ist das Bewußtsein, daß dieser Ausnahmestand vorübergeht, und daß das immer unruhige, immer pikierte, im Ernste ganz unzulängliche „Ich-Bewußtsein“ wieder in seine wundervolle Ruhe vor der Geburt zurücksinkt.“ S. Schwabacher.

NEUE BÜCHER

CURT GLASER: Lukas Cranach. Mit 117 Abbild. Deutsche Meister, herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser. (Insel-Verlag, Leipzig 1921.)

OTTO FISCHER: Chinesische Landschaftsmalerei. Mit 63 Bildwiedergaben. (Kurt Wolff-Verlag, München 1921.)

MAURICE RAYNAL: Picasso. Aus dem französischen Manuskript übersetzt. Mit 8 Kupferdrucken und 95 Abbildungstafeln nach Radierungen, Handzeichnungen, Skulpturen und Gemälden. (Delphin-Verlag, München 1921.)

K. ZOEGE von MANTEUFFEL: Hans Holbein, der Zeichner für Holzschnitt und Kunstgewerbe. Mit 71 Abbildungen. **DERSELBE:** Hans Holbein, der Maler. Mit 60 Abbild. (Beide Verlag Hugo Schmidt, München.)

HANS TIMOTHEUS KROEBER: Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki. (Verlag Heinr. Staadt, Wiesbaden 1920.)

MAX OSBORN: Geschichte der Kunst. (Verlag Ullstein & Co., Berlin.)

JOS. AUG. BERINGER: Trübner, des Meisters Gemälde. Mit 450 Abbildgn. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.)

EMIL WALDMANN: Sammler und ihresgleichen. Mit 52 Abbildungen. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1920.)

PAUL HEIDELBACH: Stätten der Kultur: Kassel. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

ATTILIO SCHIAPARELLI: Leonardo Ritrattista. Mit 40 Abbild. (Verlag Fratelli Treves, Milano 1921.)

OTTO HIRSCHMANN: Verzeichnis des graphischen Werkes von Hendrick Goltzius 1558—1617. Mit Benutzung der durch E. W. Moes † hinterlassenen Notizen zusammengestellt. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.)

J. J. ROUSSEAU: Die neue Heloise. Mit 24 Kupfern von Chodowiecki u. Gravelot in 2 Bänden.

VOLTAIRE: Die Jungfrau. Mit 21 Kupfern von Moreau le Jeune. (Beide im Pantheon-Verlag, Berlin.)

OTTO GRAUTOFF: Die neue Kunst. (Verlag Karl Sigismund, Berlin 1921.)

FÜHRER DER HAMBURGER KUNSTHALLE:

- Nr. 1. Die Kunsthalle. Ihr Bau und ihre Einrichtung.
- " 2. Alfred Lichtwark.
- " 3. Meister Bertram und der Hauptaltar von St. Petri (Grabower Altar.)
- " 4. Die Muttergottes von Castellana.
- " 5. Joseph Anton Koch.
- " 6. Rembrandt, Simeon im Tempel.
- " 8. Moritz v. Schwind: Nixen, einen Hirsch tränkend.
- " 9. Gottfried Schadow: Doppelstatue der Kronprinzessin Luise u. der Prinzessin Ludwig.
- " 10. Caspar David Friedrich.
- " 11. Philipp Otto Runge: Die Hülsenbeckschen Kinder.
- " 12. Ferd. v. Rayski: Das Bildnis des Herrn Benecke von Gröditzberg.

(Sämtlich gedruckt im Auftrag des Vereins von Kunstfreunden von 1870.)

AUGUST SCHMARSOW: Gotik in der Renaissance. Mit 16 Abbild. (Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1921.)

LEO BAER: Erkard Schön. Unterweisung der Proportion und Stellung der Posen 1542. In getreuer Nachbildung herausgegeben. (Verlag Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. 1920.)

Dr. HALD: Auf den Trümmern Stobis. Beiträge zur Geschichte und Geographie Altazedoniens. Mit 62 Abbildungen u. Kartenskizzen. (Verlag Strecker & Schröder, Stuttgart.)

HANS EHRENBERG: Tragödie und Kreuz. I. Band: Die Tragödie unter dem Olymp. II. Band: Die Tragödie unter dem Kreuz. (Patmos-Verlag, Würzburg.)

W. WORRINGER: Künstlerische Zeitfragen. (Verlag Hugo Bruckmann, München 1921.)

HANS MUCH: Islamik. Westlicher Teil bis zur persischen Grenze. Mit Abbild. (Verlag L. Friederichsen & Co., Hamburg 1921.)

HEINRICH SCHENCK: Martin Schongauers Drachenbaum. Sonderabdruck aus der naturwissenschaftlichen Wochenschrift. Neue Folge. 19. Band, unter Zugabe zweier weiterer Abbild. Mit drei Tafeln. (Verlag von Gustav Fischer, Jena 1920.)

Dr. JOSEPH BERNHART: Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars. Mit vier Abbild. (Patmos-Verlag, München 1921.)

HEINRICH WÖLFFLIN: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. Zweite vermehrte Auflage. Mit 63 Lichtdrucken und 2 farbigen Tafeln. (Kurt Wolff-Verlag, München 1921.)

DENKMÄLER des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim. Unter Mitwirkung von Albert Ippel bearb. von Günther Roeder. Mit 78 Abbild. und 16 Tafeln. (Verlag Karl Curtius, Berlin 1921.)

STÄDEL-JAHRBUCH. Herausgegeben von Georg Swarzenski u. Alfred Wolters. Mit 260 Abbildungen. Inhalt des ersten Jahrgangs:

Karl Witt: Chinesische Plastik in der Frankfurter Städtischen Galerie.

Hans Schrader: Die Aussendung des Triptolemos.
Rosy Kahn: Hochromanische Handschriften aus Kloster Weingarten in Schwaben.

Rudolf Kautsch: Der Dom zu Speier.

Otto Schmitt: Ein Bamberger Engel.

Edmund Schilling: Beitrag zu Dürers Handszeichnungen.

Heinrich Weizsäcker: Ein neuer Elsheimer im Städtischen Institut.

Alfred Wolters: Die Wäscherinnen von Civitella von August Lucas im Städtischen Institut.

Georg Swarzenski: Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts.

(Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Frankfurt a. M.)

GENIUS. Halbjahresschrift für werdende und alte Kunst. 1. u. 2. Buch 1920. Herausgeber Dr. Carl Georg Heise u. Dr. Hans Mardersteig. (Verlag Kurt Wolff, München.)

JULIUS SCHLOSSER: C. Fr. v. Rumohr. Italienische Forschungen mit der „Beygabe zum ersten Bande der italienischen Forschungen“ und einem Bildnis. (Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Frankfurt a. M., 1920.)

RUDOLF BLÜMNER: Der Geist des Kubismus und die Künste. (Verlag „Der Sturm“, G. m. b. H., Berlin 1921.)

WILHELM HAUSENSTEIN: Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters. Mit 43 Abbild. (Verlag Kurt Wolff, München 1920.)

HERMANN SCHMITZ: Die Gotik im deutschen Kunst und Geistesleben. (Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1921.)

HERMANN SCHMITZ: Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei. Herausgegeben im Auftrag des staatlichen Kunstgewerbemuseums Berlin m. Unterstützung der Orlopfstiftung. Mit 158 Abbildungen. Zweite Auflage. (Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1921.)

MAURICE RAYNAL: Braque. Mit 32 Abbildungen. (Verlag Valori Plastici, Rom 1921.)

WILH. R. VALENTINER: Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910—1920) in 120 Abbildungen. Klassiker der Kunst, Bd. 27. (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1921.)

E. TIETZE-CONRAT: Österreichische Barockplastik. Mit 97 Abbildungen.

LILI FRÖHLICH-BUM: Parmigianino und der Manierismus. Mit 195 Abbild. im Text und 24 Taf. in Lichtdruck. (Beide Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien.)

HUGO KEHRER: Anton van Dyck. Mit 60 Abbildungen, Briefen, Rechnungen und dem Testament des Künstlers. (Hugo Schmidt-Verlag, München.)

FRITZ v. OSTINI: Fritz Erler. Mit 140 Abbildungen nach Gemälden u. Zeichnungen, darunter 25 farb. Kunstbeilagen und Textbilder. (Künstler-Monographien Nr. 111.) (Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1921.)

EMIL SCHAEFFER: Sandro Botticelli. Ein Profil. Mit 80 Tafeln nach Gemälden Botticellis in Schnellpressenkupferdruck und 8 Tafeln nach seinen Handzeichnungen zu Dantes göttlicher Komödie in Lichtdruck. (Verlag Julius Bard, Berlin 1921.)

OTTO KÜMMEL: Die Kunst Ostasiens. Mit 168 Tafeln und 5 Textabbildungen. Die Kunst des Ostens, herausgegeben von William Cohn, Bd. IV. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

E. W. BREDT: Rembrandt-Bibel. Vier Bände mit 270 Abbildungen. Bd. I und II: Altes Testament. Bilderschatz zur Weltliteratur 4. u. 5. Bd. (Hugo Schmidt, Verlag München.)

PAUL COLIN: James Ensor. Mit 74 Abbildungen. Autorisierte Übertragung von Hans Jacob. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921.)

WILHELM BODE: Florentiner Bildhauer der Renaissance. 4. Auflage. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

A. EFROSS u. J. TUGENDHOLD: Die Kunst Marc Chagalls. Mit 63 Abbildungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von Frida Ichak-Rubiner. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921.)

MAX J. FRIEDLÄNDER: Albrecht Dürer. Mit 115 Tafeln. (Insel-Verlag, Leipzig 1921.)

PAUL FECHTER: Das graphische Werk Max Pechsteins. (Fritz Gurlitt-Verlag 1921.)

HANS CHRIST: Ludwigsburger Porzellanfiguren. Mit 162 Abbildungen in Kupfertiefdruck nach Aufnahmen von Otto Lossen. — Bücher der Kunstsammlungen des Württembergischen Staates. Bd. I. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart u. Berlin 1921.)

E. und J. de GONCOURT: Die Kunst des 18. Jahrhunderts. I. u. II. Band. Mit 42 ganzseitigen Abbildungen. (Hyperion-Verlag, München 1921.)

ALFRED KUHN: Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. Mit 68 Netzätzungen u. 14 Strichätzungen. (Delphin-Verlag, München 1921.)

ADOLF FEULNER: Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts. Mit 38 Abb. (Hübchmannsche Buchdruckerei H. Schröder, München 1920.)

KARL WITH: Asiatische Monumental-Plastik. — Orbis Pictus, Band 5. (Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

ECKART v. SYDOW: Die Kultur der Dekadenz. (Im Sibyllen-Verlag, Dresden, 1921.)

FRIEDR. KURT BENNDORF: Robert Spies. Gedenkbuch. (Verlag Emil Richter, Dresden 1920.)

HERM. UHDE-BERNAYS: Münchner Landschaftler im 19. Jahrhundert. Mit 84 Abbildgn. (Delphin-Verlag, München.)

O. KAROW: Die Architektur als Baukunst. Mit 76 Textabbildungen. (Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin 1921.)

ARTHUR KRONTHAL: Werke der Posener bildenden Kunst. Mit 13 Abbildungen und einem Anhang. (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1921.)

GUIDO HARTMANN: Ludwig Hartmann. Ein Künstlerleben. Mit 10 Abbildungen. (Max Kellersers Verlag, München 1921.)

ADOLF HACKMACK: Der chinesische Teppich. Mit 26 Tafeln, einer Landkarte und 5 Abbildungen im Text. (Verlag L. Friederichsen & Co., Hamburg 1921.)

Bd. II, 1921.

Herausgeber Prof. Dr. **GEORG BIERMANN**, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429. — Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft **KLINKHARDT & BIERMANN**, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

1922



VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

ABHANDLUNGEN

	Seite
Bange, E. F., Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises	1— 15
Höver, Otto, Vierzehnheiligen und Neresheim. Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann	16— 22
Stierling, Hubert, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. X. Neue Vischerwerke in Baden-Baden	23— 30
v. Sydow, Eckart, Carl Gustav Carus und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Malerei	31— 39
Habicht, V. C., Jugendwerke des M. Grünewald	40— 56
Stuhlfauth, Georg, Kleine Beiträge zu Dürer	57— 64
Luz, W. A., Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München	81— 95
Dresdner, Albert, Johann Tobias Sergel	96—115, 203—216
v. Grolman, W., Zur Kenntnis Riemenschneiders. Der Heroldsberger Crucifixus. R. als Steinbildhauer. Der Christusknabe am Lorenz-von-Bibra-Denkmal	116—121
Dr. Mitterwieser, Archivrat, München. Die Baurechnungen der Renaissance-Stadt-Residenz in Landshut (1536—1543)	122—136
Junius-Dresden, Wilhelm, Der Meister H. W., Ein erzgebirgischer Plastiker am Ausgang des Mittelalters	137—147
Berliner, Rudolf, Die große Moschee von Diyârbakr	161—172
Rohde, Alfred, Das geistliche Schauspiel des Mittelalters und das gemalte Bild bei Meister Bertram von Minden	173—179
Spaeth, Emil, Quellenkundliche Beiträge zur Augsburger Plastik um 1500	180—192
Gerstenberg, Kurt, Gaspard Dughet genannt Poussin, 1613—1675	193—202
Tschubinaschwili, Georg, Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte. (Eine kritische Würdigung Josef Strzygowskis „Die Baukunst der Armenier und Europa“	217—236
Boeckler, Albert, Zur Heimat der Berliner Eneit-Handschrift	249—257
v. Kieszkowski, Georg, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. XI. 1. Eine neue Vischer-Platte in der Kathedrale zu Krakau	258—260
2. Ein untergegangenes Vischergitter im Dom zu Krakau	261
Panofsky, Erwin, Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo. Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos	262—274
Junius-Dresden, Wilhelm, Dürers „Marter der 10000 Ritter“	275—282
Noack, Friedr., Deutsche Goldschmiede in Rom	283—298

MISZELLEN

	Seite
Simon, Karl, Nicolaus Bergner in Frankfurt a. M.	65
Simon, Karl, Ein Grünewaldkopf von Ph. Uffenbach?	148
Haupt, Richard, Ältere kirchliche Kunst in Schonen	237
Stuhlfauth, Georg, Das Faß der „Ruhe auf der Flucht“ in Dürers Marienleben	299

REZENSIONEN

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. XIV. Giddeus—Gress S. 305; Bd. XV. Gresse—Hanselmann (H. W. Singer), S. 306.	Balch, Edwin Swift und Eugenia Macfarlane Balch, Die bildenden Künste der Erde (A. Köster), S. 341.
Anderson, William, Den äldre kyrkliga Konstn i Blekinge (R. Haupt), S. 318.	Baum, Julius, Gotische Bildwerke Schwabens (V. C. Habicht), S. 246.
Balch, Edwin Swift und Eugenia Macfarlane Balch, Kunst und Mensch, S. 341.	Bernhart, Joseph, Holbein der Jüngere (Sascha Schwabacher), S. 329.

- Berstl, Hans, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei (R. Bernoulli), S. 317.
- v. Bode, Wilhelm, Studien über Leonardo da Vinci (Sascha Schwabacher), S. 330.
- v. Bode, W. und E. Kühnel, Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit (R. Berliner), S. 313.
- Botticelli, Sandro, Zeichnungen zu „Dantes Göttlicher Komödie“ (Hans v. d. Gabelentz), S. 244.
- Briefe Jakob Burckhardts an Gottfried (u. Johanna) Kinkel (Kurt Gerstenberg), S. 73.
- Brinckmann, A. E., Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (Paul Zucker), S. 67.
- Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Jahn), S. 326.
- Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. II (Kurt Gerstenberg), S. 69.
- Die Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. (Ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser) (R. Schapire), S. 329.
- v. Derschau, †, Joachim Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei (W. Friedländer), S. 332.
- Diehl, August, Die Reitererschöpfungen der Phidiasischen Kunst (A. Köster), S. 317.
- Ein Festtag am Hofe des Minos. 50 Steinzeichnungen von Fritz Krischen (A. Köster), S. 341.
- Feulner, Adolf, Die Zick (V. C. Habicht), S. 157.
- Fimmen, Friedrich, Die kretisch-mykenische Kultur (Aug. Köster), S. 342.
- Friedländer, Max J., Pieter Bruegel (H. Röttinger), S. 330.
- Friedlaender, Walter, Claude Lorrain (Rosa Schapire), S. 340.
- Fröhlich-Bum, Lili, Parmigianino und der Mannerismus (H. v. d. Gabelentz), S. 149.
- Gerke, A. und Ed. Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft. II. (A. Köster), S. 307.
- Gessner, Der Meister der Idylle (Rosa Schapire), S. 339.
- Glaser, Curt, Lucas Cranach (P. F. Schmidt), S. 68.
- Glaser, Curt, Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart (Rosa Schapire), S. 340.
- Glück, Heinrich, Probleme des Wölbungsbaues, Bd. I. Die Bäder Konstantinopels (Karl Ginhart), S. 150.
- Grimschitz, Bruno, Joh. Lukas v. Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis z. Jahre 1725 (Karl Ginhart), S. 334.
- Grote-Hasenbalg, W., Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur (R. Berliner), S. 311.
- Habicht, V. C., Niedersächsische Kunst. I. Der Roland zu Bremen. II. Die Goldene Tafel der St. Michaeliskirche zu Lüneburg. III/IV. Des hl. Bernward Kunstwerke (J. Baum), S. 320.
- Hagen, Oskar, Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko (P. F. Schmidt), S. 149.
- Hausenstein, Wilhelm, Barbaren u. Klassiker (Kurt Gerstenberg), S. 338.
- Hauttmann, Max, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben u. Franken von 1550—1780 (Adolf Feulner), S. 333.
- Heidelbach, Paul, Kassel (G. W. Berrer), S. 343.
- Hielscher, Kurt, Das unbekannte Spanien. Baukunst, Landschaft, Volksleben (R. Schapire), S. 341.
- Hintze, Erwin, Nürnberger Zinn (Max Sauerlandt), S. 245.
- Hofmann, Friedrich H., Johann Peter Melchior 1742—1825 (Adolf Feulner), S. 340.
- Höver, Otto, Kultbauten des Islam (H. Glück), S. 309.
- Kees, Hermann, Studien zur ägyptischen Provinzialkunst (A. Köster), S. 316.
- Kühnel, Ernst, Miniaturmalerei im islamischen Orient (H. Glück), S. 308.
- Lamer, Hans, Römische Kultur im Bilde (A. Köster), S. 317.
- Lohmeyer, Karl, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schoenborn (F. Knapp), S. 336.
- Lorenzen, Wilh., Gammel dansk Bygningkultur. Landgaarde og Lyststeder i Barok, Rococco og Empire II. (Haupt), S. 332.
- v. Luschan, F., Die Altertümer von Benin (Bernh. Struck), S. 152.
- van Marle, Raimond, La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6ème siècle jusqu'à la fin du 13ème siècle (Ludwig Schudt), S. 318.
- Das Miniaturen-Kabinet der Münchener Residenz (G. Biermann), S. 151.
- Neugebauer, Karl Anton, Antike Bronze-statuetten (Hans Nachod), S. 315.
- Neue Literatur über die Baukunst des Klassizismus (A. Grisebach), S. 240.
- Oelenheinz, Leopold, Der Wünschelring, insbes. seine Anwendung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden usw. (Voll), S. 158.
- Oldenbourg †, Rudolf, Peter Paul Rubens (hrsg. von W. v. Bode), (W. Friedlaender), S. 331.
- Orienter, Anita, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei (Rosa Schapire), S. 247.
- Pfister, Kurt, Deutsche Graphiker der Gegenwart (P. F. Schmidt), S. 72.
- Popp, Joseph, Die figurale Wandmalerei, ihre Gesetze und Arten (Paul Frankl), S. 302.
- Rodenwaldt, G., Der Fries des Megarons von Mykenai (A. Köster), S. 342.
- Roh, Franz, Holländische Malerei (Willi Wolfardt), S. 74.

- Rose, Hans, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660—1760 (A. E. Brinckmann), S. 241.
- v. Salis, A., Die Kunst der Griechen (A. Köster), S. 316.
- Salmony, Alfred, Europa—Ostasien, religiöse Skulpturen (H. Glück), S. 310.
- Sarre, Friedrich, Die Kunst des alten Persien (H. Glück), S. 308.
- Schmarsow, A., Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. II. dto. Gotik in der Renaissance (Wackernagel), S. 328.
- Schmidt, Paul F., Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830 (Willi Wolfradt), S. 75.
- Schubring, Paul, Die italienische Plastik des Quattrocento (F. Knapp), S. 337.
- Sirén, Oswald, Toskanische Maler im 13. Jahrhundert (Wilh. Sulda), S. 321.
- Valentiner, Wilhelm R., Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung (P. F. Schmidt), S. 339.
- Voigt, Chr., Schiffs-Ästhetik. Die Schönheit des Schiffes in alter u. neuer Zeit (A. Köster), S. 306.
- Waetzoldt, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr (Hans Vollmer) S. 343.
- Weise, Georg, Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen (Wolfgang Stechow), S. 325.
- West, Robert, Entwicklungsgeschichte des Stils (Hans Rose), S. 300.
- Westheim, Paul, Das Holzschnittbuch (Sascha Schwabacher), S. 75.
- Zweig, Marianne, Wiener Bürgermöbel aus theresianischer und josephinischer Zeit 1740 bis 90 (M. Schuette), S. 337.
- Neue Bücher S. 77. 160. 248.

MONATSHEFTE
FÜR
KUNST-
WISSENSCHAFT



XV. JAHRGANG · HEFT 1-3 · MAI 1922
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Preis des Heftes Mark 75.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I-III

ABHANDLUNGEN

E. F. BANGE, Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises. Mit 12 Abb. auf 4 Taf. in Lichtdruck. S. 1

OTTO HÖVER, Vierzehnheiligen und Neresheim. Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann. Mit 7 Abb. auf 3 Taf. in Lichtdruck. S. 16

HUBERT STIERLING, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. X. Neue Vischerwerke in Baden-Baden. Mit 10 Abb. auf 4 Tafeln in Lichtdruck . . S. 23

ECKART v. SYDOW, Carl Gustav Carus und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Malerei. Mit 4 Abb. auf 2 Taf. in Lichtdruck. S. 31

V. C. HABICHT, Jugendwerke des M. Grünewald. Mit 8 Abb. auf 4 Taf. in Lichtdruck S. 40

GEORG STUHLFAUTH, Kleine Beiträge zu Dürer S. 57

MISZELLEN

KARL SIMON, Nicolaus Bergner in Frankfurt a. Main S. 65

REZENSIONEN

A. E. BRINCKMANN, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhundert, in den romanischen Ländern. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) (Paul Zucker) S. 67

CURT GLASER, Lucas Cranach. Mit 117 Abb. Leipzig, Inselverlag 1921 (P.F. Schmidt) S. 68

GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst. Zweiter Band. Textband u. Tafelband. Berlin u. Leipzig 1921. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger (Kurt Gerstenberg) S. 69

KURT PFISTER, Deutsche Graphiker der Gegenwart. Mit 23 Künstler-Originalbeiträgen und 8 Reproduktionen. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1920 (M. 160) (P.F. Schmidt) S. 72

BRIEFE JAKOB BURCKHARDTS an Gottfried (und Johanna) Kinkel. Herausgegeben von Rudolf Meyer-Kraemer. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1921 (Kurt Gerstenberg) S. 73

FRANZ ROH, Holländische Malerei. E. Diederichs Verlag, Jena (Willi Wolfradt) S. 74

PAUL WESTHEIM, Das Holzschnittbuch. Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921. (Sascha Schwabacher) S. 75

PAUL F. SCHMIDT, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830 (Willi Wolfradt) S. 75

NEUE BÜCHER. S. 77



Abb. 1. Bild des Evangelisten Markus.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.



Abb. 2. Bild des Evangelisten Lukas.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.



Abb. 3. Bild des Evangelisten Johannes.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.



Abb. 4. Kreuzigung Christi.
Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.

EINE FRÜHROMANISCHE EVANGELIENHANDSCHRIFT MIT MALEREIEN DES HILDESHEIMER KUNSTKREISES

Mit zwölf Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck¹⁾

Von E. F. BANGE

Im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts befindet sich eine frühromanische Evangelienhandschrift (Cod. 78, A. I), sicher deutschen Ursprungs, deren künstlerische Ausstattung in mehrfacher Beziehung Beachtung verdient. In der Literatur findet sich der Codex zweimal erwähnt. Bei Beissel in der Geschichte der Evangelienbücher (Freiburg 1906) S. 292, Anm. 2, der eine nicht mehr nachzuprüfende Provenienzanzeige, die Handschrift sei in Bremen gekauft worden, abdruckt und bei Swarzenski: Die Regensburger Buchmalerei (Leipzig 1901), S. 17, Anm. 13, der den Codex mit einer in München verwahrten, auf Bremen zu lokalisierenden Handschrift Clm. 9475 zusammenbringt und ebenfalls für Bremen in Anspruch nimmt. Ein eingehender Vergleich ergibt aber, daß sich die Verwandtschaft des bildlichen Schmuckes beider Handschriften lediglich auf den gemeinsamen norddeutschen Charakter beschränkt und daß Zusammenhänge bestimmter Art, die eine Annahme enger Schulgemeinschaft rechtfertigen könnten, nicht vorhanden sind. Der Zettelkatalog der Berliner Sammlung verzeichnet vermutungsweise Trier als Entstehungsort und setzt die Handschrift in die Mitte des 11. Jahrhunderts.

Es soll versucht werden, alle mit dem Codex zusammenhängenden Fragen, namentlich die kunstgeschichtliche Stellung seines Schmuckes, nach Möglichkeit zu klären oder die Probleme anzudeuten, wo diese selbst noch nicht gelöst werden können.

Über die Geschichte der Handschrift kann bis auf eine Schenkung des Codex an ein nicht näher zu ermittelndes Kloster im 16. Jahrhundert nichts ausgesagt werden. Bestimmte Angaben im Text, Besitzvermerke, Urkunden oder liturgische Besonderheiten, mit deren Hilfe der Ursprungsort festgelegt werden könnte, sind nicht vorhanden. Ein einziger handschriftlicher Eintrag auf Blatt 1a, ein Dedikationstitulus, ist unvollständig und ganz allgemein in seinen Aussagen. Er stammt von einer Hand des 16. Jahrhunderts und lautet:

Archidiaconus ordinis Brigidae dedit hunc
librum et sep

anno dm. MCCCCC

Der Codex ist demnach während des 16. Jahrhunderts von einem Archidiaconus eines Brigiden- oder Birgittenordens, wie er in Deutschland in dieser Zeit ohne Unterscheidung ebenfalls genannt wird, irgendeiner Bibliothek geschenkt worden. Die ausdrückliche Hervorhebung „ordinis Brigidae“ im Gegensatz zu sonstigen Dedikationsinschriften, die sich mit „huius monasterii“ oder mit der Nennung des Klosters begnügen, läßt den Schluß zu, daß ein Kloster außerhalb des Brigidenordens der Empfänger gewesen ist. Darüber hinaus läßt der Titulus Vermutungen bestimmterer Natur nicht zu. Für die uns in erster Linie interessierende Entstehungsgeschichte des Evangeliars würde auch dann nichts gewonnen werden,

(1) Anm. Aus drucktechnischen Gründen war eine Änderung in der ursprünglich vorgesehenen Reihenfolge einzelner Abbildungen (7 u. 11) notwendig. Das von den übrigen Abbildungen abweichende Format der Abb. Taf. II u. III ist versehentlich von der Reproduktionsanstalt veranlaßt worden.

wenn irgendeine der hier möglichen Kombinationen von anderer Seite eine Bestätigung in dieser oder jener Form erfahren würde. Der Stilkritik ist es vorbehalten, die nähere Heimat der Handschrift zu umschreiben.

Der Codex enthält die vier Evangelien und die Vorreden. Als Abschluß dürfte ursprünglich ein Perikopenverzeichnis vorhanden gewesen sein, da das Fehlen mehrerer Lagen zwischen dem jetzt letzten Blatt und dem Rückendeckel deutlich erkennbar ist. Den künstlerischen Schmuck bilden eine Reihe kleiner Initialen an den Anfängen der Evangelien und wichtiger Kapitel, die Kanonbögen, eine Ornamentseite, Evangelistenbilder und einige mit diesen zusammengehende ganzseitige Darstellungen. Der Inhalt der ganzen Handschrift verteilt sich wie folgt:

Blatt: 1a Hdschrftl. Notiz aus dem 16. Jahrh.

- „ 1b Plures fuisse
- „ 2b Novum opus
- „ 4a Sciendum etiam
- „ 5a
/ Kanonbögen
- „ 12b
- „ 13a, b leer
- „ 14a
/ Vorrede und Breviarium
- „ 16a
- „ zwischen 16 u. 17 fehlen zwei Blätter (Bild des Matthäus)
- „ 17a Initial L zu Matthäus
- „ 46b das Evangelium bricht hier ab, die beiden Schlußseiten sind herausgeschnitten
- „ 47b
/ Vorrede und Breviarium
- „ 48b
- „ 49a, b leer
- „ 50b Bild des Evangelisten Markus (Abb. 1)
- „ 51a Initial I zu Markus
- „ 71a Schluß des Evgl.
- „ 72b
/ Vorrede und Breviarium
- „ 76a
- „ 77a Kreuzigung (Abb. 4)
- „ 77b Bild des Evangelisten Lukas (Abb. 2)
- „ 78a Initial zu Lukas
- „ 109a Schluß des Evgl.
- „ 110b
/ Vorrede und Breviarium
- „ 111a
- „ 113b Das Wort bei Gott (Abb. 11)
- „ 114a Ornamentseite
- „ 115b Bild des Evangelisten Johannes (Abb. 3)
- „ 116a Initial zu Johannes

Der Einband ist unansehnlich. Er besteht aus zwei Holzdeckeln mit einfachen, längs und diagonal gestreiftem Schweinslederbezug. Einbände dieser Art sind im 15. und 16. Jahrhundert in den Bibliotheken norddeutscher wie süddeutscher Klöster

Fine Arts

Bennett

11-23-51

77026

fast allgemein beliebt gewesen. Man darf entweder annehmen, daß eine Beschädigung des ursprünglichen Einbandes eine Neubindung nötig gemacht hatte, oder daß der Blatt 1a genannte Donator den Codex für den besonderen Geschenkzweck neu hat binden lassen. Die Maße der Handschrift sind $12,5 \times 16$ cm für den Einband und $12 \times 15,5$ cm für die Seite. Das zur Verwendung gekommene Pergament ist gut bearbeitet, sorgfältig geglättet und schmiegsam. Eine Ausnahme bilden die verschiedenen mit Bildern zu den Evangelien, nicht aber die Blätter mit den Kanonbögen, versehenen Pergamentseiten, die hart und dick sind; eine Erscheinung, die mit anderen, noch zu erörternden Beobachtungen von Bedeutung ist. Der Codex enthält 17 Lagen mit zusammen 137 Blatt. Mit Ausnahme der ersten Lage, die zwei Bogen oder vier Blatt, und der sechsten, die fünf Bogen zählt, sind alle Lagen ihrem ursprünglichen Bestande nach Quaternionen. Eine genaue Untersuchung ergibt, daß jedesmal die mit künstlerischem Schmuck versehenen Lagen in ihrer Zusammensetzung Besonderheiten aufweisen, die zu bestimmten Schlüssen Anlaß geben. Die Kanonbögen bilden eine Lage für sich, die dritte Lage, in der das jetzt nicht mehr vorhandene Matthäusbild seinen Platz haben müßte, ist ein

Bild des Evangelisten Markus



I

Kreuzigung, Bild des Evangelisten Lukas



II

Wort bei Gott, Ornamentseite, Bild des Evangelisten Johannes



III

Quaternio und unverändert. Für die fünfte Lage mit dem Bild des Evangelisten Markus vgl. Skizze I, für die zehnte Lage, mit der auf Blatt 77 (a u. b) befindlichen Darstellungen zum Lukasevangelium Skizze II und für Lage 15 mit den drei Bildblättern zum Johannesevangelium, von denen Blatt 114 und 115 zusammengeklebt waren, Skizze III.

Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß in jedem Falle ein Quaternio zugrunde liegt, und daß nur die mit Darstellungen versehenen Pergamentblätter den ursprünglichen Bestand verändern. Es kommt hinzu, daß diese im Gegensatz zur übrigen Handschrift ein bedeutend größeres, sehr viel weniger schmiegsames Pergament verwenden. Es liegt der Schluß nahe, daß hier eine nicht ursprünglich vorgesehene Gestaltung der Handschrift angenommen werden muß. In der Tat ist der künstlerische Charakter der in dem Codex enthaltenen Malereien ein zwispältiger. Während die Kanonbögen und die im Text verstreuten Initialen zusammengehören, die künstlerisch nur untergeordnete Bedeutung besitzen, bilden die Darstellungen zu den verschiedenen Evangelien eine künstlerisch geschlossene Gruppe, die wesentlich jünger ist und einem in seinen Grenzen bedeutenden Künstler zugeschrieben werden muß. Es darf demnach als sicher gelten, daß der Codex ursprünglich lediglich die vier Evangelien, einschließlich der Vorreden,

Kanonbögen und des jetzt nicht mehr vorhandenen Perikopenverzeichnisses (?) enthalten hat. Dem entspricht ferner, daß Text und Initialen in ihrem Nebeneinander durchaus einheitlich empfunden sind, und daß der paläographische Charakter der Schrift¹⁾, der an Westdeutschland, an Köln, denken läßt, dem Anfang des 11. Jahrhunderts entspricht, einer Zeit, die auch für die künstlerische Erscheinung der Kanonbögen und Initialornamentik in Frage kommt. Erst nach Jahren hat man den Codex durch Einheften von Bildern aus irgendwelchen Gründen zu einer besonderen Kostbarkeit umgestaltet.

Die Handschrift in ihrer ursprünglichen Gestalt interessiert in erster Linie durch die Auswahl und die Reihenfolge der eröffnenden, gewöhnlich als Vorreden bezeichneten Briefe. Beissel hat im Anhang seiner Geschichte der Evangelienbücher eine sehr dankenswerte Zusammenstellung dieser Briefe und ihrer verschiedenen Ordnungen gegeben. Die im vorliegenden Codex ausgewählten Briefe *Novum Opus ... —I—*, *Sciendum etiam ... —II—* und *Plures fuisse ... —III—* unter Auslassung des mit Ammonius beginnenden Briefes des Eusebius an Carpian und ihre Aufeinanderfolge III — I — II entspricht der von Beissel mit IIIb bezeichneten, nur ganz ausnahmsweise vorkommenden Reihe. Beissel muß die Eigentümlichkeit unserer Handschrift entgangen sein. Er kennt lediglich ein karolingisches Evangeliar (B. II, 11) in Basel, so daß unser Codex als zweites Beispiel diesem anzureihen ist. Andere ebenfalls hier anzuschließende Handschriften sind mir nicht bekannt geworden. Die Fassung der verschiedenen Evangelientexte sowie der jedesmal vorangestellten Vorreden und Breviarien ist die allgemein übliche und daher ohne besonderes Interesse.

Daß der Codex auf Grund seines Schriftcharakters in der Kölner Gegend, jedenfalls am Rhein, entstanden zu sein scheint, widerspricht der im folgenden beabsichtigten Einordnung der später eingefügten Malereien in den Hildesheimer Kreis keineswegs. Die Handschrift kann gelegentlich der Stiftung St. Michaels, dessen erster Abt ein Kölner war, nach Hildesheim gekommen sein. Der künstlerische Charakter der Initialornamentik und Kanonbögen, die einer ganz untergeordneten Hand angehören, ist so allgemeiner Natur, daß eine bestimmte lokale Begrenzung nicht möglich ist. Die Initialen sind einfache, ungeschickt gezeichnete Rankengebilde, die meist rot konturiert sind und den Pergamentton als Füllung verwenden. Die einzelne Ranke endet mit Vorliebe in knollenartigen, verschiedentlich grünetupften Blattgebilden. In zwei Fällen finden sich bescheidene Ansätze, figürliche Motive einzuflechten. Die Kanonbögen sind unter sich gleich und entsprechen mit ihrem dünnen, lasurartigen Farbauftrag unter starker Benutzung hellgelber, roter und grüner Töne sowie des sich hiermit verbindenden Gelb des Pergaments durchaus der Zeit kurz nach dem Jahre 1000, zumal ein vollständig unselbständiger Künstler in Frage kommt, der noch ganz in der vorangegangenen Entwicklung steht und namentlich auch, besonders seiner farbigen Erscheinung nach, karolingische Elemente verarbeitet.

Unser eigentliches Interesse gehört den nachträglich hinzugekommenen Malereien. Sie sind künstlerisch wertvoll und durch ihre weiter unten noch ausführlich zu behandelnde Stellung zum Bernwardsevangeliar im Hildesheimer Domschatz (Nr. 18) kunsthistorisch bedeutsam.

Die Bilder stehen, abgesehen von wörtlichen Entlehnungen, die schon allein das Abhängigkeitsverhältnis sicherstellen, derart innerhalb des Gedankenkreises dieses Codex, daß sie nur im Zusammenhang mit ihm verstanden werden können.

(1) Für die Beurteilung des paläographischen Charakters verdanke ich Herrn Prof. Degering-Berlin wertvolle Hinweise.

Die Evangelistenbilder sind in der Anlage untereinander gleich. Alle rahmt eine einfache Goldleiste, die außen und innen rot konturiert und am Rande mit weißen Punkten verziert ist. Die Evangelisten sitzen vor ornamentierten Hintergründen, auf steinernen Thronbauten, die außer bei Markus auf der unteren Rahmenleiste aufstehen. Ein Sitzkissen wird nur bei Lukas sichtbar. Die Fußbänke sind rechteckig und selbständig vorgelagert. Rechts bzw. links vom Evangelisten steht ein einfacher Pultständer mit schmaler Platte, in die ein Tintenhorn eingelassen ist. Markus, Lukas und Johannes sitzen unterschiedslos in Vorderansicht mit unter sich vollkommen gleichmäßig behandelten Unterkörpern. Den verschiedenen Bewegungsmotiven entsprechend ist die Haltung der Oberkörper verändert. **MARKUS** blickt zu dem aus der oberen rechten Ecke herunterfahrenden Symbol auf, das ein Buch hält, nimbiert und geflügelt ist. Die Hautfarbe ist graugrün, seine Flügel sind weißlich blau und der Nimbus ist rot. Der Oberkörper des Evangelisten hat durch die starke Drehung des Kopfes eine ganz geringe Wendung nach rechts erhalten, ohne jedoch den Eindruck der reinen Vorderansicht zu stören. Die Arme sind seitlich erhoben. In der rechten Hand hält er auffallend ungeschickt eine Feder, die er einzutauchen beabsichtigt, mit der linken hält er ein geschlossenes Buch, das auf dem linken Knie aufsteht. **LUKAS** ist im Augenblick damit beschäftigt, das schon fertiggestellte Buch aufzuschlagen. Er hat den Oberkörper ein wenig zur Seite geneigt und durch die Bewegung des rechten Armes kaum merklich nach rechts vorwärts gedreht. Auch hier wird das Symbol mit einem geschlossenen Buch, geflügelt und mit einem Nimbus geschmückt, in der oberen rechten Ecke sichtbar. Es hat eine graublaue Hautfarbe, grünblaue Flügel und einen roten Nimbus. Auf eine engere Verbindung zwischen Evangelist und Symbol in irgendeiner Weise ist hier und auch im folgenden Bilde verzichtet worden. **JOHANNES** ist in strenger Vorderansicht mit seitlich erhobenen Armen dargestellt. Mit der Feder in der rechten und dem Buch in der flachgeöffneten linken Hand verkörpert er den jederzeit beliebt gewesenen repräsentativen Typus des Evangelistenbildes. Das Symbol erscheint ohne Buch. Es hat braungelbes Gefieder und grünblaue Flügel. Der Nimbus ist rot. Die Evangelisten tragen wie üblich ein Unterkleid und darüber ein weites, mantelartiges Tuch, das auf mannigfachste Weise um den Körper gelegt werden kann. Nur Markus hat noch ein drittes Gewandstück, ein besonderes Schultertuch angelegt, das rechts und links auf die Brust herabfällt, während in der Regel wie bei Lukas und Johannes der Mantel allein die Schulter bedeckt und über dem rechten Arm endigt. Ungewöhnlich ist das straff, fast panzerartig um den Oberkörper gezogene Oberkleid bei Markus, wofür mir eine Parallele nicht bekannt geworden ist. Am ehesten möchte man an geschnitzte Vorlagen denken, etwa in der Art zahlreicher karolingischer Majestasdarstellungen, die den bekleideten Oberkörper in Vorderansicht ähnlich stark betonen. Borten an den Kleidern wie bei Johannes sind schon immer üblich gewesen. Die Gewandfarben sind Grünblau, Graugrün und Purpur. Die Faltenlinien sind entweder schwarz oder der Farbe des Kleides entsprechend hell oder dunkel eingetragen. Die Gewandsäume sind teilweise leuchtend weiß. Die Füße sind überall nackt. Johannes ist als bärtiger Greis dargestellt, Markus und Lukas sind jugendlich, sie tragen kurzes, dunkelbraunes Haar und sind bartlos. Ihre Nimben verwenden abwechselnd Gold und Purpurrot, sind rot konturiert und mit einem weißen Punktrand verziert. Besondere Bedeutung gewinnt der Hintergrund, der von Bild zu Bild anders gemustert ist.

Da eine erschöpfende Untersuchung über die Ikonographie des Evangelisten-

bildes bisher immer noch fehlt, wird jede versuchte Einordnung von Evangelistenbildern in ihrem allseitigen Zusammenhang vorerst noch einen mehr oder weniger fragmentarischen Charakter behalten.

Die Evangelisten sind nicht bei der Niederschrift selbst oder einer anderen für sie üblichen Tätigkeit dargestellt, sondern immer im Augenblick vor der eigentlichen Handlung. Lukas öffnet soeben das Buch, um darin zu lesen und Johannes ebenso wie Markus befindet sich unmittelbar vor der Ausführung seines Vorhabens in einem Zustand geistiger Spannung, die der Künstler der individuellen Veranlagung der Dargestellten entsprechend verschieden stark auszudrücken bestrebt ist.

Die eigentliche Handlung nur anzudeuten und durch ein Vorstadium, das oftmals von einem Zwischenstadium nur sehr schwer unterschieden werden kann, um so eindringlicher zu gestalten, ist eine auf karolingische Anregungen zurückzuführende Art, die im 11. Jahrhundert, vor allem in Bayern, speziell in Salzburg, eine bewußte Ausbildung gefunden hat. Die in Frage kommende Gruppe von zunächst drei Handschriften, den Evangelienbüchern von St. Peter, Michelbeuren (das die verwandteste Erscheinung bietet) und Kloster Nonnberg, aus dem Anfang des Jahrhunderts hat Swarzenski (Die Salzburger Malerei, S. 24ff.) eingehend behandelt. In Norddeutschland ist es das Bernwardsevangeliar, das diesen Typus vertritt und der Hildesheimer Malerei, dem Evangelienbuch Nr. 33 und namentlich dem Evangeliar des Hozilo vermittelt hat. Es sind gewissermaßen nur Dialektunterschiede wie hier und dort, in Hildesheim und Bayern, der Augenblick vor der eigentlichen Handlung zum Ausdruck gebracht wird. Das Vorweisen der Feder und der damit verbundene Hinweis auf die kommende Tätigkeit ist im Bernwardscodex ganz besonders stark, am ausgeprägtesten im Johannesbilde, in den Vordergrund gerückt worden. Ob bei den mannigfachen Beziehungen Hildesheims und besonders des Bernwardscodex zu Bayern eine Beeinflussung durch den Süden angenommen werden darf, oder ob es als wahrscheinlicher zu gelten hat, daß die mehr oder weniger unmittelbaren Nachwirkungen karolingischer Schöpfungen hier und dort zu so überraschend verwandten Resultaten geführt hat, mag unentschieden bleiben. Es ist zudem im vorliegenden Falle von nur sekundärer Bedeutung, als sich die Evangelisten unserer Handschrift aus der Verschmelzung der in Hildesheim im Bernwardscodex und der Handschrift Nr. 33 vertretenen Typen unmittelbar herleiten. Einwirkungen des Hezilo-Evangeliiars kommen nicht in Frage, da dieses, wie noch wahrscheinlich gemacht werden soll, später als unsere Blätter entstanden ist.

Der jugendliche Typus für Markus und Lukas, der dem 9. Jahrhundert geläufig gewesen ist, der im 10. Jahrhundert nur noch ausnahmsweise belegt werden kann, bedeutet im 11., 12. und 13. Jahrhundert ein Sonderfall. In der Regel wird lediglich einer von beiden, bald Markus, dann wieder Lukas, jugendlich, mit kurzen Haaren und langem Bart dargestellt. Andere, weniger oft vorkommende Fälle daß beide Evangelisten mit dunklem Haar und Bart erscheinen, können namentlich in Tegernseer und Salzburger Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Daß Johannes als Greis charakterisiert ist, entspricht einer seit dem 11. Jahrhundert aufkommenden, bald allgemeiner verbreiteten Sitte, die jedoch die bis dahin üblichen Darstellungsweisen, ihn jugendlich wiederzugeben wie vornehmlich im 9. Jahrhundert oder auch dunkelhaarig und bärtig, wie es im 10. Jahrhundert mehrfach beobachtet werden kann, nicht gänzlich hat verdrängen können. Es darf festgestellt werden, daß die Entwicklung im Abendland einen feststehenden Kanon für die Charakterisierung der verschiedenen Evangelisten, von einzelnen Typenreihen abgesehen, die auf lokalbegrenzte Bezirke oder auf eine engere Tra-

dition innerhalb bestimmter Schulen beschränkt geblieben sind, nicht hervor- gebracht hat.

Die Symbole sind, wie fast allgemein üblich, nimbiert und mit Flügeln dargestellt. Das von ihnen gehaltene Buch kann wie hier geschlossen oder geöffnet sein, es kann durch eine Schriftrolle ersetzt werden oder wie beim Johannessymbol überhaupt fortfallen, ohne daß für die eine oder andere Art der Darstellung eine unbedingt feststehende ikonographische Reihe aufgestellt werden könnte. Am häufigsten findet sich noch der Adler ohne Buch oder Band, wie es im Godeskalk Evangeliar zum ersten Male belegt werden kann und auch später im 11. Jahrhundert in Handschriften der Reichenau, St. Gallens und Salzburgs nachweisbar ist. Bestimmter kann die Anbringung der Symbole in der oberen rechten Ecke gefaßt werden, die innerhalb der Entwicklung des Evangelistenbildes eine annähernd genau zu umgrenzende Bedeutung gewinnt. Die früheste mir bisher bekannt gewordene Ausprägung dieser Art findet sich in dem kurz nach dem Jahre 1000 entstandenen Evangelienbuch aus dem Kloster Nonnberg in München (Staatsbibl.: Clm. 15904). Sie findet sich ferner in der frühen, weiter oben schon genannten norddeutschen Handschrift Clm. 9475 (ebenfalls in München) und außer in unserem Codex nur noch in der Weingartner Handschrift A. a. 21 der Fuldaer Landesbibliothek, in dem nach St. Gallen gehörenden Evangelienbuch Clm. 11019 (München) und dem in Regensburg um 1080 entstandenen Evangeliar Heinrichs IV. im Krakauer Domkapitel (Cod. 208). Seine eigentliche Ausgestaltung hat dieser Typus erst im 12. Jahrhundert, ausschließlich in Süddeutschland, speziell in Bayern, erfahren, wo er die Mehrzahl der Handschriften beherrscht und von den Künstlern des 13. Jahrhunderts aufgenommen worden ist. Diese Entwicklung ist bedeutsam. Ein Kriterium bestimmter Art für unsere Handschrift, die an ihr teilnimmt, liefert sie jedoch nicht, da sich die genannte Art der Symboleinordnung im 11. Jahrhundert, dem unsere Handschrift angehört, in Norddeutschland ebenso wie in Süddeutschland findet und erst später eine mehr geographisch begrenzte Ausprägung erhalten hat.

Besondere Beachtung verdienen die ornamentierten Hintergründe, die nichts anderes als Nachahmungen gewebter Stoffe sein wollen. Hintergründe dieser Art sind in der Buchmalerei seit der Zeit des ausgehenden 10. Jahrhunderts beliebt geworden. Sie sind in erster Linie in Handschriften der von Vöge behandelten südwestdeutschen Gruppe sowie in Echternacher Arbeiten zur Ausbildung gekommen. In Süddeutschland können sie ferner in Handschriften St. Gallens und des Regensburger Kunstkreises, im Regelbuch von Niedermünster und im Uta-Codex nachgewiesen werden. In Norddeutschland finden sie sich im Hildesheimer Bernwardscodex, im Sakramentar Nr. 19 (Domschatz), in dem späteren, zwischen 1054 und 1079 entstandenen Hezilo-Evangeliar und schließlich auch in den vielleicht von Hildesheimer Arbeiten abhängenden Evangelienbüchern im Trierer Dom aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts (Cod. 137, 138, 139).

Die vielfache Verwendung von kostbaren Stoffen, Teppichen und Geweben aller Art, zumeist orientalischer Herkunft, in den Kirchen beim Gottesdienst mußte es nahelegen, die hier gebotene Pracht auch der Malerei nutzbar zu machen. Am deutlichsten zeigt das Markusbild diese Zusammenhänge. In mattroten Kreisscheiben auf purpurfarbigem Grund stehen gleichfalls purpurrot Ornamente, Tiere, vielleicht Löwen, mit erhobener rechter oder linker Vordertatze, und Vögel in verschiedenen Stellungen. Zwischen den einzelnen Kreisen, sowie an ihren Berührungspunkten sind rote, kreisrunde Tupfen eingefügt, die wesentlich dazu beitragen, den Eindruck schematischer Aneinanderreihung zu vermeiden und den Hintergrund als

geschlossene Einheit empfinden zu lassen. Der interessante Wechsel in den Füllungen, die Vermeidung jeder Schematisierung trotz der sich gleichbleibenden Grundbewegung der Löwen, ferner die eigenartige Verschiedenheit der beiden Vögel läßt vermuten, daß der Künstler ein ihm bekannt gewesenes Gewebe mit all den kleinen hierfür eigentümlichen Einfällen und Launen hat wiedergeben wollen, während umgekehrt, sofern man hierin eine reine Gedächtnisschöpfung erkennen will, ein schematischer Aufbau das natürlichere sein müßte, der alle Einzelheiten pedantisch gegeneinander abwägt und von allen Zufälligkeiten in den Bewegungsmotiven, wie sie hier vorkommen, sicherlich hätte freibleiben müssen. Parallelerscheinungen in Handschriften, die ebenfalls gewebte Stoffe mit figürlichen Motiven nachahmen, bieten vor allem der *Eptermacensis* in Gotha, mit ganz verwandten Arabeskenmotiven, der *Uta-Codex* (München, Clm. 13601) mit dem Erhartbild und eine Evangelienhandschrift des späten 11. Jahrhunderts in der Fuldaer Landesbibliothek (A. a. 21), vielleicht kölnischen Ursprungs, die eine Schmuckseite in viereckige Felder teilt und je zwei einander entsprechende Löwen nebeneinander stellt. Von erhaltenen Geweben kommt ein spätantiker Seidenstoff in Sens aus dem 5. Jahrhundert n. Chr., den Falke im ersten Bande seiner Kunstgeschichte der Seidenweberei (Abb. 55) abbildet, dem Hintergrunde unseres Bildes am nächsten. Besonders verwandt ist das Ornament. Tiere mit erhobener Vorderpfote und Vögel wechseln miteinander ab. Es ist ein Stück, das sich im Stil den Arbeiten von Antioch des 6. Jahrhunderts nähert, die namentlich auch eine Aufteilung der Fläche in Kreise bevorzugen. Namentlich das von Falke, a. a. O., S. 22 abgebildete Stück im Lyoner Textilmuseum wird in diesen Zusammenhang gestellt werden müssen. In solchen Arbeiten werden die ersten Ansätze zu Geweben zu suchen sein, die möglicherweise in byzantinischer Umgestaltung unserem Künstler vorgeschwebt haben, da gerade auch an byzantinischen Stoffen, namentlich des 10. Jahrhunderts, eine besondere Vorliebe für eine Aufteilung der Fläche in Kreise beobachtet werden kann. Wesentlich einfacher ist der Hintergrund des Lukasbildes. In senkrecht verlaufenden, durch schmale Streifen abgetrennte Bänder sind abwechselnd übereck gestellte Rechtecke und Kreise aneinandergereiht und mit roten Punkten verziert. Die Musterung steht hellgrün auf dunkelgrünem Grund. Ornamentierungen dieser Art sind nicht gerade häufig und in genau entsprechender Weise nicht ein zweites Mal zu belegen. Am verwandtesten sind die Hintergründe der schon mehrfach genannten Evangelienhandschrift Nr. 18 im Hildesheimer Domschatz, in der breitgestreifte Hintergründe eine besondere Ausbildung erfahren haben. Die Hintergrundfläche des Johannesbildes wird durch rechtwinklig sich kreuzende Doppelbänder in Felder aufgeteilt, in die jedesmal eine vom Rahmen überschrittene, für sich wieder gerahmte Rosette gestellt ist. Der allgemeineren Verwandtschaft des Hintergrundes im Lukasbilde mit dem Bernwardscodex stellt sich mit diesem Bilde ein enger Abhängigkeitsverhältnis von dem Johannesbild (Abb. 5) und einer der reich ausgestatteten Zierseiten, die das gleiche Rosettenmotiv verwendet, desselben Codex an die Seite. Rosetten und Rahmenbänder stehen hellrot auf Purpur mit vereinzelt vorkommenden schwarzen Konturen. Die Zierkreise auf den Leisten sind rot. Selbständig gegenüber dem Bernwardscodex ist die Rahmung jeder einzelnen Rosette, wodurch die Fläche zur abschließenden, festgefügtten Wand wird, wogegen das Wandbehängartige der Vorlage nur noch geahnt werden kann. Das Rosettenmuster als solches ist alt und in der Bildnererei ebenso wie in der Malerei allgemein gebräuchlich. In der abendländischen Malerei kann es seit den Anfängen in der merowingischen Zeit, besonders in der Schule



Abb. 5. Bild des Evangelisten Johannes und Himmelfahrt Christi. Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18. (Phot. Bödecker, Hildesheim)

Zu: E. F. Bange, Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises.



Abb. 6. Bild des Evangelisten Lukas und Kreuzigung Christi. Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18. (Phot. Bödecker, Hildesheim)



Abb. 7. Phot. Böödecker-Hildesheim

Das Wort bei Gott.
Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18.

Zu: E. F. Bange: Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises.

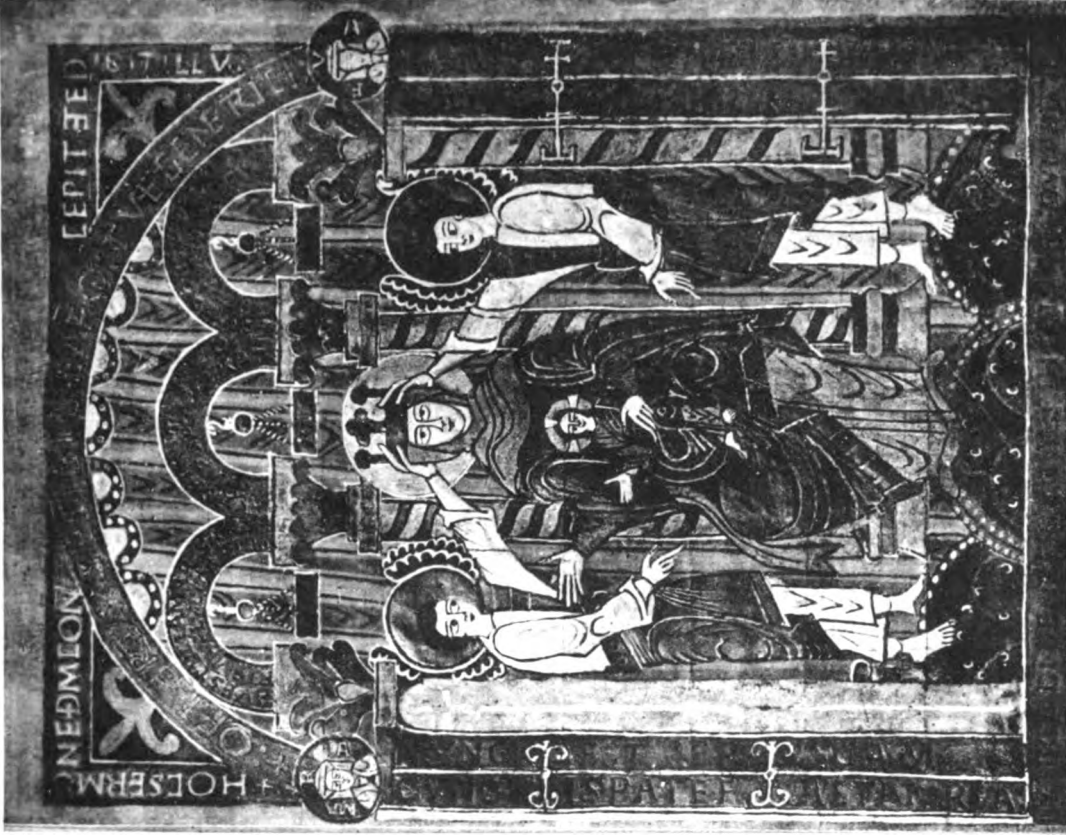


Abb. 8. Phot. Böödecker-Hildesheim

Widmungsbild (rechte Hälfte).
Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 18.

Zu: E. F. Bange: Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises.

von Luxeuil, immer wieder beobachtet werden. Als Musterung von Hintergründen im engsten Nebeneinander wie hier hat dieses Motiv bisher nur im Bernwardscodex nachgewiesen werden können, unter dessen Eindruck der Künstler unserer Blätter gestanden haben muß.

Außer den Evangelistenbildern enthält die Handschrift noch zwei durch den Inhalt der Texte, des Lukas- und des Johannesevangeliums, bestimmte Darstellungen.

Zunächst eine Kreuzigung mit Maria, Johannes und den Personifikationen des Mondes und der Sonne vor purpurfarbigem Grunde, die sich mit dem Lukasbilde auf der Rectoseite desselben Blattes befindet und mit diesem das Evangelium eröffnet. Maria trägt schwarze Schuhe, ein langes, den Körper schlauchartig umschließendes grünes Kleid, das mit einer senkrecht verlaufenden goldenen Borte und roten Ärmelaufschlägen verziert ist, sowie ein weißes Kopftuch, das die Haare verdeckt. Ihr Haupt schmückt ein goldener Nimbus, der mit einem weißen Punktrand versehen ist. Ihre linke Hand stützt die Wange, die rechte weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Christus. Johannes in einem grünen Gewand mit purpurrotem Umhang vertritt ebenso wie Maria den an dieser Stelle üblichen Typus. Er ist bartlos, hat kurzes, wolliges Haar und ist wie Maria nimbiert. Während die linke Hand ein Buch hält und für den Ausdruck der Figur nicht mitspricht, bedeutet die flachgeöffnete rechte Hand Entsetzen und schmerzliches Trauern. Christus trägt einen purpurroten, mit goldenen Umschlägen und weißen Säumen verzierten Schurz. Er steht mit den Füßen fest auf dem Suppedaneum auf und hat mit wagerecht ausgestreckten Armen mehr die Haltung eines Stehenden, als eines Hängenden. Aus vier Nagelwunden tropft Blut. Die Brustwunde fehlt. Christus ist bartlos dargestellt und trägt langes, in Strähnen auf die Schultern herabfallendes Haar. Auch hier ist der Nimbus vergoldet und mit weißen Randpunkten verziert. Oberhalb des Kopfes ist eine leere Inschrifttafel angebracht. In den Ecken rechts und links erscheinen die Personifikationen von Sol und Luna in glorienartiger Einfassung. Sie sind grün gekleidet, haben die rechte Hand flachgeöffnet erhoben und halten in der linken entzündete Fackeln. Am Fußende des Kreuzes erscheint der Kopf eines Ochsens.

Das Kreuzigungsbild hat abendländischen Charakter. Christus ist bartlos, hat die Augen weit geöffnet, die Füße stehen auf einer Fußbank (wie es sich ursprünglich vielleicht von Byzanz herleitet, seit der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts im Abendland aber ganz allgemein üblich ist), und am oberen Ende des Kreuzes die Inschrifttafel. Es ist die einfache Kreuzigungsdarstellung ohne historisches Beiwerk, das namentlich in Darstellungen des 10. und auch noch des 11. Jahrhunderts in erster Linie auf Elfenbeinen beliebt gewesen ist, das aber im Verlauf des 11. und 12. Jahrhunderts mehr und mehr zurücktritt und im 13. Jahrhundert gänzlich ausscheidet. Die Personifikationen von Sol und Luna tragen am Kopfe die sie charakterisierenden Abzeichen, die Strahlen der Sonne und die Mondichel. Die rechte Hand haben beide im gleichen Gestus wie Johannes erhoben, in der linken halten sie Fackeln, die aufrecht wie hier oder gesenkt gehalten werden und seit dem 9. Jahrhundert in den verschiedensten Schulen und Gegenden des Abendlandes beobachtet werden können. Während die verschiedenen, unser Kreuzigungsbild auszeichnenden Elemente in den beiden entsprechenden Darstellungen des Bernwardscodex zwar ihre Parallelen haben, auf einen unmittelbaren Zusammenhang aber nicht zwingend schließen lassen, gibt der Stierkopf am Fußende des Kreuzes einen Hinweis ganz bestimmter Art. Im Lukasbilde des Bernwardsevangeliums (Abb. 6) ist das Lukassymbol in unzweideutige Verbindung mit dem

Kreuzigungsbilde gebracht worden. Der Hinweis H. H. Jostens in seinen Studien zum Bernwardsevangelium S. 31 (Straßburg 1909) auf die Bedeutung des Ochsen als Opfertier und seine Erklärung an dieser Stelle auf Grund der hymnologischen Dichtung ist sicherlich richtig. Dieser sonst an keiner anderen Stelle zu belegende Fall einer Vereinigung von Lukassymbol und Kreuzigung läßt im Verein mit den bisher von Bild zu Bild betonten Zusammenhänge mit dem Bernwardsevangelium, die in dem noch zu besprechenden letzten Bild der Handschrift bestimmteste Gestalt annehmen werden, ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis unserer Darstellung von diesem Codex zwanglos erkennen. Wie wichtig dem Künstler das Evangelistensymbol an dieser Stelle erschienen sein muß, wird durch die besondere Rahmenausbuchtung und die damit gewonnene ausdrückliche Betonung noch ganz besonders zum Ausdruck gebracht. Die im Hildesheimer Codex auf einer Blattseite vereinigten Darstellungen sind in unserer Handschrift, vielleicht als Folge des ungleich kleineren Formates, auf zwei Blattseiten (77a und b) verteilt worden. Daß auch diese Zusammenstellung, die ebenfalls nicht wieder belegt werden kann, nur unter dem Eindruck des Bernwardscodex von unserem Künstler gewählt sein kann, wird keiner besonderen Begründung bedürfen.

Wie dem Bild des Evangelisten Lukas ist auch dem Evangelisten Johannes eine aus dem Sinn des Evangeliums heraus zu verstehende Darstellung beigegeben worden. Sie bedeutet „das Wort bei Gott“, findet sich ebenso in genau dem gleichen Zusammenhang im Bernwardsevangelium und liefert durch ihre formale Übereinstimmung der Hauptfigur mit der Darstellung im Bernwardscodex eine letzte, in gewissem Sinne mathematisch faßbare Bestätigung des von uns angenommenen Abhängigkeitsverhältnisses unserer Bilder von den Malereien des Hildesheimer Codex.

Innerhalb einer rechteckigen Leistenrahmung sitzt Gottvater auf der Weltkugel, von einer Glorie umstrahlt, vor purpurfarbigem Hintergrund, aus dem Weltkugel und Glorie dunkel- und hellgrün mit grünweißen Rändern hervorleuchten. Ober- und Untergewand sind weißgrün und gelbbraun. Er ist bartlos und trägt langes, in Strähnen auf die Schultern herabfallendes Haar. Sein Haupt schmückt ein schwarz konturierter, mit weißen Punkten verzierter roter Nimbus mit goldenem Kreuz. In der rechten Hand hält er eine goldene Scheibe mit der Darstellung eines rot nimbierten, weißen Lammes. In der linken hält er ein Buch. Weltkugel und Glorie werden von fünf Engeln gehalten, die grüne Kleider tragen, mit weißen Nimben geschmückt sind und abwechselnd grüne und weißgraue Flügel haben. Mattrote, aus dem Hintergrund ausgesparte Kreise schweben gleich Gestirnen rechts, links und unterhalb der Hauptfigur. In den Ecken in gleichfalls ausgesparten Quadraten sind die vier Evangelistensymbole untergebracht. Der Homo ist den Engeln entsprechend grün gekleidet. Der Adler hat purpurrotes Gefieder und weißgelbe Fänge, Ochse und Löwe, die sich ihrer Stellung nach nicht unterscheiden, sind purpurrot und hellgelb. Alle haben weiße Nimben und grauweiße oder rote Flügel.

Die Abbildungen (7 und 11) beider Darstellungen auf Tafel III und IV, der Berliner Handschrift und des Bernwardscodex lassen über die Abhängigkeit der Hauptfigur unseres Bildes von der des Hildesheimer Evangeliums keinen Zweifel. Die Abänderungen gegenüber der Vorlage sind gering und aus dem Streben nach möglicher Selbständigkeit innerhalb bestimmter, vielleicht durch den Auftrag gezogener Grenzen verständlich. Die Scheibe mit dem der Vorlage gegenüber formlicher gezeichneten Lamm wird weiter unten gehalten, das Buch, dessen Auf-


schrift nicht wiederholt wird, hat eine perspektivische Korrektur erfahren. Die Unterschenkel sind gegenüber dem Vorbild besonders stark betont und durch die neu eingeführte Falte zwischen den Knien wird der Unterkörper in die Breite gezogen. Die Fußstellung, die der des Johannes im zugehörigen Evangelistenbild entspricht, verlangt deutlich eine Stütze, entweder eine Bank oder eine Bodenerhöhung wie im Bernwardscodex. Das Nimbenkreuz überschneidet nicht mehr den Kontur und die Krone ist fortgelassen. Die drei Kreisscheiben entsprechen den Sternen der Vorlage. Die Engel in der hier vorliegenden Auffassung und die Evangelistensymbole fehlen in der Hildesheimer Darstellung. Es sind Anklänge an Majestasdarstellungen, die an dieser Stelle verständlich sind. Für die Ikonographie der Szene kann auf die schon genannte Untersuchung H. H. Jostens zum Bernwardsevangelium verwiesen werden. Unsere Darstellung gewinnt dadurch an Bedeutung, daß sie eine Vermischung der beiden von Josten gekennzeichneten Typen darstellt, die durch das Bernwardsevangelium auf der einen und dem Wyszherader Codex der Prager Universitätsbibliothek (Cod. XIV, A. 13) auf der anderen Seite vertreten werden. Dem Bernwardscodex mit seinen zahlreichen, die Hauptfigur begleitenden, lediglich symbolisch zu verstehenden Darstellungen und dem Wyszherader Codex, der sich auf die Hauptfigur mit segnend erhobener rechter Hand und mit einem Buch in der linken Hand, die von Engeln gehaltene Mandorla und die Evangelistensymbole beschränkt. Da die Prager Darstellung später ist als unsere und diese deutlich zu dem dort vertretenen Typus Beziehungen aufweist, ist es wichtig festzustellen, daß die zeitliche Fixierung seines Auftretens innerhalb der abendländischen Malerei eine Verschiebung erfährt, die nicht an die Datierung unseres Blattes, das diesen Typus als bekannt voraussetzt, gebunden ist.

Die stilistische Erscheinung bestätigt die bisherigen Untersuchungsergebnisse. Sie stellt den Künstler in den Hildesheimer Kunstkreis des 11. Jahrhunderts und ermöglicht eine annähernd genaue Datierung der Bilder. Es wird sich ergeben, daß sich ihre künstlerische Erscheinung aus dem Zusammenfluß der unter Bernward tätigen Kräfte, wie sie uns durch das Bernwardsevangelium (Nr. 18) auf der einen und der Guntbalddruppe, der sogenannten Bernwardsbibel (Nr. 61), dem Evangelienbuch Nr. 33 und dem Sakramentar Nr. 19, auf der anderen Seite bekannt sind, erklärt werden muß.

Die Proportionen der sitzend dargestellten Personen, der Evangelisten also, zeigen starke Verwandtschaft mit den Evangelisten des schon genannten Evangelienbuches Nr. 33 und ein Vergleich des Johannesbildes (Abb. 3) mit dem Matthäus dieses Codex (Abb. 10) wird die bestehenden Zusammenhänge unschwer erkennen lassen. Es ist namentlich das Verhältnis von Ober- und Unterkörper zueinander, die Betonung des Kopfes dem Körper gegenüber und ganz besonders auch die Beweglichkeit in erster Linie der Arme und Hände, die meist weitausholende Gebärde und die Art der Bewegung in den Gelenken. Anders der Bernwardscodex, dessen zwar einheitlicher gesehener Gestalten immer eine kleinliche Ängstlichkeit verraten, der die Akzente anders verteilt und namentlich dem Kopf dem Körper gegenüber eine wesentlich andere, unbedeutendere Rolle zuweist. Die im Gegensatz zu den Sitzfiguren schlanken und mehr eleganteren Standfiguren stehen dagegen in der Nachfolge des Bernwardscodex, wofür sich gerade in Abbildung 6 mit dem Bild des Evangelisten Lukas und der Kreuzigung eine Reihe der überzeugendsten Parallelen finden. Ferner darf auf eine mögliche Beeinflussung durch das einzige Bild der Bibel Nr. 61 (Abb. 9) hingewiesen werden, dessen Gestaltbildung, obwohl im Vergleich mit den entsprechenden Figuren im Bernwardscodex

und ebenso den unsrigen schwerer, sehr wohl anregend gewirkt haben kann. Dies umso mehr, als weiter unten dieser Codex erneut mit den Malereien unserer Handschrift in Verbindung gebracht werden muß. Die kurz-breiten Köpfe finden sich ebenso in dem Sakramentar Nr. 19 (hier jedoch weniger stark), in der Bibel Nr. 61 und namentlich wieder im Bernwardscodex. Ohne Beziehung sind hingegen die Kopfformen der Handschrift Nr. 33, die bedeutend größer, mehr hoch als breit und sehr viel plumper sind. Die Augenzeichnung mit dem kaum merklich geschwungenen roten Oberlid, an dem die schwarze, bald große, bald kleine Pupille hängt, mit dem stark ausgebogenen Unterlid, das mit dem Pinsel grau-grün eingetragen ist, und dem grauweiß angelegten Augenfeld ist allein von dem Codex Nr. 33 abhängig, wie es die Abbildungen 10, 1 und 4 verdeutlichen. Die Ausdrucksfähigkeit der Augen ist nur gering und ein Vergleich der beiden Köpfe der Evangelisten Abb. 11 und des Gekreuzigten Abb. 4 kann über den hier bestehenden Zusammenhang keine Zweifel lassen. Anders wieder die Nasenzeichnung, die verschiedene aus dem Bernwardscodex, der Bibel Nr. 61 und der soeben genannten Handschrift herübergenommenen Elemente bestimmen. Die Nasenspitze mittels eines kleinen roten Winkels anzudeuten und nur die eine der Rückenlinien oberhalb des rechten bzw. linken Häkchens ansetzen zu lassen, sie rot oder auch braunschwarz einzuzeichnen, die andere aber fortzulassen, geht deutlich auf Vorbilder im Bernwardscodex zurück (Abb. 2 u. 6). In Anlehnung an die Handschrift Nr. 33, Abb. 10 erklärt sich die Verbindung des Nasenrückens mit der Braue ebenso wie die Art ihrer Schwingung und eine Nebeneinanderstellung der Kreuzigung Abb. 4 und des Matthäusbildes Abb. 10 zeitigt auch hier wieder die überraschendsten Analogien. Der hier nicht vorkommende Oberlippenspalt, auf den unsere Bilder fast an keiner Stelle verzichten, finden sich in den übrigen genannten Handschriften, im Bernwardscodex, im Sakramentar Nr. 19 und am ausgeprägtesten in der Bibel Nr. 61. Die Zeichnung der Nase in Vorderansicht verrät eine gewisse Selbständigkeit. Gegenüber ähnlichen Bildungen dieser Art im Bernwardscodex, der allein frontal gestellte Figuren zum Vergleich bietet, bedeutet sie aber eine unerfreuliche Vergrößerung, wie es vor allem im Johannesbilde zum Ausdruck kommt, wogegen Abb. 11 den Zusammenhang mit Abb. 9, der Darstellung des Bernwardscodex, immerhin noch ahnen läßt. Der Mund wird auf zweifache Art gezeichnet. Einmal mit zwei roten, einem kurzen und einem längeren Strich, der an den Ecken umgebogen ist (Abb. 2 und 4), wie es ebenso der Homo Abb. 10 des Matthäusbildes der Handschrift Nr. 33 hat, und ferner (am deutlichsten Abb. 1) mit nur einem, an den Ecken ebenfalls umgebogenem Strich, der das Gesicht stark in die Breite zieht, wofür direkte Parallelen weder in den hier in Frage kommenden Hildesheimer Handschriften, noch solchen anderer Kunstkreise vorhanden sind. Die Inkarnatbehandlung ist deutlich vom Bernwardscodex abhängig. In beiden Handschriften herrscht ein trockenes Weiß ohne nennenswerte Modellierung vor. Im Gesicht Gott-Vaters (Abb. 11) hat eine spätere Hand zu retuschieren versucht und so eine recht wenig erfreuliche, auch in der Abbildung zu erkennende Weichheit hineingetragen. Im Kreuzigungsbilde ist die Gesichtsfarbe von Johannes und Maria und die Personifikationen von Sol und Luna grünlich-gelb und wird Trauer — Schrecken — Schmerz bedeuten. Die Haare werden ganz wie im Bernwardscodex entweder zu Ballen zusammengenommen oder, wie beispielsweise im Kreuzigungsbild, in einzelne Strähnen aufgelöst. Parallelen für die erstere Art finden sich von Bild zu Bild, für gesträhntes Haar bietet Abb. 7 mit den beiden Kindern, die Terra im Arme hält, fast wörtliche Übereinstimmungen. Im Bernwardscodex

ist es ferner zu belegen, daß die aufrechtstehenden, schlanken, fast zierlichen Gestalten durch einen entsprechenden Kopftypus ausgezeichnet werden; nicht allein als Folge der Größenunterschiede, sondern in deutlich erkennbarer Absicht, die in unserer Handschrift im Kreuzigungsbilde (Joh.) bis zur Übertreibung gesteigert ist. Doch kann der Zusammenhang mit den in Abb. 6 wiedergegebenen Kopftypen nicht zweifelhaft sein, und die Engelköpfe Abb. 11 haben ihre unmittelbaren Vorläufer in der gleichen Darstellung Abb. 7. Andere hier nicht abgebildete Beispiele bieten die bei Beissel zu vergleichenden Darstellungen Blatt 174 b und 77 a; Gleiches gilt von der Zeichnung der Hände und Füße. Die Hände mit kleinen Handflächen und langen, zittrig bewegten Fingern sind hier wie dort charakteristisch und am deutlichsten in den abgebildeten Lukasbildern zu vergleichen. Gelenke und Nägel sind an keiner Stelle angegeben. Die Füße zeichnen sich durch längere Zehen aus, die ebenso in dem Hildesheimer Evangelienbuch des Bischofs Hezilo, dessen Stellung zu unserer Handschrift noch besprochen werden muß, zu beobachten sind und in Hildesheim eine Zeitlang beliebt gewesen sein müssen. Wie sehr aber die Fußbildung von dem Bernwardscodex abhängig ist, lassen die Füße der Gekreuzigten Abb. 4 und 6 erkennen. Die charakteristischen Einschnürungen kehren ebenso deutlich wieder, wie die hier schwächere Knöchelbetonung, die am ausgeprägtesten am Ellenbogen hervortritt und in Abb. 7 an der Figur der Terra genau ebenso zu beobachten ist.

Die Art der Gewandzeichnung steht dem Bilde der Bibel Nr. 61, Abb. 9 unter allen hier zu nennenden Handschriften am nächsten. Die fest konturierten Gewandflächen, die beispielsweise am Gewande der nimbierten Heiligen rechts (Abb. 9) und Einzelheiten, wie die Überschlagfalte am Arm und der Schulter (in unserer Handschrift in Abb. 1, 2 und 4) sowie auch der Zeichnung des Kopftuches über der Stirn mit einzelnen vom Rande schräg einwärts geführten Strichen, kommen in ganz verwandter Variierung in unserer Handschrift vor. Die charakteristische Umschlagfalte, deren schematisch gezeichnete Form nebenstehend wiedergegeben ist, findet sich ferner, obwohl weniger ausgeprägt, im Bernwardscodex und  gleichfalls auch in den beiden anderen, mit der Bibel eine Gruppe bildenden Codices. Man wird sie als eine in Hildesheim besonders beliebte Art der Faltenzeichnung in Anspruch nehmen dürfen, zumal sie auch in dem späteren Hezilo-Evangeliar ganz ähnlich wieder beobachtet werden kann. Die Zeichnung des Kopftuches kommt in der genannten Weise nur noch im Sakramentar Nr. 19 vor; entsprechende Bildungen im Bernwardscodex sind ausnahmslos ganz anderer Art. In mancher anderen Beziehung sind es wieder Zusammenhänge mit dem Bernwardscodex, die in den Vordergrund gerückt werden müssen. Die wie geplättet anliegenden Kleider der unter dem Kreuz Stehenden können mit den Gewändern der entsprechenden Gestalten Abb. 6 verglichen werden, das bei Sitzfiguren von Bild zu Bild gleiche Faltenmotiv unterhalb der Knie steht in der Nachfolge der Bernwardfiguren (Abb. 8 und 7) und das verschiedentliche Umbiegen der Gewanddecken am Boden wie in Abb. 2 oder 11 kann im Bernwardscodex namentlich in der Erweckung des Lazarus Fol. 174 b belegt werden. Ebenso die farbige Behandlung der Gewänder, die dieses Vielfache der aus der Hildesheimer Produktion sich herleitenden Einflüsse in noch auffälligerer Form und zwar in Gestalt eines unfruchtbaren Dualismus in die Erscheinung treten läßt. Einmal ist es ein Streben nach möglichst flächig-dekorativer Wirkung, das im Lukasbilde mit stark betonten Konturen und eingezeichneten Faltenlagen, neben denen sich schwache Ansätze, mit farbigen Mitteln zu modellieren, nicht zu behaupten vermögen, ganz augenfällig ist.

Ferner ein Drang nach modellierender Gewandbehandlung mit Hilfe der Farbe und damit im Zusammenhang der Wunsch, den vom Gewand bedeckten Körper, wie beispielsweise im Markusbilde, möglichst zu betonen oder anders in den Abb. 3 und 11, in denen es zu Kompromissen mit den flächig-dekorativen Tendenzen kommt. Dieses Hin und Her ist kein Arbeiten mit geläufigen Formeln innerhalb der Grenzen bestimmter Gestaltungsabsichten. Das flächig-dekorative Faltensystem, das mit Rot und Schwarz rein schematisch auf eine ebenfalls rot, weniger oft schwarz konturierte Gewandfläche aufgetragen wird, entspricht ganz und gar dem Bernwardscodex, der namentlich in den unter dem Kreuz stehenden Figuren oder in Abb. 8 eine ganz entsprechende Behandlung zeigt. Der modellierende Gewandstil, der mit farbigen Mitteln arbeitet und bemüht ist, die faltenzeichnende Linie auszuschalten, der die Kleidermassen bläht, in den Falten wühlt, hat seine stärkste Ausprägung in südwestdeutschen Werken vom Anfang des Jahrhunderts gefunden. In Hildesheim zeigen sich die ersten bescheidenen Ansätze in der Bibel Nr. 61, in dem Sakramentar Nr. 19 und in dem zeitlich zwischen Bibel und Sakramentar anzusetzenden Evangelienbuch Nr. 33, das 1011 datiert ist. Es sind aber lediglich noch tastende Versuche, indem nur schrittweise von dem rein flächig linearen Stil abgerückt wird und zunächst an Stelle roter oder schwarzer Einzeichnungen Faltenlinien und Bäusche zwar im Lokalfarbbenton, aber unvermittelt und hart aufgetragen werden und von einer langsamen, allmählichen Aufhellung der Farben noch keineswegs gesprochen werden kann. Erst in dem zwischen 1054 und 1060 etwa entstandenen Hezilo-Evangeliar (Domschatz Nr. 34) liegt dieser Stil ausgebildet vor und zwischen diesem und den frühen Hildesheimer Arbeiten steht der Künstler unserer Blätter. Er haftet am Alten, versucht das in Hildesheim bisher noch unverstandene Neue zu meistern und führt in einigen Bildern bis unmittelbar an das Hezilo-Evangeliar heran, dem er den Boden bereiten hilft. Die zeitliche Einordnung ist damit annähernd gegeben. Die Blätter dürften um die Mitte des Jahrhunderts kurz vorher oder nachher entstanden sein.

Maltechnisch bieten sie außer dem verschiedentlich bereits Gesagten nichts eigentlich Erwähnenswertes. Es handelt sich um Deckmalereien mit Farben bester Qualität. Aufgelegtes Gold, das rote Untermalung zeigt, ist verschiedentlich abgeblättert, überall aber von ursprünglicher Leuchtkraft. Die Farben sind dickflüssig und erscheinen im Auftrag zäh und spröde. Den farbigen Gesamtcharakter bestimmt ein mit Vorliebe verwendetes kalkiges Weiß, das die Farben mehr oder weniger durchsetzt oder auch ungemischt auftritt, sowie eine Bevorzugung heller, besonders grüner Farben, während warme, emailleartige Töne nur vereinzelt vorkommen und überstimmt werden. Die bisherigen Ergebnisse, namentlich die zeitliche Einordnung, werden durch die farbige Einstellung nur bestätigt. Sie steht ebenso, wenn auch weniger nachhaltig, unter dem Eindruck der warmen, zurückhaltenden, auf flächige Wirkung eingestellte Farbgebung des Bernwardscodex, wie der lebhaften, von auswärts, mit großer Wahrscheinlichkeit von Süden her eindringenden aufgehellten Farbgebung, mit der eine Auseinandersetzung angebahnt wird, die aber erst im Hezilo-Evangeliar zum Abschluß gelangt.

Kurz zusammengefaßt sind die Ergebnisse folgende: der Codex selbst stammt aus dem Anfang des Jahrhunderts und scheint im Westen, vielleicht in Köln, entstanden zu sein. Wie er nach Hildesheim gelangt sein kann, ist im einzelnen erörtert worden. Etwa um 1050 ist er aus irgendeinem Grunde mit Malereien ausgestattet worden, deren künstlerische Erscheinung enge Abhängigkeit und freischaffende Selbständigkeit charakterisiert, und die sich deutlich zwischen die Hil-



Abb. 9. Phot. Bödecker-Hildesheim
Titelblatt zur Bernwardsbibel.
 Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 61.



Abb. 10. Phot. Bödecker-Hildesheim
Bild des Evangelisten Mathäus
 Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 33



Abb. 11. **Das Wort bei Gott.**
 Berlin, Kupferstichkabinett, Hdschr. 78. A. I.



Abb. 12. **Bild des Evangelisten Markus.**
 Hildesheim, Domschatz, Hdschr. Nr. 34
 (nach Jostan)

Zu: E. F. Bange, Eine frühromanische Evangelienhandschrift mit Malereien des Hildesheimer Kunstkreises.

desheimer Arbeiten vom Anfang des Jahrhunderts (dem Bernwardscodex und die Handschriften der Guntbaltgruppe) und das Hezilo-Evangeliar stellen. Über die fernere Geschichte der Handschrift herrscht Unklarheit. Das Fragment eines Dedicationsverses aus dem 16. Jahrhundert am Anfang der Handschrift ergab keine Aufschlüsse bestimmter Art.

Für unsere Kenntnis der von Bernward geschaffenen und im weiteren Verlauf des 11. Jahrhunderts in Hildesheim blühenden Malstube sind die Blätter der Berliner Handschrift ein Gewinn von Bedeutung.

VIERZEHNHEILIGEN UND NERESHEIM. ZUR WÜRDIGUNG DER RAUMPHANTASIE DES BALTHASAR NEUMANN Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln in Lichtdruck Von OTTO HÖVER

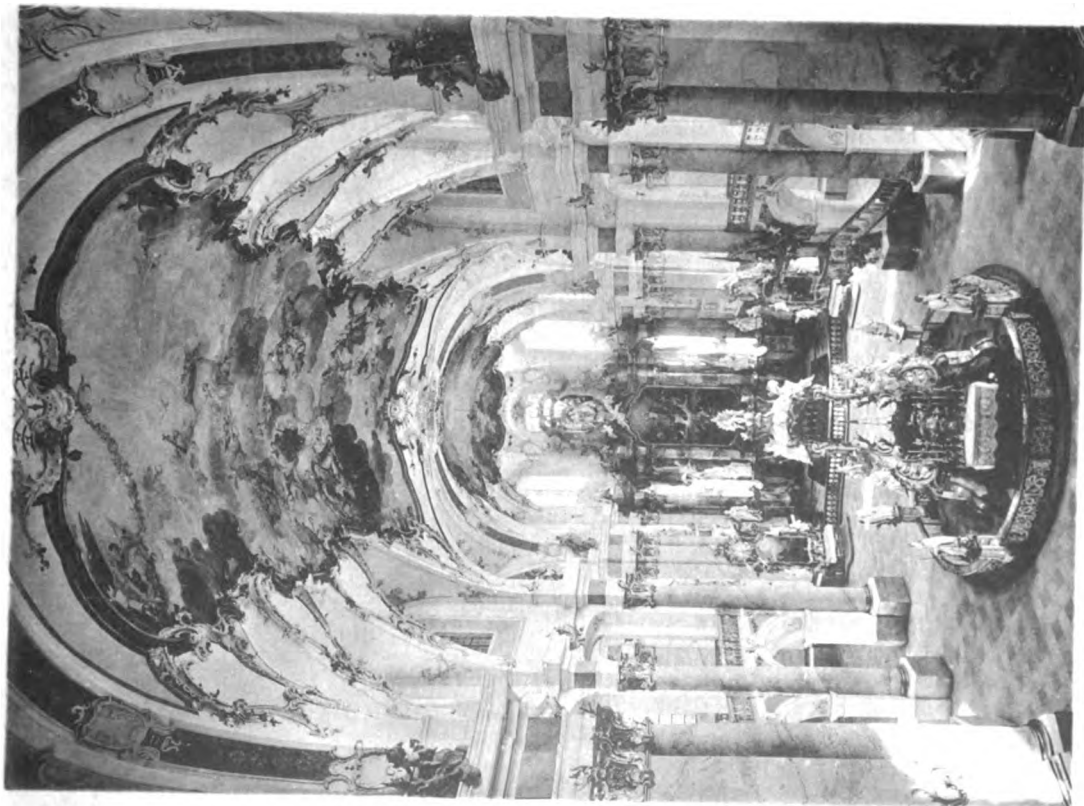
In der Mittelachse von Vierzehnheiligen¹⁾ schließen sich drei Langovale aneinander. Die mittlere, größte Ellipse umschließt den Gnadenaltar der vierzehn Nothelfer, dessen Grundriß eine hufeisenförmige Gestalt hat. Gemäß dem Thema der Wallfahrtskirche ist der Altar in die Mitte des ganzen Gefüges gerückt, beherrschendes Zentrum. Das Einzigartige der Neumannschen Leistung besteht darin, die Basilika der Idee der zentralen Wallfahrtskirche mit allen Mitteln und Künsten dienstbar gemacht zu haben. An sich ist die gesamte Ostpartie nichts anderes als eine Dreikonchenanlage (in den Ecken zwischen den Konchen liegen Sakristeiräume). Die seitlichen Apsiden sind in drei Seiten des Sechsecks geschlossen, innen ergänzt man, angeregt durch die Gurtungen der Decke, volle Kreisräume. Diese zentralisierte Mehrapsidenanlage hätte bescheidenen und konservativen Ansprüchen völlig genügen können sowohl für die Zwecke der Wallfahrtskirche wie für die in einer höheren Sphäre liegende Verwirklichung kreisender Bewegtheit. Im Würzburger Käppele mußte sich Neumann mit einem zentralen Dreikonchenbau als Wallfahrtsstätte begnügen²⁾. Doch seine Phantasie strebte weiter. In Vierzehnheiligen darf er seine ganze raumkünstlerische Kontrapunktik entfalten. Das Langhaus soll das Zentrum enthalten, und das Geheimnis der synkopischen Rhythmik der Räume von Haupt- und Nebenschiffen besteht wohl darin, daß in dem dreischiffigen Langhaus die Haupt- und Nebenvale gegeneinander verschoben sind; wichtiger aber ist, daß die große Raumellipse über dem Gnadenaltar nichts anderes zu sein scheint als eine in das Langhaus transponierte Vierung. Neumann ist kühn genug, an der Stelle der Vierung nur tangierende Gurtbögen zu geben, die gleich windgebauchten Bändern von einem Kämpferpunkt zum gegenüberliegenden flattern, zueinander streben und nach leichter Berührung sich wieder fliehen wie die bunten Fähnchen an den Stäben von Schäfer und Schäferin beim zierlichen Tanzspiel. Die von der Bewegung der Umräume aufgewühlten zentrifugalen Wellen kommen hier gleichsam zur Interferenz. Wo sonst ein Italiener des Hochbarock sich mit einer Langhauskirche nach dem Schema des Gesù abzufinden hatte und gleichzeitig die Bedingungen einer Wallfahrtskirche größten Stils erfüllen mußte, da blieb ihm immer die Vierung sakrosanct, kultliches wie raumkünstlerisches Zentrum³⁾ Als Bernini in dem durch Maderna neuredigierten Langbau von S. Peter sein Tabernakel aufstellte, gab er sich zwar alle Mühe, den Sinn des Zentralwerkes von Michelangelo wiederherzustellen, machte aber eine Konzession an den Langbau insofern, als er das Tabernakel nicht lotrecht unter den Kuppelscheitel stellte, sondern es nach dem Chor hin etwas verschob. Das war echt italienisch, die Längsachse mußte so oder so die Dominante bleiben.

Neumann nimmt umgekehrt den Gnadenaltar nach vorn in das Langhaus, arbeitet sonach fast wörtlich der Longitudinalität entgegen und denkt von diesem Zentrum im Langhaus das ganze Raumgefüge: ein köstliches Gehäuse um die heiligste Stätte.

(1) Bei Lichtenfels am Main, Oberfranken, B.-A. Staffelstein; erbaut von 1743 bis 1772.

(2) Vgl. auch A. Feulner, Balthasar Neumanns Rotunde in Holzkirchen, konstruierte Risse in der Barockarchitektur, Zeitschr. f. Gesch. d. Archit., Bd. VI.

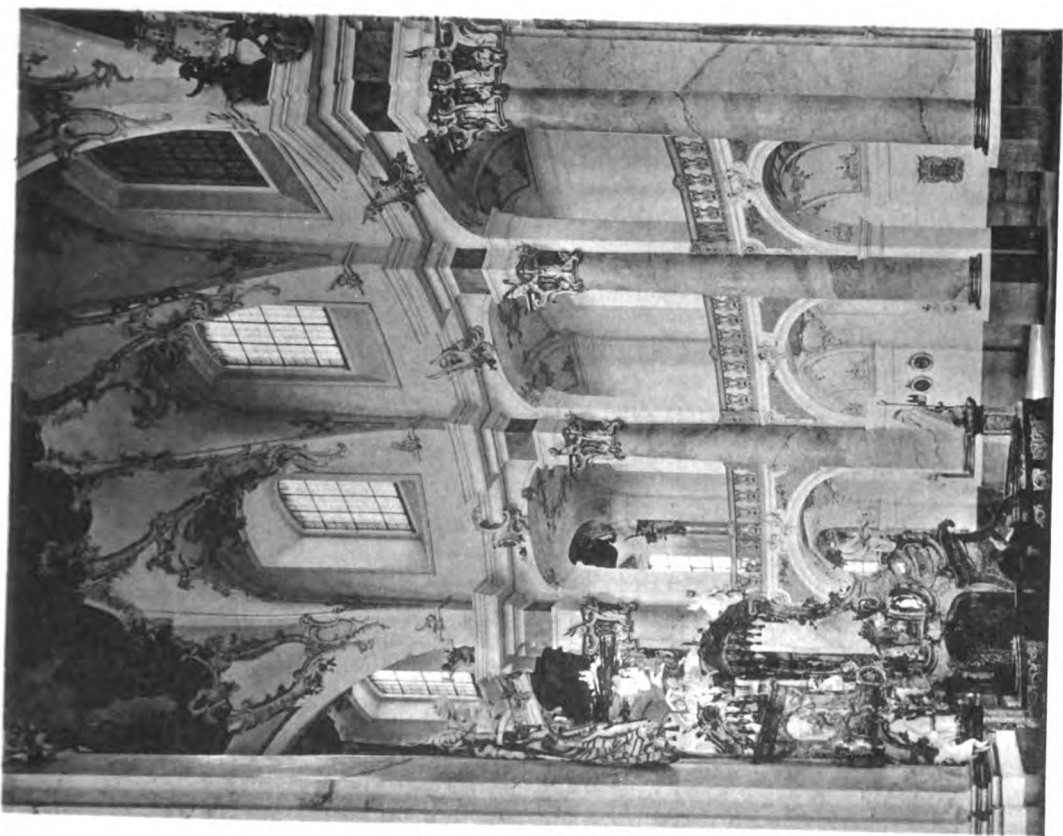
(3) Das gilt selbst für Guarini; vgl. seinen Kirchenbau S. Maria della Divina Provvidenza in Lissabon.



1. Vierzehnhelligen: Blick von der Orgelempore nach Osten

(photo. cand. hist. art. Schlegel)

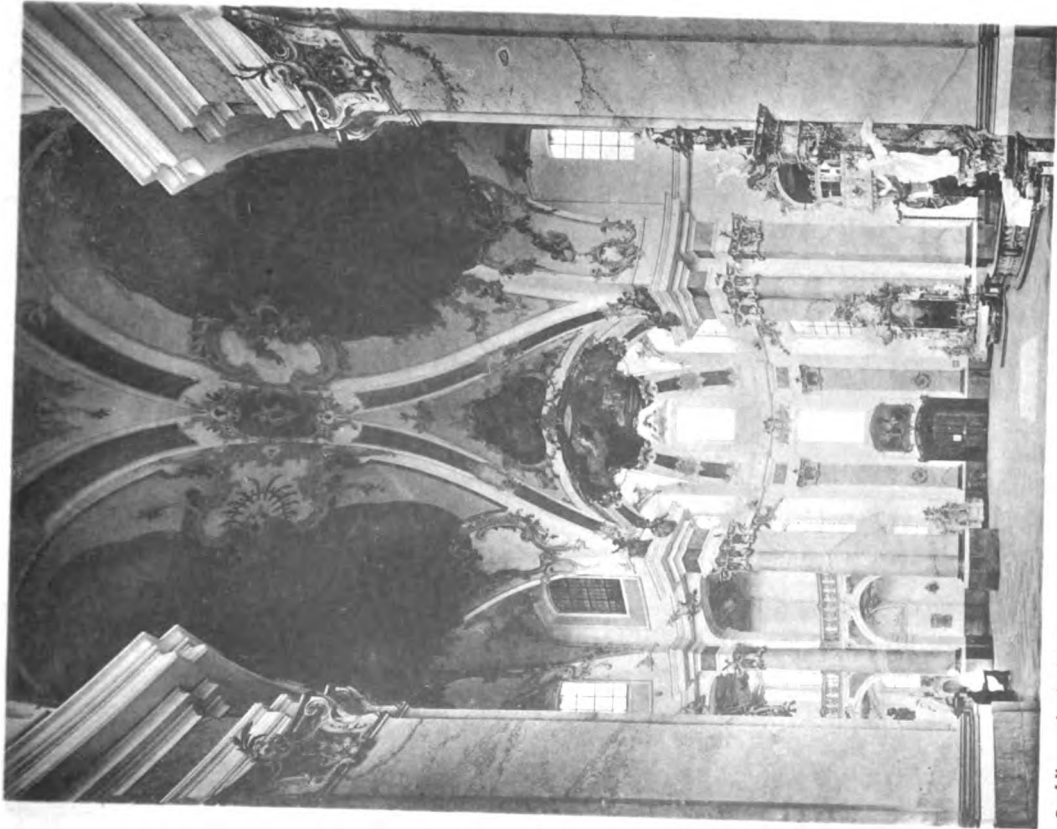
Zu: Otto Höver, Vierzehnhelligen und Neresheim. Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann



4. Vierzehnhelligen: Teilstück der nördl. Langseite des Mittellovals

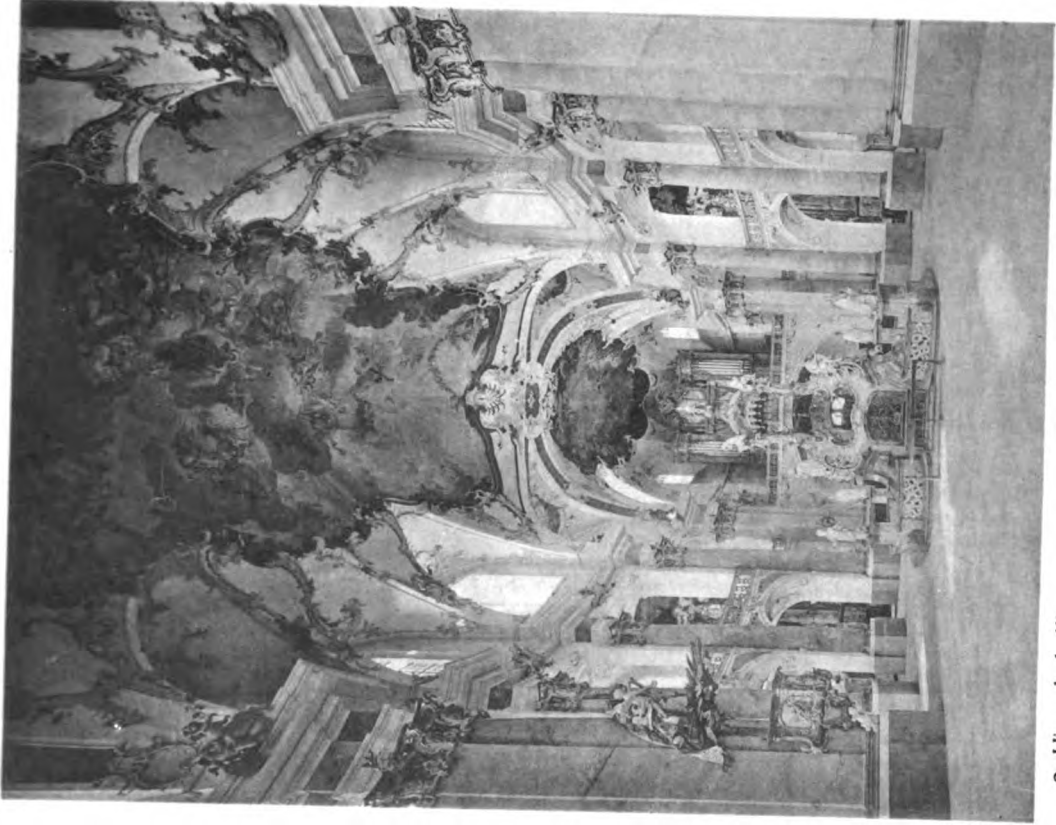
(photo. cand. hist. art. Schlegel)

Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann



3. Vierzehnheiligen: Blick in die „Vierung“ und in den Nordflügel des „Querschiffs“

(photo. cand. hist. art. Schlegel)



2. Vierzehnheiligen: Blick nach Westen durch den Mittelraum mit Gnadentalar

(photo. cand. hist. art. Schlegel)

Zu Otto Höver, Vierzehnheiligen und Neresheim. Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann

Die um dieses Zentrum kreisende Bewegung überträgt dann diktatorisch ihre Kraft auf alle umgrenzenden Teile; die Kolonnaden geraten in konkave Schwingungen. Das ist sicher nicht zum Vorteil für die Abseiten, aber was tut das. Die unmöglichen Konvexräume der Seitenschiffe werden gar nicht um ihre Existenz gefragt, wo die dynamischen Kurven des Hauptraumes allein den Ton angeben. Es kommt nicht darauf an, daß die Teilräume als solche in ihrer architektonischen Gegenständlichkeit zu Vollräumen ergänzt werden — das mochte bei den Italienern gelten —, sondern es handelt sich darum, daß die kreisenden Kurven der Bewegung gefühlt und im Geiste ergänzt werden.

Indem nun in der mittleren, hufeisenförmigen Hauptapside noch ein mächtiges Altarwerk installiert ist, das mit seinem plastisch-figürlichen und tektonischen Apparat ein eigenes Konzert ausführt, haben wir es eigentlich mit zwei kultlichen und räumlichen Zentren zu tun. Die von diesen Zentren ausstrahlenden Kräfte agieren äußerlich genommen gegeneinander, scheinen sich sogar gegenseitig auszuschließen, was in dem Kampf der gegeneinander geführten Gurtungen zum Ausdruck kommt, dennoch beseitigt die allerfüllende Bewegtheit des Ganzen jeden Konflikt. Die Zweiheit der kultlichen Zentren geht in der Einheit der künstlerischen Dynamik auf, wie diese ebenfalls alle Körperformen, alles Dekorative sich untertan gemacht hat. Selbst am Außenbau müssen die Strebewölbungen über den Seitenschiffen den inneren Raumellipsen folgen. Je zwei Paar Strebemauern sind windschief verdreht. Die Kraft der Bewegung des Hauptraumes um den Gnadenaltar reicht dann vollständig aus, um das Choroval in seinen Wirbel hineinzuzwingen. Schließlich gehört der hintere Altarbau mit seinen Umrahmungen unmittelbar zum Gehäuse des Gnadenaltars. Vom Eingang der Zweiturmfront aus rollen die Kurven kontinuierlich durch alle Ovalräume und werden vom rückwärtigen Altar hohlspiegelartig reflektiert und auf ihr eigentliches Zentrum im Mittelraum hingewiesen.

Faßt man den Gesamttraum von Vierzehnheiligen nur unter dem Gesichtspunkt einer „Vielbildigkeit“ auf¹⁾, so überwiegt natürlich der Eindruck der Unruhe. Der Raum ist bis zum Übermaß vollgestellt mit tektonischen Körpern. Und doch ist diese Unruhe nichts anderes als das ewige Kreisen der Kurven. Die vielfältige körperliche Gliederung hindert die Bewegtheit nicht, macht ihr im Gegenteil Platz und legt die Mittelpartien, das eigentliche Feld der Kurven, vollkommen frei. Was von der Komplizierung des Körperformenapparates aus leicht negativ gedeutet wird, gewinnt vom Erlebnis der rhythmischen Pulsationen des Raumes her einen eminent positiven Wert. Auch die Vielfenstrigkeit wurde bei Vierzehnheiligen gerügt (Dehio). Wir meinen, daß gerade die durch sie gewährleistete Lichtfülle jene Unkörperlichkeit des Aufbausystems bewirkt, die das geniale Werk des Neumann wie aus lauter Wolken gebaut erscheinen lassen. Man muß das etwa an einem klaren Frühlings- oder Herbsttage erlebt haben. Ist infolge der Durchlichtung des Ganzen, durch die Überstrahlung den Pfeilern, Säulen sowie den dekorativen Einzelheiten ihre Konsistenz genommen, ist die Schwere der Materie überwunden, so kann von einer Beunruhigung, von einer Störung des eigentlichen Raumerlebnisses nicht mehr die Rede sein. Schließlich sind alle Lichtquellen auf das sakrale Zentrum des Gnadenaltars bezogen. Die Tambourkuppel der Italiener gab immer eine gesammelte, ruhige Beleuchtung, fast eine Materialisierung, weil Kanalisierung des Lichtes. Für Neumann kommt die Kuppel als direkte Licht-

(1) Vgl. Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig und Berlin 1914.

quelle gar nicht in Betracht. Er verschmüht es, aus einem Tambour ein gesammeltes Strahlenbündel wie aus einem Scheinwerfer auf das Allerheiligste zu werfen. Er taucht lieber das Ganze in eine höchste Lichtflut, die durch viele Öffnungen rauschend hereinbricht und sich doch in einem unwägbarren Zentrum vereinigt. Für den Standpunkt in diesem Zentrum (etwa im Mitteloval) erscheinen die meisten Lichtquellen verdeckt. Auch darf man nicht vergessen, daß die Vielstrichtigkeit dazu dient, die Außenwände nach Möglichkeit zu negieren, also ein gotisches Prinzip nach barocker Auffassung umgemodelt ist.

In der Abteikirche zu Neresheim¹⁾ ist der Gesamtraum in ein Gefüge von sieben ellipsoiden Teilräumen aufgelöst. Langhaus und Chor sind als vollkommen gleiche Hälften in je zwei querovale Kompartimente zerlegt. Das demgemäß genau in der Mitte des Ganzen liegende Längsoval der Vierung ist als beherrschendes Zentrum ausgestaltet. Der Raum weitet sich mächtig aus. Die Ovale des Langhauses sind wie ein allmählich vorbereitendes Crescendo, die des Chores wie ein langsam abklingendes Decrescendo für die eine geweitete Raummitte. Die flankierenden kurzen Transseptarme sind dann für sich als kleinbemessene Langovale geformt. Die Abseiten des ganzen Langraumes sind nur noch schmale Gänge. Ja, eigentlich ist die Wandung nur in zwei Schichten zerlegt. Dazwischen bleibt ein Laufgang frei, der in schmalen Galerien wiederholt wird. Selbst über dem Kranzgesims sind in den Ansätzen der Gurtbögen über den Pfeilern Durchlässe angebracht und lassen eine Kommunikation zu. Die schmale Zone des Umganges ist alles, was von dem Abseitenschema der Münchener Michaelskirche²⁾ übriggeblieben. Die Analogie mit der Wandzerlegung — Laufgänge zwischen zwei Wandschichten — in der Lichtgadenzone bei den Basiliken normannischer Protogotik ist frappant.

An den Außenwänden zählt man im Langhaus wie im Chor je vier Fensterachsen; dieses vierteilige System der äußeren Schichten der schmalen Abseiten muß sich aber der Zweiheit der Querovale des Mittelschiffes unterordnen. Die Pfeiler der inneren Wandschicht bilden die Vermittlung. Sie lassen nämlich nur drei Öffnungen frei. Je zwei entsprechende Öffnungen dieses inneren Pfeilersystems flankieren alterierend die Mitte der Querovale. Auf die mittlere Öffnung treffen jeweils im Langhaus und im Chor tangierende Gurtbögen. Die einfache Reihung der unteren Zonen ist oben in eine komplizierte Rhythmik verwandelt. Es resultiert eine Art gebundenen Systems, das Besondere liegt aber darin, daß eine Ovalekuppel immer nur anderthalb Travéen des Abseitenaufbaues zusammenfaßt. Die synkopische Stimmführung ist wieder erreicht. Die Form der inneren Pfeiler mitsamt dem Gebälk muß überall der Bewegung der Ovalräume folgen. „Das ganz Eigentümliche liegt in der Verbindung einheitlicher Raumbildung mit einem grandios bewegten Rhythmus der Wandarchitektur“, sagt Dehio (Hdb. d. deutschen Kunstdenkmäler III).

Vielleicht war beabsichtigt, auch im geweiteten Langoval der Vierung von Neresheim einen großen tabernakelförmigen Altar als sakrales Zentrum aufzustellen — das jetzige kümmerliche, schmalrechteckige Altarbild an der Rückwand des Chores ist auf jeden Fall nur ein Notbehelf —, daß dies unterblieb, kommt dem rein

(1) Vgl. Willi P. Fuchs, Balthasar Neumanns Abteikirche zu Neresheim; Dissertation, Stuttgart 1914. Neresheim ist ehemaliges Benediktinerkloster. Der Neubau begonnen 1745, vollendet 1792. Es liegt in Württemberg (Jugstkreis; an der Bahn Aalen—Dillingen, Härdfeldbahn).

(2) Diese Kirche ist trotz scheinbarer Renaissancehaltung der frühe Schöpfungsbau (1597) des deutschen Barock!

künstlerischen Eindruck zugute. Auch ohne ein eigentliches kultliches Zentrum setzt die Vierung die Suprematie ihrer Raumkurven bedingungslos durch. Die schmalen Umgänge der Abseiten sind um das Mitteloval herum beibehalten, nur die Emporen setzen aus. Vier Paare mächtiger gekuppelter Säulen (aus Holz!) gehen zur Flachkuppel hoch. Das Schema des Hauptraumes der Wieskirche¹⁾ ist zum Mittelpunkt einer gestreckten, mehrräumigen Gesamtanlage geworden, in der jedoch die gesteigerte Longitudinalität durch die kreisende Dynamik illusorisch gemacht ist.

Mit stuckierter Dekoration ist äußerst sparsam gewirtschaftet. Die eigentlichen tektonischen Glieder, vor allem die Gebälke, bleiben vollkommen frei davon. Nirgends überwuchern die Rocailles wie „gespritzter Schaum“ die Grenzlinien der Architrave und anderer rahmender Teile. Eine neue Gesinnung macht sich schon bemerkbar. Neresheim wurde erst 1792 beendet. Trotzdem siegt die Raumphantasie immer noch über einen beginnenden architektonischen Purismus. Dehio bekennt, daß, obwohl Neumanns Gedanke gleichsam in Knechtsgestalt in die Wirklichkeit getreten, doch der Bau noch immer erschütternd großartig wirkt. „Die Barockarchitektur nicht nur Deutschlands, sondern Europas hat wenig, was sich mit ihm messen kann. Der Vater des Barock, Michelangelo, hat in Neumann einen kongenialen Enkel gefunden, ebenso in der Größe der Konzeption wie in der Nichtachtung der gewohnten Harmoniegesetze.“ Demgegenüber bedenke man, wie weit Frankreich derzeit schon auf der Bahn des Klassizismus vorgeschritten war.

* * *

Neuerdings sind Versuche unternommen, die Bedeutung Balthasar Neumanns in etwas herabzumindern. So anerkennenswert, zumal mit Beziehung auf die Würzburger Residenz und ihre Vorbilder, die durchaus sachliche Kritik ist, die von Rich. Sedlmaier und Rud. Pfister in ihrem Beitrag „Balth. Neumanns Stellung im deutschen Barock“ (Kunstchronik 1921, Nr. 19 und die dort angegebene Literatur) vorgebracht wird, so möchten wir uns an dieser Stelle doch das Recht eigener Meinung über der Fürstbischöfe Schönborn genialen Architekten in jedem Falle wahren.

Unsere durchaus positive Stellungnahme gründet seit langem in höchst gesteigerten Erlebnissen jener überdinglich-geistigen Wesenheiten, die Neumann im Raumgefüge der behandelten Sakralbauten zu verwirklichen gewußt hat. Sicherlich geht er von mathematischen Erwägungen und Projektionen äußerst komplizierter Natur aus. Doch scheint uns gerade dieses Mathematische oder besser Trigonometrische wiederum nur der abstrakte Niederschlag eines unerhört reichen Raumvorstellungsvermögens, vor dessen gewagten, immer aber bewunderungswürdigen Expressionen unsere Generation, der Raumempfindlichkeit so ganz abhanden kam, fast machtlos dasteht. Nicht die Dientzenhofer — die Kirche von Banz bietet rein räumlich nur eine wenig schwungvolle Variation der für das 17. und 18. Jahrhundert obligaten Langhauskirche mit eingezogenen Streben — überwinden die absonderlichen Körperformkünsteleien Guarinis, des italienischen Mönchs und Mathematikers, sondern allein Balthasar Neumann. Das Rechnerische und Nur-Ingenieurhafte des Bauens macht, gehoben durch seine sieghafte Raumphantasie, eine läuternde Metamorphose durch und steigt zu letzten Dingen sinnlich-seelischer

(1) Nur sind die acht Paare gekuppelter Pfeiler der Wieskirche auf vier Paare gekuppelter Säulen reduziert. Die Wallfahrtskirche in der Wies bei Steingaden (Oberbayern, Bez.-Amt Schongau) ist das Hauptwerk des Baumeisters Dominikus Zimmermann aus Landsberg am Lech.

Wirkung des Räumlichen überhaupt empor. Die möglichen Kegelschnitte (Ellipse, Parabel usw.) sind dem Denker des Dreidimensionalen nur graphisch-abstrakte Symbole für die kreisende Dynamik seiner sakralen Interieurs. Von der Vision dieser inneren Bewegtheit des Raumes aus beurteilt werden die unmöglichen „Resträume“ der Abseiten und Ecken verständlich, wirken die schwingenden Gurtungen, die teils eckig gebrochenen, teils kurvig geführten Horizontalgliederungen als sichtbare Grenzmarken der Raumrotation, in solcher Funktion ebenso selbstverständlich wie — in seiner Art — dorisches Gebälk!

Werden freilich immer nur temperierte Kunstideale italienischer Schulung ausschließlich als Maßstab genommen auch für die Raumwunder deutschen Spätbarocks, die doch in gewissem Sinne einen Punkt weitester Entfernung von allem Renaissance-Barock südlich der Alpen einnehmen, haftet man ferner unentwegt an den Möglichkeiten einer nur tektonisch-plastischen Baugebarung, so muß die schwingende Seelenachse des Räumlichen und ihr Geheimnis allerdings dem Blick ewig verhüllt bleiben. Deutscher Spätbarock erschließt sich nur, gleichviel ob es sich umierzehnheiligen, Neresheim, Ottobeuren, ob um die Treppenhäuser von Bruchsal und aus der Württembergischen Abtei Schöntal oder um die Dresdener Frauenkirche sowie die große Michaelskirche in Hamburg handelt, wenn von vornherein und ganz primär alle ästhetischen Sensorien auf intensivstes Erleben des Raumhaften, ja auf letzte, fast schon „metaphysische“ Wesenheiten des Architekturellen eingestellt sind. Und vom Spätbarock schwingt dann eine Linie bodenständiger Eigenart deutscher Raumgestaltung zurück über die Spätgotik bis zur Spätromantik!

Neumann fand den Weg zu den metaphysischen Möglichkeiten der Baukunst, fand ihn von der Mathematik aus und erscheint solchermaßen insgeheim allen Meistern französischer Kathedralarchitektur verwandt. Oder verlieren die Gotiker etwa deswegen etwas von ihrer schöpferischen Potenz, weil sie von der Mathematik ihrer konstruktiven Überlegungen aus den Weg zu Gott suchten und fanden, indem eine schrankenlose Vertikalität der Bewegung — als Symbol jenseitiger Sehnsüchte — in gleichsam mathematisch bestimmte Bahnen (Pfeiler, Rippen, äußeres Strebewerk) gelenkt wurde! Nur was in der Gotik in erster Linie noch an den Problembereich plastischen Bauens gebunden ist, kreist bei Neumann einzig und allein um den Pol raumhaften Denkens! Gewiß, unser Meister war Artillerie-Ingenieur, aber seine Größe liegt eben darin, daß er das Technische und Nur-Konstruktive überwand durch Wunderleistungen seiner fabelhaft beschwingten Raumphantasie, die sich dann im Absolut-Künstlerischen erging. Er machte den umgekehrten Weg unserer heutigen Polytechniker, er wurde — trotz allem — aus einem Ingenieur zu einem Raumkünstler allerersten Ranges und erfüllte auf diese Weise die letzten immanenten Gesetzlichkeiten der Architektur überhaupt. Daß so manche seiner kühnen Ideen nach seinem Tode dann von minder begabten Epigonen und vermittelt konstruktiver Surrogate (Holzkuppeln) zu Ende geführt wurden, braucht auf Seiten der baumeisterlichen Qualitäten des Neumann keineswegs als ein Minus gebucht zu werden.

Rationalismus ist der Denkstil des Barock. Alle Mathematik war notwendige wissenschaftliche Grundlage dieser philosophischen Einstellung. Und das künstlerische Schaffen hatte sich dieser Kurve so oder so irgendwie einzuschwingen. Von diesen Voraussetzungen aus aber schlugen französische und deutsche Geistigkeit allerdings ganz verschiedene Bahnen ein. Französische „ratio“ blieb immer mehr dem Materialismus verhaftet. Ein dualistischer Rest — etwa *extensio* und *cogitatio*



5. Vierzehnheiligen: Blick durch den Mittelraum auf ein Raumfragment der nördl. Abseite.

(photo. cand. hist. art. Schlegel)



6. Neresheim: Aufbausystem an der Nordseite des Mittelnavs.

(photo. cand. hist. art. Schlegel)



7. Neresheim: Aufbausystem an der Nordseite des Chores.

(photo. cand. hist. art. Schlegel)

Zu: Otto Höver, Vierzehnheiligen und Neresheim.
Zur Würdigung der Raumphantasie des Balthasar Neumann

bei Descartes — wird niemals recht überwunden. Innerhalb des Architekturellen äußert sich das in der fast ausschließlichen Vorliebe für alle plastisch-tektonischen Wesenheiten, für die sozusagen physische Seite des Bauens: Quintessenz des unentwegten Klassizismus orthodoxer Akademiker seit der Renaissance, eines Klassizismus, dem selbst im späten 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur ein schwaches barockes Vorzeichen zuzubilligen ist.

Deutscher Rationalismus hingegen stand von vornherein ganz entschieden und eindeutig auf der Seite eines Spiritualismus, war völlig monistisch orientiert. Phantasie trug auch hier den Sieg über intellektualistische Kühle davon und strebte nach dem Metaphysischen schlechthin. Leibniz unternahm es, das Wesen der gesamten Welt aus spirituellen Zentren, Emanationspunkten des Schöpferischen zu begreifen, Monaden, und wurde zum Repräsentanten deutsch-barocker Philosophie.

Nicht anders ist die schaffende Energie bei Balthasar Neumann und seinen bauenden Zeitgenossen diesseits des Rheins zu beurteilen. Der geistige Pol des Bauens, das Raumhafte, hat den Primat auf der ganzen Linie. Durch das Mathematische mußte auch Neumann hindurch, bedingungslos, doch gegen die „ratio“, die nüchtern-saubere Verstandesmäßigkeit französischer Tektoniker und gelehriger Schüler des Vitruv und Palladio von diesseits und jenseits des Kanals setzte er seine Phantasie, die alles Mathematische sofort in räumliches Gefüge transponierte und sich zur Vergeistigung des Architektonischen emporschwang. Ja, ihm gelang es, letzte der Baukunst mögliche Spiritualisierung zu erreichen. Und damit steht er eben nicht allein bei uns.

Der große George Sonnin, Erbauer und Vollender von Groß-St.-Michael in Hamburg, studierte Theologie und Mathematik, konstruierte dann mit bedeutendem Scharfsinn allerlei feinmechanische und physikalische Instrumente, bis ihn der Rat der Stadt Hamburg zum Werk an der Michaelskirche berief. Da strömte seine ganze Genialität aus in die machtvolle Raumdynamik des vornehmsten protestantischen Kultbaues der norddeutschen Küsten. Die raumbherrschende Phantasiekraft triumphierte auch hier wieder über alles Kläubern und Basteln mathematisch-abstrakter Gelehrsamkeit sowie über spitzfindige Kleinlichkeiten eines engen Programms für den spezifischen protestantischen Kirchenbau (Predigtkirche). Letztlich steht im Süden und Norden diese unerhörte Phantasie jenseits von Protestantismus und Katholizität, ist sich der einen hohen Aufgabe bewußt: des Dienstes an einer „wahrhaftigen Baukunst“ im Ringen um die beste Erfüllung raumbildnerischer Gesetze.

Rudolf Kassner sagt in einem seiner schönen Bücher, Pietismus sei Mystik ohne Phantasie. Dieser Pietismus aber ist eine sonderlich protestantische Angelegenheit, Rationalismus mit anderen Mitteln. Protestantismus und klassizistische Baugebarung stehen überall in engster Wechselbeziehung — Quäker in England-Amerika und „colonial style“. Sonnin überwand kraft seiner wundersamen Raumphantasie, die sich plötzlich ungehindert entfalten durfte, Protestantismus und Klassizität, rettete in allerletzter Stunde an den Nordgrenzen noch einmal den Barock mit den Mitteln differenzierter Raumgestaltung, rettete noch einmal die Mystik im allgemeinen und das Mystische, das Metaphysische des Architekturellen im besonderen: die kreisende Bewegung deutscher Raumgestalt, bevor die Wellen pastoraler Kultur und antiker Bildung sentimentaler Philhellenen darüber zusammenschlugen. Wie Balthasar Neumann war Sonnin — in Dresden dem Ratszimmermeister Georg Bähr — glückhaftes Schicksal beschieden, zu letzten Dingen baumeisterlicher Kultur durchzustoßen.

Die divergierenden Wege des französischen und deutschen Rationalismus lassen sich übrigens schon früher feststellen. Wie Descartes gegen Leibniz, ewiger Klassizismus gegen Raubarock bester Prägung stehen, so heißen im Mittelalter die Pole: Scholastik mit ihrer Hochburg Paris — Philosophie der Begrifflichkeiten — und deutsche Mystik — Wesensschau des Geistigen, Versenkung in das Wesen des Allgeistes. Entsprechend konfrontieren sich: plastische Strukturen am Gertistwerk der Kathedralen nordfranzösischer Früh- und Hochgotik und geheimnisreicher „Raumstil“ deutscher Hallenkirchen der Spätgotik. Der Deutschen beste Kunstgedanken haben sich zu allen Zeiten am eindringlichsten in den Spätstilen geäußert. Auch die Mystik kam bei uns spät zu sich selber.

Alles in allem fanden die Zeitalter schöpferischen Bauens recht eigentlich mit Balthasar Neumann ihr endgültiges Ziel. Wir stehen nicht an, ihn, seine große Gesinnung und seine Werke auf eine Stufe höchster Leistung zu stellen mit jenen spätgeborenen kleinasiatischen Griechen, die einst für Justinian die Kirche der Heiligen Weisheit errichteten. Im Schöpfungsbau der Anthemios und Isidoros wie in Vierzehnheiligen und Neresheim endet jeweils ein Gesamtverlauf baukünstlerischen Schaffens — Antike und Nachantike — unter ähnlichen Symptomen eines hochdifferenzierten Raubarock, ein wichtiger Beleg für die periodische Gesetzmäßigkeit alles Kunstgeschehens¹⁾.

(1) Im übrigen vgl. die größere Arbeit des Verfassers, die demnächst als Buch erscheinen wird: Deutsche Raumphantasie. Ein Beitrag zur vergleichenden Architekturgeschichte.

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER. X. NEUE VISCHERWERKE IN BADEN-BADEN

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von HUBERT STIERLING

Im Jahre 1673 weilte ein französischer Offizier in Philippsburg, dessen heilkräftige Bäder er benutzte. Seine freie Zeit führte ihn mehrfach nach Baden-Baden, wo er sich mit dem Abzeichnen der in der dortigen Stadtkirche befindlichen Grabdenkmäler vergnügte. Seine Zeichnungen sind sehr unbeholfen, trotzdem sind wir ihm dankbar, denn er hat uns die Grabplatten der Markgräfin Catharina geb. Herzogin von Österreich († 1493), der Markgräfin Catharina geb. Herzogin von Lothringen († 1439), der Herzogin Elisabeth geb. Herzogin von Bayern († 1522) und zweier anderer Fürstlichkeiten (Otilie und Friedrich) überliefert, die im Gegensatz zu den drei erstgenannten noch heute erhalten sind. Leider sind die Zeichnungen so mangelhaft, daß man nicht viel mehr als das Schema aus ihnen entnehmen kann. Aber auch das ist nicht ganz zu verachten, wie sich nachher ergeben wird.

Wenige Jahre später — 1689 — sind von den drei zuerst genannten Platten zwei bei dem bekannten Verwüstungszuge der Franzosen wahrscheinlich zugrunde gegangen. Das Epitaph der Markgräfin Elisabeth war dagegen noch 1754 vorhanden und wir besitzen davon eine Federzeichnung jener Zeit, welche an Feinheit weit über die Skizze des französischen Kurgastes hinausgeht. Allerdings läßt sie auch erkennen, daß im Laufe der Zeit bereits einiges verloren gegangen war, was der Franzose noch gesehen hatte¹⁾. Dieses Epitaph kam mit anderen zur Ausbesserung nach Rastatt, blieb dort liegen und ging zugrunde! Im Jahre 1800 waren in Rastatt nur noch das Epitaph der Otilie (Abb. 3) und die Fragmente einiger Umschriften vorhanden. Das andere war 1796/97, wo das Schloß als Lazareth diente, entwendet oder zerstört worden. Nun aber setzte die große Restauration ein, von der die Baden-Badener Denkmäler vielfach sichtbare Spuren zeigen, indem sie Fassungen aufweisen, die einen ausgesprochenen Empire-Charakter tragen. Einzelne alte Fragmente sind aber in diese Fassung übernommen worden, vgl. die Abb. der Otilie bei Daun, S. 50.

Ich habe bereits gesagt, daß uns die Epitaphien der zwei Catharinen von 1439 und 1493 nur geringes Interesse abgewinnen können, da die Zeichnung des Franzosen doch zu mangelhaft ist. Ganz anders aber verhält es sich um die Platte der Elisabeth und zwar weniger in der Zeichnung des Franzosen als in der unbekannteren von 1754 (Abb. 2). Denn hier lernen wir mit ziemlicher Sicherheit ein untergegangenes Vischerwerk, das ungefähr dem Jahre 1522 entstammt, kennen. Es gehört dem großen Kreise der weiblichen Standfiguren an, und es ist aufs nächste verwandt mit der Nürnberger Madonna und der noch in Baden-Baden in der gleichen Kirche erhaltenen Platte der Markgräfin Otilie.

Weibliche Standfiguren hat Vischer in großer Reihe geschaffen. Als frühester Vorläufer erscheint um 1486 die Grabplatte der Kurfürstin Margarethe in der Altenburger Schloßkirche, von der die einzig brauchbare Abbildung bei Reyher,

1) Photographien der drei französischen Zeichnungen und der unbekannteren von 1754 befinden sich im Badischen General-Landes-Archiv in Karlsruhe. Ich bin Herrn Geheimrat Obser für die Herleihung zu großem Dank verpflichtet. Vgl. auch den Artikel desselben „Aus den Aufzeichnungen eines französischen Kurgastes über Baden-Baden vom Jahre 1673“ in der Ztschr. für Geschichte des Oberrheins, N.F. XXX, 110 ff.

Monumenta Landgraviorum . . . Gotha 1692 erschienen ist. Um die Jahrhundertwende folgen weibliche Standfiguren plötzlich in dichter Reihe: 1502 die Meißner Amalie, 1503 die Torgauer Sophie, 1504 die Wismarer Sophie, 1505 die Stolberger Elisabeth (deren Herkunft allerdings nicht sicher ist), 1510 die Meißner Sidonie, 1517 die Badener Ottilie, 1521 das Regensburger Tucher-Epitaph, 1522 die Badener Elisabeth und endlich die undatierte Nürnberger Madonna, deren Zusammenhang mit der Vischerhütte G. v. Bezold klar erkannt hat¹⁾. Ich unterlasse es, die Denkmäler im einzelnen zu besprechen, da es ohne Abbildungen nicht anschaulich genug geschehen könnte. Aussprechen aber möchte ich, daß durch diese ganze Gruppe ein merkwürdig einheitlicher Zug geht. Daher ist es denn im künstlerischen Sinne ohne jede Bedeutung, wenn uns von der Torgauer Platte überliefert ist, daß Jakob Walch für die Visierung eine Summe Geldes erhielt; seine Mitarbeit kann sich nur auf untergeordnete Dinge bezogen haben, denn die Torgauer Sophie hält sich durchaus im Rahmen der übrigen, und die Gesamtgruppe bleibt von absoluter Geschlossenheit! Natürlich begegnen Abwandlungen — sogar von höchst reizvoller Art, aber sie weisen immer wieder auf den gleichen, reichen und doch strengen Geist der Werkstatt zurück. Der Vischersche Stil war schon in der Gotik von einer so merkwürdigen Geschlossenheit, daß die hereinbrechende Renaissance in den Grundprinzipien der Formauffassung keine elementaren Wandlungen hervorzurufen brauchte. In der Vischerschen Spätgotik steckt ohne Frage bereits ein Stück latenter Renaissance, so daß der endliche Durchbruch dieses neuen Stils für die Nürnberger Hütte eine Art wahlverwandter Bereicherung darstellte. Wahrlich, ein seltener Fall in jenen Tagen!

Legt man sich einmal die Abbildungen der Nürnberger Madonna, der Badener Elisabeth († 1522) und der Badener Ottilie († 1517) nebeneinander, dann ist die Zusammengehörigkeit auf den ersten Blick klar. Ottilie scheint voranzugehen, da das Standmotiv bei Elisabeth in einer komplizierteren Form gegeben ist. Ich rechne dahin nicht nur die leichte Profilstellung, sondern auch die Neigung des Hauptes, durch welche der Figur Anmut und Innigkeit gegeben ist. Die Nürnberger Madonna schließlich dürfte der Endpunkt dieser Entwicklung sein. So folge-

(1) Über die schwierigen Herkunftsfragen der Wismarer Sophie vgl. Kleine Beiträge 2, M. f. K. X, 297 ff. Ich habe dort die Platte für Nürnberg in Anspruch genommen, obwohl der eingravierte Gießernamen (?) nach dem Nordwesten Deutschlands wies und die umlaufende Inschrift niederdeutsch war. Mittlerweile ist mir aber die Abbildung einer anderen nordwestdeutschen Platte bekannt geworden, die im stilistischen Aufbau gleichfalls starke Verwandtschaft mit Vischer zeigt, daneben aber auch gewisse Abweichungen, die es unwahrscheinlich machen, daß die Platte in Nürnberg gegossen sei. Ich meine das Denkmal des Bischofs Barthold von Landsberg in der Vorhalle des Doms in Verden, abgebildet im Hannoverschen Inventar V, 1, Taf. 7. Diese Platte berührt sich im Ornament mit der Wismarer auf eine Weise, die zu denken gibt. In Wismar war nämlich um 1850 neben den Schultern der Herzogin das Fragment einer scharf gewundenen Säule vorhanden (vgl. die Zeichnung von H. Thormann im Schweriner Museum, dazu M. f. K. X, 300). Ferner dürfte man annehmen, daß über der Figur eine Art Baldachin vorhanden war. Beides findet sich in Verden wieder: Die scharf gewundene Säule und der baldachinartige Kielbogen, welcher das Kopfkissen der stehenden Figur (auch in Wismar vorhanden) überschneidet. Vielleicht sind diese äußerlichen Ähnlichkeiten nicht belanglos, sondern weisen event. darauf hin, daß auch die Wismarer Platte aus dem Westen Norddeutschlands stamme, wohin bereits der Name des Gießers wies. Sie wäre dann aus der Liste der Vischerschen Werke zu streichen, aber sie zeigt ebenso wie die Verdener sehr instruktiv, daß der Formenapparat der Nürnberger Hütte so vorbildlich war, daß er gelegentlich auch in Norddeutschland angewandt wurde. Vielleicht haben ja auch beide norddeutsche Meister die Nürnberger Hütte auf ihrer Wanderschaft kennengelernt.



Abb. 1. Nürnberger Madonna,
Nürnberg, Germ. Museum.



Abb. 2. Herzogin Elisabeth † 1522,
ehemals Baden-Baden, Stadt-Kirche.
Handzeichnung von 1754 in Karlsruhe.

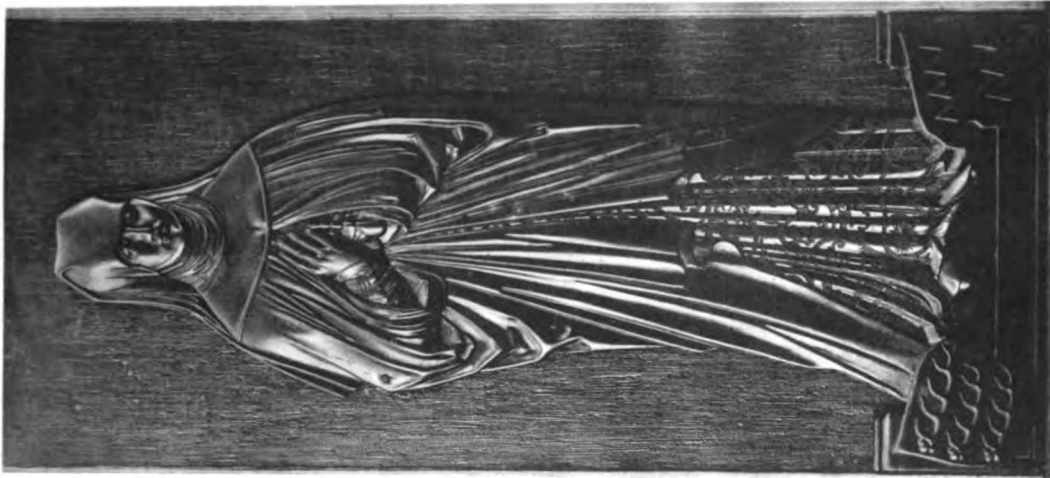


Abb. 3. Markgräfin Ottilie † 1517
Baden-Baden, Stadtkirche.

Zu: Hubert Sierling: Kleine Beiträge zu Peter Vischer X.



Abb. 4. Epitaph des Markgrafen Christoph † 1527.
Baden-Baden, Stadtkirche.

Zu: Hubert Stierling: Kleine Beiträge zu Peter Vischer X.

richtig hier die neuen Motive im Kontrapost, im zurückgebogenen Haupte und den etwas kokett gefalteten Händen sein mögen, so ist es doch andererseits nicht zu verkennen, daß sich hier eine gewisse Leerheit der Eleganz ankündigt, die in der Vischerhütte weder Vater noch Söhnen eigen gewesen ist. Es spielt hier offenbar eine neue Hand hinein, die sich zwar an Vischerscher Kunst geschult hatte, aber glaubte, durch eine (nur scheinbar) stärkere Beseelung über die Strenge, ja Trockenheit Vischerscher Formauffassung hinauskommen zu können.

Nach mittelalterlicher Weise sind die Vischerschen Erzbildnisse fast immer Idealgestalten. Schon die drei hier besprochenen Erzplatten zeigen das deutlich, denn es wäre doch merkwürdig, wenn diese drei Frauen, in deren Adern kein Tropfen verwandten Blutes rollte, einander so ähnlich gewesen wären¹⁾. Zieht man nun gar die übrigen Frauen dieser Gruppe heran, so begegnet uns immer wieder derselbe milde, etwas indifferente Typus; ja selbst die Weimarer Margarethe († 1521), die von Vischers Schwager Müllich zu stammen scheint, hat diesen Typus übernommen. In allem übrigen ist sie freilich trotz sklavischer Anlehnung das Gegenbeispiel Vischerscher Kunst!

Für die Vischerforschung ist es als ein Glück zu bezeichnen, daß uns von der untergegangenen Platte der Badener Elisabeth wenigstens die Karlsruher Zeichnung erhalten ist, da wir dadurch mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit die seitliche und obere Umrahmung auch der Ottilie kennen lernen. (Die heutige Einfassung, die aus der Renovationszeit um 1802 stammt, ist bei Daun, Abb. 39 zu sehen. Sie ist also nicht modern, wie der Verfasser S. 49 meint). Man darf nun getrost behaupten, daß uns in der Umrahmung ein Stück besonders charakteristischer Vischerkunst verlorengegangen ist, denn gerade in diesen ornamentalen Dingen herrschte in der Vischerhütte nicht nur eine hervorragend glückliche geistvolle Erfindungsgabe, sondern derartiges Rankenwerk wurde in ganz Deutschland von niemand so schwungvoll gezeichnet wie gerade von den Vischern. Hierin blickten sie auf eine glückliche Tradition zurück; die besten heraldisch ornamentalen Formen des Mittelalters lebten in ihnen weiter. Das schönste Beispiel saftiger, knorriger deutscher Formauffassung bietet hier vielleicht die Meißener Amalie von 1502. — Übrigens ist das Bild, wie es uns die Karlsruher Zeichnung des 18. Jahrhunderts überliefert, gerade im Ornament nicht ganz vollständig. Vergleicht man es mit der Zeichnung des eingangs genannten Franzosen, so sieht man, daß die seitlichen Säulen durch ein zweites größeres, wiederum delphinartig geschwungenes Blatt, ferner durch mittlere Ringe und durch obere hängende Perlschnüre bereichert waren. Es sind also wiederum die Formen der oberitalienischen Renaissance, die den Vischerschen Stil bestimmen. Die Zeichnung des Franzosen ist uns auch insofern wertvoll, als sie uns die volle Inschrift überliefert²⁾.

Die perspektivische Quadrierung des Fußbodens war Vischer bereits von den ältesten Zeiten her gewohnt. Schon die Altenburger Margarethe († 1486) zeigt dieses Motiv. Dagegen hat Vischer sich erst im Laufe der Zeit von der alten Sitte emanzipiert, die Wappen in den vier Ecken der Platte anzuordnen. Die eben genannte Margarethe zeigt sie noch daselbst. Um 1500 dagegen beginnt er, sie

(1) Es wird auch niemand auf die Vermutung kommen, daß die noch recht jugendliche Ottilie (Abb. 3) Mutter von 15 Kindern gewesen ist; vgl. Val. Stösser, Grabstätten und Grabchriften der badischen Regenten, Heidelberg 1903, S. 86.

(2) Illyst. Do. Elisabeth. Ex. III'. Dvcc. Bavariae. Co'. Pal'. Rhen'. Ac. Pr. Elec'. Stemate. Nata. III'. Pru'. Ac. Do. Phil'. Marchois. A. Baden. Conz. Legitima. Die. Jo. Bap'. Def. Hic. Quiescit. M. D. XXII.

allmählich ins Laubwerk zu versetzen. Übrigens darf es dabei nicht unerwähnt bleiben, daß bei einer anderen Badener Platte, die uns in einer Zeichnung desselben Franzosen überliefert ist, nämlich derjenigen der Markgräfin Katharina, geborenen Herzogin von Österreich († 1493), bereits dieselbe Anordnung der Wappen erscheint: zwei zu Füßen, drei zu Häupten. Leider aber hat der französische Offizier den Zeichenstift so schwerfällig geführt, daß wir nicht entscheiden können, ob auch diese Platte etwa auf Vischer zurückgehe, was dem Todesdatum und dem Ornament nach durchaus möglich ist! Jedenfalls sieht man deutlich, daß Vischer sich in der Badener Otilie und in der untergegangenen Elisabeth an das Schema der 1493 gestorbenen Katharina gehalten hat, und die Katharina ihrerseits steht im Schema der älteren Katharina von 1439 durchaus nicht fern. — Man bemerkt also, daß in allem eine bewußte Tradition herrscht, wie es dem Sinne des Mittelalters entspricht, zumal hier, wo es sich um die Glieder derselben Familie handelt. Insofern sind uns die Zeichnungen des französischen Offiziers von Wert und es ist zu begrüßen, daß das Karlsruher General-Landesarchiv die Bilder der Arraser Handschrift kurz vor Kriegsausbruch hat photographieren lassen, denn nun sind sie wohl ein Raub der Flammen geworden. Übrigens entspricht die Badener Katharina von 1493 in der Anordnung der unteren Hälfte einigermaßen derjenigen der schon genannten Weimarer Margarethe von 1521 von Vischers Schwager Müllich. Das mag also ein weiterer Grund sein, auch vor dieser Katharina von 1493 die leise Frage zu erheben, ob sie etwa aus der Vischerhütte hervorgegangen sei. Ich erinnere daran, daß auch der inschriftlich beglaubigte Johannes Roth (1495) in Breslau auf einem derartigen Sockel mit seitlichen Wappen steht, wie die schon genannte Margarethe von Vischers Schwager in Weimar. Auch die Architektur zu Häupten dieser Karlsruher Margarethe könnte recht gut vischerisch sein. Bei Kurfürst Ernst in Meißen († 1486), bei Kardinal Friedrich in Krakau († 1503) und bei Johann Roth in Breslau (gegossen 1496) begegnen Architekturen, die man in ihrer Formauffassung als verwandt bezeichnen darf. Freilich weist das Schema der Katharina von 1493 eine Bereicherung desjenigen der Katharina von 1439 auf, so daß die Frage sich kaum entscheiden läßt, zumal wir ja nicht wissen, wann die Platte der 1439 Gestorbenen gegossen ist. In diesen Erzplatten herrscht Tradition und noch einmal Tradition und das ist im Hinblick auf die Entwicklung eines soliden Handwerks von größtem Segen gewesen.

* * *

Im gleichen Jahre (1517) wie die Markgräfin Otilie verschied auch der Markgraf Friedrich von Baden, der zeitweise Bischof von Utrecht gewesen war. Auch sein Denkmal scheint Vischerische Züge zu tragen, und schon Robert Vischer hat 1889 im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen geglaubt, die Arbeit für seinen berühmten Namensvetter in Anspruch nehmen zu dürfen. Daun ist ihm unabhängig gefolgt; kaum mit Recht, denn der Unterschied in der Durchführung dieser Tumba ist so gewaltig gegen das Magdeburger Ernst-Denkmal, daß man beide Gräber nicht in einem Atem nennen darf. Das Magdeburger ist ihm in der Monumentalität und erzmässigen Geschlossenheit trotz seiner viel früheren Entstehung so wesentlich überlegen, daß ein Absturz zu dem Badener Denkmal in keiner Beziehung glaubhaft ist. Zwar kommen auf dem Mantelsaum einige kleine Apostelreliefs vor, die an die Sebalder Apostel erinnern. Aber derartige Anlehnungen können ebensogut als Gegenbeweis gewertet werden. Das Denkmal ist in seiner Gesamtheit doch kaum mehr als brav, ja das Gesicht des Bischofs

ist sogar fein und klug, aber das Grab im ganzen ist doch schülermäßig, geistlos und auseinander fallend¹⁾.

Anders dürfte es sich um das Epitaph des Markgrafen Christoph (1453—1527) verhalten, welcher der Gatte der oft genannten Ottilie war (Abb. 4)! Schon das bringt ein Stückchen äußerer Wahrscheinlichkeit für den Vischerschen Ursprung mit sich.

Die Platte ist als Bruchstück auf uns gekommen. In einer bald nach 1800 entstandenen Handschrift von Herr, Begräbnisse des Hauses Baaden . . . (1391—1739 (zitiert bei Stösser a. a. O. 86) heißt es: „Ehemals war auch dieser Grabstein bey nahe ganz mit Bronze von herrlicher Arbeit bedeckt, da der noch vorhandene große Wappenschild und noch Vier besondere Helme mit vollem Schmuck, nemlich die von Üssenberg, Lahr, Badenweiler und Mahlberg, nebst einer doppelten Reihe von Innschriften ihn schmückten. Im Jahre 1752 war nur der Wappenschild nebst dem Üssenbergischen und Lahrischen Helm vorhanden, das übrige aber bereits verlohren, und durch das Entkommen zu Rastatt [vgl. die einleitende Bemerkung] giengen auch diese beyden letzte Stücke noch verlohren nebst dem Lamme vom Orden des Goldenen Vliesses“. Danach stellt also Abb. 4 nur ein Fragment dar. Aber ich glaube, es reicht hin, den Vischerschen Ursprung erkennen zu lassen. Ein so souveränes Schalten mit den heraldischen Elementen war — wenigstens im Erzguß — nur den Vischern möglich. Hier ist jede Einzelheit durchgeföhlt; die steigenden Löwen sind von prachtvoller Energie, das schwere Laubwerk mit spätgotischer Kraft und Fülle gesättigt. Die Anordnung im ganzen ist so mühelos, daß sie fast kunstarm erscheint. Das Erz ist so meisterlich geflossen und so tief in seinem Glanze, daß es wie bei den meisten guten Vischerwerken wie schwarzer Marmor erscheint. Das einzige was stört, ist, daß das umschließende Laubwerk nicht genügend Platz zur Entfaltung bekommen hat, so daß es ein wenig eingepreßt erscheint.

Im ganzen darf man sich vielleicht an die wundervolle, wenig ältere Grabplatte der Herzogin Helene von Bayern († 1524) im Schweriner Dom erinnert fühlen. Im einzelnen stimmt kaum etwas überein; auch auf die Anordnung des mittleren Helms darf man nur im Vorübergehen hinweisen. Aber es ist dieselbe heraldische Kraft und dieselbe meisterliche Behandlung der Erzhaut. Vielleicht war auch die Stellung der verlorenen Badener Wappen und Inschriften ein wenig verwandt.

2. Vischermotive bei Flötner und den Beham.

In dem Buche von F. F. Leitschuh, Flötner-Studien I, 42 (Straßburg 1904) findet sich der merkwürdige Satz, daß Veit Stoss und Peter Vischer sich an Flötner innig und willig angeschlossen hätten und daß sein Auftreten für diese mehr bedeute als man bisher angenommen habe. Umgekehrt wird ein Schuh daraus. Denn Stoss und Vischer waren wesentlich älter als Flötner, der erst in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts geboren ist (Lange, Peter Flötner 1?), als die beiden anderen längst gereifte Meister waren. Es ist auch nicht schwer, stilistisch den Gegenbeweis zu führen, denn es gibt Plaketten Flötners, die sich so eng an Plaketten und Kleinplastiken Vischers anschließen, daß man sich wundern muß, daß diese Zusammenhänge von den Flötner-Biographen nicht bereits festgestellt wurden. Da sind zunächst aus der Reihe der Flötnerschen Musen die Musica und die Erato

(1) Vgl. Daun Abb. 38. Zwei wesentlich bessere Abbildungen hält der Photograph Kratt in Karlsruhe vorrätig.

(Abb. 5 u. 6), welche ganz deutlich auf den Orpheus der Berliner Plakette Vischers (Abb. 7) zurückgehen. Es braucht dabei wohl nicht bewiesen zu werden, daß Vischer — es kommt hier nur Peter Vischer d. J. in Betracht — der zeitlich Vorangehende ist. Vischers Plakette mag etwa um 1515 liegen, Flötners wohl mehr als ein Dutzend Jahre später; er wanderte erst 1522 in Nürnberg ein (Lange 9), und seine älteste datierte Arbeit, der Mainzer Marktbrunnen, stammt von 1526. Der Zusammenhang der drei Kunstwerke untereinander ist angesichts der Abbildungen 5 bis 7 leicht erkenntlich: Die Beinstellung, die Haltung der Geige und des geigenden Armes, die Kopfhaltung usw. entsprechen sich völlig. Die Hintergründe aber, Flötners Spezialität, hat dieser selbständig hinzugefügt. Dagegen weist das merkwürdige Gebilde, auf welches die kleine Erato das Spielbein setzt, wieder auf eine andere Arbeit Peter Vischers d. J. hin, mit welcher gleichfalls enge Beziehungen bestehen. Ich meine das Tintenfaß in Stanmore (Abb. 8). Es gibt nämlich eine andere Plakette Flötners, den Merkur aus der Reihe der Planeten (Abb. 9), welcher in seiner Beinstellung und in dem aufwärts weisenden linken Arme eine Beziehung zu Peter Vischer dem J. aufweist, die man wohl nicht als zufällig anzusehen braucht, nachdem sich auf dem vorigen Beispiele die Tatsache eines Zusammenhangs bereits ergeben hat. In gewisser Weise aber noch näher als Mercurius steht eine Handzeichnung des Berliner Kupferstich-Kabinetts (Abb. 10). Zwar ist das Motiv von Stand- und Spielbein anders behandelt, dafür aber ruht dort der linke Arm wie bei Vischer auf einem gleich hohen Gefäße und die rechte Hand weist in verwandter Weise gen Himmel. Aber nun kommt der rechte Schalk — der Ausdruck ist viel zu gelinde — bei Flötner zum Vorschein: Denn während bei Vischer die Hand zur vita aeterna emporweist (entsprechend der Tafel zu Füßen der Figur), zeigt die Flötnersche Gestalt auf einen Phallus in den Wolken, den sie gleichsam heranzuwinken scheint. — Nebenbei sei auch auf die untersetzten Körperverhältnisse hingewiesen, die von beiden Künstlern angewandt werden.

In diesem Falle läßt es sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit beweisen, daß Flötner der Nehmende war, denn seine Handzeichnung ist auf 1537 datiert; damals aber ruhte Peter Vischer d. J. bereits neun Jahre unter der Erde. Auch sein Vater war schon acht Jahre tot.

Lange sagt auf der letzten Seite seines Buches, daß Flötner selbst da, wo er Vorbilder benutzte, über diese weit an Lebendigkeit hinausgegangen sei. Auf die eben besprochenen Beispiele trifft das aber durchaus nicht zu!

Im übrigen möchte ich diesem Zusammenhang nur bescheidenen Wert beimessen. Er interessiert aber vielleicht in dem Sinne, daß die Dürerschen Adam und Eva von 1504 in den Flötnerschen Plaketten gleichsam ihre Enkelkinder finden, wenn man die Vischersche Darstellung von Orpheus und Eurydice als die Mittelstufe der Eltern betrachtet (Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII, Tafel 83; vgl. auch XI, Tafel 54). Man wird eben immer wieder darauf hingewiesen, welche hohe programmatische Bedeutung dem Dürerschen Kupferstiche von 1504 eigen war.

* * *

In diesem Zusammenhange möchte ich nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß auch ein anderer Künstler der folgenden Generation sich gelegentlich den jüngeren Peter Vischer zum Vorbild genommen hat. Ich meine Bartel Beham, der zwei Putten vom Sebaldusgrab im Kupferstich nachgebildet hat, vgl. Pauli, Bartel Beham, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 135 (1911), Taf. VI, Fig. 55 u. 60.



Abb. 5. Flötner, Plakette der Musika.



Abb. 6. Flötner, Plakette der Erato.



Abb. 7. P. Vischer d. J., Plakette des Orpheus und der Eurydike. Berlin.

Zu: Hubert Stierling: Kleine Beiträge zu Peter Vischer X.

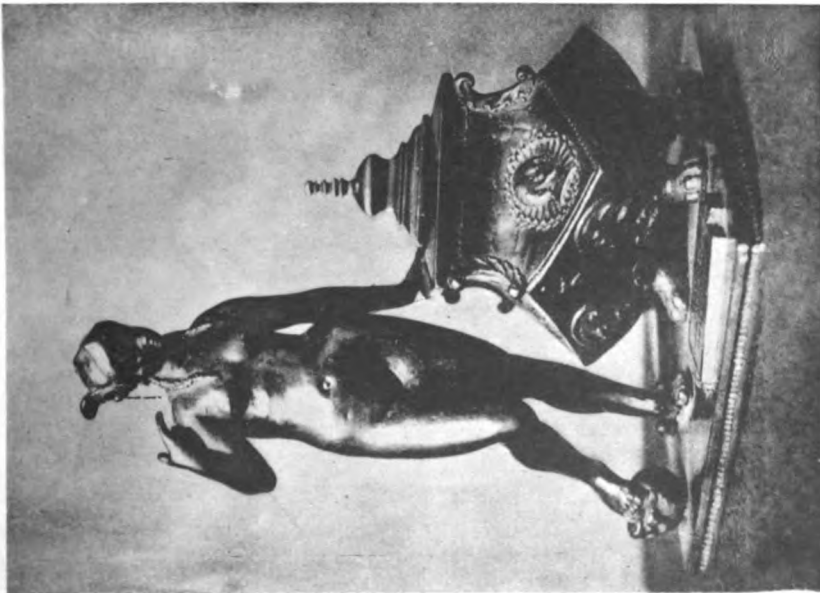


Abb. 8. P. Vischer d. J.,
Plakette in Stanmore.



Abb. 9. Flötner,
Merkurius-Plakette.



Abb. 10. Flötner, Handzeichnung von 1537.
Berlin, Kupfersichtkabinett.

Zu: Hubert Stierling, Kleine Beiträge zu Peter Vischer X.

Auch Bartels Bruder Hans Sebald hat sich gelegentlich an Vischer angelehnt. Vergleicht man die mittlere Figur von seinem Holzschnitt „Die drei Schutzpatrone Ungarns“, abgebildet z. B. im Cicerone 1920, S. 266 mit Vischers König Theoderich in Innsbruck, so kann es kaum fraglich sein, daß Beham Gelegenheit gehabt hat, den Vischerschen Erzguß oder eine Zeichnung nach demselben kennengelernt zu haben. Die Beinstellung, die Schild- und Lanzenhaltung, die Form des Schwertes, das Zattelwerk auf der Rüstung u. a. entspricht sich mit leichten Variationen. Beide Figuren gehen letzten Endes auf den Dürerschen Lucas Baumgartner in der Münchner Pinakothek zurück. Es wiederholt sich also hier derselbe Fall wie bei den eben besprochenen Flötnerschen Plaketten, wo auch das Motiv seine Quelle bei Dürer hatte, aber Flötner erst durch eine Vischersche Mittelstufe an die Hand gegeben war.

3. Die letzte Geldsammlung für das Sebaldusgrab.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß sich die Errichtung des Sebaldusgrabes über 11 Jahre erstreckt. Man ist leicht versucht zu glauben, daß der Eifer Vischers zur Vollendung seines Auftrages nachgelassen habe, aber man täte dem Meister wahrscheinlich erhebliches Unrecht. Der Grund seines Zögerns war vielmehr, daß ihm von seinen Auftraggebern nicht die genügenden Geldmittel zur Verfügung gestellt wurden. So war er gezwungen, viele andere Arbeiten in Angriff zu nehmen, um sich und seine große Familie sicherzustellen. Wie wenig Vischer im Gegenteil einen Vorwurf verdient, geht daraus hervor, daß ihm noch in den Jahren 1521 und 22, d. h. zwei und drei Jahre nach der Vollendung seines Werkes, annähernd 500 fl. nachgezahlt werden mußten; im Jahre 1519, als das Sebaldusgrab vollendet wurde, fehlten sogar noch 845 fl., d. h. annähernd $\frac{1}{4}$ der benötigten Kosten (die sich im ganzen auf 3145 fl. und 16 sh. belaufen). Um diesen Restbetrag zusammenzubringen, berief der Kirchenpfleger Anton Tucher am 17. März 1519 und an den beiden folgenden Tagen die angesehensten Bürger der Stadt und bat sie mit eindringlichen Worten um ihre Unterstützung. Die Rede Tuchers ist uns von Andreas Würffel in seinen historischen, genealogischen und diplomatischen Nachrichten zur Erläuterung der Nürnbergischen Stadt- und Adelsgeschichte I, 247 ff. (Nürnberg 1766) überliefert worden. So interessant dieser Aufruf nun ist, so hat ihn trotzdem in den vergangenen 155 Jahren kein Vischer-Biograph zum Abdruck gebracht; nur in dem Bergauschen Aufsätze „Peter Vischer und seine Söhne“, der sich in dem Dohmeschen Sammelwerk Kunst und Künstler (Leipzig 1878) findet, wird einmal ein kurzes Zitat gegeben, das aber völlig ungenau ist und nicht auf die Quelle selber zurückgehen kann. Bei der hohen Bedeutung des Sebaldusgrabes ist es daher gewiß berechtigt, hier die Rede Tuchers zu wiederholen, wobei freilich die Frage offen bleibt, woher Würffel den Wortlaut genommen habe.

Vorher aber möchte ich noch dem Einwand Seegers in seinem bekannten Buche über Peter Vischer den Jüngeren S. 154 begegnen, daß die herannahende Reformation die Opferwilligkeit der Nürnberger Bürger zum Stillstand gebracht habe. Lochner sagt in seiner Neudörffer-Ausgabe S. 28 mit Recht, daß Luthers Name damals erst im Begriff war, bekannt zu werden, und daß noch niemand an einen Bruch mit der alten Kirche dachte. Nicht einmal Luther selber. Aber welches nun auch die Ursachen der Geldstockung gewesen sein mögen, für uns Heutigen haben sie ungewollt die gute Folge gehabt, daß den Söhnen des Altmeisters ein stärkerer Einfluß ermöglicht wurde, so daß aus dem gotisch geplanten Denkmal schließlich die erste große Schöpfung der deutschen Frührenaissance geworden ist.

Andreas Würfel berichtet:

Die angesehensten Bürger in Nürnberg werden Ao. 1519. d. 17. Martii, in die Sebalds Kyrchen zusammen beruffen¹⁾, und ermahnet, zu Errichtung des Grabes Sebaldi, einen Beytrag zu leisten.

Lieben hern vnd frevndt. Lazarus Holzschuer kirchenmeister des gleichen Peter Imhof vnd Siegmund Fürer alz verordnet vnd verwalter des lieben hrn Sant Sebolt²⁾ ein new grab³⁾ auf zu richten auch ich als ein unwürdiger Pfleger⁴⁾ dieser kyrch Sant Sebolt's, die haben euch pitlich ansuchen hieher zu kommen erfordern lassen. Vnd das darumb, ich bin on zweiffel ir alle oder der Merer tayl auß euch, dem sey wisset vnnnd noch Ingedenk, wie das vor 10 oder 12 Jaren vngefärlich guter Meynung fürgenommen ist, dem lieben Herrn Sant Sebolt, der vnser aller Patron ist, ein new grab in seiner Kirchen aufzurichten vnd daselbig nach ewren ratt vnd gut bedüncken zw machen fürgenommen ist, nit von stain, nit von holtsz, Sunder von kupffer, damit es dester lanckwiriger, als es on zweiffel am pesten ist. Vnd so nun derselben tzeit verortnet worden sint, nemlich Peter im Hof vnnnd Sigmund Fürer, als verwalter Solchß Grab zu uertig machen lassen, wie sy dann derselben tzeit, dasselbig verdingt vnd angedingt haben, nemlich Maister Peter Fischer pel st katherina, der ietzt als pald auch vor augen ist, vnnnd was Ime dafür für ein Summ gegeben werden sol das get sein weg, vnd so nun solch grab zu Ende verfertigt ist, das es, ob Got wil, noch vor Ostern oder pald darnach aufgesetzt mag werden⁵⁾ aber Jezo erscheinet dieser mangel in der Sach, das man, an dem gemelten grab, Ime dem meister Peter daran hinterstellig schuldig sein wirt pey 7 in 8 gulden vngefärlich, wie sich das am gewicht vnnnd in rechnung erkñten wird. Auf das haben wir euch erfordern lassen, und wollen euch güttlich vnd freuntlich pitten ir wollet darinnen ratten vnd helffen, euer allmußen milttglich darzu raichen und geben, dargegen wert ir on tzweyffel nit allain von Gott dem allmächtigen, Sunder auch von den lieben hern Sant Sebolt der vnser aller Patron ist, an Sel vnnnd layb reiche belunung entpfahen vnd hoffen, auch, er wird euch in allen ewren handlung vnd hanterungen, deßder glücklicher zw Steen, So wollen wir auch, das für vnser Person, vmb euch alle sämtlich vnnnd Sunderlich, mit willen vnnnd gern verdienen; was nun ewer jeder nach Seiner Gelegenheit vnnnd nach Seiner andacht pey Im entschlossen wirt daran tzu geben, es sey wenig oder vil der mag solches in 10 oder 14 tagen vngefärlich dem Peter im Hof oder Sigmund Fürer anzeigen. Solch ir allmussen Ir ainen peyhendig machen vnnnd zw stellen, damit das gemelt grab, von Meister Peter erhebt vnnnd ledig gemacht werde, vnnnd so ir nun also vernommen habt, warumb ir erfordert sey, darneben vnser pitlich ansuchen gehört habt, So wollen wir euch nit länger aufhalten, mügt darauf abgeen, vnnnd ewch in solchen halten, wie vnnser vertrauen tsu euch Stet, dargegen die Belunung nehmen, wie vor gemelt ist.

Erläuterungen: : 1) Diese Convocation geschah 3. Tag hinter einander, und erschienen von denen Herren Kaufleuten nur allein in die 180 Personen. 2) Von dem H Sebald ist Nachricht zu suchen, in Molleri Dissertatione de S. Sebald. Wagenseil in Comment. de Civitat. Norib. p. 37 seq. hat die Geschichte des Heil. Patrons und Beichtigers sant Sebalds mitgethelt. Vertrautes Sendschreiben an Herrn J. H. von Falkenstein, darinnen die Ehre des Heil Beichtigers Sebaldi gerettet wird. Folio 1735. 3) Neu Grab. Von diesem Grab ist zu lesen, Wagenseil Comm. de Civitate Norib. p. 64 ssq. histor. Nachrichten von Nürnberg p. 322 a. 1519. 4) Das war Herr Anthoni Tucher, der ist von a. 1505 biß 1523, Kirchenpfleger bey St. Sebald gewesen. 5) Dieses Grab ist besag der histor. Nachrichten von Nürnberg p. 322. allererst den 19. Julii aufgesetzt worden.

CARL GUSTAV CARUS UND DAS NATUR- BEWUSSTSEIN DER ROMANTISCHEN DEUT- SCHEN MALEREI

Von ECKART v. SYDOW

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck

Der Umkreis des Lebens und der anregenden Tätigkeit von C. G. Carus erschöpft sich nicht mit dem Hinweis auf die weitverstreuten Resultate seiner Malerei und Zeichnung. Man könnte zweifeln, welcher Berufskategorie man ihn eingliedern sollte, wenn man die Fülle seiner Veröffentlichungen überblickt, und dabei Arbeiten in allen möglichen Wissensgebieten feststellt; allgemein naturwissenschaftliche, philosophische, ärztliche, literarisch-kritische, ästhetische und schließlich autobiographische Themata ermunterten ihn unaufhörlich zu seinen oft mehrbändigen Werken, die annähernd zwanzig Bücher umfassen. Nimmt man dazu, daß er lange Zeit ein vielbeschäftigter Arzt Dresdens war, dann als Leibarzt des sächsischen Königs repräsentativen Verpflichtungen unterlag, — erwägt man seine ausgesprochene Liebe für das Theater und durchzählt den großen Kreis seiner Bekannten und Freunde, mit denen er einen anscheinend regen mündlichen und schriftlichen Verkehr aufrecht erhielt, so sieht man eine rastlos tätige Lebendigkeit, die allüberall sich versuchte und die Spuren ihrer Tätigkeit hinterließ. Und nun noch ein großer Reichtum malerischer Produktivität! Das Erstaunen über solche fast unglaubliche Tatkraft wird nicht geringer, wenn man bedenkt, daß eine ähnliche Vielseitigkeit unter seinen Zeitgenossen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich war: Die ganzen damaligen Generationen waren maßlos produktiv! Aber doch eignete weder Immanuel Hermann Fichte, noch den Humboldts, weder den Schlegels, noch Ludwig Tieck diese unermüdlich alle Lebensgebiete beobachtende, anregende und ausführlich bearbeitende Kraft der Auffassungsfähigkeit und Darstellungsgewandtheit. In gewissem Sinne möchte man an Goethe denken, wenigstens um einen Vergleich für die allseitige Weltanschauung zu finden, die Carus eigentümlich war, — diesem eigentümlich war natürlich nur in weit geringerem Maße des Wertes. Denn es läßt sich freilich nicht verhehlen, daß die Schnelligkeit seines Intellektes die Tiefe oder gar die Originalität seiner instinktiven Spürkraft unvergleichbar übertraf. Läge in der Formulierung nicht eine allzu herabsetzende Nuance, so möchte man Carus als den Goethe des Mittelstandes bezeichnen. Das unmittelbar Tatsächliche der allseitigen Rezeptivität wäre durch diese Wendung richtig bezeichnet. Nicht nur insofern als Carus selbst sich als nahen Jünger Goethes gefühlt hat, auch nicht nur insofern, als Goethe selbst ihn schätzte, — sondern die vielfältige Identität der Interessen des alternen Meisters mit der Richtung und den Ergebnissen der Studien, die Carus mit nie rastender Einzigkeit betrieb, brachte eine große Zahl von Berührungspunkten hervor, die Carus in seinen „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten“ zu betonen nicht müde wird und die in der Tat auch zugestanden werden muß. Der qualitative Unterschied bleibt bei alledem bestehen. Betrachtet man die in jenem vortrefflichen autobiographischen Werke ausgebreitete Regsamkeit des Lebens, prüft man den inneren Wert dieser Aufzeichnungen, und findet man dann einzelne, wirklich wundervolle Briefe Goethes an Carus an passender Stelle ausführlich eingereiht, so hat man den Eindruck, als führen wir bequem-gesellig auf

einem vielfältig sich durch reiches, weites Land zerteilenden und breitem Flusse dahin, aus dessen gewaltigen Uferhöhlungen her ein dumpfes und erhabenes Brausen orphisch dunkel widerhallt. Der riesenhafte Schatten des großen Meisters ist der wahre Hintergrund des reichhaltigen Daseins von Carus, das sich in der sächsischen Hauptstadt abspielt und das durch den engen Verkehr mit Tieck, C. D. Friedrich, Krause, Rietschel usw., dann durch die entferntere, aber wirkungsvolle Bekanntschaft mit Alexander von Humboldt usw. eine erstaunliche Weite gewinnt.

Was dieser Mann für die damalige Geistigkeit bedeutet hat, ließe sich erst auf Grund von eingehenden wissenschafts- und gesellschafts-geschichtlichen Studien zeigen. Die folgenden Ausführungen möchten die Wandlung beschreiben, die das romantische Naturerlebnis in ihm und in seiner Malerei genommen hat. Sehr zu-
statten kommt es uns dabei, daß er ausführliche Darstellungen seiner Erlebnisse, seiner Theorie hinterlassen hat, so daß sich die Analyse seines malerischen Werkes nachprüfen läßt an den Formulierungen seiner eignen Bewußtheit.

Das Erlebnis.

Kaum bedarf es nach der jahrzehntelangen Schulung durch die Impressionisten der ausdrücklichen Feststellung, daß sich die Wirklichkeit für den Maler als durch den Augenschein vermittelt darstelle, — daß also das Erlebnis des Malers wesentlich gründe im Eindruck, den seine Augen entsenden. Für die damalige Zeit galt dies freilich nicht. C. D. Friedrich, der Freund Carus', formulierte den Satz: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkel gesehen, daß es zurück wirke auf andere von außen nach innen.“ Und Runges Farb-Enthusiasmus entfließt doch mehr metaphysizierender Symbolistik, als unmittelbarer, körperhafter Beziehung zur Außenwelt. Viel realistischer als dieser beiden Vorgänger und Zeitgenossen ist die Natur von Carus gewesen. Möchte man nicht an einen der spätesten neuzeitlichen Impressionisten denken, wenn man seine Naturskizzen liest? — eine der lebendigsten möge folgen: „Ich machte einen Gang durch den Großen Garten (in Dresden) und auf den Höhen am östlichen Ende, hinter den schönen Kiefergruppen, kam mir ein Genuß an wunderbaren Farben und Formen, wie er uns nur an glücklichen Tagen zuteil wird. Es hatte vormittags etwas geregnet und gewitterhaftes, doch geflocktes und köstlich gefärbtes Gewölk war an dem gedämpften Blau des abendlichen Himmels harmonisch verteilt. Der volle segensreiche Duft des ersten Juni lagerte sich um die herrlichen Formen, auf denen einzelne Sonnenblicke umherirrten, nur überall glänzte die Natur in zarter Verklärung dem bewegten Auge entgegen. Selbst der Hügel, auf welchem ich stand, war mit dem tüppigsten Walde eines herrlichen Grases dicht geschmückt und von der dunkelblauen Blüte der hier in ungewohnter Menge wachsenden *Salvia pratensis* sowie von den violetten Blüten des *Symphytum*, vom herrlichsten Klee, vom Ultramarinblau der *Ajuga pyramidalis* und anderem reizend geziert. Jeder Gedanke wurde ein Gebet und der Hügel zur geheiligten Stätte des Herren!“ (aus 1817). Oder ein Jahr fünf später eines der vortrefflichen „Fragmente eines malerischen Tagebuchs“: „Januar 1823. Letztes Viertel des Mondes ... Abendspaziergang nach dem Großem Garten nach 4 Uhr. — Vor dem Tore schneidend kalt, reiner Himmel; im Westen viel rötlich-grauer Dunst, darüber Abendröte. Der bläuliche Dunst (erleuchtetes, trübes Vordunkel, deshalb blau) überzog die obere Hälfte der Bäume. Schneefläche vor den Bäumen ins Violettgrau, immer dunkler als Himmel, an welchem am hellsten rosarötliche Flockenwölkchen erscheinen, welche durch den



C. G. Carus: Fingalshöhle (um 1845) 0,91×1,15 m
bei Pastor Rietschel, Leipzig.



C. G. Carus: Schloß Warwick in Schottland (um 1845) 0,52×0,71 m
bei Pastor Rietschel, Leipzig.

Zu: E. v. Sydow, Carl Gustav Carus und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Malerei.

oberwärts sich verlierenden Dunst am westlichen Himmel sichtbar wurden. Im Walde war eine Durchsicht gegen Osten schön, wo nur der Schnee gegen die aufsteigende Nachtdämmerung, welche oberwärts in reines Blau verklang, hell erschien. Die näheren Bäume waren aus Violett ins Orange gehalten, ein vorragender Ast mit ockergelbem Laube trug wie die anderen horizontalen Zweige zierliche Schneelichter. Weiterhin wurde das Violett duftiger und ein noch weiterhin ausgebreiteter vorspringender Baum war in dunstiges Bläulichgrau getüllt.“

Diese reine Empfänglichkeit für das Farbig-Anschauliche der Natur begleitete ihn auf seinen Reisen durch Deutschland, Italien und die Schweiz (1828), die Rheingegend und Paris (1835), und durch England und Schottland (1844). Manchmal formt sich der Eindruck zu solchen Notizen, wie diese hier: „Gegen Pirna zu brach ein rosenfarbiges Morgenrot über den Rohrsberg hervor und stand gut zum dunkelbewölkten Himmel, fast wie ein feurig aufblitzendes Liebeslicht zu einer dunkelgestimmten, tiefsinnigen Gemütsart. In den Tannengebirgen gegen Gießhübel dampften dicke Nebel auf, Schneeflächen wurden häufiger sichtbar und die kalt durchziehende Luft gab der Gegend noch mehr winterlichen Charakter,“ — so beginnt die Reisebeschreibung der Fahrt durch Deutschland, Italien und die Schweiz. Oder Carus beschreibt kurz skizzierend eine nächtliche Wanderung durch das Kolosseum: „Noch nie habe ich ein Menschenwerk gesehen, welches so sehr als Naturwerk mir erschienen wäre, als dieser Riesenbau! — Und dabei nun alles so eigentümlich! — Die ruhigste, angenehme, kühle Nacht — von weitem das eintönige Geräusch des Marmorsägens — Geruch von blühendem Klee an den Wänden — Nachtigallen nah und fern — mitunter Eulenruf — dazwischen ein Schuß.“

Das Verschwimmende der Atmosphäre, das Zerfallende alter Ruinen, das Verblaßte der Farben liegt ihm immerdar am nächsten. Das Mondlicht spielt dabei eine große Rolle mit seinen gespensterhaften Effekten. Fast immer sind es abendliche und nächtliche, manchmal auch morgendliche Stimmungen, deren Farbigkeit Carus beobachtet und fühlt, nur selten kommt auch die Tageszeit zu ihrem Recht. Fast ausschließlich ist Carus auf das, was ihm als „romantisch“ gilt, eingestellt, — so merkwürdig dies mit seiner selbstsicheren Lebensführung kontrastiert. Er selbst erklärt den Widerspruch zwischen seinen Lebenstendenzen auf lehrreiche Art. „Leichensteine und Abendröten, eingestürzte Abteien und Mondscheine, die Nebel- und Winterbilder, sowie die Waldesdunkel mit sparsam durchbrechendem Himmelsblau, sind solche Klageklänge einer unbefriedigten Existenz (der modernen Zeit).“ Und in seiner Biographie bekennt er, daß er (den eigentlich immer in der Tiefe des Gemütes ein Zug leiser Melancholie überschatte), „das innerste Geheimnis der Seele von schwerer Trübung zu reinigen“ unternahm, indem er „dunkle Nebelbilder, in Schnee versunkene Kirchhöfe und Ähnliches in bildlicher Komposition entwarf.“

Sein Naturerlebnis beschränkt sich freilich nicht auf die Konstatierung von Wahrnehmungen. Mögen sie bei ihm auch noch so feinführend sein, — was ihn von der Neuzeit unterscheidet, ist der Schellingsche Gedanke der „Welt-Seele“, freilich mehr in der Art Goethes in das Idyllische gewendet. Religiöses Pathos klang ja in dem ersten der zitierten Stücke an. — Es tritt das romantisch Sentimentale der damaligen Zeit hinzu und wendet das Farbiges ins Symbolhafte um: Töne und Farben drücken Gemütsstimmungen aus.

Ein interessanter Zug der inneren Wandlung Carus' macht sich bald bemerkbar, wenn man seine drei Reisebeschreibungen vergleicht. Da zeigt sich eine allmähliche Abschwächung der ursprünglichen Auffassung, ein gemaches Trockner-

Fülle seiner noch erhaltenen Arbeiten, deren letzte 1867, drei Jahre vor seinem Tode, entsteht. Zwischen beiden Jahren, die also den vierundfünfzigjährigen Zeitraum 1812—1867 umfassen, ist fast jedes Jahr durch ein signiertes Bild zu belegen, — nur in den fünfziger und vierziger Jahren sind nur ein paar Jahre vertreten. Zu den ausgeführten Ölbildern kommen noch sehr zahlreiche Bleistiftskizzen hinzu und kleinere Ölbildchen, die zwischen dem Staffeleigemälde und der kleinen (oft nur postkartengroßen) Zeichnung vermitteln, — ferner noch Kohlezeichnungen, besonders in seinen späteren Jahren. So zeigt sein Werk einen äußerlich imponierenden Reichtum der Dokumente. Doch ist die Qualität kaum ebenso hoch zu schätzen. Denn seine Arbeiten gehen nur zu gut mit den Leistungen leidlicher Dilettanten zusammen und sie fallen andererseits ab, wenn man sie mit wirklichen Kunstwerken vergleicht. Irgendeine Schwäche steckt in ihnen, allem offenbaren Fleiße und gutem Willen zum Trotz, — fast flau wirkt ein Carus neben einem Friedrich! Seine eigentliche produktive Kraft ist mit den Bildern erschöpft, die aus der Erinnerung an Erlebnisse auf seiner englisch-schottischen Reise entstanden, — ungern betrachtet man die Arbeiten von der Mitte der vierziger Jahre ab. Das dauernde Anwachsen der Tendenz, die auf Objektivität hindrängte, ist seiner Kunst nicht von Vorteil gewesen, — der Wille zur Gefühlsmäßigkeit, die seiner melancholischen Ader entquoll, brachte es in seinem letzten Lebensjahrzehnt nur noch zu trüben Sentimentalitäten.

Dennoch hat man so manchen Genuß bei dem Betrachten seiner Arbeiten, sobald man nur die allzu hohen Ansprüche mäßigt, die er durch seine eigenen Worte zur drängenden Forderung sich selbst gegenüber antürmte. Seine Zeichnungen nach knorrigen Bäumen, verzwickte verschlingendem Wurzelgeflecht, grossen, niedrigen Blattpflanzen, führen freilich nur um ein wenig über die naturwissenschaftlich richtige Wiedergabe hinaus. Dennoch liegt oft auch in ihnen ein eigener Reiz: ganz ruhig durchströmt das Leben der Natur diese bis ins einzelste genau abkonterfeiten Dinge, die sich so fein verästeln und die in so breite Blätter auslaufen. Gleichwohl: auch die besten Zeichnungen dieser Art bleiben sozusagen um ein wenn auch nur unendlich Kleines unterhalb des Niveaus, auf welchem erst das Kunsthafte wahrhaft beginnt, die Dinge der Außenwelt in Elemente musikalischer Rhythmik zu verwandeln. Seine Waldwinkel, Häuserecken, selbst die Wasserspiegelungen und Wolkenstudien haben ein allzu festes Bestehen, als daß sie sich in Schein auflösen. Sie sind auch zu irdisch, als daß sie am Leben der Welt, des Kosmos teilnähmen. Und so: noch nicht hereingezogen in den eigentlich kunsthaften Bezirk der selbständigen Form, — noch nicht aufgewachsen zu planetarischer Landschaftlichkeit wie bei Koch — auch noch nicht so von seelischem Gefühl erfüllt wie bei C. D. Friedrich — so müssen sie der letzten Anziehungskraft entbehren, die sie uns zu menschlich sehr wesentlichen Gebilden machen würde. Und doch entströmt ein rein naturhaftes Entzücken so manchem Frühlingsbilde und reizendem Laubgewirr. Und was immer wieder das Interesse wachruft und ein gewisses Maß von erstaunter Bewunderung, das ist der Wagemut, mit dem Carus an einzelne malerische Probleme herantritt. Seine Feinfühligkeit allen farbigen Schattierungen gegenüber findet die Bestätigung ihrer literarischen Bezeugung in seinen Arbeiten. Es ist da ganz erstaunlich, wie bravourös Carus da und dort bunte, leuchtend helle Töne in dunkleren Schatten einfügt, — wie er das leuchtende Grün moosbewachsener Stämme charakterisiert, — wie er das Fluktuierende der Wolken am offenen Himmel andeutet. In strengem Gehorsam vor der wahrgenommenen Wirklichkeit schreckt er vor keiner Kraßheit



C. G. Carus: Frühlingslandschaft des Rosenthals (1814) 0,34×0,43 m
Dresdener Gemäldegalerie.



C. G. Carus: Baumstudie (Bleistift) 0,20×0,16 m

momentanen Pinselstrichs zurück! In der Treue gegenüber der Natur und in der Feinnervigkeit seines Sehorgans ist er ein Impressionist von reiner Prägung. Wohl trennt ihn von der späteren Generation das Bewußtsein von der Gottdurchflossenheit der Erde. Aber am einleuchtendsten ist er doch wohl dort, wo dies Wesen gleichsam nur Theorie bleibt, wo er annähernd reiner Naturwissenschaftler ist. Sucht er nach „höheren Aspekten“, so versagen doch seine Mittel. Er wirkt dann leicht sentimentalisch, trotzdem gerade er die sentimentalischen Landschaften ablehnte. Solche Häuser, deren rote Fensterscheiben aus dunklem Abend aufleuchten, — Wanderer in nächtlich drohender Felsenlandschaft, — Schwäne, die bei Mondschein heranrudern, — sie alle haben etwas innerlich Problematisches an sich. Die Theorie der Reinigung der Seele von schmerzlichem Erleben, der er instinktiv folgte, findet in der Qualität dieser Gemälde und Kohlezeichnungen keinerlei Stütze! (Wie leicht wirkt nicht ein Gefühl unwahr, das aus dem Willen geboren ist. Und ist solch Reinigungsprozeß nicht etwas Willensmäßiges? !)

* * *

Carus ist fast ausschließlich Landschaftsmaler, — das Wort „Erdleben-Künstler“ muß man ihm trotz seiner Autorschaft wohl vorenthalten. Aus Deutschland, Italien, England, Schottland stammen seine Vorwürfe. Romantische Landschaften bleiben sie im allgemeinen. Denn die Vorliebe für Mondnächte und Gebirgigkeiten, für Vorfrühlingsstimmungen und Herbstlichkeiten heben sie über das Gewöhnliche des Alltags, über das Durchschnittliche empor. Und diese romantische Einstellung beherrscht nun einmal die Mehrzahl seiner Arbeiten — mag man auch seine eigentliche Leistung in den Werken erblicken, die das Romantische nur ganz von ferne ahnen lassen. Er war eben doch ein Freund von C. D. Friedrich, mit dem zusammen er draußen skizzierte und dem er einen oft geübten Kunstgriff verdankte, wie am besten die Einheitlichkeit des Blickfeldes zu erzielen sei: anlässlich eines „Mondschein-Bildes“, das Friedrich gefiel, bat er Carus „eine dunkle Lasur auf die Palette zu nehmen und außerhalb des Mondes und der nächst erleuchteten Stellen alles, und je mehr gegen den Rand des Bildes um so dunkler, damit zu über-tuschen . . . Ich tat es, und das Bild war mit eins ein anderes geworden; nun erst war die Illusion der Mondbeleuchtung deutlich,“ — so berichtet Carus in seinen „Lebenserinnerungen“, die auch sonst mancherlei von Friedrich mitzuteilen wissen. Aber trotz solchem Kunstgriffe, den er dann häufig anwandte, bleibt auch seinem Gefühl das gleiche Moment der Schwäche immanent, das seine Wirklichkeitswiedergaben größeren Formates zumeist stigmatisiert. Die Probe des Nebeneinander mit Friedrichs Arbeiten (sehr deutlich in Dresden) wird zu einer „peinlichen Frage“, die Carus nicht besteht.

Nur ganz selten hat sich Carus an andere Themata gewagt, als an Landschaften oder einzelne Pflanzlichkeiten. Von Interesse ist darunter ein großer „Wolfhunds-kopf“ in der Lahmannschen Sammlung auf dem Weißen Hirsch-Dresden. Aber man denke während seiner Betrachtung nicht an Rayski, dessen Tiere von ganz anderer Naturkraft zeugen! — Porträte, in denen er manche berühmte Persönlichkeiten, wie die Schröder-Devrient, malte, scheinen nicht mehr erhalten zu sein.

So bleibt das Wesentliche seiner Hinterlassenschaft die Unzahl von Landschaftsbildern in Bleistift, Aquarell, Kohle und Öl, in denen er sein nicht sehr tief gehendes aber außerordentlich weitherziges Naturgefühl und eine überaus große Empfindlichkeit für die differenziertesten farbigen Erscheinungen der Umwelt dokumentierte.

* * *

JUGENDWERKE DES M. GRÜNEWALD

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck

Von V. C. HABICHT

.....

Unsignierte und durch keine urkundlichen Beweise gestützte Werke und nun gar Jugendwerke, also Arbeiten, denen das gesicherte Gesicht der erarbeiteten Form fehlen muß, das bekannte (allzubekannt) einer gereiften Persönlichkeit diese rührenden Zeugnisse jugendwacher Geister bekanntzugeben, ist ein undankbares Geschäft. Eine Anmaßung scheint an ein gefestigtes Gebäude, einen neidisch behüteten Schatz greifen zu wollen — und nur zu begreiflich ist der Widerstand, der von Treue zeugen kann, aber auch von Enge, Dogma und Erstarrung. Allein — wenn etwas der Wissenschaft Sinn und Berechtigung geben kann, so ist es nur die Erweiterung des Wissens und sicher nicht allein das Hüten eines wohlverwahrten Schatzes. Das Wahre spricht gewiß für sich selbst und bedarf keiner Entschuldigung. Aber so sicher das Wahre von heute ein Paradox von gestern ist, um so nötiger ist es, das Paradox zur Geltung zu bringen. Es bedarf, damit es überhaupt gehört und eine Wahrheit werde, der Entschuldigung. Jede *captatio benevolentiae* ist eine Tat der Achtung und des Taktes, und es ist ein gutes Recht, sie zu fordern, am ehesten in rein wissenschaftlichen Leistungen, denn hier wird mehr an Glauben gefordert als in irgendeiner Dichtung. Denn, sie wendet sich an den Widerpart des Glaubens, die schwer besiegbare und zu überzeugende *ratio*, die selbst nichts anderes bedeutet als eine aus Erinnerungen aufgebaute Festung. Wie lange es dauert, bis sie eine Erkenntnis in den Ring ihrer Gegebenheiten aufnimmt und welcher Mühseligkeiten es bedarf, in sie einzudringen, hat der Verfasser an diesem Falle selbst aufs genaueste erlebt — und meine *captatio benevolentiae* soll in nichts anderem als in einem Berichte über dieses Faktum bestehen.

Ich habe von meiner Heimatstadt Darmstadt aus Erbach i/O. und das Schloß mit seinen wenig gekannten Kunstschätzen oft besucht. 1915 fielen mir die Kunstwerke, die den Gegenstand dieser Abhandlung bilden sollen, zum ersten Male auf. „Grünwald!“ mir schien die innere Antwort auf die Frage nach dem Künstler trotz ihrer Bestimmtheit und mangelnder Feigheit zum Bekenntnis unerhört, zwecklos und lächerlich. Der Gedanke, die Scheiben zu veröffentlichen und den erlauchten Namen mit ihnen in Verbindung zu bringen, kam mir überhaupt nicht. Ich habe die Arbeiten inzwischen noch mehrere Male an Ort und Stelle genau angesehen, besorgte mir 1919 die, zu den folgenden Abbildungen dienenden, Photos, lediglich in der Absicht, sie als ein Beitrag zur Geschichte der Glasmalerei zu veröffentlichen. Die Autorfrage, den leisesten Gedanken an Grünwald, ließ ich beiseite. Ich habe die Arbeit nicht abgeschlossen und konnte sie nicht abschließen, obwohl mich kaum eine andere so intensiv und langandauernd beschäftigt hat, so oft vorgenommen und wieder zurückgelegt, umgearbeitet und geändert worden ist — wie sie, weil das ihr Abzufragende künstlich unterdrückt war. Ich habe — nach einer erneuten Besichtigung — dem verwegenen Ruf der inneren Stimme dann schließlich nachgegeben — und ich glaube, daß sie recht haben muß. Einen Ehrgeiz habe ich an der Frage nicht, eine Intuition steht außerhalb aller Beweise, mein Erlebnis ist mir nicht zu rauben. Den Mut, von ihm zu sprechen, bringe ich gerne auf. Was ich biete, ist keine Hypothese. Fest davon überzeugt, daß künstlerische Werte nicht mit der *ratio* ergriffen werden können, und auch davon, daß sogenannte stilkritische Beweise einen *circulus vitiosus* bedeuten und für letzte



Abb. 1. Verkündigung. Kabinettscheibe im Schloße zu Erbach i. O.



7. Geburt Christi. Kabinettscheibe im Schlosse zu Erbach i. O.

Zu: V. C. Habicht: Jugendwerke des M. Grünewald.

Vorstellungen nicht reichen — so gut und sehr brauchbar sie für bestimmte, äußere (bekannte) Zwecke sind —, geht diese Untersuchung im eigentlichen einen eigenen und neuen Weg. Sie geht von der innersten Bewußtseinslage und Erkenntnisart des Künstlers der zu behandelnden Kunstwerke aus, sie weiß aus eigenen Erlebnissen schöpferischer Tätigkeit her um die Identität des schöpferischen Ichs, die unwandelbare, und um die Bedingtheit und Nebensächlichkeit der faßbaren Form, ganz besonders in den tastenden Werken der ersten Emanationen dieses Geistkernes. Die Schöpferqual ist nichts anderes als der grauenhafte Zwang, in die Welt der Erscheinungen hinunterzusteigen. Allein — so bedingungslos die Unterwerfung des erwachenden schöpferischen Geistes auch erscheinen mag, so furchtbar im Grunde die Übermächtigung durch die sinnlich packbaren Formen ist — meist in sklavischer Übernahme vorhandener Ausdruckselemente — so bleibt der Genius, und das ist der schöpferische Mensch, doch unverkennbar und gefeit, sehr zum Unterschied gegen die vielen und oft sehr tüchtigen Künstler, die eben nur Künstler und keine Genien sind. Ein Pieter Lastmann kann keinen Rembrandt, auch den in rührender (scheinbarer) Ohnmacht beginnenden und sklavisch Anschluß suchenden, überdecken — und mit Grünewald kann es anders nicht sein. Hätten wir von Rembrandt als frühestes Werk nur die Nachtwache, es gehörte ein Heidenmut dazu, ihm das wohl früheste Bild, den Prophet Bileam, zuzuschreiben. Jedenfalls wäre dann zunächst einmal von dem Begriffsschatz, der festgefügten Vorstellung der Form abzusehen. Allein — die Aufgabe wäre immerhin noch leichter als unsere, denn es würde sich um Kunstwerke gleicher Art handeln, während wir Glasmalereien mit Gemälden zu vergleichen haben. Unsere Aufgabe erfordert Wohlwollen und Geduld. Ein rasch vollzogener Vergleich auf Grund der Form hier und dort, ein unbedingtes Haften an dem bekannten Vorstellungsbild: „Grünewald“ würden die Anforderung, die gestellt ist, unbillig leicht erledigen. Wir wollen den Weg erleichtern und versuchen, ganz unbefangen an die Werke und die Aufgabe heranzutreten.

1. Der Befund.

Im Rittersaale des gräflichen Schlosses zu Erbach i/O. befinden sich, in moderne Fenster eingelassen, acht Rundscheiben, die im Lichten 30 cm mit einem $3\frac{1}{2}$ cm breiten Rand messen. Sie stellen dar:

1. Die Verkündigung (Abb. 1). Die Scheibe ist nicht im ursprünglichen Zustande erhalten. Die linke Gruppe mit dem auf einem Thron sitzenden Gottvater und dem den Thron anfassenden Engel gehörte ursprünglich offenbar zu einer Marienkrönung. Das Stück ist echt und alt (ungefähr gleiche Zeit wie die Scheiben: Ende 15. Jahrhundert), stammt aber aus einem ganz anderen Kunstkreise und hat stilistisch mit unseren Arbeiten nichts zu tun. Von dem ehemals links vorhanden gewesenem Engel Gabriel ist nur das Szepter und Spruchband übrig geblieben, sowie der untere Teil seines Gewandes, das zu dem darüber befindlichen Gottvater nicht paßt. Ob die unklaren Architekturteile über der linken Gruppe zu der ursprünglichen Scheibe gehören, oder gleichfalls (dann von einer dritten) eingesetzt sind, ist schwer festzustellen. Alt und original zur Scheibe gehörend ist die Landschaft und die Strahlenglorie: Aber auch dieser Teil wird durch ein dunkles, später eingesetztes Stück unterbrochen, das bis zu dem Heiligenschein der Maria reicht. Hier und weiter rechts mit einem Stück der Taube beginnt der intakte Teil der Scheibe, der den ganzen übrigen Raum füllt. Sind auch die Verluste, namentlich der Gestalt des Engels Gabriel, zu beklagen, so bleibt doch genug sowohl für die

künstlerischen Absichten. Die aber gehen stark und klar auf die Sache, den Kern, die Hauptsache. In großer Ruhe steht Christus dem vom Dämon gequälten und gezwackten, von zwei in Anstrengung mitbewegten Männern gehaltenen, Besessenen gegenüber. Nur scheinbar jedoch ist die Festhaltung des motorischen Geschehens das Ziel. Unendlich wichtiger der Drang, das Dahintersteckende zu bannen. Zum Verständnis ist auf den Wunderbericht zurückzugreifen, der am ausführlichsten bei Markus gegeben ist. Danach bringt einer aus dem Volke seinen Sohn zu Christus, schildert sein Besessensein und sagt: „ich habe mit deinen Jüngern geredet, daß sie ihn austrieben, und sie können es nicht.“ Als Vorbedingung fordert Christus den Glauben wie bei allen seinen Wunderhandlungen, jedoch in einer schwer verständlichen Form, denn er antwortet dem Vater auf die oben zitierten Worte unmittelbar: „O du ungläubiges Geschlecht, wie lange soll ich bei euch sein? Wie lange soll ich mit euch leiden? Bringet ihn her zu mir!“ Und er wird gebracht, und der Anfall spielt sich vor Christi Augen ab. Und nun erfolgt auf Christi Frage „Wie lange ist es, daß ihm dieses widerfahren ist?“ die Antwort: „von Kind auf. Und oft hat er ihn in Feuer und Wasser geworfen, daß er ihn umbrächte!“ Und dann die Worte, die Christi Ausruf: „O du ungläubiges Geschlecht...“ völlig aufklären und rechtfertigen, und die lauten: „Kannst du aber was, so erbarme dich unser und hilf uns.“ Sie enthalten Zweifel und Unglauben, wie sie Christus vorausgesehen und ausgesprochen hat. Und Christus spricht: „Wenn du könntest glauben, alle Dinge sind möglich dem, der da glaubt.“ Und alsbald schrie des Kindes Vater mit Tränen und sprach: „ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben.“ Darauf vollzieht sich das Wunder. Wenn irgendein Bericht, so trägt dieser für den Tieferblickenden den Stempel der Echtheit an der Stirn. Doch diese Frage kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Unsere Aufgabe ist, nachzuforschen, wie ihn der Künstler verstanden hat. Er hat ihn verstanden; er hat den natürlichen Vorgang, die Hilfe, die Christus dem schließlich überzeugt und ehrlich bittenden Vater („hilf meinem Unglauben“) angedeihen läßt, als den Kernpunkt erfaßt. Gewiß nicht wissend und im Verstande. Als mittelalterlich denkender Mensch und im Dienste eines Auftrages (doch wohl eines Geistlichen) durfte er das an sich ja auch keineswegs gleichgültige, sinnfällige Geschehen der Wirkung, der Heilung von der Besessenheit übergehen. Aber er hat das Tiefere erfaßt, ja, es liegt ihm zweifellos daran, es besonders deutlich zu machen. Wir sehen rechts den Vater mit Kopftuch und Judenhut stehen. Die Gesichtszüge drücken das Schreien, Weinen und die Wandlung aus. Mehr aber noch wird der Kampf, der hier von dem „Wunder“ Heischenden selbst zu bestehen war, durch die seltsam gekrampfte, deutlich gezeigte Hand ausgedrückt. Auf den Glauben kommt es an. Es gibt keine Wunder für den Glauben, alle Dinge sind möglich dem, der da glaubt. Aus keiner anderen Erkenntnis ist die — nach den Evangelien unmotivierte — Frauengestalt zu erklären. Was bei der Darstellung des gescholtenen Ungläubigen nicht möglich war, hier ist es, aus einem unglaublich tiefgehenden Bedürfnis heraus zur Darstellung zwingend, möglich geworden. Diese Gestalt, wohl ohne Zwang als die Mutter des Besessenen zu denken, drückt in vollkommenem Grade den Glauben aus, der Berge versetzen kann.

Christus und das Kananäische Weib. (Abb. 4). Christus' Gewand wie auf 3. Frau: blaues Untergewand; schwarzes, gelb durchwirktes Kleid (Brokat); Petrus: blaues Untergewand, roter Mantel; Apostel am weitesten links: grünes Untergewand, manganvioletter Mantel; dritter Apostel von links: ganzes Gewand grauweiß. Weg: dunkelgrau; Himmel: dunkelblau.



3. Christus treibt Teufel aus. Kabinettscheibe im Schloß zu Erbach i. O.



4. Christus und das Kananäische Weib. Kabinettscheibe im Schloß zu Erbach i. O.

Die Konzentration auf den geistigen Vorgang ist der vorher behandelten Scheibe gegenüber noch weiter fortgeführt, die Zurückdrängung der Akzessorien dementsprechend noch stärker. Durch die Isolierung der Christusgestalt auf der einen Seite, die Zusammenfassung der „anderen“ Welt mit den Jüngern („Laß sie doch von dir, denn sie schreiet uns nach“) und der Frau („Herr, hilf mir!“) auf der gegenüberstehenden, erfolgt eine ungewöhnliche Vertiefung des legendarischen Berichtes. Gewiß schimmert auch hier das äußere Geschehen durch, jedoch nur soweit, als es für Herausstellung des geistigen Kernes nötig ist. Die unwilligen Jünger sind ebenso bedürftig und hilfeangewiesen wie das jammernde Weib. Nur ein sehr großer Erleber und Seelenkennner konnte der Gestalt Christi in dieser Hilfe- und Wunderszene die Abwehrgeste und den Frage-Vorwurfsblick gegen die Jünger geben. Denn hier liegt der Brennpunkt. Das Wunder tritt zurück. Der Frau hat der Glaube bereits geholfen. Die Taterzählung, die jeder andere Künstler gegeben hätte, der Bericht des Wunders, kümmern unseren Meister sehr wenig. Diese einzigartige Erfassung, die von einer heimlichen Begabung des Künstlers und von nichts anderem als einem mystischen Erleben aufs klarste zeugt, ist — wie schon hier betont werden muß — keine Alltagsgabe. Ihr ist Christus ein lebendiges Gut. Was der Verstand der Verständigen nicht sieht, kein Wissen und keine ratio je begreifen können, und kein noch so hohes Anbeten des Gottessohnes, ist auf einem anderen Wege, von dem wir noch ausführlich zu sprechen haben werden, gefunden. Von aller Form abgesehen, ist es diese singuläre Gabe, die das Eigentliche und Wesentliche dieses Künstlers ausmacht. Doch wir wollen unserem Ziel nicht vorauseilen und uns zunächst auf die bloße Beschreibung beschränken.

In einer aufs allernötigste beschränkten Landschaftsdarstellung erscheint Christus rechts allein vor einem tief hinter seinem Rücken sich herabsenkenden weißen Hintergrund. Die auffallende Isolierung und Betonung der Gestalt entspringen nun keineswegs der flachen Absicht, „die zwei Welten“ gegeneinanderzustellen, sie zwingen vielmehr vor allem zur Beachtung der eigentümlichen und kühnen Auffassung und Behandlung der Hauptfigur. Die alles überragende Gewalt des Meisters, des „Wundermannes“, der er in diesem Fall eo ipso auch ist, verdeutlicht kein äußerliches Mittel, wie Größenmaßstab, Gewand, Attribute, Geste. Ich sehe nichts in die Darstellung hinein, ich sehe mich aber auch außerstande, die magische Kraft zu beschreiben, einfach deswegen nicht, weil es keine erklärbaren Mittel sind, mit denen die Wirkung erreicht wird. Alle Formen sind nur ein Fingerzeig, Pfade zur Erkenntnis des Wesentlichen, das nur erlebt werden kann. Aus der kompakten Masse der Gegenspieler tritt zunächst die kniende Frau deutlich hervor. Die gläubig gebreiteten Hände, der erstaunte Ernst und die Andacht der angespannten Züge sprechen voll und deutlich das aus, was nach dem Bericht zuerst von dieser Gestalt zu sagen ist. In eigentümlichem, gewolltem Gegensatz zu dieser Innerlichkeit steht die prächtige und phantastische Gewandung; d. h. so ist nicht genau gesprochen. Die Gegensätzlichkeit beruht auf der Gegenüberstellung dieser Figur überhaupt zu den Aposteln. Damit ist eine fundamentale Erkenntnis aufgewiesen, nämlich die, daß Glauben und Erleben des Göttlichen an nichts Äußerliches gebunden sind, daß kein Privileg dazu verhelfen kann und daß die Gnade stets aufs neue erworben werden muß. Von den Aposteln selbst sind drei als Ausdrucksträger vorgeschoben und allein von der seltsam primitiv, zweidimensional dargestellten Gruppe abgelöst. Der Einwand, die Klage gegen das Weib, der leichte Vorwurf gegen Christus werden von dem am weitesten rechts stehenden (Petrus?)

Auferstehung (Abb. 8). Die Scheibe ist leider schlecht erhalten, wenigstens ist die fehlende Hauptfigur, von der nur der rechte Fuß des heraustretenden Beines noch geblieben ist, mit keiner Phantasie zu ersetzen und ihr Verlust sehr zu beklagen. Daran kann auch die Tatsache nichts mildern, daß im großen das alte, übliche Motiv des Heraussteigens aus dem Sarkophage gegeben gewesen sein muß. Die Farbtöne der erhaltenen Teile lassen allerdings keinen Zweifel, daß doch ein gewichtiges, neues — und auch für unsere Autorfrage bedeutsames — Moment eingeführt ist: das Licht, das von der magisch verklärten Gestalt des Auferstandenen ausgegangen sein muß. Die in silbergrauen Tönen, mit braunen Schattierungen gehaltenen Rüstungen spiegeln im Metall ein helles, seltsames Licht, ebenso die meist gelb gehaltenen Gewandteile und der braunrosa gegebene Sarkophag. Altertümlich dagegen wieder die Benutzung des assistierenden, den Sarkophagdeckel hebenden und beiseite schiebenden, Engels. Zwar nicht neu, aber doch stark gefühlt und selbst erlebt erscheint die Skala der psychologischen Reflexe innerhalb der Wächtergruppe. Dumpfer Schlaf, geblendetes Erwachen, taumelndes Getroffensein und blöde Verwunderung wechseln von rechts nach links herum. Wie primär und geschlossen die Visionen unseres Künstlers sind, wissen wir; wie empfindlich die Herausnahme eines Teiles, und gar des Hauptteiles, stört, sehen wir hier. Gewiß hat im ganzen die breite Diagonalebasis des Sarkophags nicht die Bedeutung gehabt, wie es jetzt erscheint, da dieses nebensächliche Stück um Beachtung und Zuerkennung einer Bedeutung trotz. Auch scheinen mir die Freiheiten in Bewegungsdarstellungen, die Kühnheiten der Überschneidungen, die Schärfe der Beobachtung nicht überschätzt werden zu dürfen. Sie sind hier nur gegeben, weil das Thema diese schärfere Berücksichtigung sinnfälliger Gegebenheiten, die zugleich die Bannung in die niedere Seinsstufe versinnbildlichen, forderte.

2. Vorläufige kunsthistorische Einreihung.

Nach einer gütigen Mitteilung der gräfl. Erbach-Erbach und Wartenberg-Rothischen Rentkammer ist über die Herkunft der Scheiben folgendes bekannt. Im handschriftlichen Katalog Nr. 15 „Description der Sammlungen des Schlosses zu Erbach“ (vom Grafen Eberhard zu Erbach 1876 verfaßt) findet sich S. 61 folgender Eintrag: „Zwischen diesen uralten mandelförmigen Wimpfener Scheiben wurden zur Completierung der Renaissance schon angehörige, feine runde Glasgemälde gefaßt. Auch sie vergegenwärtigen Szenen aus der Heilsgeschichte und bilden einen kleinen Kreis von Glasgemälden, welche vom Grafen Karl¹⁾ in Ulm erworben wurden, und der mit dem XV. Jahrhundert angebahnten Vervollkommnung dieser Kunst angehören, sie entstammen der Künstlerhand Carlettos.“ Außer dieser Erwähnung findet sich keine in den übrigen 19 handschriftlichen Katalogen. Da Graf Karl bereits 1832 starb, sind auch die obigen Provenienzzangaben, die erst 1876 vom Grafen Eberhard angegeben werden, nicht absolut sicher und jedenfalls mit Kritik zu benutzen. Die weitere Beschreibung und Bestimmung braucht uns nicht zu beschäftigen.

Wissenschaftliche Behandlung haben die Scheiben bis jetzt nur in anderem Zusammenhang erfahren. In Verbindung mit dem berühmten Glasmaler Hans Wild werden sie ganz kurz bei Frankl in seinem Buche²⁾ und in dem H. Wild gewidmeten Aufsatz³⁾ erwähnt, ohne daß sich Frankl zu einer Zuschreibung an H. Wild

(1) regierte 1823—32.

(2) vgl. P. Frankl: Die Glasmalereien des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben. Straßburg 1912, Seite 169.

(3) id.: Der Ulmer Glasmaler H. Wild. (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlungen. 33. Bd. Berlin 1912, S. 77.



Abb. 5. Speisung der 5000. Kabinettscheibe im Schloße zu Erbach i. O.



Abb. 6. Steinigung im Tempel. Kabinettscheibe im Schloß zu Erbach i. O.

Zu: V. C. Habicht: Jugendwerke des M. Grünewald.

entschließt, zumal er die Werke nicht aus Autopsie kennt. Eine kritiklose Zuweisung an H. Wild nimmt Fischer¹⁾ vor. Am eingehendsten und wertvollsten sind die Werke bei Schmitz²⁾ behandelt, der sich aber auch mit der Reproduktion von zwei Scheiben begnügt, die Zuweisung an H. Wild ablehnt und wichtige Hinweise auf die stilistischen Verbindungen mit der rheinisch-elsässischen Schule gibt.

Zu dem Gedanken an H. Wild als Autor mag wohl zunächst die erwähnte Provenienzangabe verführt haben. Auch wenn sie stimmen sollte, ist mit dem Ankauf der Scheiben in Ulm natürlich nichts Endgültiges über die wirkliche Herkunft ausgemacht. Überdies lehrt ein kurzer Vergleich, daß unsere Scheiben mit der sehr ausgeprägten und von Frankl genügend deutlich gemachten Kunst H. Wilds nicht in Verbindung gebracht werden dürfen. Es genügt, auf die in jeder Hinsicht andersartige Auffassung und Darstellung gleicher und ähnlicher Szenen zu verweisen und etwa die Auferstehung der Magdalenenkirche zu Straßburg³⁾ und die mit ihr fast genau übereinstimmende des Ratsfensters in Ulm⁴⁾ mit der unserer Scheibe oder die Szenen der Heilung des Besessenen⁵⁾ und des kananäischen Weibes⁶⁾ des Ulmer Ratsfensters mit den Erbachern zu vergleichen.

Wir nehmen die von Schmitz gewiesene Spur auf und werden in der Lage sein, engere Beziehungen zu den elsässischen Werken aufzuweisen, allerdings nur solche, die die Anlehnung oder das Übernehmen brauchbarer Formen durch unseren Künstler verraten. Es handelt sich vor allem um die Scheiben im nördlichen Querschiff von St. Georg zu Schlettstadt⁷⁾ und um die der Pfarrkirche zu Zabern⁸⁾, für die wir bei Bruck Bestimmungen vorfinden. Bruck verlegt die Schlettstadter Fenster mit der Legende der hl. Agnes in das Ende des 15. Jahrhunderts⁹⁾, die der Marienkapelle zu Zabern in die Zeit um 1465 und nimmt für sie Entwürfe des H. Isenmann an¹⁰⁾ (eine Annahme, die ohne Grund von Fischer übernommen wird). Für unsere Zwecke genügt es, festzustellen, daß die beiden Fenstergruppen aus der Zeit um 1470 stammen, jedenfalls vor den Erbacher Scheiben entstanden sind.

Sie können für uns — wie bemerkt — lediglich zur Herleitung des Stiles der Erbacher Arbeiten herangezogen werden.

Ich wähle zunächst ein Beispiel der Schlettstadter Fenster: die Vorführung der hl. Agnes vor dem Präfekten.

Da wir sahen, daß sich das Interesse des Meisters der Erbacher Fenster auf die Physiognomik geradezu stürzt, daß hierzu im Formalen mit ein Kernpunkt dieser Arbeiten zu suchen ist, versteht es sich, nach Anregungen für diese Erscheinungen Umschau zu halten. Der Präfekt und die beiden Schergen der Szene bieten vollkommene Gelegenheit, eine Schärfung der Individualbeobachtung mit einem hart an die Karikatur streifenden Zuge festzustellen. Der Henker rechts mit seinen Negerlippen, der Knollennase, den gekniffenen Hundsaugen ist ein gutes Beispiel dieser Übertreibung, zugleich etwas wie ein Vorläufer des Besessenen unserer Teufelaustreibungsszene etwa. Der andere Henker mit seinem geöffneten Munde, der hängenden, vorgeschobenen Unterlippe ist etwa mit dem vorderen Henker der Teufelaustreibungsszene zu vergleichen.

Ähnliche oder geradezu karikierende Physiognomien weisen die Fenster in Zabern auf.

(1) vgl. J. L. Fischer: Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914, S. 158.

(2) H. Schmitz: Die Glasgemälde des k. Kunstgewerbemuseums in Berlin. Berlin 1913, S. 101.

(3) R. Bruck: Die elsässische Glasmalerei. Straßburg 1902, S. 138 und Taf. 67. (4) Jahrb. d. preuß. Kunstaln. 1912, Abb. 9 (S. 49). (5) Jahrb. d. preuß. Kunstaln. 1912, Abb. 7 (S. 45). (6) Jahrb. d. preuß. Kunstalgn. 1912, Abb. 7 (S. 45). (7) vgl. Bruck: a. a. O., Taf. 61. (8) id.: Taf. 53 und 54. (9) id.: Seite 127. (10) id.: Seite 109 ff.

Es kann auch kein Zweifel sein, daß die neue Bewegung am Ausgang des Mittelalters, die man gemeinhin als Sondergotik zu bezeichnen pflegt, die dem Renaissancegeist und seiner Kunst erliegen mußte und die nur wenige einheitliche Schöpferpersönlichkeiten hervorgebracht hat, von diesen Kräften besonders stark erfüllt gewesen ist. Allein — mit dem bloßen Willen ist es nicht getan. Eine Auserwählung, die Besenkung mit einer seltenen Gabe müssen dazu kommen, wenn diese Einstellung zu mehr als gewöhnlichen Ergebnissen führen soll. Versteht man unter Mystik das unmittelbare Ergreifen der geheimen Wirklichkeit — und dies ist der Urgrund, von dem aus sich alle weiteren Erkenntnisse des eigenen Ichs usw. von selbst ergeben —, so ist es diese Gabe (die durchaus keine Zeiterscheinung ist), die uns in höchstem Maße bei dem Schöpfer unserer Scheiben entgegentritt. Der Gedanke an eine denkbare Beeinflussung oder an Wünsche des Bestellers ist deshalb als unmöglich abzuweisen, weil sich diese Einsichten nicht mitteilen lassen oder wenigstens nur dem, der die gleichen Erlebnisse urtümlich besitzt.

Wie sehr und ausschließlich dieses Seinserlebnis oder die religiöse Gabe (was dasselbe ist), das Zentrum des künstlerischen Schaffens und damit den Schlüssel zum Verständnis bilden, ist an der Formsetzung nachzuweisen.

Im Gegensatz zu den schweifenden Gebilden einer der ratio entstammenden Phantasie hat die Schau oder die Vision von vornherein den Charakter des Geschlossenen, einfach deswegen, weil eine Wahrheit oder Seinserkenntnis eine eindeutige sein muß. Diese aus Einfalt geborene und an Einfalt gemahnende Einfachheit und Unbeirrbarkeit gewähren ein einheitliches Gebilde. Die Werksetzung besteht in nichts anderem als der Wiedergabe, sie stellt eine organische Einheit dar. Bei den sämtlichen Scheiben ist dieser primäre Akt unverkennbar. Kein Wissen und Suchen trägt Einzelelemente, die als brauchbar erkannt sind, zusammen; wohlverstanden im wesentlichen — in der Schau, der Vision. Diese steht klar und unverrückbar fest. Das geistige Geschehen wird als Spannung, als Kontrast erlebt, nicht nur, wo dies selbstverständlich ist: bei den Christusszenen, auch bei der Darstellung der Verkündigung etwa. Hieraus erklärt sich die Abweisung alles Unnötigen, die Vermeidung von Leere und der Anbringung von rein füllenden Beigaben aus ästhetischen Gründen. Die Spannungspole sind in den Figuren straff festgehalten, jede einzelne Gestalt in die eine oder andere Seite einbezogen.

Zur Verwirklichung dieser Absichten dienen eine Reihe — zweifellos unbewußt verwandter — Mittel, die für uns aber zur Erkenntnis der Art der Materialisierung — und auch der Künstlerpersönlichkeit von hohem Werte sind. Das Wechselspiel der polaren Geistkräfte, das Hin- und Herfluten sinnfällig zu machen, kann kaum etwas anderes als die Diagonale besser dienen. Es sei im Voraus aber noch einmal ausdrücklich betont, daß es sich hierbei um sekundäre Dinge handelt und daß das Eigentliche und Wesentliche in der Gesamtschau, der Fixierung der Vision bereits gegeben ist. Besonders bei den Wunderszenen (Speisung, Heilung und kananäisches Weib) tritt die Diagonale als Hilfsmittel der Verdeutlichung stark hervor. Es genügt, auf die Speisungsszene aufmerksam zu machen und darauf hinzuweisen, wie hier von den Händen Christi zu denen des Johannes eine Diagonale aufsteigt, die in den vorgestreckten Armen des brotverteilenden Apostels wie in zwei Antennen nach abwärts schießt. Zugleich wird hier deutlich, daß die Form keinen Selbstzweck hat, daß mit diesen beiden Diagonalen der „Stromleiter“ unzweideutig gemeint ist. Eine natürliche Folge der künstlerischen Gesamtabsicht ist die gleichzeitige Bevorzugung von Parallelen, schon deswegen verständlich und nötig, da es sich öfters darum handelt, die Polarität in mehreren Gestalten an-



7. Einzug in Jerusalem. Kabinettscheibe im Schlosse zu Erbach i. O.



Abb. 8. Auferstehung. Kabinettscheibe im Schlosse zu Erbach i. O.

zudeuten (z. B. parallele Haltung der Köpfe bei dem Vater des Besessenen und der Frau.)

Gegenüber diesen klaren, bedeutungsvollen Linienelementen finden sich solche, die allgemeiner von dem inneren Spannungsverhältnis des Künstlers selbst sprechen. Ich meine vor allem die reichen und komplizierten Faltspele, die in der Gewanddarstellung Verwendung finden. Unbestreitbar handelt es sich in der Vorliebe für diese Dinge, wie ebenso stark in der stilistischen Gestaltung, um allgemeine Erscheinungen der Zeit. So merkwürdig es für den ersten Augenblick auch klingen mag, so sehen wir doch selbst in der Behandlung der Figur und in dem Ausdruck der Köpfe sekundäre Werte, die jedenfalls gegenüber der Stärke der geschlossenen Vision bei dem jungen Künstler zurücktreten. Sie sind zum Teil, wie wir bereits sahen, Formgut der Zeit. Das Erstaunliche liegt weniger im Gegebenen als zu Erahnenden. Denn hinter dem entlehnten Formgut spricht doch deutlich die eigenwillige und starke Persönlichkeit und zuweilen gelingt es ihr auch, das ihr Vorschwebende neu und mit eigenen Mitteln zu bannen. Ich verweise auf den Christus der Brotvermehrungsszene oder auf die Apostel am weitesten links auf der Szene mit dem kananäischen Weib. Das gleiche, nämlich die Erkenntnis der Bedeutung, das klare Wollen und das nur teilweise Gelingen gilt für die Darstellung der Hände. Wundervoll, bedeutungsvoll und in vollendeter Realität (womit hier alles andere als die Tagesrealität und Naturalismus der Darstellung gemeint ist), z. B. die Hand Christi beim Einzug oder die des Vaters bei der Heilung des Besessenen. Der Gegenbeispiele sind so viele, daß sie nicht genannt zu werden brauchen.

Eine eigentümliche und wichtige Rolle spielen schließlich noch die Farben. Zugegeben ist auch hier wieder, daß wir in dem expressiven Wollen der neuen Welle der Spätgotik an sich auf ähnliche Züge stoßen, daß auch hier die Abwendung von einer sach- und dinggefesselten, objektiv-realistischen Wiedergabe stattfindet. Wir dürfen uns auch nicht durch die leuchtende Kraft des Materiales verführen lassen. Allein — trotz dieser Einschränkungen und Voraussetzungen dürfen die Werte nicht übersehen werden, die bereits in den Entwürfen niedergelegt gewesen sein müssen, wie auch keinesfalls vergessen werden darf, daß die Kabinettscheibemalerei durchaus auf veristische Momente drängte. Die symbolische Kraftentfaltung der Farbe, namentlich auch mit Heranziehung magischer Lichtwerte (wie in der Auferstehungsszene), die durch Reduzierung auf wenige leuchtende Haupttöne erreicht wird, bildet unbedingt einen wesentlichen und besonderen Teil der Entwürfe.

4. Der Autor.

Die Scheiben stehen völlig allein. Irgendeine Verbindung mit anderen Werken der Glasmalerei, die auf die gleiche oder eine entwickeltere Hand schließen lassen könnten, gibt es nicht. Züge erstaunlichster Art sind uns in ihnen entgegengetreten: eine Kraft der Vision, ein Erfassen des Wirklichen, ein expressiver Drang, die aufmerken lassen. Gab es so viele religiöse künstlerische Genies am Ausgang des Mittelalters? Sollte dieser Große spurlos verschwunden sein? Oder, da es sich zweifellos um eine jugendliche Anfängergestalt handelt, sollte er nur gelegentlich auf diesem Gebiete tätig gewesen sein?

Es ist seltsam, daß ein dunkles Gefühl irgendeine Verbindung Grünewalds mit der Glasmalerei als vorhanden, ja als nötige Voraussetzung, empfunden hat. Es sind andere Gründe, die mich (abgesehen von dem geschilderten ersten Eindruck) schließlich auf den Meister geführt haben.

Es ist zunächst die Tatsache, daß neben vielen ausdrucksreichen Künstlern der Sondergotik eben doch nur ein religiöses Genie als Künstler bestehen bleibt. Diese Gabe, wohlverstanden diese, ist bei unserem Künstler unbedingt gleich groß wie beim gewaltigen Schöpfer des Isenheimer Altares. Diese Tatsache ist durch noch so großen Abstand der stilistischen Mittel nicht zu erschüttern. Nun wäre es ein leichtes, die Wege von der Emanation eines jungen religiösen Künstlergenies zu den reifen und der Mittel bewußten aufzuweisen. Nur bei Grünewald ist es kaum möglich, da uns der Künstler als eine reife und formgewandte Persönlichkeit entgegentritt. Mayer¹⁾ ist durchaus zuzustimmen, wenn er behauptet, „als fertiger Künstler steht Grünewald in seinem frühesten uns erhaltenen Werk, der Kreuzigung, in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel vor uns,“ auch wenn man die Münchener Verspottung noch vor diese legt.

Es ist also der Mut aufzubringen, die bequeme stilistische Stütze beiseite zu lassen und die Identitätsprobe am Eigentlichen vorzunehmen. Ich wähle die Darstellung der Begegnung des hl. Paulus und hl. Antonius des Isenheimer Altares und die Scheibe mit dem Brotwunder, lediglich weil hier und dort Wunderdarstellungen gegeben sind und der Kern des religiösen Erfassens hier vergleichsweise am besten zu packen ist.

Um zu verstehen, was Grünewald mit der Darstellung der Besuchsszene beabsichtigt hat, ist es nötig, sich die Unterlagen anzusehen. Sie lautet in der *legenda aurea*: . . . Cumque hora prandii adesset, corvus duplicatam panis partem attulit, cumque de hoc Antonius miraretur, respondit Paulus, quod Deus sibi omni die taliter ministrabat et praebendam propter hospitem duplicaverat. Pia lis oritur, quis magis dignus esset panem dividere. Defert Paulus hospiti et Antonius seniori. Tandem uterque manum apponunt et in aequas partes panem dividunt . . .“ Das Superstitionelle des Wunders und der sinnfällige Bezug auf das Brotbrechen Christi bilden den Inhalt des Berichtes. Keines dieser Motive hat Grünewald dargestellt. Als echter Mystiker weiß er, worum es sich handelt. Der Träger des geistigen Vorgangs, der, in dem er allein Realität besitzt, ist der hl. Paulus. Einzig und allein sein ekstatischer Wille schafft das Geschehen, suggeriert es, bannt es in die Erscheinung. Es gibt nur einen einzigen deutschen Künstler, der das Menschlich-Übermenschliche mystischer Vorgänge mit dieser Klarheit erfaßt und dargestellt hat. Genau die gleiche Gabe tritt uns — trotz aller natürlichen und notwendigen formalen Abweichungen — in der Darstellung des Wunders der Brotvermehrung entgegen. Auch hier wird nichts Superstitionelles, handgreiflich Wunderbares, ein Bluff für einfältige Gemüter, sondern der seelisch-geistige Vorgang in Christus, sein Wille und dessen Wirkung auf die in seinem Banne Stehenden geschildert. Von hier aus gesehen ist die Frage: „Wer anders als Grünewald?“ berechtigt. Denn sie ist, da es sich um Wesentlicheres als materielle Dinge handelt, nur eindeutig zu beantworten.

Nun erst mag es einen Sinn haben, danach zu suchen, ob die tastenden Emanationen der Werksetzung auch äußerliche Beziehungen zu den späteren aufweisen. Der öfters wiederkehrende Feiste und der Negertyp stammen von Anregungen Schongauers. In unseren Scheiben können wir die erste selbständige Umbiegung dieser Vorbilder und das Verhältnis zu den späteren Ausprägungen deutlich verfolgen.

Auf drei Scheiben erscheint dieser seltsame negroide Typ: bei der Heilung des Besessenen: der Kranke selbst, beim Einzug Christi in Jerusalem der linke untere

(1) vgl. A. L. Mayer: M. Grünewald. München 1919.

(2) vgl. Graeße. S. 95.

Zuschauer der rechten Gruppe, bei der Brotverteilung der Trinkende rechts im Hintergrunde und die Frau in der Mitte, hinter deren Rücken ein Kind steht. Die breiten, wenig vorstehenden, platten Nasen, die wulstigen Lippen und etwas geschlitzten Augen verursachen den Eindruck der fremden Rasse, an deren Darstellung natürlich nicht gedacht ist. Der naheliegende Vergleich mit dem hl. Mauritius des Münchener Bildes hat deshalb zu unterbleiben. Die zweifellos lediglich aus dem Drang nach Ausdruck, nach physiognomischen Eigenarten zu erklärenden Erscheinungen kommen deshalb Fassungen ähnlicher Art wie der Königstochter auf dem Frankfurter Bild des hl. Cyriacus oder der Kreidestudie in Paris am nächsten. Vergleicht man diesen Kopf näher mit dem Besessenen unserer Scheiben oder der Frau des Brotwunders, so ist deutlich, daß die grimassierende Physiognomik Widerhall einer Erregung sein soll; dabei fällt dann auch weiter die übereinstimmende scharfe Anspannung und Belebung der hageren Wangenpartien auf. Es bestehen hier jedenfalls sichtbare formale Verbindungen zwischen der Kunst unseres Meisters und der Grünewalds.

Ein ähnlicher Fall liegt bei der Übernahme des Typs des älteren, feisten Mannes vor, der gleichfalls von Schongauer in der deutschen Kunst vorbildlich (bekanntlich auch für gleiche Gestalten Dürers), eingeführt wurde. Der Vater auf der Heilungsszene des Besessenen ist mit dem höhnnenden Pharisäer in Berlin und der Zeichnung in Kopenhagen wohl in Parallele zu setzen. Da wir für die eigentlichen Glasmalereien eine zweite Hand annehmen, sind unmittelbare Beziehungen der „Schrift“ hier so wenig wie sonstwie festzustellen. Die Vergleichspunkte müssen in der Auffassung gesucht werden, und da ist es wohl möglich, hier wie dort eine ähnliche tiefe Beseelung des modischen Typus zu erkennen.

Dagegen scheinen mir in einem weiteren Punkte so auffallende, dem Zeitwollen entgegengesetzte, Berührungspunkte vorzuliegen, daß von einem Zufall kaum gesprochen werden kann. Wir sahen eine ausgesprochene Vorliebe unseres Meisters für Raummengen (Verkündigung oder Steinigung etwa) zu eigentümlichen Gestaltungen von Innenräumen gelangen. In Grünewalds Werk (Verkündigung oder Tempel auf Geburtszene des Isenheimer Altares) kontrastiert diese Vorliebe in auffallender Weise zur Weite der Landschaftsdarstellungen. Jedenfalls zieht er bei Innenraumdarstellungen eine scharfe, enge, seitliche Umgrenzung in schmalen Räumen in seltsam übereinstimmender Neigung allen anderen Möglichkeiten vor.

Wir beschließen diesen Überblick, der für uns von vornherein von sekundärer Bedeutung ist, weil die Identität von außen her aus den verschiedensten Gründen kaum oder nicht zu finden sein kann.

5. Ergebnis.

Kein Genie braucht sich wegen der Ungeschicklichkeiten und Gebundenheiten der ersten Emanationen seiner Jugendwerke zu schämen. Denn rein und reich wird in ihnen auch schon der wahre Schatz der Persönlichkeit gebettet liegen, mag auch die Kluft zwischen Werksetzung und Wollen noch so groß sein. Die Frage, ob Grünewald ein Dienst damit erwiesen ist, die tastenden Zeugnisse seines Geistes bekanntzugeben, ist darum müßig und verfehlt.

Das Bild des gewaltigen, gereiften, seiner Mittel sicheren Meisters wird durch sie nicht verdunkelt — und seiner Größe gewiß kein Abbruch getan. Denn die wahrhafte Größe seines Wesens strahlt in diesen bescheidenen und gebundenen Werken in der gleichen Einzigartigkeit ihres Wertes wie in allen späteren bewunderten Schöpfungen. Sie aber haftet nicht an Meisterschaft, Technik und

3. B. 44 der Kleinen Passion (b),
4. L. 86 (1521) (a),
5. L. 198 (1521) (a).

Alle übrigen einschlägigen Darstellungen sind Beweinungen. Ich zähle sie auf nach Gemälden, Kupferstichen, Holzschnitten und Handzeichnungen geordnet.

I. Gemälde:

1. Nürnberg, Germanisches Museum (um 1498);
2. München, Alte Pinakothek (1500);
- [3. Dresden, Gemäldegalerie, letztes Bild des Zyklus der sieben Schmerzen Mariae (Dürerschule)].

II. Kupferstich:

4. Gestochene Passion, B. 14.

III. Holzschnitt:

5. Große Passion, B. 13;
6. Kleine Passion, B. 43.

IV. Handzeichnung:

7. L. 25 (nicht „Entwurf zu einer Kreuzabnahme oder Beweinung“, sondern Entwurf zu einer Beweinung);
8. L. 117 (nicht „Die Kreuzabnahme“) (1513?);
9. L. 129 (1522);
10. L. 379 (1521);
11. L. 489 = letztes Bild der Grünen Passion (nicht „Die Grablegung Christi“);
12. L. 559 (1519).

Allen diesen Bildern ist charakteristisch, daß der vom Kreuz abgenommene, am Boden liegende Leichnam Jesu am Oberkörper aufgerichtet wird, um der Maria „gezeigt“ zu werden. Verkehrt ist es demnach, wenn der Text zu L. 489 (Nr. 11) behauptet, Christi Leichnam werde „auf den Boden gelegt“.

Des Amtes, den Oberkörper Jesu vor Maria aufzurichten, waltet, mit einer einzigen Ausnahme, ein Mann und zwar entweder der Evangelist Johannes (1, 3, 4, 5) oder, in der Mehrheit der Fälle, Joseph von Arimathia (2, 6, 8, 10, 11, 12)¹⁾. Die einzige Ausnahme bietet Nr. 9 = L. 129, wo Maria selbst das Haupt des Sohnes hebt.

Außer dem nie fehlenden und an seinem jugendlichen Aussehen und seinem Lockenkopf nie zu verfehlenden Johannes ist nebst dem schon genannten Joseph von Arimathia in der Regel bei der Beweinung, aber auch bei den beiden späten Grabtragungen L. 86 und 198 noch ein Mann anwesend, der durch ein großes Salbengefäß gekennzeichnet ist. Wer ist dieser? Der Lippmann-Text nennt ihn in der Beschreibung von Nr. 8 unserer Reihe = L. 117 Joseph von Arimathia, in der Beschreibung von Nr. 379 Nikodemus. Was ist richtig? Unsere Entscheidung ist schon vorweggenommen, indem wir den Mann, der in der Darstellung der Beweinung mit Johannes sich in die Rolle, den Oberkörper Jesu aufzurichten, teilt, Joseph von Arimathia nannten. Daß aber der Mann mit dem Salbengefäß nicht Joseph von Arimathia, sondern Nikodemus ist, ergibt sich unzweifelhaft aus dem Johannesevangelium, in welchem wir Kap. 19, 38 f. lesen: „Darnach bat den Pilatus Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war, doch heimlich aus Furcht

(1) In der Skizze Nr. 7 = L. 25 ist nur der tote Körper mit der die Füße küssenden Magdalena gezeichnet.

vor den Juden, daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubte es. Da kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhe und Aloe untereinander bei hundert Pfunden.“ Diesem und nicht dem Joseph kommt also die Salbenbüchse zu.

Ein vierter Mann, der bei der Kreuzabnahme der Grünen Passion und bei den Grablegungen, hier mehrmals neben weiteren, noch gegenwärtig ist, ist als Simon von Kyrene zu bestimmen. Er ist aber nicht etwa zu erkennen in einem der beiden Männer links im Hintergrunde des letzten Bildes der Grünen Passion (L. 489). Vielmehr stellen diese beiden den Hohepriester (links) und einen Pharisäer (rechts, mit dem Hammer) dar, welche gekommen sind, nach der Beisetzung des Heilandes das Grab zu versiegeln (Matth. 27, 66).

Wer ist der Dicke in dem Ecce homo-Blatt der Großen Passion (B. 9)?

Auf dem Ecce homo-Blatt der Großen Passion steht zwischen den beiden Profilgestalten im Vordergrund ein mehr dem Beschauer zugewendeter barhaupter Mann in priesterlich gearteter Tracht, der durch starke Fettleibigkeit auffällt. Wer ist dieser? Von den Erklärern faßt nur einer ihn näher ins Auge, und der nennt ihn einen Mönch, während ihm der Bärtige in weitem Gewande und mit umhülltem Kopf vor ihm ein Hohepriester zu sein dünkt¹⁾.

An sich läge es nicht außer dem Bereich des Möglichen, daß Dürer zu den moralischen Mördern Jesu einen Mönch gesellt habe. Hat er doch auch in der Offenbarung aus seiner Gesinnung gegen Klerus und Mönchtum kein Hehl gemacht. Gleichwohl findet sich in der Großen Passion, wie auch in keinem anderen der nachapokalyptischen Zyklen oder Werke, von den beiden Münchener Aposteltafeln abgesehen, eine solche Spitze gegen die Vertreter der alten Kirche nicht, insbesondere also auch nicht in unserem Holzschnitt.

Dürer wollte vielmehr in dem Dicken, der unter dem Volke als die Hauptperson fungiert, den Hohenpriester, d. h. einen wirklichen Hohenpriester zeichnen, nicht einen als Hohenpriester fungierenden Mönch. Der Beweis ist unschwer zu führen. Erstens ist die Tracht des Mannes zwar priesterlicher Art, aber keine Mönchstracht. Zweitens ist die Tracht, die der feiste Mann des Ecce homo-Holzschnittes der Großen Passion trägt, im wesentlichen dieselbe, die Joachim trägt im Marienleben, insbesondere auf dem Blatt seiner Begegnung mit Anna am Goldenen Tor (B. 79). Drittens aber ergibt sich die Identifizierung des Dicken als des Hohenpriesters unzweifelhaft aus den parallelen Darstellungen. Dürer stellt den regierenden Hohenpriester regelmäßig als widerwärtig feist dar, so in der Kleinen Passion B. 29 (Hannas dagegen ist als schlanker Alter wiedergegeben, B. 28), desgleichen in der Grünen Passion L. 478, wo er den Judenhut auf dem Kopfe hat. Dasselbe Modell erscheint nun in der Grünen Passion noch einmal und zwar in der Darstellung des Christus vor Pilatus L. 480, hier mit übergezogener Kapuze. Schließlich bringt es die Kupferstichpassion abermals in den beiden Darstellungen des Christus vor Kaiphas (B. 6) und des Christus vor Pilatus, wobei dem Kaiphas dort eine hohe Mütze auf den Kopf gegeben ist, während ihn der „Dicke“ hier wiederum mit der Kapuze bedeckt hat. Daß also der „Dicke“ in allen Fällen mit dem Hohenpriester Kaiphas identisch ist, kann hiernach nicht mehr fraglich sein.

(1) K. Tscheuschner, Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Erläuternder Text. Leipzig, o. J., S. 37.

Sämtliche Evangelien bemerken ausdrücklich, daß mit dem Volke die Hohenpriester vor Pilatus erschienen. So wird auch von dem Evangelientexte aus die Anwesenheit des Hohenpriesters in dem Ecce homo-Blatt der Großen Passion und Parallelen gefordert bzw. bestätigt. Wenn die Evangelien aber in der Pilatus-Perikope immer von den Hohenpriestern sprechen, so wird man hieraus nicht den Schluß ziehen wollen, daß in unserem Holzschnitte auch der tänzelnd vorschreitende Vordermann des als Hoherpriester Festgestellten Hoherpriester sei. In Wirklichkeit hat Dürer sich auf den einen Hohenpriester beschränkt, und in dem ganz anders gekleideten Bärtigen einen der Obersten oder Ältesten unter den Juden wiedergegeben, von denen die Hohenpriester nach Luk. 23, 13 bzw. Matth. 27, 20 begleitet waren. Ein zweiter Oberster oder Ältester steht überdies im Hintergrunde zwischen dem Hohenpriester und dem Landsknecht, und weitere Juden sind als solche durch die Spitzhüte bezeichnet, die weiter zurück aus der Menge ragen.

Die Alte des Holzschnittes „Christus vor Hannas“ in der Kleinen Passion (B. 28).

In dem Blatte der Kleinen Passion, das Christus vor dem Hohenpriester Hannas zeigt, erscheint rechts, vom Bildrande durchschnitten, eine Greisin, die ihre Linke auf einen Krückstock stützt und die Rechte dem unter dem Baldachin thronenden Hannas auf die Schulter legt. Sie ist eine *crux interpretum*.

Wir wissen in den Passionsgeschichten von zwei Frauen, die in das Verhör eingreifen. Die eine ist des Pilatus Weib. Sie schickte, so berichtet Matthäus (27, 19), da er auf dem Richtstuhl saß, zu ihm und ließ ihm sagen: „Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen.“ Die andere ist die Veronika genannte Blutflüssige. Von ihr erzählen die apokryphen *Gesta Pilati* (c. VII), daß sie nebst anderen von Jesus Geheilten für diesen vor dem Landpfleger Zeugnis ablegte¹⁾. Die Vertraulichkeit, mit der die Alte dem Hohenpriester im Holzschnitt naht, würde an sich mehr auf die Gattin als auf eine ihm fremde Persönlichkeit schließen lassen; andererseits könnte der Umstand, daß nach Matthäus des Pilatus Weib nicht selbst erscheint, sondern zu ihm schickt (*scil.* einen Boten), während in den *Gesta Pilati* Veronika persönlich gegenwärtig ist, im Bilde mehr für diese als für jene sprechen. Allein jede derartige Kombination fällt dadurch in sich zusammen, daß es sowohl bei Matthäus als in den *Gesta Pilati* Pilatus der Landpfleger ist, zu dem die Frauen warnend und zeugend kommen, und nicht Hannas der Hohepriester. In der Perikope Christus vor Hannas, Joh. 18, 12—24, der einzigen, die uns über das Verhör Jesu vor dem alten Hohenpriester erzählt, ist von einem Weibe, das in der Verhandlung eine Rolle spielte, mit keiner Silbe die Rede.

Einstweilen kann ich mir die Alte im Holzschnitt nur so erklären, daß Dürer die Frau aus der Pilatusperikope des Matthäus in seine Hannasszene aus künstlerischen Rücksichten übertragen hat.

Christus am Kreuz in der Gestochenen Passion (B. 13).

Wölfflin²⁾ findet in diesem Stich die Betonung einer engen Beziehung zwischen Christus und Johannes; die hierdurch betätigte Absicht solle den bestimmten seelischen Moment veranschaulichen, wo die Mutter dem Jünger empfohlen wird.

(1) *Evangelia apocrypha* ed. Tischendorf, 1. A., S. 335, 2. A., S. 356: *Item et mulier quaedam Veronica nomine a longe clamavit praesidi Fluens sanguine eram ab annis duodecim, et tetigi fimbriam vestimenti eius, et statim fluxus sanguinis mei stetit.*

(2) Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*. 2. A., München 1908, S. 217.

Richtig ist, daß der aufwärts gerichtete Blick des Evangelisten an sich als ein Hinaufhorchen gedeutet werden könnte. Aber notwendig und die nächstliegende ist diese Deutung keineswegs, und sie verbietet sich, wie sich sogleich ergeben wird, aus dem Bilde selbst. Denn Christi Mund ist geschlossen — wie seine Augen —; Christus spricht weder zu Maria noch auch zu Johannes. Sein Mund ist geschlossen für immer: Christus ist tot. Bestätigt wird diese Tatsache einmal durch den Frieden, der über Jesu Angesicht liegt, sodann rein äußerlich-objektiv durch das Wundmal an seiner rechten Seite; der Lanzenstich ist bereits erfolgt. Die Nacht ist hereingebrochen, und in stiller Andacht stehen, während drei Hintergrundfiguren samt dem Totenschädel aus vorwiegend künstlerischen Gründen die Szene beleben, Maria, auch diese mit geschlossenen Augen, und Johannes unter dem Kreuze des Vollendeten.

Die Situation ist also, was den Gekreuzigten betrifft, dieselbe wie die in den Kreuzigungsbildern der Großen Passion (B. 11), wo die Engel das Blut auffangen; der Kleinen Passion (B. 40), wo der (türkische) Hauptmann bezeugt: „Wahrlich, dieser ist ein frommer Mensch gewesen“; oder in dem herrlichen Meßbilde von 1516 (B. 56), wo die Augen des Herrn gebrochen sind, aber noch halb geöffnet scheinen und doch das Blut ihm aus der Seite rieselt. Dagegen ist in der Grünen Passion der Gekreuzigte noch am Leben, wie denn hier auch die Seitenwunde fehlt.

Der „Raubvogel“ im Holzschnitt der sieben Posaunenengel (Offenbarung B. 68).

Tscheuschner¹⁾ kann sich in dem Holzschnitt zu Apokalypse 8 den Raubvogel nicht erklären. Er verweist darauf, daß es nach dem Wortlaut der Schrift (v. 13) ein Engel sei, der mitten durch den Himmel fliege und das dreimal Wehe rufe. „Dürer setzt nun“, meint er, „merkwürdigerweise (vielleicht aus Raummangel) an die Stelle des Engels einen großen Raubvogel und läßt aus dessen Munde das dreifache Wehe ertönen.“

So geht es, wenn man den Dichter will verstehen, ohne in Dichters Lande zu gehen. In diesem Falle heißt das, man muß den Bibeltext einsehen, den Dürer benutzte. Das war aber, 1495—1498, nicht der Luthertext, sondern die Vulgata. Und hier steht Apc. 8, 13: Et vidi, et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caeli, dicentis voce magna: Vae, vae, vae etc. (Die Vulgata folgt mit aquilae der echten ursprünglichen Lesart *ἀερόν*, während die Lesung *ἀγγέλου*, die der Lutherübersetzung zugrunde liegt, jüngere Variante ist.) Der „Raubvogel“ ist also ein Adler, und dieser ist Dürer gegeben in der von ihm benutzten lateinischen Bibel. Daß Dürer den Vulgatatext vor sich hatte, ergibt sich auch aus dem w[a]e v(a)e v(a)e (in der lateinischen Form), das der Adler wie im Texte, so im Holzschnitte ruft.

Das Faß in der „Ruhe auf der Flucht“ des Marienlebens (B. 90).

In dem Hofraum, der an der Rückseite von dem hochragenden Wohnhause, vorn von dem arbeitenden Joseph und nach rechts von der spinnenden Maria begrenzt wird und in dem hinten ein laufender Brunnen plätschert, liegt mitten inne ein Faß, über das sich ein Stoffstreifen oder eine Matte schmiegt. Was hat es zu bedeuten?

(1) K. Tscheuschner, Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Erläuternder Text. Leipzig, o. J., S. 17.

Merkwürdigerweise haben die Erklärer, so viel ich sehe, diesem Faß nie irgendwelche Aufmerksamkeit zugewendet. Der einzige, Springer, der es erwähnt¹⁾, erwähnt es eben nur; eine Erklärung gibt er nicht; er faßt es offenbar nur als Ausstattungsstück, dem ein besonderer Sinn nicht zukommt. Allein daß es lediglich zur Füllung, allgemeinen Bereicherung und Belebung der Hofausstattung diene, daß es nur um dieser willen da sei und sein Vorhandensein in diesem Zweck sich erschöpfe, ihm also sachlich eine ganz gleichgültige Rolle zugewiesen sei, wird man schon darum nicht annehmen können, weil es im Gesamtbilde zu stark hervortritt und augenscheinlich betont ist. Offenbar verknüpft Dürer mit ihm eine besondere Aussage, einen eigenen Gedanken.

Das wird um so deutlicher, wenn man andererseits die Frage stellt, ob es künstlerisch, im Rahmen der Komposition als unbedingt notwendig zu erkennen sei. Man wird diese Frage verneinen dürfen; es könnte im Hofe fehlen, ohne daß man es vermissen würde. Wenn aber doch der Künstler das Bedürfnis empfunden haben sollte, den freien Platz noch zu beleben, würde man erwarten, daß er dazu neben Hahn und Huhn gerade das so stark in die Augen springende Faß wählte? Wollte man es jedoch mit Josephs Handwerk in Verbindung bringen, so widerlegt sich auch diese Kombination in sich selbst; denn der Zimmermann macht keine Fässer.

Wie man es auch ansehen mag, unser Faß zwingt zu der Einsicht, daß der Meister, der es zeichnete, ihm einen besonderen Sinn zugewiesen. Welches ist dieser?

Auf das, wie ich glaube, zutreffende Verständnis führt die Tatsache, daß in Dürers Tagen das Faß nicht bloß als Behälter für Flüssigkeiten, sondern auch als Packfaß in Gebrauch war. An zwei Stellen seines niederländischen Tagebuches nennt Dürer unter der Bezeichnung „Stübig“ selbst ein solches. Im ersten der in Betracht kommenden Einträge²⁾ (16. März 1521) bemerkt der Künstler, er habe dem Jakob und Endres Heßler sein Ballein nach Nürnberg aufgegeben, daß er es Herr Hans Imhof d. Ä. zuführe; „mehr“, fährt er fort, „hab ich ihm“, d. i. dem Frachtfuhrmann, „auf ein Stübig eingebunden“. Die zweite Stelle³⁾ vermerkt u. a. nur, daß er 7 fl. für ein Stübig bezahlte. Für Wort und Sache finden sich in Grimms deutschem Wörterbuch s. v. Packfaß zahlreiche weitere Belege.

Sollte demnach das Faß in der „Ruhe auf der Flucht“ nicht ein solches Packfaß darstellen? Es ist der einzige Gegenstand im ganzen Blatt, der es bezeugt: die heilige Familie, die hier so friedlich zusammen ist, befindet sich nicht daheim, sondern weilt in der Fremde.

Zwar ist mir bisher in keiner anderen Darstellung der „Ruhe auf der Flucht“ oder der „Flucht nach Ägypten“ das Faß wiederbegegnet. Wenn Joseph etwas bei sich trägt, so ist es eine Flasche⁴⁾ oder ein Ballen⁵⁾, gelegentlich auch ein Sack⁶⁾. Man wird aber zu bedenken haben, daß ja das Packfaß nicht von den Reisenden selbst mitgeführt zu werden pflegte, sondern wohl regelmäßig dem Frachtfuhrmann oder dem Schiff überlassen wurde. Allerdings ist es mir trotz mancherlei Suchens bisher auch nicht gelungen, es in anderen Bildwerken fest-

(1) A. Springer, Albrecht Dürer, 1892, S. 45.

(2) L.—F. 152, 11.

(3) L.—F. 173, 20f.

(4) So Schongauer, Kupferstich B. 7.

(5) So Virgil Solis, Kupferstich P. 561.

(6) Israel von Meckenem, P. 30.

zustellen. Dennoch scheint es mir nicht zweifelhaft, daß das Faß unseres Dürerholzschnittes nicht anders denn als Packfaß verstanden und gedeutet sein will. Ob dabei die darüber gebreitete Matte noch ihre besondere Bedeutung hat, mag dahingestellt bleiben.

Ein neuer Dürer-Holzschnitt?

In diesem letzten der hier vorgelegten kleinen Beiträge zum Dürerwerk möchte ich die Dürerforschung auf einen neuen Dürerholzschnitt — um einen solchen handelt es sich allem Anschein nach — hinweisen, der bereits seit mehreren Jahren an einer ihr sehr abgelegenen Stelle veröffentlicht ist. Liegt seine Bedeutung und sein Wert auch nicht so sehr auf künstlerisch-ästhetischem als auf kulturgeschichtlichem und persönlichem Gebiete, so genügt doch beides zusammen, zumal in Verbindung mit dem Namen Dürers, ihm ein volles Maß der Beachtung zu sichern.

Der Holzschnitt ist mitgeteilt von dem Bibliothekar Karl Schottenloher an der Staatsbibliothek zu München mit einer Abhandlung „Konrad Heinfogel. Ein Nürnberger Mathematiker aus dem Freundeskreise Albrecht Dürers“ in der Reihe der „Beiträge zur Geschichte der Renaissance und Reformation, Joseph Schlecht am 16. Januar 1917 als Festgabe zum sechzigsten Geburtstag dargebracht“, München und Freising 1917, S. 300—310 nebst Tafel 3¹⁾. Er findet sich abgedruckt in einem „Almanach“ Johann Stöfflers vom Jahre 1499, den die Bibliothek zu Bamberg verwahrt und den sein ursprünglicher Besitzer, Dürers Freund Konrad Heinfogel († 13. 2. 1517), zu persönlichen Aufzeichnungen benutzte. Der Holzschnitt, 94 h × 88 br.²⁾, stellt dar die Muse „Urania“, „die himmlische Beschützerin der Astronomie“³⁾. Die Muse, nackt, mit fliegendem Haar, sitzt vor dunkler, nach oben sich lichtender Luft auf der reichgestirnten Himmelskugel im Viertelprofil nach rechts und hält in der über die Brust erhobenen Linken einen Sextant, in der gesenkten Rechten eine Armillarsphäre. Rechts von ihr, durch einen Wolkensaum von ihr geschieden, erscheinen zwischen der Erde (unten) als dem zentralen Weltkörper und dem gestirnten Himmel oben die durch Kreisbogen voneinander getrennten sieben „Planeten“zeichen: Mond (zunehmend), Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn, jedes, außer Mond und Sonne, von einem nach links gesetzten Stern begleitet.

Über dem Bilde steht zu lesen: Urania Musa celestis; unter ihm, ebenso von Heinfogels Hand geschrieben, eine Reihe von zehn Widmungsversen auf den gleichfalls zum Freundeskreise Dürers gehörenden kaiserlichen Hofgeschichtsschreiber Johann Stabius mit der Überschrift: Uranie sacrum. Die Verse selbst lauten:

Maxima stellifero resides que Nympha sub arcu
 Et regis ad nutum luctancia sidera motus
 Contra mu[n]danos | certa que lege choreas
 Etheris exerces | sphaeras diffusa per omnis
 Tu portenta poli · tu sidera carmine monstras
 Una sacris semp(er) dum summa es gloria rebus
 Dulcibus astrigeros dum mulces cantibus orbes

(1) Inc. typ. H. IV, 21 (L. Hain Repertorium bibliogr., 1826 ff., Nr. 15085).

(2) Die Linien über und neben dem Hoch. sind mit roter Tinte gezogen. Ich danke diese Angaben der Bayer. Staatsbibliothek in München, an die der Stöfflerband der Bamberger Staatsbibliothek zur Zeit meiner Anfrage ausgeliehen war.

(3) Schottenloher, ebda. S. 310.

Urania potens penetralia noscere mu[n]di
Da diua etherias Stabiu[m] describere formas
Da diua archanos fatoru[m] pandere cursus.

Weitere Abdrücke des Holzstockes, von dem Schottenloher mit Recht vermutet, daß Heinfogel ihn besessen haben müsse, sind einstweilen nicht bekannt. Um so bekannter ist die enge Verbindung, in der Heinfogel mit Dürer und Stabius stand, aus den beiden berühmten Sternkarten vom Jahre 1515 (Hsch. B. 151, 152), die Dürer im Auftrage des Stabius nach den Angaben Heinfogels zeichnete und die sie zusammen dem Kardinal Erzbischof Matthäus Lang von Salzburg widmeten.

MISZELLEN.

NICOLAUS BERGNER IN FRANKFURT AM MAIN

Von KARL SIMON

In der Geschichte der Keramik ist Frankfurt bekannt — und auch dieses noch nicht sehr lange, seit etwa einem Jahrzehnt — durch seine Fayencefabrik, die in den Jahren 1666—1772 bestanden und eine vielleicht nicht sehr große Zahl von Stücken, dafür aber Qualitätsware hervorgebracht hat; in der Abgrenzung gegen die Fabrikate der benachbarten Hanauer Fabrik ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. — Aus älterer Zeit wissen wir über die Keramik in Frankfurt dagegen nur verhältnismäßig wenig; seinerzeit hat Otto Lauffer festgestellt, was über die Geschichte des Häfnerhandwerks und speziell über die Geschichte des Kachelofens in Frankfurt zu ermitteln war¹⁾. Die eigentlichen Akten beginnen danach erst im Jahre 1602, wo vier Sachsenhäuser Häfner sich über das „Pfuschen“, besonders von Maurern, beklagen. Doch hat es natürlich schon früher Häfner hier gegeben²⁾. Aus späterer Zeit möge ein Zufallsfund hier folgen; in den Ratsprotokollen von 1583—84 (Stadtarchiv, fol. 90), wird von Peter Mangolt von Mülhausen, Nicolaus Beschir von Weimar, Veltin Reichardt von Hainstatt, alle drei Hafnergesellen, berichtet, daß man sie wegen einer nächtlichen Schlägerei „fänglich hat einziehen lassen“.

Aus dieser selben Zeit stammt nun auch ein Mann, der als Keramiker und Bildhauer die Forschung bereits mehrfach beschäftigt hat: Nicolaus Bergner. Das Werk, das seinen Namen vor allem lebendig erhalten hat, ist das gewaltige Alabasterdenkmal für den 1595 in der Verbannung gestorbenen Herzog Johann Friedrich den Mittleren in der Moritzkirche zu Coburg. Ein 12 m hoher Aufbau in fünf Geschossen mit reichem figürlichem Beiwerk, an dem die kluge Anpassung an den Raum, das stark entwickelte Gefühl für Monumentalität, der Reichtum der Phantasie und die sichere Charakteristik in den Köpfen, vor allem

(1) Otto Lauffer: Der Kachelofen in Frankfurt. Festschr. z. Feier des 25jähr. Bestehens des Städt. Hist. Museums. Frankfurt a. M. 1903, S. 103f.

(2) Urkundlich kommen Häfner im 14. Jahrhundert erst ganz vereinzelt vor: von 1484 an erscheinen in den Beedebüchern (Steuerlisten) ein bis zwei. „Sicher hatte Frankfurt im Mittelalter keine entwickelte Geschirrtöpferei“. (Bücher: Die Berufe der Stadt Frankfurt im Mittelalter. Leipzig 1914. Abh. der Phil.-Hist. Klasse der k. Sächs. Ges. der Wissenschaften. XXX. Bd., Nr. III, s. v. hafner).

in den Köpfen der fürstlichen Familie, hervorgehoben wird¹⁾. In Coburg ist Bergner mindestens von 1596 ab bis 1605 tätig gewesen und seine Beteiligung auch an dem 1597 begonnenen Regierungsgebäude ist urkundlich bezeugt. Vorher, 1587, ist der aus Pößneck in Thüringen gebürtige Meister in Rudolstadt nachzuweisen. Noch früher dagegen begegnet er in Westdeutschland. Zum ersten Male erfahren wir von ihm aus einem Briefe (wie die folgenden im Staatsarchiv zu Marburg) des Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen-Cassel an seinen Bruder Georg von Hessen-Darmstadt vom 15. Februar 1582. Er habe durch seinen Bruder von einem Meister erfahren, der „in Wachs absuconterfeten sehr gutt sein vnnnd sich zu Frankfurtt halten solte²⁾.“

Er wolle nun wissen, ob „er auch gleichfalls in Gips arbeiten vnd die Conterfett so gross als das Leben machen könne“; erwünscht sei eine Probensendung von einem „Conterfett oder Bildt, so er in Wachs gefertiget“; er wolle ihn dann nämlich zu sich kommen lassen und ihm Arbeit geben. Die Antwort vom 22. Februar enthält die Angabe, daß sich Bergner jetzt in Darmstadt aufhalte; augenblicklich mache er auch einige „Köpfe zu den Gehörnen“, die der Fürst von seinem Bruder zum Geschenk erhalten habe. „Weil den berurterter meister nicht allein in wachs abzuconterfeijen geubt, sondern auch darneben ein Bildthawer ist und auch mit der Steinmetzen arbeit umzugehen weiß, So haben wir ihnenn bestellet, das er itzkünftigen somer uber, neben unserm Baumeister, vff unsere Gebew die vffsicht haben . . . solle.“

Er solle aber versuchen, wunschgemäß etwas in Gips anzufertigen. Am 27. Februar bittet Landgraf Wilhelm dann, Bergner möge das Conterfett seines Bruders „so gross als das Leben, doch brustbildtweiss verfertigen vnd fein mit seinen farben wie ers sonst ins wachss zu arbeitenn pflegt, außstreichen lassenn . . .“ Außerdem sei Nachricht erwünscht, „wenn wir ihm die Conterfett gemahlet zuschicken, ob er sie daraus auch machen konnte.“

Georg I. erwidert darauf am 9. März, der Bild-

(1) K. Koetschau in Thieme-Beckers Lexikon II, S. 412.

(2) C. v. Drach: Ein deutscher Porträttöpfer des 16. Jahrhunderts. Kunstgewerbeblatt IV, S. 23.

hauer habe schon die Büste begonnen und werde von ihm gern beurlaubt werden, daß er in Cassel für den Landgrafen Wilhelm arbeiten könne. Außerdem weist er aber noch auf folgendes hin: „Es kan ermolter meister Niclas solche vnd dergleichen Bildtnus aus thon, viel besser, als aus Gibß machen vnd nehmen die aus thon gemachten Bildtnüsse vnd andere dinge, welche er dan brennen leat, das sie gantz hartte werden, die farbe viel besser an sich als die, so da von Gips gemacht sein, vnd ob er auch wol in Gips allerleij possiren vnd machen kan, So kan man doch, denselben die Farben nicht sowoll geben als denen, so aus thon gemacht werden.“

Erhalten hat sich, wie es scheint, von diesen Arbeiten für den Landgrafen nichts, wenn sie überhaupt, was wir nicht wissen, zustande gekommen sind. Wir wissen nur, daß im Casseler Museum lebensgroße Wachabilder hessischer Fürsten sich befanden, die 1825 eingeschmolzen wurden. Noch heute sind dagegen Modelle und Kopien von Büsten hessischer Landgrafen und Landgräfinnen vorhanden, deren Originale 1811 bei einem Brande zugrunde gingen. Ein Rückschluß auf den Kunstwert der Originale kann aus ihnen aber nicht gemacht werden¹⁾.

Dagegen liegt es nahe, in ihm den Verfertiger des in der Stadtkirche zu Darmstadt an der Südseite des Chors angebrachten Denkmals zu sehen das Gräfin Anna von Waldeck, die Tante der Landgräfin Magdalene, ihrem zu Darmstadt am 9. November 1579 verstorbenen ältesten Sohn, Graf Philipp IV. 1582 errichten ließ²⁾. Es trägt auf einem Schildchen das (ligierte) Meisterzeichen NB, das auf Bergner sehr gut passen würde; 1582 war er ja, wie der Briefwechsel ausweist, in Darmstadt anwesend.

Am 24. März des gleichen Jahres 1582 wird der Künstler an den Pfalzgrafen in Heidelberg „ge-

liehen“, ohne daß wir erfahren, zu welchem Zwecke. Erst 1587 hören wir wieder von ihm, als Landgraf Georg das Grabmal seiner Gemahlin Magdalena († 26. Februar 1587) durch Bergner, der sich, wie erwähnt, in Rudolstadt aufhielt, machen lassen wollte.

Auf die deswegen an ihn ergebende Anfrage (27. April 1587) antwortet Bergner am 6. Mai, er könne vor einem Monat „nicht darvoñ kommen“, schickt aber inzwischen, „die weyll wihr denn nuhn so gutten stain bey uns haben“, zwei Alabasterproben aus seinem Heimatlande „Diringen“³⁾. Verfertigt ist das Denkmal dann aber schließlich nicht von ihm, sondern von Peter Osten aus Mainz.

Wo er vorher ansässig war, wußte man bisher nicht; schon Schenk zu Schweinsberg sprach die Vermutung aus, sein Vater habe in der Nähe von Darmstadt, vermutlich in Frankfurt, gewohnt, wo er selbst nach dem ersten Briefe des Landgrafen gesucht werden mußte⁴⁾. Auch O. Laufer, der der Sache nachgegangen ist⁵⁾, hat nichts Näheres darüber feststellen können. Tatsächlich läßt sich aber der urkundliche Beweis dafür erbringen, daß zwar nicht Bergners Vater, wohl aber er selbst in Frankfurt ansässig und Frankfurter Bürger gewesen ist. Im Frankfurter Bürgerbuch (Stadtarchiv) findet sich in Bd. VI, fol. 311 die folgende Eintragung: Niclauss Bergner, Bildthawer, von Bissneckh, duxit filiam civis, juravit den 8. Aprilie 1581 dt. 14 s. Das ist die früheste urkundliche Nachricht über ihn, die wir besitzen. Sonstige Spuren seiner Tätigkeit in dieser Gegend sind bisher nicht nachgewiesen, lassen sich aber gewiß mit der Zeit noch finden. Lange schein sein Aufenthalt in der Mainstadt freilich nicht gedauert zu haben, wenn wir ihn, wie erwähnt, 1587 schon in Rudolstadt finden.

(1) Georg der Fromme, Landgraf zu Hessen. Denkschrift .. von dem Histor. Verein f. d. Großherzogtum Hessen. Darmstadt 1896, S. 63. Vgl. H. Wagner in den Blättern f. Architektur u. Kunsthandwerk I, S. 13. Hessische Quartalblätter 1889, S. 21.

(2) Kunstgewerbebl., a. a. O., S. 22.

(3) Laufer, a. a. O., S. 133.

(1) v. Drach, a. a. O.

(2) Dehlo, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV, 26.

REZENSIONEN

A. E. BRINCKMANN, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin. (Handbuch der Kunstwissenschaft.)

Eine gewissenhafte Besprechung der Arbeit vornehmen, hieße eigentlich wieder ein Buch, zumindest einen umfangreichen Aufsatz über das gleiche Thema schreiben — so umfassend der Stoff, so verwickelt und verschränkt die angeschnittenen Probleme —, so vom besonderen ins allgemeineweisend die Art der Betrachtung. Trotz Gurlitt und der wesentlich formalistischen Arbeiten Wölfflins, Schmarsows und Eschers — (Riegls Barockbaukunst in Rom kann in diesem Zusammenhang nicht genannt werden) — besaßen wir noch keine zusammenfassende Geschichte der Barockbaukunst — zudem ist seit dem Erscheinen von Gurlitts bahnbrechendem Werk gerade auf diesem Gebiet eine Unzahl in einen größeren Zusammenhang noch nicht eingeordneter Spezialforschungen entstanden. So war das Problem: Darstellung der Zeit im Rahmen eines Handbuchs schon rein stofflich ein ungeheures, wenn annähernde Orientierung erreicht werden sollte. Hinzu tritt entscheidend ein zweites: die Aufstellung eigener, neuer ästhetischer Kategorien, die einerseits erst an den gegebenen historisch eingegrenzten Beispielen erklärt und geklärt werden mußten, andererseits aber gerade zur Erklärung und Deutung des Zusammenhanges, der Entwicklung, der Parallelitäten und Divergenzen dienen sollten.

So kann es sich bei einer Besprechung nun auch keineswegs darum handeln zu der Analyse des einen oder anderen Bauwerkes oder irgendeiner Künstlerpersönlichkeit die eigene zustimmende oder abweisende Meinung zu notifizieren, — sondern lediglich um prinzipielle Stellungnahme. Denn damit, daß jemand etwa über Michelangelo als Architekt oder die Erbauungsdaten einzelner Paläste und Kirchen zu anderen Resultaten gekommen ist, wird nichts Wesentliches zum Thema ausgesagt.

Zum Stofflichen sei bemerkt, daß von den beiden vollkommen symmetrisch behandelten Teilen: Italien und Frankreich — der Frankreich behandelnde wesentlich mehr gibt — wahrscheinlich aus der Überlegung heraus, daß hier für die deutsche Kunstgeschichte schon das Heranbringen des Materials wissenschaftliches Verdienst bedeutet, wäh-

rend über die italienischen Bauten schon hinreichendes Material vorliegt. So benützt Brinckmann denn auch die italienischen „Gegebenheiten“ um an ihnen seine Auffassung vom Wesen der Barockbaukunst überhaupt zu erläutern. Er arbeitet weder formalistisch noch psychologisch, sondern er geht von der Vorstellungskraft des produktiven, schaffenden Architekten aus. Hieraus folgern seine Kategorien und ihre Gegenüberstellungen — vor allem des Räumlich-Körperlichen und des Plastisch-Körperlichen. Gerade wer, wie der Referent, mit Brinckmann in der sauberen begrifflichen und vorstellungsmäßigen Herausarbeitung dieser beiden Urelemente des Architektonischen die einzige Möglichkeit zur ästhetischen Durchdringung der Architekturge-schichte sieht (vgl. Zucker, Kontinuität und Diskontinuität, Zeitschrift f. Ästhetik und Kunstwiss., Bd. XV, Heft 3), darf ein Bedenken gegenüber Brinckmann ehrlich aussprechen. So fruchtbar auch für uns, als Betrachtende, diese Anschauungsform ist, — was gibt Brinckmann das Recht, zu behaupten, daß auch die produktiven Architekten des 17. und 18. Jahrhunderts von ihr ausgingen? Ist nicht auch hier vielleicht ein Psychologismus latent, wenn auch ein historisch orientierter und natürlich nicht von modernen psychologischen Voraussetzungen ausgehender? — Ist es überhaupt irgendwie denkbar, daß wir — auch mit der genialsten Einfühlungs-gabe — aus dem vollendeten Kunstwerk oder einer Reihe solcher rekonstruierend zwei Jahrhunderte später irgend etwas über die Vorstellungsform des Schaffenden aussagen? Wir können nur die allmähliche Vermehrung, Bereicherung oder Veränderung des Vorstellungsinhaltes konstatieren, im Verfolg der historischen Entwicklung von Bau zu Bau, Körper zu Körper, Raum zu Raum, also nur eine Relation. Ein Absolutes über die Vorstellungsweise vergangener Generationen oder Individuen zu behaupten, ist nach Ansicht des Referenten nicht möglich — nicht einmal die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit einer Auffassungsform kann festgestellt werden. Denn es fehlt ja jeder außerhalb des Zeitlichen liegende Vergleichsmaßstab! Immer wieder sind wir es, mit unserem Vorstellungsvermögen, die zu urteilen haben. Und die Traktate und Künstlerbriefe, die Brinckmann so oft zur Stütze seiner Anschauungen heranzieht, müssen — so eindeutig sie auch über die gestalterische Absicht in besonderen Fällen zu sprechen schei-

nen — doch immer erst in unsere Sprache (um nicht zu sagen Vorstellungsform) übersetzt werden.

Von diesem einen generellen Einwand, der Überschätzung der Erkenntnismöglichkeiten des analysierenden Historikers abgesehen, kann man Brinckmann in fast all seinen formalen Analysen des Stilwechsels, der Übergänge und Entwicklungen zustimmen, — auch ohne noch einmal besonders zu betonen, daß er auf dem Gebiet der französischen Baukunst zum mindesten all seinen deutschen Beurteilern wohl schon einfach an Kenntnis und positivem Wissen überlegen sein dürfte.

Bei der Behandlung des italienischen Barock wird mit Recht der Hauptakzent auf das neue Verhältnis der einzelnen Räume und Raumgruppen zueinander gelegt: Betonung eines Hauptraumes, Unterordnung der anderen unter diesen, ähnliche Beziehungen in der Behandlung der abschließenden Flächen (Fassaden und Innendekoration). Der gesamte Baukörper wird aufgefaßt als eine einheitliche plastisch-räumliche Erscheinung, doch ändern und entwickeln sich die Beziehungen der räumlichen und plastischen Einzelelemente zueinander. (Die Anweisung zu einer einführenden Betrachtung, wie auf S. 35, scheint mir pädagogisch die Probleme eher zu verunklaren. Viel besser der an anderen Stellen oft wiederholte Hinweis auf die einzelnen allmählich neu auftretenden Faktoren architektonisch-räumlicher und plastischer Vorstellungskraft.) Glänzend die Analyse spätbarocker römischer Bauten, die Steigerung der Intensität räumlicher Verknüpfung von Borromini an.

Hier sind die Raumanalysen meisterhaft und die Auffassung Brinckmanns von der Durchdringung plastischer und räumlicher Körper klärt und erklärt etwa die Bauten Guarinis in durchaus „vorstellungsökonomischer“ Weise. Besonders der sich so ungeheuer schwer erschließende Innenraum von S. Lorenzo in Turin ist hier zum erstenmal vollkommen deutlich und einleuchtend analysiert — gegenüber der Phrase vom „Malerischen des Barock“, mit der die meisten mir bekannten Beschreibungen diesen nicht einfachen Bau-Prototyp von größter Klarheit bei bewegtester Vorstellungskraft umhüllen. Gegenüber diesen vollendeten Klarstellungen hochbarocker Formungen wird italienischer Klassizismus vielleicht allzusehr lediglich als Reaktionserscheinung aufgefaßt und die ständige unterirdische Parallelströmung, die ja schon immer vorhanden, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur nach außen hin deutlicher das Übergewicht gewann, nicht genügend stark betont.

Wundervoll herausgearbeitet dann wieder der Unterschied zwischen französischem und italienischem „Vorstellungsvermögen“ — zumindest für die Architekturästhetik eine präzisere Bezeichnung als das zu Tode gehetzte „Kunstwollen“. Mit Recht wird auch die Äußerlichkeit der Übernahme italienischer Dekorationselemente betont — der eigentliche Barock beginnt in Frankreich erst viel später und bleibt stets rationalistischer als in Italien. Sehr wesentlich die Probleme des Zusammenklanges zwischen Innendekoration und großer Architekturform, deren „Stile“ keineswegs parallel laufen, — sich erst im Beginn des 18. Jahrhunderts begegnen, um im Rokoko sich wieder zu spalten und erst im Neoklassizismus wieder zu vereinigen. Auf die Analyse dieser Entwicklung und auch auf die Kritik der in den verschiedenen zeitgenössischen Traktaten theoretisch festgelegten Proportionslehre, deren Wichtigkeit nicht leicht überschätzt werden kann, einzugehen, ist hier leider nicht der Ort. Es würde sich die höchst interessante Geschichte eines „Klassizismus wider Willen“ ergeben, — steter Kampf des Raisonnements gegen das von Rom her mächtig suggerierte Formgefühl.

Aber, wie schon im Anfang gesagt, alle diese Einzelheiten treten vor dem riesenhaften Gesamtgemälde der Zeit zurück, das Brinckmann in der Baugeschichte und gleichzeitig in der hier nur zu erwähnenden Geschichte der Barockakulptur gibt: Abbild der gewaltigen formenden Kräfte jener beiden Jahrhunderte, auf denen — nach dem unfruchtbaren Eklektizismus des 19. Jahrhunderts — nun doch einmal zum mindesten in der Architektur alles beruht, was heute noch aus der Tradition der Vergangenheit heraus weiterbaut.

Paul Zucker.

CURT GLASER: Lucas Cranach. Mit 117 Abb. Leipzig, Inselverlag 1921.

Sehr wohltuend ist die Wärme und Gleichmäßigkeit des Vortrages und des Interesses, der ruhig überzeugende Gang der Darstellung und die Vorsicht, mit der die schwierigen Probleme der Forschung in diesem Buche angefaßt werden; mit einem Worte, es ist sicher die beste Darstellung, die man uns vom Wesen und der Problematik der Cranachschen Kunst heute geben kann. Wenn eine Künstlermonographie sich angenehm und flüssig liest und sachlich überzeugt, so ist eigentlich das Beste darüber gesagt, was sich sagen läßt, denn alles andere folgt aus diesen Tugenden von selbst.

Der Inselverlag war wohl beraten, als er seine Serie „Deutsche Meister“ mit diesem Thema und diesem Autor eröffnete. Beide kommen vortrefflich zusammen, und so entsteht ein gutes Buch: das unabweisbare Deutschtum Cranachs ist so umhegt vom Dornestrüpp stachliger Fragen, daß die ganze Besonnenheit und gelassene Erfahrung eines Autors wie Curt Glaser dazu gehörte, um diese Fragen in die Kunstform der Monographie einzubeziehen; und gerade so entstand die Möglichkeit einer höchst abwechslungsreichen, vielseitigen, ja spannenden Schilderung eines Heldenlebens auf dem Felde der Malerei.

Dazu taugt schon der Meister selber in besonderem Maße. Cranach ist im Laufe der Jahrhunderte von verschiedenen Seiten aus bewertet worden, an seiner Popularität und Deutschtümligkeit ist niemals gerüttelt worden. Im gewissen Sinne hat sich der Kreis der Bewunderung um ihn geschlossen, indem die gegenwärtige Schätzung wieder zu der Liebhaberei an seinen Spätwerken zurückzukehren scheint; während unsere vorhergehende Generation seine Jugendwerke mit dem Eifer der Gesinnungsverwandtschaft entdeckte und emporhob: Dinge, deren merkwürdiges Pathos und Intensität deutschen Empfindens uns nie wieder verloren gehen können und heute wohl in gleichem Maße unsre Liebe verdienen wie das köstliche Rokoko seiner späteren Aktfiguren.

Glaser hat darum sehr recht gehandelt, wenn er dem früheren und dem Wittenberger Cranach gleiche Liebe entgegenbringt. Es gelingt ihm dabei sogar, soweit das überhaupt möglich ist, den tiefen Riß in dieser Entwicklung zwischen 1504 und 1506 psychologisch und stilkritisch verständlich zu machen. Überzeugend ist die Herleitung von Cranachs Frühkunst aus Anregungen der Münchner (Pollak, Mäleskircher) und der Donauschule, als deren Mitbegründer mehr denn Schüler er durch sein frühes und selbständiges Auftreten gelten muß. Der Umschwung in Wittenberg kann dann sehr wohl auf Rechnung italienischen Einflusses gesetzt werden (Dresdner Katharinenaltar von 1506); bedeutet doch gerade diese Zeit auch für Dürer und andere Deutsche den ersten Höhepunkt der Renaissancewelle: und Cranach, der so souverän in seiner Zeit dasteht, geht auch hier als einer der Ersten mit Entschiedenheit vor und bricht bewußt mit der brocken Raumbewegtheit seiner Frühwerke, vielleicht nicht ohne Einfluß der sächsischen Humanisten.

Der größte Teil des Buches gehört naturgemäß der Wittenberger Zeit, die mit glücklicher Hand in ihrer Entwicklung klargelegt wird. Das an-

scheinend ganz unlösbare Problem des „Pseudo-Grünwald“ wird als solches mit Offenheit zugestanden und durchsichtig geschildert; die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um „Werkstattarbeiten“ handelt, ist durchaus einleuchtend, die Flechaigsche These von Übernahme der Werkstatt durch den älteren Sohn Hans 1522 wird mit Recht abgelehnt und die Betätigung des alten Cranach bis zu seinem Tode unwiderleglich bewiesen. Kurz, man erhält ein Bild dieser vielseitigen und rätselvollen Tätigkeit von erfreulicher Klarheit; und wenn spätere Forschung Einzelzüge zu berichtigen hätte, so würde das der Einheitlichkeit der Glaserschen Darstellung keinen Abbruch tun können.

Paul F. Schmidt.

GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst. Zweiter Band. Textband und Tafelband. Berlin u. Leipzig 1921. Vereinigung wissenschaftl. Verleger.

Der zweite Band von Dehios Geschichte der deutschen Kunst umfaßt die Zeit von 1250—1500, mit andern Worten also die Zeit des Vordringens der Gotik in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, ihre Herrschaft in ausgebildeter Form im vierzehnten Jahrhundert und ihre Umsetzung in einen anderen Stilcharakter im fünfzehnten Jahrhundert. Dehio, der nach seinen eigenen Worten eine Geschichte des deutschen Volkes im Spiegel seiner Kunst schreiben will, kommt nun in dem Buch, das sich mit dem vierzehnten Jahrhundert beschäftigt, zu Werturteilen, die sich zunächst restlos aus der synthetischen Betrachtung mit der politischen Geschichte zu erklären scheinen. Denn die Darstellung ist von dem Standpunkt aus gegeben, daß notwendig mit dem Niedergang des Kaisertums die deutsche Kunst auch gesunken sei, „der romanische und frühgotische Stil waren die Stile der deutschen Kaiserzeit gewesen, der hochgotische hatte zum Hintergrund den obsiegenden Partikularismus“. Aber bei der Einschätzung des vierzehnten Jahrhunderts scheint doch noch ein anderer tieferer Grund mitzusprechen als der, daß hier das Problem der deutschen Kunst in seiner Verbindung mit der gesamten Geschichtsentwicklung gesehen ist. Die Generation von Historikern, die unter dem überragenden Eindruck Jakob Burkhards aufwuchs, hat die Gotik des vierzehnten Jahrhunderts als die blutlose Verknöcherung angesehen, die von der Renaissance überwunden werden konnte und überwunden werden mußte. Diese Auffassung findet sich nun auch bei Dehio noch nicht ganz

verflüchtigt. Sieht man die großen zusammenfassenden Darstellungen daraufhin durch, so kommt einzig in Schnaases Geschichte der bildenden Künste, Band 6 (1874) eine Anschauung zu Worte, die ausdrücklich gegen die Mißachtung des vierzehnten Jahrhunderts Front macht. Nach einer Darstellung der Aufnahme und Vereinfachung des gotischen Systems in Deutschland, die seine Ausführungen in der Kirchlichen Baukunst des Abendlandes kurz und anschaulich zusammenfaßt, gibt Dehio eine Übersicht der Baudenkmäler. Aber gerade in dieser Übersicht zeigt sich nun, daß zwar die Feststellungen und Errungenschaften, mit denen Dehio in der Kirchlichen Baukunst des Abendlandes die Wissenschaft von der Gotik des vierzehnten Jahrhunderts auf eine neue Stufe hob, im wesentlichen Geltung behalten haben, daß aber der Gesichtswinkel, unter dem er die Kunst dieser Zeit betrachtet, sich völlig verschoben hat, daß die Auffassung also, mit der doch diese ganze Darstellung durchtränkt ist, nicht mehr die unsrige sein kann. Für Dehio ist das vierzehnte Jahrhundert nur das der Erstarrung des gotischen Stils, eine Zeit, in der die frischen Triebe eintrocknen, in der die lebendigen Quellen schöpferischer Kraft versiechen und daher die künstlerische Leistung mehr errechnet als erfüllt wird, und in zwar reiner, aber akademisch gewordener Formgebung in die Erscheinung tritt. Ich vermag diese Auffassung nicht mehr zu teilen, sehe vielmehr in der Gotik des vierzehnten Jahrhunderts erst die völlige Reife des Stils, während die Gotik des dreizehnten Jahrhunderts noch immer mit Resten romanischer Formanschauung versetzt war, so daß ihre „Entwicklung“ eigentlich in der Eliminierung dieser stillfremden Elemente bestand. Die Reifheit des Stils ist doch nicht gleichzusetzen mit Erstarrung und dort, wo Dehio unter dem Eindruck einzelner Bauwerke steht, ist sein Urteil auch von solcher Auffassung ungetrübt geblieben. Dehio hat die Einheit in der Gesamterscheinung der Kunst des vierzehnten Jahrhunderts klar gesehen, aber die gleichartige geistige Prägung bleibt ihm etwas unlebendig Starres, die Reinheit in der Durchbildung der gotischen Formenwelt mit der Vorherrschafft der Architektur scheint ihm mehr Fessel als straffes Band. „Hinter der großen Form stand nicht mehr ein gleichgroßes Gefühl.“ Die Baukunst der Bettelorden, heißt es, komme nicht über eine mittlere bürgerliche Stimmung hinaus. Aber wie soll eine solche Anschauung, die in dieser Zeit nur kleinbürgerliche Trockenheit sieht, etwa einem Denkmal wie der Predigerkirche in Erfurt gegenüber bestehen, die doch,

rein durch die Proportionen edelste Gotik, von einem Geist der Unsinnlichkeit erfüllt ist, der nicht im geringsten ins Weltliche, Behagliche abweicht?

Alles, was Dehio über die Glasmalerei in ihrer Wechselwirkung mit der Architektur, über die Bauplastik zwischen 1250 und 1400 in ihrem dynamischen Zusammenhang mit der Architektur schreibt, ist von jener meisterlichen Art, die farbige Fülle mit wenigen Strichen zu geben weiß. Gewiß ist nun auch im einzelnen in der Geschichte der Plastik genug an neuen Resultaten vorhanden, die erwähnenswert wären. Nicht umsonst sah Dehio ein halbes Leben lang das Straßburger Münster ragen. Er erkannte die Verteilung der seitlichen Portale der Westfront an zwei Meister, die Weiterwirkung des einen dann in Freiburg, womit der gordische Knoten des so wirren Problems der Vorhallenplastik durchschlagen wird. Von Bedeutsamkeit ist auch der Hinweis auf die Zwischenstufe der Mainzer Madonna für das Magdeburger Portal der klugen und törichten Jungfrauen. Aber es muß doch nun auch das Negative erwähnt werden. Die Behandlung der Glasmalerei ist kümmerlich. Außer von Jahrhundertkontrasten ist von Stil nicht die Rede und auch nicht von der bedeutenden Einwirkung, die Mitteldeutschland damals von Süddeutschland erfuhr (z. B. Nürnberg-Erfurt). Achtet man nun gar auf Datierungsfragen, so ist eigentlich alles strittig, was Dehio im vierzehnten Jahrhundert angibt. Um ein Beispiel zu nennen: den Triangel in Erfurt setzt Dehio mit 1350 sicher um zwei Jahrzehnte zu spät. Aber das sind schließlich Dinge sekundärer Ordnung, da die Forschung sich dem vierzehnten Jahrhundert noch nicht im wünschenswerten Maße zugewandt hat, obwohl für die Plastik des Jahrhunderts Pinder in seiner Würzburger Plastik schon 1911 die Richtungspfähle eingesetzt hat. Wichtiger ist, daß die Anschauung von der Überlegenheit des anthropozentrischen Idealismus der Renaissance Dehio doch noch so im Blute steckt, daß er nun auch bei der Betrachtung der Statuen im Kölner Domchor in folgende Charakteristik ausgleitet: „Als Einzelmotive betrachtet sind die stereotypen Biegungen dieser binsenschlanken, muskel- und knochenlosen Halbänner unerträglich; einen Sinn erhalten sie erst aus dem Zusammenklang mit den Schwingungen der Architekturglieder, der Bogen und Rippen.“ Solche vom Renaissancestandpunkt diktierte Formulierung ist heute Wissenschaft von ehemals, nachdem Dvořák 1918 gezeigt hat, daß der Sinn dieser Figuren durchaus nicht nur in

dem Zusammenhang mit der Architektur besteht, sondern aus dem spiritualistischen Idealismus der Zeit seine Erklärung findet.

Dehio versteht es vorzüglich, Abstand von den Dingen zu wahren, und so gelingt ihm die Herausarbeitung der großen führenden Linien. In der Plastik sieht er die Welle von Westen nach Osten, der eine andere im Gegensinne von Böhmen her antwortet. Befremdlicher Weise will Dehio dann aber für die Malerei ein Gleiches nicht gelten lassen. Meister Bertram sei auch anders zu erklären als aus dem Zusammenhang mit der böhmischen Kunst. Aber hier scheint mir nun gerade ein mächtiger Wellenring von Böhmen auszuweichen: Zu Bertram in Hamburg muß man etwa die Tafeln im Brandenburger Dom und das, was Ehrenberg fälschlich als Einfluß von Hamburg her in der Tafelmalerei Preußens feststellte, zusammennehmen, um die weiten Ausmaße zu haben, in denen diese Stilphase verlief.

Mit der Darstellung des fünfzehnten Jahrhunderts, das der zweite Teil des vorliegenden Bandes behandelt, wendet sich das Blatt. Man sieht, wie in der Gesamtanordnung auch aus schriftstellerischen Gründen Unterschiede gemacht wurden, wie im vierzehnten Jahrhundert gedämpft und zurückgehalten wurde, um im fünfzehnten Jahrhundert mit kräftigeren Farben zu wirken. So ist Dehios Darstellung dieser beiden malerischen Jahrhunderte selber wie einer der Flügelaltäre, die nun die wesentlichste der neu auftretenden Kunstschöpfungen sind: eingangs still und monochrom, um erst bei der Wandlung in voller Farbigekeit zu leuchten. Dehio erkennt das herrschende Gesetz in der Kunst dieser Zeit: „Auch das fünfzehnte Jahrhundert fühlte es sehr gut, daß alle in ein und demselben Architekturraum befindlichen Kunstwerke miteinander in Wechselwirkung stehen, nur faßte es diese Beziehungen nicht mehr als architektonischen, sondern als malerischen Rhythmus, und zugleich betrachtete es jedes einzelne derselben als etwas, das auch für sich Bedeutung hat.“ Damit ist in der Tat das Entscheidende gesagt. Das Schwergewicht verschiebt sich demnach zu den darstellenden Künsten, die in diesem Buch breit und überwiegend nun auch nach Landschaften einzeln behandelt werden. Ein neuer Geist der Weltbejahung, eine Durchdringung der Natur mit menschlichem Lebensgefühl führt eine neue Kulturbilte herauf. Die universelle Einheit des gotischen Stils enthält nicht mehr genug Ausdruckskraft, um den frischen Antrieben nationalen Sonderwillens zu genügen. Dehio war einer der ersten, der erkannte, daß auch für den Norden

um 1400 die Neuzeit beginnt, und er verfocht die Anschauung, daß hier nicht von Renaissance im Sinne der italienischen Stilwandlung gesprochen werden könne. Keine Verbindung mit der Antike tritt ein. Das neue Verhältnis zur Natur formt sich vielmehr seinen Ausdruck in einer Fortbildung und Umbildung des gotischen Apparates. Vortrefflich ist Dehios Schilderung der Kulturbedingungen, die für die neue Kunst des beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts in Deutschland bestanden gegenüber den Niederlanden, und der Nachdruck, mit dem Dehio auf die Eigenwüchsigkeit dieser Kunst hinweist. In der Zeichnung dieser spezifisch bürgerlichen Kultur sind Schwarz und Weiß wohl abgewogen. In allem, was Dehio über die Baukunst des fünfzehnten Jahrhunderts ausführt, stimmt er vollkommen mit der Darstellung in meiner „Deutschen Sondergotik“ überein, wobei er mit Recht betont, daß in diesem Stil die deutsche Ur- und Grundstimmung durchschlägt.

Plastik und Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts bieten Stoffmassen, die schier uferlos schwellen. Dehio hat sie energisch zusammengerissen und doch füllt ihre Darstellung fast ein Drittel des ganzen Buches. Über die Hauptgliederungen dieser reichen Landschaft gibt Dehio knappe, klare Auskunft, und ab und zu werden in einem stilistischen Wetterleuchten sonst verdeckte Zusammenhänge jählings erhellt. Es scheint mir unbillig, hier im einzelnen zu rechten; dem einen mag dies, dem anderen jenes noch fehlen zur Vervollständigung des Bildes dieser Zeit. Was ich aber vermissen, ist die Aufdeckung der stilistischen Besüße zwischen Baukunst und naturnachahmenden Künsten. Es fehlen die begrifflichen Formulierungen, die erkennen lassen, wie alle Form einer einheitlichen stilistischen Gesamtanschauung entstammte. Ja, nicht einmal zeitlich hat Dehio Baukunst und darstellende Künste bis zu einem Punkte geführt. Ganz notwendig hätte er doch, um ein einheitliches Bild der Gesamtentwicklung zu geben, die Barockstimmung des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts, die urdeutsche Grundstimmung, die er bei der Baukunst bis in die Gruppe der ober-sächsischen Kirchen verfolgt, auch in den Bildkünsten dartun müssen. So geht das Spiel zu Ende und Dehio, behält zwei Trümpfe in der Hand. Veit Stoß wird erwähnt, aber nichts von Backofen, nichts von Grünewald. Nach einem matten Kapitel, das Kupferstich und Holzschnitt, Glasmalerei und Kunstgewerbe allzu kurz abtut, steigt die Darstellung wieder zu einer bewunderungswürdigen Höhe im 6. Buch, das den Profanbau, die Burg und die Stadt mit ihren bürger-

lichen Bauten behandelt. Nur auf Grund einer Lebensarbeit, die wesentlich der Architektur gewidmet war, konnten diese Abschnitte so reif und meisterlich gegeben werden.

Es sind nicht nur ästhetische Vorzüge, die Dehios Geschichte der deutschen Kunst zu einer überragenden Erscheinung in der kunstgeschichtlichen Literatur der letzten Jahre machen, sondern auch ethische. Auf das Nachdrücklichste wird immer wieder der Zusammenhang der deutschen Kunst als einer Einheit betont, die aus sich selbst lebens- und entwicklungsfähig war. Stil ist für Dehio Verkörperung menschlicher Wertungen, und alle Stilfragen erhalten für ihn erst Bedeutung, weil ein Wechsel des ethischen Ideals dahinter sichtbar wird. Es mag in diesem Zusammenhang unerörtert bleiben, ob das Wesen eines Stils damit erschöpfend klargelegt werden kann, zumal Dehio in seiner Geschichte der deutschen Kunst mehr Geschichte des Kunstträgers als reine Formengeschichte gibt und geben will. Für den Wert des Buches jedenfalls ist das nicht entscheidend. Wilhelm von Humboldt bemerkt einmal, daß man alle Bücher in lebendige und tote abteilen könne; nur jene könnten bilden, diese allein belehren. Wer Dehios Geschichte der deutschen Kunst gelesen hat, wird nicht zweifeln, daß sie solch ein lebendiges Buch ist. Kurt Gerstenberg.

KURT PFISTER: Deutsche Graphiker der Gegenwart. Mit 23 Künstler-Originalbeiträgen und 8 Reproduktionen. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1920 (M. 320).

Ein grundsätzlich anderes Unternehmen als das komprimierte Bändchen Hartlaubs über neuere Graphik (in der Serie „Tribüne der Kunst und Zeit“); gewissermaßen die bildliche Ergänzung dazu in monumentalem Format, in kostbarster Ausstattung. Der Text von Kurt Pfister will gar nicht konkurrieren mit einer historisch-sachlichen Einführung in Art und Entwicklung deutscher Graphik. Er umschreibt ihr Wesen in schönen Arabesken und widmet ein paar der besten Künstler einige freie Seiten voll geistreicher Analyse ihrer Kunst, nicht einzelner Werke; und man darf es ihm vielleicht nicht allzu schwer anrechnen, wenn er nicht gerecht bleibt bei Verteilung der Akzente, da ihm der elegante und wohlberechnete Rhythmus seiner Dialektik höher steht als wissenschaftliche Akribie. Indessen, gesagt muß es werden, daß man nicht Großmann und Seewald mehrere Seiten

widmen darf, wenn Nolde, Kollwitz, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Marc nur eben einmal erwähnt, wenn Segall und Nauen überhaupt nicht genannt werden; und daß Schäffer, Teutsch, Tappert „wichtige Dokumente“ in solchem Zusammenhange darstellen, davon wird uns Pfister nicht überzeugen.

Aber das Buch als Ganzes ist unvergleichlich, und wenn man zu dem Konto der Abbildungen kommt, müssen die auch hier möglichen Einwendungen schweigen vor der Tatsache des Gebotenen. Es ist ein glänzender Gedanke, ein Werk über derzeitige Graphik mit Originalen der wesentlichen Künstler auszustatten; daß er es unternommen, und die Großzügigkeit, wie er es durchgeführt hat, muß man dem Verlage Klinkhardt & Biermann ehrlich danken. Wo es irgend möglich war, sind die Künstler selber aufgerufen; unmöglich war es (wer die intimen Verhältnisse kennt, wird das von vornherein wissen!) z. B. von Kirchner, Marc, Macke Blätter oder auch nur Abbildungen zu bekommen; und bewundernswert bleibt, daß von 31 Beilagen nur 8 Reproduktionen sind, die aus äußeren Gründen eben nicht durch Originale zu ersetzen waren. Unter diesen aber, die sich auf 15 Lithos und 8 Holzschnitte verteilen, und die lauter erstmalige und damit erst im Handel erscheinende Originale bedeuten, findet sich eine so große Anzahl bedeutender Schöpfungen, daß das Buch dadurch auch in der gewöhnlichen Ausgabe schon einen Leckerbissen für Bibliophilie darstellt. Will man einige als besonders gediegene herausheben, so seien es die Lithos von Käthe Kollwitz, Beckmann, Gaul, Klee, G. Groß, die Holzschnitte von Campendonk, Heckel, Schmidt-Rottluff, Felix Müller und Feininger. Der Vorzugsausgabe ist eine signierte Radierung von Beckmann beigegeben; einige der Werke sind auch als signierte Einzelblätter gesondert zu beziehen. Es verdient hervorgehoben zu werden, und ist angesichts so vieler wahlloser graphischer Mappenpublikationen besonders rühmlich, daß die Auswahl der 31 Künstler — mit wenigen z. T. schon erwähnten Ausnahmen — wirklich die Hervorragendsten und die Führer der heutigen Graphik in Deutschland trifft und somit ein wahrheitsgetreues Bild unsrer Produktion in Originalen darstellt.

Auch die sonstige Ausstattung des Buches ist gut und solide; vielleicht hätte ein Freund schöner Graphik nur den Wunsch auszusprechen, es möchte nichts auf so starken Karton abgezogen werden, wie es bei den meisten Blättern der Fall ist.

Paul F. Schmidt.

BRIEFE JAKOB BURCKHARDTS an Gottfried (und Johanna) Kinkel. Herausgegeben von Rudolf Meyer-Kraemer. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1921.

Als Separatabdruck der Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 19, erschien bei B. Schwabe in Basel eine neue Reihe Jugendbriefe Jakob Burckhardts. Sie waren die Auswirkung einer Freundschaft, die Burckhardt noch als Student in Bonn im Sommer 1841 mit dem um drei Jahre älteren Gottfried Kinkel schloß, der damals Privatdozent der Theologie war. Die feurig belebende Kraft Kinkels hatte Burckhardt schnell auftauen lassen, und er kam in den Kreis der Auserwählten, die sich zum sogenannten Maikäferbund zusammengeschlossen hatten. Kinkel hatte die geistige Leitung und redigierte das wöchentliche Bundesblatt „Der Maikäfer. Eine Zeitschrift für Nicht-Philister“. Der Herausgeber der Briefe hat in kurzer Einleitung darauf hingewiesen, wie Burckhardt gerade hier eine poetische und musikalische Anregung empfing, die erst sein Wesen vollendete. Im Nachwort findet sich zusammengestellt, was Burckhardt an poetischen Beiträgen in der nie gedruckten Zeitschrift 1841—46 beigezeichnet hat: viel Lyrisches, dann Bruchstücke von Dramen und einem Roman. Sie verteilen sich so, daß man sieht, wie bis 1843 die Lust am poetischen Schaffen rege bleibt, um dann abzuflauen, wofür sich die Gründe in den Briefen finden.

Die Briefe enthalten zunächst die Geschichte der Freundschaft mit Kinkel. Der junge Schweizer war anfangs entzückt von dem anmutig leichten rheinischen Geist Kinkels. Hier wurde seine dichterische Begabung zum Klingen gebracht, was ihn zunächst frohgemut machte. Die Freundschaft hielt so lange, bis Burckhardt die aufflackernde lyrische Flamme bewußt auslöschte. Sie zerbrach nicht aus kleinlichem Anlaß, sondern weil Burckhardt klar den Unterschied seiner Weltanschauung und der Kinkels erkannte und ein ausgeprägtes Bedürfnis reinlicher Scheidung besaß. Man spürt das Wehen vormärzlicher Luft. Kinkels revolutionäre Gesinnung brach durch, Burckhardt blieb aristokratisch konservativ, ließ sich nicht in den Strudel hineinreißen, warnte vielmehr vor dem „Liberalismus der Schwünge-Knoten und Dorf magnaten“. Burckhardt wird dringlicher in seinen Mahnungen an Kinkel, unnötige Opposition sein zu lassen. Es fehlt nicht an deutlichen, ja harten Worten, die fast schon wie Zurechtweisungen klingen. Ob und wie der Heiß-

sporn Kinkel darauf geantwortet hat, kann nur geahnt werden; Briefe sind nicht erhalten. So bricht denn die Brieffolge mit August 1847 jäh ab. Anfangs war Burckhardt in dieser Freundschaft der Empfangende, dann aber sinkt seine Wagschale gewichtig: er erwies sich dem gährenden, drängenden, suchenden Kinkel als überlegen, weil er früh das innere Gleichgewicht gewann.

Das eigentlich Packende in den Briefen ist nun auch, wie Burckhardt sich selber fand, wie sich der Historiker in ihm immer vernehmlicher meldete, wie er empfand, daß das Dichten seinen eigentlichen Wesenskern nicht reiner leuchten lasse, sondern verhülle. Burckhardt erkannte es, weil er auf die innere Stimme horchte und machte es sich klar im Vergleich mit Kinkels rascher Produktivität, mehr noch im Vergleich mit Geibels sprudelnd genialem dichterischen Schaffen. Und nun kommen die Absagen an die Poesie. Immer wieder wird zum letzten- und allerletztstenmal abgeschworen. Schon früh heißt es, daß ihm die Anerkennung seiner Berufung zur Geschichte wertvoller sei. Am 26. April 1844 heißt es, daß das Talentchen mit leichtem Mut schlafengelegt werde, dann aber wieder am 30. Juni desselben Jahres, er müsse zugrundegehen ohne das bißchen Poesie; schließlich am 23. Dezember 1844 sogar mit einer bei Burckhardt ganz ungewohnten Sentimentalität: „O Gott, ein Jahr Freiheit, Poesie und dann sterben!“ Da Burckhardt mit historischem Sinn auch sein eigenes Leben betrachtete, wurden ihm die Gedichte schließlich nur wertvoll als Tagebuchblätter, als „Zeugnis einer Stimmung“. Anfang 1843 schreibt er über seinen Beruf zur Geschichte: „Ein Gelübde habe ich mir gethan: mein Lebenlang einen lesbaren Styl schreiben zu wollen und überhaupt mehr auf das Interessante, als auf trockene faktische Vollständigkeit auszugehen.“ Zur Darstellung drängt es ihn, „in der Geschichte etwas wahrhaft Neues zu leisten“, ist sein Begehren (7. Febr. 43). Schließlich im Brief vom 17. April 1847 neben ergötzlichen Ausfällen gegen Nichtigkeitskrämerei bei Geschichtsschreibern die schöne Bemerkung, „daß wahre Geschichtsschreibung ein Leben in jenem feinen, geistigen Fluidum verlangt, welches aus Monumenten aller andern Art, aus Kunst und Poesie ebensogut dem Forscher entgegenweht, wie aus den eigentlichen Scriptoren.“ Burckhardt hat ein solches Leben gelebt.

Der Stil dieser Briefe ist jugendlich schwarm-selig, romantisch begeistert, dann wieder von drastisch humorigen Bildern und skeptischer Ironie erfüllt. Hin und wieder spürt man schon die

Klaue des Löwen. Was der Herausgeber an nützlichen Zusätzen und Bemerkungen zu machen hatte, ist nicht im ganzen vorweggegeben, sondern zwischen die Briefe eingeflochten. Für jene, die nur einmal hineinschnuppern wollen, mag das gut und bequem sein, wer aber diese Briefe sämtlich und in einem Zug liest, will doch nur die eine Stimme hören. Es fördert nicht die einheitliche Stimmung, wenn ein Conférencier ein dutzendmal den Vorhang auseinanderreißt und dazwischenruft, nun komme dies und das, und das habe diesen und jenen Zusammenhang.

Kurt Gerstenberg.

FRANZ ROH, Holländische Malerei. E. Diederichs Verlag, Jena.

Durch Ernst Heidrichs Kriegstod war das vielleicht gelungenste und bedeutsamste aller modernen kunstgeschichtlichen Serienunternehmen zu leidigem Stillstand gebracht worden: die „Kunst in Bildern“ des Verlages Diederichs. Nach achtjähriger Pause ist nun der VI. Band herausgekommen, der, im zeitlichen Anschluß an die Vorläufer, der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gewidmet ist. Er ist reproduktionstechnisch und überhaupt der Anordnung und äußeren Erscheinung nach von den früheren Bänden nicht zu unterscheiden, vereinigt also, wie diese, mit 200 ausgezeichneten, wohlgewählten, tonschön wiedergegebenen Bildern einen größeren Textteil und einen kurzgefaßten, über biographische Daten, Literatur usw. orientierenden Anhang. Das anfangs gefundene Schema der Buchdisposition hat sich als so glücklich erwiesen, es war mit diesen sämtlich hervorragend eingeleiteten Büchern ein so brauchbarer Typus zwischen populärer Darstellung und gleichwohl wissenschaftlich fruchtbarer Zusammenfassung geschaffen worden, daß die Beibehaltung des Apparates selbstverständlich war. Wir hoffen, daß der Verlag sein Unternehmen nunmehr planmäßig durchführen und auch für die Folge so bemerkenswerte Bearbeiter finden mag, wie bisher, — wie auch im vorliegenden Fall.

Für den Verfasser, der sich mit diesem Werk in die Kunstwissenschaft einführt, lag die Aufgabe insofern erschwert, als er sich nicht nur einer vorgezeichneten Disposition, sondern auch einem bereits, und zwar noch von E. Heidrich, ausgesuchten Abbildungsmaterial anzupassen hatte und eben doch eine ganz selbständige, keineswegs nur kommentierende, sondern großzügig sichtende und die Ganzheit eines Verlaufs fassende Interpretation zu geben hatte, unvermeidlicherweise im

Vergleich mit der ganz ungewöhnlich lebendigen, feinfühligem, weitblickenden Leistung seines Vorgängers. Und da ist zu sagen, daß Roh diesen Vergleich nicht zu scheuen hat, ohne daß wir ihn hier durchführen wollen. Das Buch ist ein bruchloses Ganzes; nur ganz selten und bei genauem Zusehen wird man etlicher Stellen gewahr, die eine gewisse Inkongruenz zwischen Bilderauswahl und der Ansicht des Verfassers über einzelne Künstler erkennen lassen. Zum Beispiel darf man vermuten, daß Roh Wouvermann etwas anders repräsentiert hätte. Trotz der großen Schwierigkeit, diese von Werken und Individualitäten übervolle Spanne in einer zugemessenen Bilderspanne gerecht und lückenlos zu würdigen, hätte, so scheint es, der literarische Interpret kaum auf ein Beispiel für Porcellis, auf den „Stieglitz“ des C. Fabritius verzichten mögen. Vielleicht wird manchem Leser überhaupt Seestück und Stilleben etwas zu kurz behandelt sein. Doch wiegen dergleichen Mängel wenig gegenüber dem Positiven und Eigenen. Die Epoche hat ein Gesicht; die Züge sind stark herausgearbeitet und doch mannigfach genug miteinander verwoben, um die physiognomische Totalität nicht aufzuheben. Die große Entwicklungskurve zeigt sich immer wieder in individueller Brechung am thematischen oder persönlichen Einzelablauf. Dem Leser wird ein Blick für die Anfangs-, Reife- und Abklangstimmung, ein Organ für noch mittelalterlichen Nachhall und Rokokovorgeschmack gebildet. Der Verfasser hat ein besonderes Spüren für Werte der Substanz, der materialen Beschaffenheit, also für die Differenzen der Textur, Schwere, Festigkeit, Feuchte, Elastizität etwa, eine Einstellung, die allenfalls bei gewissen Schriftstellern zur Moderne, kaum bei wissenschaftlicher Betrachtungsweise noch recht begegnet ist, und eine neue und charakteristische Note der vorliegenden abgibt. Daneben sind es die Raumrichtungen, die Vor- und Tiefenstöße, die Verhältnisse der Dimensionen und Gründe, der rahmenden und zentralen Werte, der Massierungen und Auflockerungen zueinander, denen das besondere Augenmerk des die Wölflinschule nicht verleugnenden Verfassers gehört. Gerade für Holland wüßte man sich demgegenüber Soziologisches etwas stärker betont. Die Gefahr eines (allerdings höheren) Morellitums droht gelegentlich von weitem her, d. h. der Kennlichmachung eines Stils durch Einzelsymptome. Doch fängt ein überformalistischer Wille solche Lösungen stets ab, indem die Darstellung trotz angestrebter Präzision oft und oft den dunklen Bereichen der wirklich künstlerischen, unkontrollier-

baren Impulse, der geheimen Gehalte zustrebt. So ist etwa der Tiefsinn der warmen Schattendämmer bei Rembrandt (dem fast ein Drittel des Buches gewidmet ist), die Rolle des silberglänzenden Vordergrundmotivs bei Wouverman, J. Ruydael, Terborch u. a., das Gelenkte der Gebärden bei den Fröhen auf dichterische Weise erspürt und spürbar gemacht. Wer die Sterilität und Unberührtheit von allem Geheimnis in weitaus der meisten Kunstschriftstellerei der letzten Jahrzehnte und noch der Gegenwart kennt, wird in Roh eine verheißende Ausnahme begrüßen. Sein Stil haftet ein bißchen an einigen mit Vorliebe verwendeten Begriffen, wie z. B. „gesteifte Form“, „durchstellen“, „schwank“ u. a. Oft nimmt er eine fast galopplierende Kürze an, wobei Hilfsverben, Artikel und Interpunktionen zuwellen in Verlust kommen und die Worte in etwas atemlose Reihenfolge. (Auf Kritik seiner Sprache hat ein Gelehrter Anrecht, dessen Schaffen sich durch eine so starke sprachliche Gestaltung, durch so eigenes Idiom, durch solche Kühnheit im Verlassen ausgefahrener und des künstlerischen Nachbildens unmächtiger Redeweise auszeichnet.) Darin ist, bei allen kleinen Härten, hier etwas ganz Bedeutendes geleistet: die Dynamik einer Raumdarstellung, einer Schattenintensität oder einer spezifischen Substanzbeschaffenheit von Fleisch oder Draperie, Krume oder Fell so bildvoll und unverrückbar mit einem Wort getroffen, daß man nicht selten innehält, um den sprachlichen Griff voll mitsuerleben. Ohne im schriftstellerischen Glanz sich zu gefallen, ist das Ganze somit eine vielleicht nicht immer ganz runde und frei ausschwingende, doch überaus reiche, erfüllte und kräftige Erörterung, die man Jedwedem zur Hand wissen möchte.

Willi Wolfradt.

PAUL WESTHEIM: Das Holzschnittbuch. Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921.

Dieses neue Buch von Westheim greift auf Vorarbeiten zurück, die der Verfasser in einem Sonderheft des „Kunstblatt“ vom Februar 1917 veröffentlicht hat. Das Werk bringt die Entwicklung des Holzschnitts vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Unter Verzicht auf eine streng historische Darlegung und eine formal ästhetische Betrachtung werden die geistigen und handwerklichen Schaffentendenzen der Jahrhunderte, von unserem heutigen „werkgerechten“ Standpunkt aus, vergleichend nebeneinandergestellt.

Dementsprechend rückt der primitive, deutsche Holzschnitt vom 14. Jahrhundert in den Vorder-

grund der Analyse, während der Holzschnitt der Renaissance, selbst der Schedelschen Weltchronik, als nicht mehr einheitlich wirkliche Leistung (das Holzschnittwerk ging schon durch mehrere Hände) betrachtet wird.

Nach Westheim erscheint der Holzschnitt erst wieder in seiner künstlerischen Reinheit, als sich am Ende des 19. Jahrhunderts (die entdeckten, japanischen Holzschnitte gaben reinigende und belebende Impulse) die moderne Graphik seiner ausdrucksvollen Sprache wieder zuwandte. In Arbeiten von Gauguin, Munch, Nolde, Kirchner, Heckel, Schmitt-Rottluff wird der dem Holz allein zugehörige Strukturreiz wieder ausgenützt und die Fläche in der tektonischen Gestaltung betont.

Die durch reiches Abbildungsmaterial gestützte Arbeit Westheims trägt das Signum ihres Verfassers: eine temperamentvolle Einstellung, ein persönliches Glaubensbekenntnis. Da aber künstlerische Beglückung uns noch mehr von der schöpferischen Potenz des Künstlers und der Zeit als von dem technischen Purismus der Arbeit (Gegenbeispiele: Menzel im Holzstich und Poelzig in der Architektur), so bleiben Westheims Theorien nur bedingte Wahrheit. Noch mehr: uns dünkt Westheims Bevorzugung der frühen, gotischen Holzschnitte und der Moderne — das ist der Vorzug und Nachteil — ebenfalls eher einer gefühlsbetonten Bejahung dieser Kunstperioden als erkenntnistheoretischer Gerechtigkeit zu entspringen.

Sascha Schwabacher.

PAUL F. SCHMIDT: „Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830.“ (108 Abb. R. Piper & Co., München 1922.)

Das trotz dem Anstoß durch die Darmstädter Jahrhundertausstellung und Georg Biermanns Publikation noch so gut wie vergessene und unentwirrt 18. Jahrhundert deutscher Malerei wird hier hinsichtlich seiner Landschaftsdarstellung geklärt. Der Verfasser geht von den barocken Kompositionen der Thiele, Brand usw. aus und verfolgt die Entwicklung des idealistischen Typus über die Idylle Geßners und Reinharts und den Klassizismus Hackerts hin bis zu der heroischen Landschaft des beginnenden 19. Jahrhunderts; zeigt andererseits die Entstehung des Realismus aus der holländischen Manier, wie er sich mit den Tendenzen des Rokoko und dem klassizistischen Linearismus durchdringt und auf vielen Wegen, über die Schweiz, Dresden, München, Hamburg, Berlin vor allem, das romantische Naturempfinden zum malerisch-naturalistischen Ausklang geleitet.

Die stärkeren Verselbständigungen: die nazarenische Landschaft und die „Erdlebenkunst“ treten schließlich gesondert vor uns. Die vielverkreuzte Entwicklung des Wirklichkeitssinnes, ihre Kulmination im pantheistischen Pathos der Frühromantiker, ihr Verflauen im biedermeierlichen Landschaftern nach 1830 wird überzeugend aus der Fülle der sich hin und wider beeinflussenden Individualitäten und Lokalschulen herausgehoben. Es stellt einen besonderen Wert dieser Darstellung eines Stückes vernachlässigter Geschichte dar, daß nirgends das Gefühl aufkommt, diese Arbeit geschehe um der schließlich doch unumgänglichen Komplettierung willen, — daß man vielmehr stets die sucherische Erlebnisfreude eines durchaus auf den Wert Eingestellten am Werke spürt und auch dem Unansehnlicheren noch eine Bedeutsamkeit vom Sinn der gesamten Kurve, vom Ziel des Nexus her zuerteilt weiß. Besonders eindringlich und umfassend kennzeichnet der Verf. denn auch den entscheidenden Gesinnungswandel um die Jahrhundertwende jenes Aufkommen einer herben Andacht vor der Schöpfung, verbunden mit einem nationalen, antiraffaelischen Bekenntnis, den Wechsel von letztem Kompositionsschematismus zu streng linear aufgebauter Raumeinheit und zeichnerischer Bestimmtheit.

Das Buch hatte eine Menge von wenig bekannten Namen zu verarbeiten und mußte so etwas zu sehr das Gepräge einer Künstlergeschichte bekommen. Die individuelle Charakteristik, und zwar eine sehr feinfühlig und prägnante, nimmt einen großen Teil des Textes ein und wird durch technisch bestens gelungene Reproduktionen und einen sorgfältig abgefaßten Katalog der Maler vorteilhaft ergänzt. Die wissenschaftliche Fruchtbarkeit bestimmte die Anordnung; und es steht zu hoffen, daß das Werk die so sehr erwünschte Anregung zum Studium dieses dunklen Gebietes im einzelnen wird. Gerade durch die glückliche Vereinigung von Übersichtlichkeit sowohl der Buchgestalt wie der historischen Gruppierung und einer ungewöhnlichen Frische in der Würdigung des Unbeachteten, gerade durch die Mittellage

zwischen Systematisierungsversuch und künstlerischer Kritik möchte es wohl einen wertvollen Anreiz für weitere Untersuchungen hergeben. Indem die Zeichnung so besonders herangesogen wird, will Schmidt dem bereits durch Hagen aufgestellten Grundsatz Nachdruck verleihen, daß die neuen Gedanken der deutschen Malerei gerade in der Zeichnung zuerst scharf erkennbar werden. Der Hinweis auf diese so selten geöffneten Mappen der graphischen Sammlungen wird kaum verhallen.

Ein bequemes Buch ist das vorliegende nicht, es will durchgearbeitet sein. Das Wort ist nirgends breit vorgetragen, die Darstellung vielmehr bei aller künstlerischen Lebendigkeit sehr konzentriert. Die Besonderheiten sind äußerst treffend erfaßt, aber ganz sparsam und gestügelt dargestellt. Die Fülle der Namen zerteilt, zumal ihre Wiederholung in verschiedenem Zusammenhang unvermeidlich war, mehr als angenehm den Gesamtüberblick. Wilhelm von Kobells Spätstil ist vielleicht unterschätzt und in seinem kristallhellen Reiz nicht voll erfaßt. Den einzigen wesentlichen Einwand hätte ich zu erheben gegen die vorgenommene Unterscheidung von Naturalismus und Realismus, die ja im Verlaufe des Buches eine wichtige Rolle spielt. Und zwar stellt Schmidt in diesen beiden viel mißbrauchten und an sich wenig glücklichen Begriffen die malerisch - allgemeine Erfassung des Individuellen (Naturalismus) der zeichnerischen Bestimmtheit (Realismus) gegenüber. Die Durchführung gelingt nicht (vgl. den Abschnitt Dahl!) und kann nicht gelingen, weil sich diese beiden Begriffe gar nicht antithetisch konfrontieren lassen. Der Gegensatz von Naturalismus wäre Idealismus, der von Realismus etwa Phantastik. Man kann einen Baum idealisieren und doch als Wirklichkeit darstellen, und zwar ebensowohl in malerischer wie linearer Formensprache. Naturalismus bezieht sich auf die Darstellungsweise, Realismus auf den künstlerischen Gegenstand. Insofern die Begriffe nicht etwa dasselbe meinen, unterscheiden sie sich kategorial. Am besten wird sie die Kunstwissenschaft ganz vermeiden.

Willi Wolfradt.

NEUE BÜCHER

KUNSTSCHÄTZE der Sammlung Dr.M. Strauß in Wien. Herausgegeben vom Auktionshaus für Altertümer Glückselig & Würndorfer. (Verlegt bei Carl Gerolds Sohn, Wien 1921.)

ALEX. HEILMEYER: Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. (Sammlung Göschen.) Mit 40 Abbild. Zweite veränderte Auflage. (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1921.)

OTTO GLEICHMANN: Chimären. Acht Steinzeichnungen mit Einführung von Hans Koch, Düsseldorf. (Mappe X der Ausgaben der Galerie Flechtheim, Düsseldorf 1921.)

PAUL GUSTAVE van HECKE: Pour réparer le Retard et le Malentendu. Une explication illustrée de reproductions de tableaux anciens et modernes. (Numéro I des Tracts „Sélection“, Brüssel 1921.)

ANDRÉ SALMON: La Révolution de Seurat. Avec 8 reproductions d'après les tableaux de Seurat. (Numéro II des Tracts „Sélection“, Brüssel 1921.)

LES ECRITS de James Ensor. Avec 36 reproductions d'après les dessins originaux du peintre. (Editions „Sélection“, Brüssel 1921.)

JULIUS BAUM: Gotische Bildwerke Schwabens. (Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg-Stuttgart 1921.)

MAX RAPHAEL: Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst. Mit 24 Abbildgn. (Delphin-Verlag, München 1921.)

FRIDA SCHOTTMÜLLER: Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance. Mit 590 Abbildgn. (Bauformenbibliothek Bd. XIII.) (Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1921.)

BRIEFE JAKOB BURCKHARDTS an Gottfried und Johanna Kinkel. Hrsg. von Rudolf Meyer-Kraemer. (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1921.)

LEOPOLD ZAHN: Paul Klee. Leben, Werk, Geist. (Gustav Kiepenheuer-Verlag, Potsdam 1920.)

ALLGEMEINES LEXIKON der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Ulrich Thieme und Ferdinand Willis. 14. Band. (Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

DAUDET: Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon. Neu übersetzt von Klabund. Mit vielen Vollbildern und Vignetten von George Groß. (Erich Reiß-Verlag, Berlin 1921.)

AMBROISE VOLLARD: Auguste Renoir. Avec onze Illustrations, dont huit Phototypies. (Artistes d'hier et d'aujourd'hui.) (Les éditions G. Crès et Cie., Paris 1920.)

ALFRED OVERMANN, Prof. Dr.: Die Kunst und wir. (Gebauer-Schwetschke, Druckerei und Verlag m. b. H., Halle.)

GEORG LEHNERT, Prof. Dr.: Geschichte des Kunstgewerbes. I. Das Kunstgewerbe im Altertum. (Sammlung Göschen.) (Vereinigung wissenschaftl. Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin u. Leipzig 1921.)

WOLFGANG GOETHE: Die Leiden des jungen Werther. Mit 10 Bildbeilagen nach den Steinradierungen des Tony Johannot. (O. C. Recht-Verlag, München.)

HELMUT vom HÜGEL: Legenden. 10 Original-Lithos. Mit einem Vorwort von Wilhelm Uhde. (Veröffentlicht durch „Die Freude“, Burg Lauenstein, Oberfranken.)

EUGEN LÜTHGEN: Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz. Mit 107 Abbildungen auf 104 Tafeln. — Forschungen z. Kunstgeschichte Westeuropas Bd. I. (Verlag Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig 1921.)

WILHELM v. BODE: Sandro Botticelli. (Propyläen-Verlag, Berlin 1921.)

FRIEDRICH KNAPP: Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Das Werden des künstlerischen Sehens und Gestaltens seit dem Untergang der alten Welt. Band I: Vom architektonischen Raum zur plastischen Form. Mittelalter und Frührenaissance. Mit 364 Abbildgn. (Kurt Schroeder, Verlagsbuchhandlung, Bonn und Leipzig 1921.)

FRANZ ROH: Holländische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung u. Erläuterungen. — Die Kunst in Bildern. (Eugen Diederichs Verlag, Jena 1921.)

J. J. de GELDER, Dr.: Bartholomeus van der Helst. Mit einer Studie über seine Werke, seine Lebensgeschichte, einem beschreibenden Katalog, einem Register und 41 Abbildungen. (W. L. & J. Brusses Uitgeversmaatschappij, Rotterdam 1921.)

REMBRANDTS Handzeichnungen. I. Band: Ryksprentenkabinet zu Amsterdam. Herausgegeben von Kurt Freise, Karl Lilienfeld und Heinrich Wichmann. Zweite verbesserte Auflage. (Verlag Hermann Freise, Parchim in M. 1921.)

L. PLANISCIG: Venetianische Bildhauer der Renaissance. Mit 711 Abbildungen. (Kunstverlag Anton Schroll, G.m.b.H., Wien 1921.)

P. F. SCHMIDT: Gessner. Der Meister der Idylle. Mit 34 Abbildungen. (Delphin-Verlag, München 1921.)

GEORGE KRAUSE: Insel Bali. II. Bd. Tänze, Tempel und Feste. — Schriftenreihe: Geist, Kunst und Leben Asiens. Herausgegeben von Karl With. Bd. II und III Insel Bali. (Folkwang-Verlag, G.m.b.H., Hagen i. W. 1920.)

KARL WITH: Java. Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java. Mit 165 Abbildgn. u. 13 Grundrissen. — Schriftenreihe: Geist, Kunst und Leben Asiens. Herausgegeben in Verbindung mit dem Institut für indische Forschung in Hagen i. W. von Karl With. (Folkwang-Verlag, G. m. b. H., Hagen i. W. 1920.)

WILHELM UHDE: Henry Rousseau. Mit 13 Netzätzungen. — Künstler der Gegenwart, herausgegeben von Dr. P. F. Schmidt, II. Bd. (Rudolf Kaemmerer-Verlag, Dresden 1921.)

WILHELM FRAENGER: Die Radierungen des Herkules Seghers. Ein physiognomischer Versuch. Mit einer farbigen Tafel und 41 schwarzen Abbildgn. (Eugen Rentsch-Verlag, Erlenbach-Zürich, München und Leipzig 1921.)

KURT HIELSCHER: Das unbekanntes Spanien. Baukunst, Landschaft u. Volksleben. (Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1921.)

RUDOLF OLDENBOURG: P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildgn. Mit einer Einleitung von Adolf Rosenberg. Klassiker der Kunst, 5. Bd. Vierte, neu bearbeitete Auflage. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1921.)

WILHELM WAETZOLD: Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr. (Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

P. ADALBERT SCHIPPERS: Die Stifterdenkmäler der Abteikirche Maria Laach im 13. Jahrhundert. Mit einem Vorwort des Herausgebers und 21 Abbildungen. — Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens, herausgegeben von Idefons Herwegen O.S.B., Abt von Maria Laach, Heft 8. (Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. Westf. 1921.)

WOLFGANG van der **BRIELE:** Christian Rohlf. Der Künstler und sein Werk. (Verlag von Gebrüder Lensing, Dortmund.)

WILHELM NIEMEYER: Mathias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars. Mit 21 einfarb. Bildern im Text, 10 mehrfarbigen Bildtafeln und 3 Zeichnungen der ursprünglichen Übersicht des Isenheimer Altars. (Furche-Verlag, Berlin 1921.)

FELIX BECKER: Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen. 50 bisher nicht veröffentlichte Originalzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts. (Verlag von Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1922.)

DAS MINIATURENKABINETT DER MÜNCHENER RESIDENZ. Mit 69 Abbildungen in ein- und mehrfarb. Lichtdruck. Vorwort u. kritischer Katalog von Hans Buchheit und Rudolf Oldenbourg. (Verlag von Franz Hanfstaengl, München 1921.)

A. E. BRINCKMANN: Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. Mit 18 Textabbildungen und 42 Tafeln.

PAUL FERDINAND SCHMIDT: Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830. Mit 108 Abbildungen. — P. F. Schmidt: Deutsche Malerei um 1800. I. Band: Die Landschaft.

WILHELM HAUSENSTEIN: Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker. Mit 177 Tafeln.

JULIUS MEIER-GRAEFE: Vincent. Band I und II.
(Sämtlich Verlag R. Piper & Co., München 1922.)

W. R. VALENTINER: Franz Hals. Des Meisters Gemälde in 318 Abbildgn. Mit einer Vorrede von Karl Voll (†). — Klassiker der Kunst, 28. Band. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1921.)

LOTHAR BRIEGER: Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister. Mit 262 Abbildungen u. 9 Mehrfarbendrucke. (Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1921.)

WALTER FRIEDLÄNDER: Claude Lorrain. (Verlag Paul Cassirer, Berlin 1921.)

JAHRBUCH des Vereins für christl. Kunst in München. E. V. 5. Bd.: Die Vereinsgabe für das Jahr 1921. (Im Verlag des Vereins u. im Kommissionsverlag d. Lentnerischen Hofbuchhandlung [J. Stahl], München 1921.)

ALFRED KUHN: Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Mit 43 Abbildgn. in Lichtdruck. (Verlag Dietrich Reimer [Ernst Vohsen], A.-G., Berlin 1921.)

CHARLES R. MOREY: East christian Paintings in the Freer Collection. (The Macmillan Company, New-York. Macmillan and Company, London 1914.)

DEUTSCHE KUNST. Bilderhefte, hrsg. vom bayer. Nationalmuseum München.

1. Folge: Heft 1. Philipp Maria Halm: Die Madonna mit dem Rosenstrauch im bayer. Nationalmuseum. Mit 7 Bildtafeln.

Heft 2. Georg Lill: Das Bamberger Heinrichsgrab Til Riemenschneiders. Mit 7 Bildtafeln.

Heft 3. Hans Karlinger: Das Sechstagerwerk. Regensburger Federzeichnung a. d. 12. Jahrhundert. Mit 8 Bildtafeln.

Heft 4. Konrad Weiss: Die Glasfenster der ehemaligen Minoritenkirche in Regensburg. (Bayer. Nationalmuseum.) Mit 8 Bildtafeln.

(Sämtlich im Verlag für praktische Kunstwissenschaft, F. Schmidt, München 1921)

POL de MONT: De Schilderkunst in Belgie van 1830 tot 1921. Met 120 Platen. (s'Gravenhage Martinus Nijhoff, 1921.)

M. BERNSTEIN: Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben.

KURT PFISTER: Marées. Der deutsche Maler in Rom. Mit 31 Bildern. (Delphin-Kunstabücher.)

ANITA ORIENTER: Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Mit 94 Abbildungen.

(Sämtlich im Delphin-Verlag, München 1921.)

BIBLIOTHEK der Kunstgeschichte. Herausgegeben von Hans Tietze.

Bd. 1. Heinrich Wölfflin: Das Erklären von Kunstwerken.

" 2. Heinrich Schäfer: Das Bildnis im alten Ägypten.

" 3. Max J. Friedländer: Die niederländischen Manieristen.

" 4. Hans Tietze: Michael Pacher u. sein Kreis.

" 5. E. Waldmann: Wilhelm Leibl.

" 6. J. Schlosser: Oberitalienische Trecentisten.

" 7. E. Praschniker: Kretische Kunst.

" 8. E. Panofsky: Die Sixtinische Decke.

" 9. Curt Glaser: Vincent van Gogh.

" 10. K. With: Japanische Baukunst.

" 11. K. Zoega v. Manteuffel: Das flämische Sittenbild des 17. Jahrhunderts.

" 12. A. Matějček: Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts.

" 13. William Cohn: Die altbuddhistische Malerei Japans.

" 14. Wilhelm Waetzold: Bildnisse deutscher Kunsthistoriker.

" 15. August Grisebach: Deutsche Baukunst im 17. Jahrhundert.

(Sämtlich im Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

EMIL HANNOVER: Keramisk Haand- bog. Foerste Bind: Fayence — Maiolika — Stentoi. Med et indledende Afsnit om oldtidens Terracotta. (Henrik Koppels-Forlag, Kobenhavn 1919.)

CURT GLASER: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1922.)

EUGEN LÜTHGEN: Gotische Plastik in den Rheinlanden. Mit 80 ganzseitigen Abbildungen. (Verlag Friedr. Cohen, Bonn 1921.)

DAS BILD. Atlanten zur Kunst. Hrsg. von Wilhelm Hausenstein. 1. Bd.: Tafelmalerei deutscher Gotik. Auswahl und Nachwort von W. Hausenstein. Mit 75 Tafeln und einem Titelbild.

2. Bd.: Die Bildnerei der Etrusker. Auswahl und Nachwort von W. Hausenstein. Mit 66 Tafeln und einem Titelbild. (Verlag R. Piper & Co., München 1922.)

W. WARTMANN: Tafelbilder des 15./16. Jahrhdts. 1430—1530. Schweiz und angrenzende Gebiete. — Züricher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1922. Mit 50 Abbildungen. (Verlag der Züricher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich.)

HERIBERT REINERS: Kölner Kirchen. Mit 130 Abbild. Zweite neubearbeitete Auflage. (Verlag J. P. Bachem, Köln 1921.)

ADOLF FREY: Ferdinand Hodler. Mit einem Originalholzschnitt und zwei Originalzeichnungen von Ernst Würtenberger. (H. Haessel-Verlag, Leipzig 1922.)

GEORG WEISE: Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen. I. Teil: Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit 61 Abbildungen. — Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens u. des Oberrheins. 1. Heft. Hrsg. von Prof. Dr. G. Weise, Tübingen. (Verlag von Alexander Fischer, Tübingen 1921.)

CLIVE BELL: Kunst. Herausgegeben und eingeleitet von Paul Westheim. (Im Sibyllen-Verlag Dresden 1922.)

KARL ANTON NEUGEBAUER: Antike Bronzestatuetten. Mit 8 Text- und 67 Tafelabbildungen. (Schoetz & Parrhysius-Verlagsbuchhandlung, Berlin 1921.)

DAS GRAPHISCHE JAHR FRITZ GURLITT. (Fritz Gurlitt-Verlag, Berlin 1921.)

O. RIESEBIETER: Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit 442 Abbild. (Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST 1921. Herausgegeben von Prof. G. Biermann. (Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

1922, 1.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach. — Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

MONATSHEFTE
FÜR
KUNST
WISSENSCHAFT



XVI. JAHRGANG · HEFT 4-6 · SEPTEMBER 1922
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Preis des Heftes Mark 200.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IV-VI

ABHANDLUNGEN

W. A. LUZ, Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München. Mit 15 Abbildungen auf 5 Tafeln in Lichtdruck S. 81

ALBERT DRESDNER, Johann Tobias Sergel. Mit 5 Tafeln in Lichtdruck. Seite 96

W. v. GROLMAN, Zur Kenntnis Riemen-schneiders. Der Heroldsberger Crucifixus. R. als Steinbildhauer. Der Christusknabe am Lorenz-von-Bibra-Denkmal. Mit 7 Abbildungen auf drei Tafeln in Lichtdruck S. 116

Dr. MITTERWIESER, Archivrat, München, Die Baurechnungen der Renaissance-Stadt-Residenz in Landshut (1536—1543) S. 122

WILHELM JUNIUS-Dresden, Der Meister H. W., Ein erzgebirgischer Plastiker am Ausgang des Mittelalters. Mit 12 Abbildungen auf 5 Tafeln in Lichtdruck S. 137

MISZELLEN

KARL SIMON, Ein Grünwaldkopf von Ph. Uffenbach? Mit 3 Abbildungen auf einer Tafel in Lichtdruck . S. 148

REZENSIONEN

LILI FRÖHLICH-BUM, Parmigianino und der Manierismus. (Kunstverlag A. Schroll, Wien 1921). (H. v. d. Gabelentz) . . . S. 149

OSKAR HAGEN, Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko. Mit 110 Abbildungen. München, R. Piper & Co., 1921. (P. F. Schmidt) S. 149

HEINRICH GLÜCK, Probleme des Wölbungsbaues, Band I: Die Bäder Konstantinopels. Aufnahmen, Beschreibungen und historische Erläuterungen mit 117 Abb. 4°. 176 Seiten. (Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Universität Wien, Lehrkanzel Strzygowski, Bd. XII), Wien, Halm & Goldmann, 1921, M. 100. (Karl Ginhart) S. 150

DAS MINIATUREN-KABINETT DER MÜNCHENER RESIDENZ. 69 Abbildungen in ein- und mehrfarbigem Lichtdruck. Vorwort und kritischer Katalog von Hans Buchheit und Rudolf Oldenburg. Verlag von Franz Hanfstaengl, München 1921. (Georg Biermann) . . S. 151

F. v. LUSCHAN, Die Altertümer von Benin. Berlin u. Leipzig 1919. Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 4°. Bd. I. XII u. 522 S., 889 Abb. im Text u. Taf. A—Z; Bd. II: Taf. 1—50; Bd. III: Taf. 51—129 (= Veröfflich. Mus. Vlkerkde. Berlin, Bd. VIII—X). (Bernh. Struck) S. 152

ADOLF FEULNER: Die Zick. München 1920. (V. C. Habicht) S. 157

OELENHEINZ, LEOPOLD, Der Wünschelring (Differenzialpendel, siderischer Pendel), insbes. seine Anwendung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden usw. Mit 52 Abbildung. Leipzig, Max Altmann. Geb. 18 M. (Voll) . . . S. 158

NEUE BÜCHER S. 160

HUBERT GERHARDS TÄTIGKEIT IN AUGSBURG UND MÜNCHEN

Von W. A. LUZ

Mit fünfzehn Abbildungen auf fünf Tafeln in Lichtdruck

Nürnberg lag insofern ungünstig für den Betrieb einer Bildgießerei, als das Erz nicht im Frankenlande gewonnen wurde, sondern aus den Bergwerken in Ungarn, Kärnten und Tirol bezogen werden mußte¹⁾. Peter Vischers Arbeit begünstigte jedoch die anfängliche Konzentration des Erzhandels in dieser Stadt. Durch Vermittlung der daran beteiligten Handelshäuser war das Erz für den Meister leicht zu erreichen. Auch ermöglichte der lebhafteste Verkehr Absatz nach dem Norden wie nach dem Süden Deutschlands. Hätte allerdings Peter Vischer Briefe hinterlassen wie Albrecht Dürer, so hätte man bei ihm dieselben bitteren Worte über die Teilnahmlosigkeit der heimischen Bestellerkreise erwarten können. Er arbeitete vielfach nicht für Nürnberg.

Schon im Werke Peter Vischers macht sich eine auswärtige Bestellerfamilie bemerkbar, aus der im Laufe des 16. Jahrhunderts Großauftraggeber für Erzplastik hervorgehen. Aus Gründen, die man nicht kennt, hatten die Fugger Peter Vischers Erzgitter für ihre Grabkapelle in St. Anna zu Augsburg zwar abgelehnt, sie hatten es jedoch bei ihm in Auftrag gegeben²⁾. Daß diese Familie den Arbeiten des Nürnberger Erzgießers und Künstlers schon am Anfang des 16. Jahrhunderts Aufmerksamkeit schenkte, ist nicht verwunderlich. Sie hatte es verstanden, sich allmählich eine Art Monopol auf die Erzbergwerke und den Erzhandel zu sichern. Mit ihrem Namen verknüpft sich später die weitere Entwicklung der süddeutschen Erzplastik, wenn sie auch dann nur als Anreger, nicht als dauernder, opferwilliger Förderer erscheint. Der Niedergang der Nürnberger Gießhütte, von der sich die Fugger nach einem ersten Versuch abwendeten, findet seine Erklärung in dem wirtschaftlichen Übergewicht, das Augsburg durch die Konzentrierung des Erzhandels in den Händen dieser Familie erhielt. Dies ist einer der Gründe, welcher zum Verfall der Nürnberger Hütte führte.

Für die Begründung einer künstlerisch geleiteten Erzgießhütte lagen Städte wie Augsburg und München weit günstiger als Nürnberg. Innsbruck mit seiner Lage mitten im Gebiet des Kupferbergbaus, war ja auch ihnen gegenüber immer noch im Vorteil. Da die Augsburger Handelshäuser jedoch die Bergwerksgerechtigkeiten in Kärnten und Tirol besaßen, schied die erzherzogliche Gießhütte in Innsbruck aus dem wirksamen Wettbewerb aus. Durch Augsburg und München wurde jedoch das Erz auf seinem Weg nach dem Westen und Norden Europas befördert. Hier war es daher leichter zu fassen als in Nürnberg. Daß die einzige Nachricht, welche vom Ankauf von Metall für ein monumentales Kunstwerk spricht, einen Münchener Gastwirt als Verkäufer nennt, bezeichnet den Zusammenhang zwischen der Beförderungsstraße und dem Aufkommen der Erzplastik³⁾.

(1) Vgl. Dobel, Der Fugger Bergbau und Handel in Ungarn. Ztschr. d. hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg. Bd. VI, S. 33 ff. und Derselbe, Über Bergbau und Handel des Jakob Fugger in Kärnten und Tirol. 1495—1560. Ebda Bd. IX. — Strieder, Zur Genesis des modernen Kapitalismus, Leipzig 1904.

(2) Vgl. über die kürzlich erfolgte Wiederauffindung von Teilen dieses Gitters meinen Aufsatz Frankfurter Zeitung, Nr. 621, 1921.

(3) Westenrieder, Beiträge zur Vaterländischen Historie, Geographie u.s.f. 9 Bde. München 1788 bis 1812. Bd. III, S. 101.

Als die Fugger sich gegen Ende des Jahrhunderts entschlossen, auf einem Gebiet, das politisch ihrem Einfluß unterstand, eine Erzgießerei für große Bildgüsse zu errichten, griffen sie bezeichnenderweise nicht mehr zurück auf die Nürnberger Überlieferung. Die Nachfahren Peter Vischers konnten Besteller nicht mehr befriedigen, welche die italienische Kunst vielfach aus eigener Anschauung kannten. In künstlerischen Fragen äußerst fortschrittlich gesinnt, beriefen diese emporgekommenen Bürgerlichen einen Künstler aus der Werkstatt Giovanni da Bolognas in Florenz. Es war ein Holländer von Geburt: Hubert Gerhart. Grundsätzlich unterscheiden sie sich in dieser Wahl von dem aristokratischen, im alten Geiste wirkenden Besteller, dem die Sorge für das Innsbrucker Maximiliansgrab oblag. Er berief gleichzeitig noch immer deutsche Erzplastiker.

Die bisher bekannten Lebensdaten Hubert Gerhards sind von Peltzer übersichtlich zusammengestellt und verarbeitet worden¹⁾. Ihnen ist vorläufig nur wenig nachzutragen. Eine gründliche Prüfung seiner Zuschreibungen erweist sich jedoch notwendig. 1581 taucht der Künstler in Deutschland auf und zwar ist er beschäftigt, einen Auferstehungsaltar für Christof Fugger herzustellen²⁾. Er war für die Dominikanerkirche bestimmt und ist heute verloren. Die Geschichte dieses Altars bezeichnet den Willen der Fugger zu deutlich, trotz aller Widerstände und Unglücksfälle die Bildgießerei in Süddeutschland heimisch zu machen. Der Altar sollte in weißem und rotem Marmor gefertigt und mit einer Auferstehungsgruppe in Messing sowie vier Propheten aus dem gleichen Stoff geschmückt werden. Bekannt ist, daß der Bildhauer Paul Mair aus Augsburg zehn Visierungen auf Tafeln dazu anfertigte. Als man zum Guß schritt, wurde die Berufung eines Italieners namens Carlo Ballas (Pallago) nach Innsbruck für notwendig erachtet. Was er jedoch leistete, scheint nur Hilfsarbeit gewesen zu sein. Für die Bildstoffe, welche zum Gießen notwendig sind, und für eigene geringfügige Modellierarbeit erhält er etwas mehr als 10 fl. Ferner fertigt er die Negative zum Abguß der Modelle für 50 fl. an. Das sind so geringe Summen, daß man nur annehmen kann, daß Pallago die Modelle fertig übernahm. Der Bildhauer Paul Mair hatte für den Altar insgesamt 770 fl. und für den zugehörigen Grabstein mit Messingtafel und Wappen noch weitere 60 fl. erhalten. Ist bei solchen Summen der Schluß nicht gerechtfertigt, daß Mair neben den Plänen und der Steinarbeit auch Modelle, vielleicht sogar Holzmodelle ausgeführt hätte? — Beim Guß hatte der Augsburger Rotschmied Jeremias Reisinger jedoch wenig Glück. Die Auferstehungsgruppe schlug völlig fehl. Ein Moses, Elias und ein nicht näher bezeichneter Prophet sowie zwei große Engel scheinen leidlich geglückt zu sein. Die dafür verrechneten Verschneidungsarbeiten von 124 fl. bleiben unter dem regelmäßigen Maß. Im gleichen Jahr wurden die Auferstehungsgruppe und andere nicht gelungene Stücke noch einmal gegossen. Für deren Modelle wird nun zum ersten Male der Name des „Bildmachers“ „Robert Gerard“ genannt. Als Retter aus der Not ruft man ihn aus Florenz herbei, denn das Vertrauen zu Mair, zu Pallago und zu Reisinger scheint man gleicherweise verloren zu haben. Gerard ist jedoch zunächst nicht glücklicher. Die große Himmelfahrt Christi gelang auch diesmal nicht, aber einer der beiden großen Engel wie auch die vier Propheten und zwei Engelchen

(1) Vgl. Artikel Hubert Gerhard in Thieme-Beckers Künstlerlexikon und Peltzer in „Kunst und Kunsthandwerk“ 1918. 21. Jahrgang.

(2) Wiedenmann, Die Dominikanerkirche in Augsburg. Ztschr. d. Histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1917. 43. Bd.

glückten. Die fehlgegossenen Stücke wurden sogleich wiederholt. Gerhard hatte die Genugtuung, daß sie ihm beim zweiten Male gelangen. Für alle seine Arbeiten wurde er allerdings nur mit 160 fl. entlohnt, ein Betrag, der jedoch um ein Mehrfaches die Summe übersteigt, welche Pallago erhalten hatte. Für die Verschneidung und Reinigungsarbeiten an den beiden letzten Stücken wurden im Jahr 1583/4 102 fl. bezahlt. Sie wurden vergoldet. Im Jahre 1583 stellte Hubert Gerhard noch „Colona, gibgen, auch ettliche köpff, arm und fuess zum grossen stückh“ her, welche später gegossen und verschnitten wurden. Diese Nachricht ist deshalb wichtig, weil aus ihr zu entnehmen ist, daß die Auferstehung als Relief ausgeführt wurde. Es entspricht dem Gebrauch der Bolognawerkstatt, daß Arme und Köpfe freiplastisch aus dem Reliefgrund herausgehoben werden. Sie mußten für sich gegossen werden, weil das flüssige Erz nicht durch die dünnen Hohlräume der Hälse und Handgelenke drang. Bei der Besprechung der Münchener Arbeiten wäre auf ähnlich behandelte Reliefs der Gerhardwerkstatt hinzuweisen wie die Meermann-Grabplatte in der Frauenkirche und die vier Erzreliefs in der Michaelskirche. Unter diesen findet sich auch eine Auferstehung, welche Christus über dem Grabe in einem Wolkentrichter stehend zeigt. Da diese eigentümliche Trichterbildung auch sonst im München-Augsburger Kunstkreis vorkommt, ist man versucht, als Ausgangspunkt für diese Darstellungen Gerhards verlorenen Auferstehungsaltar anzunehmen. Damit war Hubert Gerhards erstes Werk auf deutschem Boden vollbracht. Nach drei kostspieligen Güssen sahen seine Auftraggeber ihren Versuch geglückt, das Kupfererz ihrer sich erschöpfenden Bergwerke als künstlerischen Bildstoff verwenden zu lassen. Wie sich in der Folge zeigte, empfahl es sich bald anderen Auftraggebern.

Schon plante jedoch Hans Fugger Größeres. Für das neu errichtete Fugger-schloß Kirchheim in Schwaben sollte Hubert Gerhard einen Riesenbrunnen schaffen. Als Aufstellungsplatz war der Schloßhof vorgesehen. Ein weltliches Thema wurde daher in Aussicht genommen, ein Thema, das monumental ausgeführt an sich schon eine ungeheure Tat bedeutete. Mars, Venus und Amor als Mittelgruppe, umgeben von einer Schar von Fluß- und Wassergöttern! Diese Entfaltung eines freien, zeugungsfreudigen Lebensgefühls mußte selbst auf manchen deutschen Humanisten herausfordernd wirken. Was Hubert Gerhard hier an erotischer Leidenschaft zu geben wagte, überstieg die Leistung der Kleinmeister. Da sich nur die Hauptgruppe im Garten des Bayr. Nationalmuseums erhalten hat, muß die Ergänzung des Brunnens aus Rechnungseinträgen vorgenommen werden. Nach Lill lagen am Rande des untersten Beckens auf vorspringenden Muscheln acht Figuren. Ferner gehörten zum Brunnen acht wasserspeiende Köpfe, abwechselnd Satyrn und Löwen, acht Delphine und zwei große Fuggerwappen¹⁾. Aber der Guß der viele Zentner schweren, überlebensgroßen Hauptgruppe stellte Künstler und Auftraggeber vor eine Riesenaufgabe. Zweimal, wenn nicht gar dreimal mußte der Guß wieder zerschlagen und eine neue Form hergestellt werden. Vom Jahre 1583 bis zum Jahre 1594 währten die Arbeiten an dem Werke. Der Torso des Brunnens, wie er heute vorliegt, zeigt Mars und Venus auf einer niedrigen Sockelbank in engster Umschlingung. Der kleine Amor hockt vor dem Paar, in der Rechten eine Traube. Er wendet sich um und greift lachend nach dem Granatapfel hinauf, welchen ihm Venus herunterreicht. Das Gesims des Sockels stützen vier geflügelte Hermen, abwechselnd männlich und weiblich gebildet (Abb. 10). Wahrscheinlich

(1) Lill, Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908, S. 171.

sind sie über dem gleichen Modell abgeformt, wobei jedoch einzelne oberflächliche Veränderungen vorgenommen wurden. Der Merkwürdigkeit halber sei bemerkt, daß Hubert Gerhard das Werk mit seinem Namen nicht bezeichnet hat, wohl aber hat einer der Verschneider am linken Oberschenkel der Venus vorwitzig sein Zeichen angebracht. Es gleicht einem A und könnte daher das Zeichen des Augsburger Goldschmiedes Anthony sein, der urkundlich beim Verschneiden beteiligt ist¹⁾.

Die Vorbereitungen für den Riesenguß im Augsburger Gießhaus waren offenbar so umständlich, daß Hubert Gerhard Zeit fand, auch noch andere Arbeiten im Dienst der Fugger auszuführen. Wenn man bedenkt, daß nicht alle Jahreszeiten sich gleichmäßig zum Guß eigneten, und daß möglicherweise Umbauten oder Neubauten der Öfen und Gebäude stattfanden, so wird man sich darüber nicht wundern. Zusammen mit Carlo Pallago arbeitet er in den Jahren 1582—85 die Kirchheimer Saalfiguren aus. Sie sind überlebensgroß aus gebranntem Ton geformt und trotz dieses weder edlen noch zu solchen Ausmaßen besonders haltbaren Bildstoffs ausgezeichnet erhalten. Das Thema ist im Sinne der Zeit ein heroisches²⁾. Berühmte Männer und Frauen der antiken und der deutschen Geschichte stehen einander gegenüber. Cyrus, Alexander, Cäsar, Augustus, Karl der Große und Karl V. (Abb. 8). Judith, Lukretia, Helena und Adelheid, die Gemahlin Karls V. bilden ihre weiblichen Gegenstücke. Auch am Kamin hat Hubert Gerhard im Jahre 1587 den plastischen Schmuck ausgeführt. Mars und Venus erscheinen hier im ersten Stadium der Verliebtheit. Über das Mittelstück des Kamins hinweg werden erst Blicke und Worte ausgetauscht. Über ihnen schmiedet jedoch schon Vulcan das Netz, in welchem er das Paar fangen wird. Wieder ist man durch Lills Forschung über diese Werke genau unterrichtet. Alle sind sie rasch und flüchtig hergestellt. Gerhards Hand wird vor allem kenntlich an den sorgfältiger ausgeführten Figuren des Kamins, wogegen der Gehilfe Pallago vielfach zu den Nischenfiguren herangezogen wurde. Von ihm allein rühren wahrscheinlich die Stützhermen dieser Figuren her.

Als Gerhards Arbeit ist schließlich noch ein Grabstein zu nennen. Hans Fugger denkt frühzeitig an sein Grabmal: schon 1584 stellt Hubert Gerhard das Wachsmo-
dell fertig, nach welchem Alexander Colin in Innsbruck den Marmorblock wählt und zuhaut. Nach dem Eintreffen des Steins im Jahre 1587 führt Gerhard selbst den Kopf bildnismäßig in Marmor aus. Das Grabdenkmal hatte ursprünglich in der Kirchheimer Schloßkapelle gestanden, wo es Bianconi bewunderte³⁾. Jetzt ist es in der Augsburger Ulrichskirche.

Noch eine Arbeit hat Hubert Gerhard 1587—94 in Augsburg vollendet: den Augustusbrunnen. Für einen so umfangreichen und kostspieligen Auftrag wurde der Rat zweifellos durch Gerhards Leistung im Dienst der Fugger gewonnen. Durch Buffs und Rogges Forschungen ist man über die Entstehungsgeschichte dieses Brunnens sehr gut unterrichtet⁴⁾. Er wiederholt offenbar die Anlage des Mars-Venus-Amor-Brunnens, ohne daß Muscheln vorgesehen waren. Ein mittlerer Pfeiler trägt die Gestalt des großen Namenspatrons. Zu seinen Füßen liegen auf

(1) Lill, a. a. O., S. 119.

(2) Vgl. Weisbach, Die Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.

(3) Vgl. Bianconi, Lettere al Marchese Filippo Hercolani... sopra alcune particolarista della Baviera. Lucca 1763. — Lill, a. a. O., 121 ff.

(4) Buff, Augsburg in der Renaissanceszeit, Bamberg 1893, und Rogge, Die Augsburger Brunnen, Ztschr. f. bild. Kunst, 17. Bd., 1882.



Abb. 1. Büste Wilhelms V, Modellierzement, lebensgroß. Bayr. Nat.-Mus.



Abb. 2. Kaiserkopf, Erz, lebensgroß, Erzgießerei von Miller.



Abb. 3. Kopf des Ritters auf der N.-O. Ecke des Ludwiggrabmals, Erz, lebensgroß. München, Frauenkirche.



Abb. 4. Kopf des Ritters auf der S.-W. Ecke des Ludwiggrabmals, Erz, lebensgroß. München, Frauenkirche.

dem Brunnenrande vier Flußgötter, während auf den Eckvoluten des Sockels vier Bübchen und in der Seitenmitte vier Sirenenhermen angebracht sind. Aus den Urkunden über den Augustusbrunnen wird auch ersichtlich, daß Hubert Gerhard Holländer war und aus Hertogenbosch stammte. Die Lösung, welche Ammanati mit seinem Neptunbrunnen gebracht hatte, Beckenrandfiguren zu Füßen der Sockelfigur, übernimmt auch Hubert Gerhard.

Inzwischen war Hubert Gerhard auch schon für den Münchener Hof beschäftigt. Herzog Wilhelm V. betraut ihn im Jahre 1584 mit einer Arbeit für die Münchener Franziskanerprozession, einem Christus und zwei Schächern am Kreuz. Wahrscheinlich ist, daß sie aus vergänglichem Stoff hergestellt waren. Sonst hätte man vermuten dürfen, es wären die Stücke, welche Hainhofer in Wilhelms V. Einsiedelei Schleißheim in Erz gegossen sieht¹⁾. Bedeutungsvoll ist aber die Nachricht deshalb, weil sie beweist, daß Hubert Gerhard im Dienste der Fugger nicht volle Beschäftigung fand. An Werken gehört dieser Zeit die Holzbüste Wilhelms V. an, welche an unzugänglichem Platze in einem Durchgang zur Sakristei der Michaelskirche steht. Nach dem Lebensalter des Dargestellten gehört diese Büste in den Anfang der 80er Jahre. Sie ist das erste erhaltene Werk Gerhards, das bisher in München nachzuweisen ist. Da das Holz mit Bronze überstrichen ist, wird man in der Vermutung bestärkt, daß es sich um ein Holzmodell für einen Erzguß handelte, der nicht zur Ausführung kam. In der Folgezeit taucht Gerhards Name immer wieder in den Urkunden auf. Beschäftigt teils mit Sonderaufträgen, teils mit laufender Arbeit, kommt er sowohl in den Hofzahlamtsrechnungen als in dem Materialienbuch und den Jesuitenakten vor. 1589 wird er mit einem Gehalt von 100 fl. fest angestellt²⁾.

Die Werke, welche er in München schuf, lassen sich nach ihren Aufstellungs-orten in zwei Gruppen einteilen. Hubert Gerhard stattet die Höfe und Gärten der Residenz mit Erzbrunnen aus, und er liefert den plastischen Schmuck der Michaelskirche, die Nischenfiguren aus Gips und Erz und die Erzbildwerke zum geplanten Wilhelmsgrabmal. Abseits von diesen umfangreichen plastischen Gesamtkunstwerken liegen der Ferdinandsbrunnen auf dem Rindermarkt, die Muttergottes auf der Mariensäule und das Grabmal des Kardinals Philipp im Regensburger Dom. Auch in München währte es wohl mehrere Jahre, bis die Einrichtung der Gießhütte soweit gediehen war, daß auch große Stücke ausgeführt werden konnten. Nach der Menge der überlieferten und literarisch bekannten Werke ist jedoch anzunehmen, daß der Betrieb von einem Zeitpunkt nach der Mitte der 80er Jahre frühestens bis zur Abdankung des Herzogs Wilhelm im Jahre 1596, ja vielleicht noch ein paar Jahre später nicht mehr ruhte. Hubert Gerhard, der Künstler, und Herzog Wilhelm V., der Auftraggeber, scheinen sich gegenseitig angespornt zu haben. Immer größer, immer ausgreifender werden ihre Pläne. Hubert Gerhard sieht sich schließlich außerstande, sie allein zu bewältigen. Vielfach muß er sogar die Wachsmodelle Gehilfen anvertrauen. Wenn schließlich sich die Landstände ins Mittel legen und den Rücktritt Wilhelms V. erzwingen, um den Staatsbankrott zu vermeiden, der infolge der riesigen Kunstunternehmungen drohte, so hat daran der kostspielige Betrieb der Gießhütte nicht die geringste Schuld.

Eine der ersten Arbeiten, welche Hubert Gerhard für die Residenz ausführte,

(1) Haeutle, Die Reisen Hainhofer u. s. f., a. a. O. Ztschr. d. Hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg. 8. Jahrg., Augsburg 1881, S. 123.

(2) Westenrieder, a. a. O., III., S. 103.

war wohl der Perseusbrunnen des Grottenhofs. Auf ihn bezieht sich wahrscheinlich ein Eintrag im Malerbuche, auf welchen schon Rée aufmerksam machte¹⁾. Bassermann-Jordan, der eine erhaltene Zeichnung zu diesem Brunnen Friedrich Sustris zuschreibt, könnte ich nicht zustimmen, wenn er dem Hofmaler Wilhelms V. den ganzen Erzbrunnen geben wollte²⁾. Wohl zeigt der Perseus, verglichen mit einem gesicherten Werke Gerhards, wie dem Kaiser Augustus vom Augustusbrunnen, sehr viel schlankere Körperverhältnisse und zierlichere Bewegungen. Aber die Einzeldurchbildung des Lederpanzers wie des Schurzes ergibt andererseits auffallende Übereinstimmungen. Auch die Form der Ohrmuschel läßt sich aus anderen gesicherten Werken Gerhards belegen, und die tänzelnde Bewegung läßt sich auch im Alexander des Kirchheimer Saals erkennen. Den Ausschlag gibt für mich nicht die spätere Unterschrift der Zeichnung, von welcher Bassermann-Jordan ausgeht. Aber man darf ihrem zweiten Teil doch nicht überhaupt keine Beachtung schenken, wenn auch hier die Tinte verblaßt ist. Er lautet: „. . . E aeris stat: f. Hub. Gerardi.“

Beim Wittelsbacher Brunnen hat man sich immer wieder durch die geringere Güte des Gusses und durch die Leichtigkeit, mit der die vier Götter monumental eingebunden sind, von der Zuschreibung des gesamten Werks an Gerhard abhalten lassen (Abb. 5 u. 7). Haeutles Versuch, den Brunnen bis in die 70er Jahre zurückzuführen, ist jedoch stilistisch ganz unhaltbar³⁾. Das Werk stammt bis auf die Wappendekoration des Pfeilersockels, welche der maximilianischen Zeit angehört, aus der Hand Hubert Gerhards, wenn es auch nicht sicher ist, daß er schon die vier Götter vorgesehen hatte. Ihre Steinsockel mußten ja rückwärts abgeschragt werden, da sie für den schmalen Schalenrand viel zu breit sind. Es könnte sein, daß diese vier Götter aus den Wilhelminischen Gärten stammen und anlässlich der Maximilianischen Neubauten umgestellt wurden. Die früheste Wiedergabe des Brunnens aus dem Jahre 1613 zeigt schon die gegenwärtige Aufstellung⁴⁾.

Die Anlage des Wittelsbacherbrunnens entspricht völlig der des Augustusbrunnens. Auf einem mittleren Pfeiler erhebt sich das Standbild des Grafen Otto von Wittelsbach, des Begründers der bayrischen Dynastie. Auf den Schalen lagern vier Flußgötter. Sie kommen diesmal auf die Kreisbögen des vierpaßförmigen Grundrisses zu liegen, wo sie beim Augustusbrunnen auf dessen Ecken ihren Platz gefunden hatten. Die schon erwähnte Abweichung liegt vor, daß vier Götter kleineren Maßstabs auf den Ecken des Vierpasses Aufstellung gefunden haben. Zug um Zug sind die einzelnen Figuren auf gesicherte Werke Gerhards zurückzuführen, so etwa die Mantelbehandlung rückwärts und vorwärts auf dem Kaiser Augustus in Augsburg und die Kaiserreihe in Kirchheim oder Juno und Vulkan auf Venus und Vulkan am Kirchheimer Kamin. Die Tritonenbübchen, welche in den Ecken der Schale auf Seetieren reiten, sind so lebhaft bewegt wie die vier Bübchen des

(1) Rée, Peter Candid. Leipzig 1885, S. 88 f.

(2) Bassermann-Jordan, Der Perseus des Collini und der Perseusbrunnen in München. Münchener Jahrb. f. bild. Kunst 1906.

(3) Haeutle, Residenz, S. 28. (Text zu Böttger, Die Innenräume der kgl. Alten Residenz . . . München 1895. Vgl. auch Buff, Jahrb. f. Münch. Geschichte. 4. Jahrg. Bamberg 1890, S. 1 ff.)

(4) Zimmermann, Wilh. Pet., Beschreibung . . . der . . . Hochzeit . . . Wolfgang Wilhelm Pfalzgraf bey Rhein . . . mit der . . . Magdalena . . . Herzogin in Ober und Nidern Bayrn zu München . . . Augsburg 1614. Aus Fröschels Bericht aus dem Jahre 1596 erfährt man leider nur, daß ein schöner Röhrkasten im Belvedere der Residenz steht. Es könnte ebensogut der Perseus- wie der Wittelsbacher Brunnen gemeint sein. Roth, Ztschr. d. Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg 1912, S. 57 ff., Anm. 3.

Augustusbrunnens und tragen teilweise entsprechenden Lockenaufbau. Nur die vier Tierkämpfe, welche mit ihnen abwechseln, lassen sich noch nicht auf Bekanntes zurückführen. Vergleicht man aber die Löwenköpfe mit den Köpfen der Löwen vor den Residenztoren (Abb. 14, 15), welche sogleich als für Hubert Gerhard gesichert nachgewiesen werden, so wird man Übereinstimmungen sowohl im Ausdruck des Affekts wie in der Behandlung der glatten und der behaarten Oberflächen finden. In diesen phantastischen Tiergruppen steckt vielleicht etwas von der heimatlichen Kunstweise des Meisters. Hubert Gerhard wuchs ja auf im Kunstkreise des Hieronymus Bosch. Am leichtesten überzeugt man sich jedoch von der Autorschaft Gerhards an diesem Werk, wenn man ein Figürchen wie die Ceres mit der Badenden Nymphe des Giovanni da Bologna aus den Boboligärten vergleicht¹⁾. Es stellt sich heraus, daß sie eine wortwörtliche Kopie ist. Sie anzufertigen konnte doch nur ein unmittelbarer Schüler des Florentiner Bildhauers unternehmen.

Haben sich diese beiden Brunnenanlagen erhalten, so ist eine Anzahl weiterer Erzbrunnen und Gartenfiguren zerstört (Abb. 13). Bruchstücke einer figurenreichen Gruppe, welche Hainhofer beschreibt, finden sich heute im Königsbauhof²⁾. Der Neptun stand ursprünglich vor einer Nische inmitten eines kleinen Teiches. Haeutle will ihn zwar erst in der Zeit Max Emanuels entstanden wissen³⁾, Hainhofer hat ihn jedoch schon bemerkt und verschiedentlich erscheint er auf Stichen der Residenz im südlichen Residenzgarten vor einer nischenförmigen Grotte aufgebaut. Die Satyrn und Flußgötter erwähnt Hainhofer schon in diesem Zusammenhang, nicht mehr festgestellt werden kann jedoch das Weib oder die Wassergöttin, welche neben dem Neptun stand. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die vorhandenen Stücke aus der Hand oder aus der Werkstatt Hubert Gerhards hervorgegangen sind. Für eigenhändig halte ich den Neptun. Obwohl der Körper mager und sehnig ist, läßt er sich in der ausgreifenden Bewegung mit dem Neptun des Wittelsbacher Brunnens vergleichen. Die Bartbehandlung führe ich über die Flußgötter des Wittelsbacher Brunnens auf den Lech und den Brunnenlech des Augustusbrunnens zurück. Später wird es vielleicht auch einmal möglich sein, die Gehilfen, welche bei den Satyrn und den Flußgöttern geholfen haben, namentlich festzulegen. Die Hand des Meisters verrät sich stärker bei den Satyrn. Dagegen wird die Persönlichkeit des Gehilfen, der die Flußgötter schuf, auch in einigen anderen Werken deutlich, so in den vier Erzreliefs der Michaelskirche und der Meermann-Grabplatte der Frauenkirche. Es dürfte jedoch kaum gelingen, die Urheber der drei Göttinnen zu bestimmen, welche im gleichen Hof Aufstellung gefunden haben. Die Venus mit dem Spiegel ist ein anmutig bewegtes Figürchen. Da es nachweisbar ist, daß der Hofmaler Friedrich Sustris Zeichnungen für Bildwerke lieferte und selbst als Plastiker auftrat, könnte sich vielleicht in ihr sein Einfluß geltend machen⁴⁾.

Die Bübchen des Grottenhofs sind Bruchstücke aus einer Brunnenanlage, von

(1) Abbildung bei Desjardins, *Vie et oeuvre de Jean*, Boulogne 1883.

(2) Haeutle-Hainhofer, a. a. O., S. 74 ff.

(3) Haeutle-Böttger, a. a. O., S. 94.

(4) Zottmann, Über die Gemälde der Michaelshofkirche. *Münchener Jahrb. d. bild. Kunst* 1910, S. 71 ff.— „1589, 9. Juni, Fried. S. Bildlin zu poss. u.s.f. u. Gmelin, Die St. Michaelshofkirche in München und ihr Kirchenschatz. Bamberg 1890, S. 53. Auszug aus Jesuitenakt 1777 b. Fol.: „mangle allein an deme, dass die Tafeln so aus Metall zu giessen, und Friedrich Suchtris die visier darsue fertigen soll, noch nit vorhanden.“

welcher Hainhofer nichts berichtet. Waren Wasserzuleitung und Wasserauslauf so angebracht, wie man sie heute nach den Löchern im Rücken und im Leib der Bübchen ergänzen muß, so müßten wir von diesen Brunnenfigürchen in einer zu auffälligen Verrichtung begriffen gewesen sein, als daß sie ein Besucher der Residenz nicht bemerkt hätte. Vier andere von den Bübchen sind beschäftigt, schwanenhalsige Ungeheuer zurückzuhalten, während die schon genannten vier ersten Delphine fassen. Es sind sämtlich Werkstatтарbeiten. Die leichte, mit der Schwierigkeit spielende Behandlung der Drachenköpfe läßt hier jedoch die Hand des Meisters vermuten. Auch das Köpfchen des völlig nackten Jungen mit dem Delphin zeigt eine geschickte Wiedergabe der Haut und des Lockengekräusels, welcher die des übrigen Körpers in keiner Weise entspricht. An diesen Stellen würde ich die bessernde Hand Hubert Gerhards vermuten. Der Grottenhof birgt in noch ursprünglicher Aufstellung einen Merkur auf dem Windstoß, der in der Muschelgrotte auf ein Hügelchen von Kristallen, Gesteinen, Sintern und Muschelschalen aufgesetzt ist. Seine Patina ist außerordentlich schön. Unter der grünen Haut schimmert das vergoldete Erz hindurch. Die vielfach körnige Oberfläche fällt auf. Ich glaubte eine Zeitlang in diesem Werk die „opera anticha“ erkennen zu sollen, welche der Großherzog von Toskana im Jahre 1596 an den Herzog Wilhelm von Bayern sandte¹⁾. Darin folgte ich Schlosser²⁾. Das Stück ist zu gering, um als Original aus Giovanni da Bolognas Hand gelten zu können: Brinckmann dürfte darüber wohl seine Entdeckungen veröffentlichen. Ebensowenig kommt Hubert Gerhard in Betracht für die badende Nymphe, welche früher hinter der Schatzkammer stand und während des Krieges nach Berchtesgaden gebracht wurde. Ein Vergleich mit dem Herkulesbrunnen in Augsburg läßt die Zuschreibung an Adriaen de Vries als sicher erscheinen. Der Schmiegsamkeit weiblicher Körperumrisse weicht Gerhard immer aus.

Schon Maximilian hat Erzfiguren aus dem südlichen Residenzgarten nach dem Hofgarten gebracht, den er an der Stelle des heutigen außerhalb der Mauer anlegen ließ. Auf das Tempelchen, welches er in seiner Mitte errichten ließ, stellte er wahrscheinlich die Bavaria. Im Jahre 1611 hatte sie Hainhofer noch im südlichen Residenzgarten gesehen und beschrieben³⁾.

Man bemerkt eine Anzahl von kleinen Veränderungen. So trägt die Figur heute kein Eichenlaub mehr auf dem Kopf und auch von Salzscheibe und Salzpfanne sieht man heute nichts mehr. Obwohl Hainhofer das Hauptstück, den Reichsapfel in der Rechten, nicht nennt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß mit Hainhofers Beschreibung die Bavaria auf dem Hofgartentempelchen gemeint ist. Heute

(1) Baldinucci, II, 57a.

(2) Schlosser, Werke der Kleinplastik in der Figurensammlung des a. h. Kaiserhauses, Wien 1910, I, S. 10.

(3) Haeutle-Hainhofer, a. a. O., S. 75: „ . . . ein grosser felsenberg oder grotta, darauf stehet ein gross Metallin Weibsbild lebensgrösse, die hat auf ihrem huet ein Aichen laub, welches das gehülts inn Bayern bedeuñtet, umb den rechten arm hangt aine hirschhaut mit ainem gossenen hirschkopf und gewicht daran, dass bedeuñtet das gewild inn Bayerland; inn der linckhen Hand hats einen eher, der bedeuñtet dass getrayd, bey den füessen ligt ein weinfässlin, dass bedeuñtet den Weinwachs inn Under Bayrn, darneben aine Salzscheüben, die bedeuñtet das Saltz und Saltzpfannen. Umb den Berg hero fische, schneckhen, muschlen, die bedeuñtet das Saltz und Saltzpfannen. Umb den Berg hero fisch, schneckhen, muschlen, die bedeuñten das wasser und die fisch. Vor dem Bild stehet ein grosser hund und bär, die den hauffen wasser ausspeyen, welches auch, dass diee thier so gross imm Bayrland fallen und gefunden werden, bedeuñtet.“

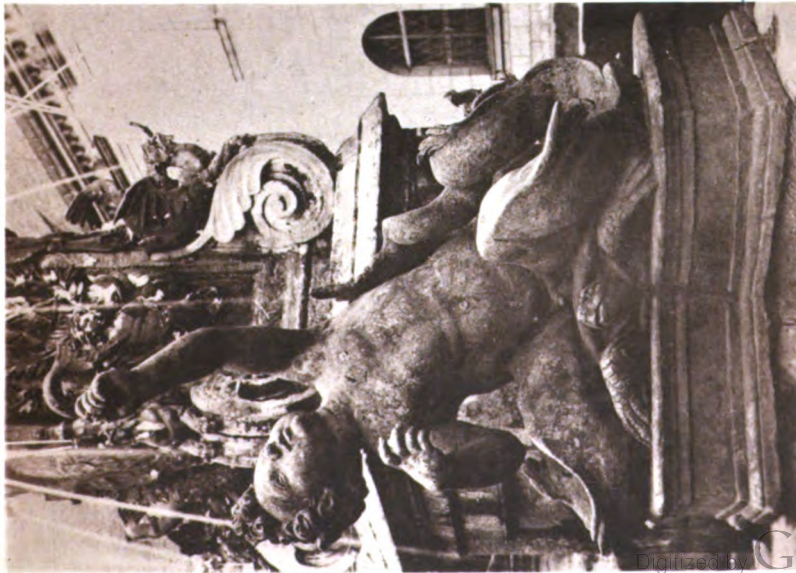


Abb. 6. Wittelsbacherbrunnen, Teil: Tritonenjunge der Schildkröte (Phot. Pettendorfer).



Abb. 5. Wittelsbacherbrunnen. Erz. München, Residenz.



Abb. 7. Wittelsbacherbrunnen, Teil: Tierkampf, Löwe und Lamm. (Phot. Pettendorfer).

Zu: W. A. Luz : Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München.

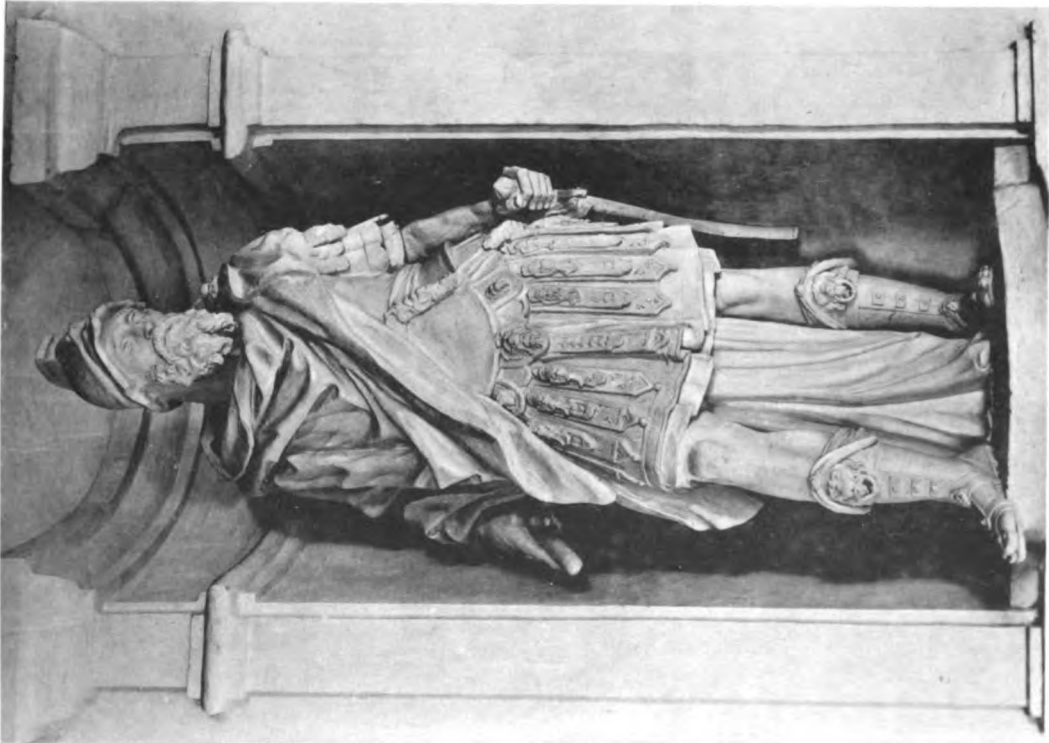


Abb. 8. Cyras. Gebr. Ton, überlebensgroß.
Schloß Kirchheim i. Schw.

Zu : W. A. Luz: Hubert Gerhards Tätigkeit in Augsburg und München.



Abb. 9. Der Frühling, Erz, $\frac{1}{8}$ lebensgroß.
Bay. Nat.-Museum.

umgeben die Bavaria vier Bübchen mit je einem Eichenzweig, einem Kurfürstenhütchen, einer Kapelle und einem Füllhorn. Während aber die Bavaria die Stilmerkmale Gerhards aufweist, weichen die Bübchen merklich davon ab. Die Bavaria hat die langen schlanken Beine, die schmalen Brüste und den hohen Hals der Flußgöttinnen am Augustusbrunnen, bei den Bübchen vermißt man jedoch die Beweglichkeit Gerhards. Sie stammen von Gerhards Schüler und Nachfolger Hans Krumper und sind Arbeiten, welche offenbar anlässlich der Umstellung der Figur ausgeführt wurden. Von der Tiergruppe aus Hainhofers Bericht haben sich offenbar die Hunde erhalten, der Bär ist dagegen verloren. Jene stehen augenblicklich im Bayrischen Nationalmuseum. Es ist ein glatthaariger und ein langhaariger Hund, welche beide mit einem Wasserauslauf durchs Maul versehen sind. Ihr späterer Aufstellungsort war der Teich, welcher, ehemals zum Hofgarten gehörig, in der Niederung vor dem Armeemuseum angelegt war. Auf den Stichen (Wening) glaubt man sie zusammen mit dem Bären dort auf einer Insel zu erkennen¹⁾. Daß sie vor 1593 entstanden sind, beweist ihre Nachahmung auf einem Grabstein in der St. Annakirche zu Augsburg mit der Auferweckung des Lazarus. Er gehörte zum Hopferschen Grabdenkmal, das so zu datieren ist²⁾. Daß diese Hunde innerhalb des Schulzusammenhangs der Gerhardwerkstatt entstanden, beweist die Überschneidung der Iris durch das obere Augenlid, was ein Stilmerkmal Hubert Gerhards ist. Der Meister scheint aber hier dem Gehilfen nicht einmal mit einer Vorzeichnung an die Hand gegangen zu sein.

Das bayrische Nationalmuseum bewahrt noch weitere Werke auf, welche Hubert Gerhard und seine Gehilfen für die ehemaligen Gärten der Residenz schufen. So gingen aus der Werkstatt des Meisters die vier Jahreszeiten hervor (Abb. 9). Hainhofer nennt mehrfach vier Jahreszeiten, so im Grottenhof und auf dem Rundtempel des südlichen Residenzgartens. Leider versäumt er, eine nähere Beschreibung zu geben. Die vier Jahreszeiten des Bayrischen Nationalmuseums sind sehr sorgfältig ausgearbeitete Stücke. Der Frühling und der Sommer stellen die Verbindung zu Gerhards Werk am leichtesten her. Sie bringen Haltungstypen und Gesichtstypen, welche der Lukretia vom Kirchheimer Saal und den Flußgöttinnen vom Augustusbrunnen entsprechen. Zugegeben muß jedoch werden, daß Hubert Gerhard weder ein so studiertes Faltenrelief, noch papierdünne Blumenblätter zu bringen gewohnt ist. Zugegeben muß auch werden, daß die überschulanken Körperverhältnisse Gerhards hier ausgeglichen sind. Verbirgt sich hinter diesen Werken nicht ein selbständiger, sehr geschickter Gehilfe Gerhards, so gehören sie zum mindesten der letzten Zeit in München an. Noch immer glaube ich auch hier ein Durcheinanderarbeiten von Lehrer und Schüler annehmen zu sollen. Um so wahrscheinlicher ist mir dies, als Hans Krumper für den Winter durch Stilvergleich aus seinem eigenen Werke als Urheber festgestellt werden kann. Für den Frühling, den Sommer und den Herbst ist meines Erachtens eine Beteiligung Hubert Gerhards nicht auszuschließen. Ähnliche Verhältnisse liegen bei der Virtus und der Nymphe mit dem Herzen des Bayrischen Nationalmuseums vor. Hat sich jedoch die Arbeit Gerhards bei jener Figur bestenfalls auf den Kopf beschränkt, so hat er diese offenbar überhaupt nicht berührt. Nach der Anregung seiner Werke scheint sie ein stümpernder Gehilfe selbständig zusammengesetzt zu haben. Ein Werkchen, das man wohl als Original aus der Hand Gerhards ansprechen muß, liegt aber in den beiden Feuerhunden des Bayerischen Nationalmuseums vor.

(1) Trautmann, Die Wartburg. München 1874, S. 71 und 1881, S. 54.

(2) Abbildung bei Kempf, Alt-Augsburg 1898.

Aus den Residenzgärten stammt auch eine Anzahl von Figuren, welche im Lauf des vorigen Jahrhunderts zum Einschmelzen in die Erzgießerei von Miller gebracht wurden (Abb. 2). Eines prachtvollen Kaiserkopfes erbarmte man sich. Er wurde ausgeschnitten und blieb so glücklicherweise erhalten. Marc Aurel nachempfunden blickt er lorbeerbekrönt aus großen schwärmerischen Augen seitwärts. Es ist gewählte feine Arbeit, so fein, daß man einen Augenblick daran zweifeln mag, ob so etwas aus der Hand Gerhards hervorgehen konnte. Ich glaube, die Frage nach dem Vergleich der Bart- und Augenbehandlung sowie der Panzerornamentik bejahen zu können. Den Gegensatz zum übrigen Werk erkläre ich daraus, daß Hubert Gerhard sich für die Ausführung dieses Kopfes Zeit gönnte, wogegen er sonst oft unter dem Zwang der Großaufträge flüchtig arbeiten mußte. Einmal ist er diesem Gesichts- und Haartypus schon nahe gekommen, im Brunnenlech des Augustusbrunnens. Der Kaiserkopf scheint mir jedoch wie die Jahreszeiten in den ausgeglichenen Verhältnissen von Länge und Breite in den letzten Jahren der Münchener Tätigkeit entstanden zu sein.

Ein Werk aus den Residenzgärten, das völlig verloren ging, muß noch genannt werden. Auf dem erwähnten Rundtempelchen des südlichen Residenzgartens war ein fliegendes Pferd aus Erz angebracht. An der Hand der kleinen Stichnetzungen bleibt es durchweg ungewiß, ob dieses Werk gegossen oder getrieben war. Auch die Berichte erwähnen nur den wunderbaren Gegenstand, nicht den Bildstoff¹⁾.

Andererseits kann auf einige Nachrichten von einem ähnlichen Werke hingewiesen werden, das man mit einer gewissen Sicherheit Hubert Gerhard zuschreiben kann, wiewohl es verloren ist. Auf dem Rindermarkt vor dem Hause des Herzogs Ferdinand stand ein Brunnen, in dessen Mitte ein Ritter auf einem springenden Pferd aufgestellt war. Zu seinen Füßen, offenbar auf der Brunnenschale, sitzen Wassergötter²⁾. Der Brunnen scheint also das Schema der Gerhardischen Anlage wiederholt zu haben, wie man sie vom Wittelsbacher und vom Augustusbrunnen her kennt. Neuerdings ist auch von Feulner eine Zeichnung gefunden worden, welche diesen Brunnen wiedergibt. Ein Ritter mit wehendem Federbusch galoppiert auf einem Pferd, dessen Vorderleib durch einen Baumstamm abgestützt wird. Allerdings fehlen auf diesem Blatt die vier Wassergötter oder Elemente. Da man jedoch vermuten muß, daß es eine Zeichnung für die Schale und ihre Profile ist, wäre es nicht verwunderlich, wenn die Figuren weggeblieben wären, um die Deutlichkeit nicht zu beeinträchtigen. Mit auffälliger Sorgfalt ist die Schale nachgezogen, wogegen der Ritter flüchtig mit der Feder hingestrichen ist.

Das zweite Feld seiner Tätigkeit findet Hubert Gerhard in der Michaelskirche. Wie in der Residenz scheint ihm auch hier das gesamte plastische Programm unterstellt gewesen zu sein. Unter seiner Leitung entstehen die Scharen der Engel mit den Leidenswerkzeugen im Hauptschiff und die Apostel und Ordensgründer im Chor, alles Werke, welche noch in Gips hergestellt wurden und eine größere Zahl Gehilfen voraussetzen. Der Meister allein arbeitet jedoch an dem mächtigen Erz bildwerk, das die Schauseite schmücken soll. Die Gruppe des Erzengels Michael ist für Gerhard urkundlich gesichert³⁾. Hier sei nur gestattet, auf die Erfindung des Teufels hinzuweisen, welche eine eigentümlich krause Einbildungskraft verrät.

(1) Haeutle-Hainhofer, a. a. O., S. 76.

(2) Braun und Hohenberg, Contrafaktur und Beschreibung von den vornehmsten Stätten der Welt. 4 Bde. Cölln 1590, und Grell von Seinfeldt, Ein schöner Lobspruch von der fürstlichen Hauptstadt München. München 1611.

(3) Westenrieder, a. a. O., S. 109.



Abb. 10. Sirenenherme vom Sockel
des Mars-Venus-Amor-Brunnens, Erz,
lebensgroß. B. N. M.



Abb. 11. Kardinal Philipp, Erz, lebensgroß.
Regensburg, Dom.
(Phot. Sternetseder).



Abb. 12. Weihbrunnengel, Erz, lebensgroß.
München, Michaelshofkirche.



Abb. 13. Neptun und Satyr. Erz, lebensgroß.
München, Residenz.

Wie bei den Tierkämpfen des Wittelsbacher Brunnens (Abb. 7) glaube ich in der grotesken Art, mit welcher an ihm die Züge der Häßlichkeit gehäuft sind, die heimatlichen Elemente in der Kunst Hubert Gerhards feststellen zu können. Der Hieronymus Bosch-Einschlag tritt hier wieder in Erscheinung. Größere Schwierigkeiten bietet jedoch die Zuweisung des Wappens unter dem Erzengel Michael. Auf dieses Wappen hat man einen Eintrag bezogen, welchen Gmelin aus den Jesuitenakten mitteilt¹⁾. Dieses Wappen zeigt Engelchen, welche das Kurfürstenthütchen und die Kette des Goldenen Vlieses halten. Sie stehen keck auf Kartuschenbögen. Den Abschluß nach unten bildet ein Löwenkopf, der zwei seitwärts herabhängende Bänder im Maule hält. Diese vielteilige lockere Form hebt sich ab von einem Tuch, das im Hintergrund gespannt ist. Meiner Ansicht nach ist es trotzdem nicht möglich, dieses Wappen Hubert Gerhard abzusprechen. Aus der Häufung der unplastischen Schmuckmotive kann man nur schließen, daß vielleicht ein Maler für die Entwurfsskizze verantwortlich zu machen wäre. Die Möglichkeit bleibt aber immer noch offen, daß die Tafel, welche aus Metall zu gießen war, eine einfache Inschriftentafel ist, deren Maße vom Architekten bestimmt werden mußten. Die Urheberfrage der Michaelskirche würde dann einen neuen Stoß (durch diese winzige Notiz) bekommen. Es kann jedoch nicht die Absicht sein, jüngste wohlbegründete Zuschreibungen des ehrwürdigen Gebäudes damit zu erschüttern. Festgestellt sei aber schließlich, daß das Wappen der Michaelshofkirche Hubert Gerhard nur mit gewissen Vorbehalten zuerteilt werden kann, welche der persönlichen künstlerischen Form weite Spielräume sichern.

Wie der Erzengel Michael sind auch eine Anzahl Werke für Hubert Gerhard gesichert, welche für das Wilhelmgrabdenkmal in der Michaelskirche bestimmt waren, einem Riesenplan, der die Kraft des Auftraggebers überstieg. Peltzer hat die sehr wichtige Nachricht in die Fachliteratur eingeführt. Da bei der Deutung Abweichungen von Peltzer notwendig werden, sei nochmals der volle Wortlaut hierher gesetzt²⁾. Im Jahre 1596 standen offenbar die gesamten Figuren fertig da. Gerhard zeigt diese Teile eines gewaltigen Werks stolz der Augsburger Gesandtschaft, deren Mitglieder er sicher aus der Zeit seiner Arbeiten für die Fugger und den Rat persönlich kannte. Zweifellos sind der Engel (Abb. 12) in Fröschels Bericht identisch mit dem Weihbrunnengel der Michaelskirche, die vier Helden mit den vier Rittern vom Ludwigsdenkmal (Abb. 3, 4) und die vier Löwen mit den Löwen, welche heute vor der Residenz stehen (Abb. 14, 15). Die beiden großen Frauenfiguren sind jedoch offenbar verloren, denn es geht nicht an, sie mit

(1) Gmelin, die St. Michaelshofkirche in München und ihr Kirchenschatz. Bamberg 1890, S. 53 und oben Anm. 3, S. 87.

(2) Roth, Der Augsburger Jurist Hieronymus Fröschel und seine Hauschronik von 1528—1600. Ztschr. d. Hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1912, S. 57 ff.: „Am 24 April hat m. Ruprecht Gerhardt, statuarus, ein Niederländer, mit uns gen mittag gessen, welcher hie auf dem Perlach den götzentrücksten formirt und gossen und jetzt zu München in die neue Jesuitenkirchen ein gantzen haufen götzen, desgleichen h. Wilhelm begrebnus gar künstlich mit gegossenen bildern zugericht.

Am 25. April hat uns obengenannter m. Ruprecht vormittags in der Jesuiter noch unausgebaute Kirchen gefuert, davon in einem Gemach beisammen gesehen 25 grosse heiligen bilder, so in gedachte kirchen kommen sollen, grösser als menschengröße, er fiert uns auch in sein werckstatt; darnach abends an andre ort, alda wir gesehen etliche schöne stuck capitel und gestimps von schwarzem marmelstein. Item ein grosses crucifix, mannsgröss, von metall gossen, so der trefflich künstler Joann de Bologna, jetsiger Zeit zu Florentz, soll gemacht haben. Item ein grossen engel, 2 grosse weibsbilder, 4 helden oder ritter, vier lewen, alle zu dem fürstlichen epitaphio gehörig, gar künstlich von ime, m. Ruprechten, gemacht.“

denen gleichzusetzen, welche heute am Ludwigsgrabdenkmal angebracht sind. An anderer Stelle werde ich beweisen, daß diese der Zeit der Errichtung des Ludwigsgrabdenkmals angehören und von Hans Krumper geschaffen sind. Der Gekreuzigte Giovanni da Bolognas hat sich gleichfalls in der Michaelskirche erhalten. Zu ihm hatte Hans Reuchlen die Maria Magdalena im Jahre 1595 hergestellt, von welcher Fröschel nicht spricht, da Gerhard den Augsburgern nur seine eigenen Werke vorführen wollte¹⁾. Zweifel sind darüber aufgetaucht, ob alle vier Ritter und alle vier Löwen Gerhards Werk seien. Ich verkenne die Unterschiede innerhalb der Gruppen nicht. Die Ritter, welche heute auf der Ostseite des Ludwigsgrabdenkmals stehen (Abb. 3), erscheinen in der Oberflächenbehandlung der Rüstung, der Haut und des Bartes trockener. Nach Ausweis der alten Zeichnungen, welche die Graphische Sammlung aufbewahrt, befanden sie sich ursprünglich auf der Nordseite des Grabmals. Erst bei dessen Versetzung aus dem Chor hat man sie ausgetauscht. Zu der weniger sorgfältigen Ausarbeitung dieser beiden Ritter mochte sich Hubert Gerhard im Hinblick auf den dunklen Aufstellungsort im Schatten des Grabüberbaus berechtigt halten. Einzelnes mochte selbst in der Eile der Arbeit Gehilfen überlassen geblieben sein. Durch die Vergleichung der Augenbehandlung gewinne ich jedoch die Überzeugung, daß Gerhard das Wesentliche auch an diesen Figuren selbst schuf. Auch die Löwen vor den Residenztoren sind paarweise verschieden. Während das Paar vor dem Kaiserhofor behaglich schnauft (Abb. 14), knurrt das vor dem Kapellentor drohend (Abb. 15). Die Behandlung des Felles und der Mähne rechtfertigen nicht, daß man für den anderen Affekt einen anderen Künstler verantwortlich macht. Lediglich die Schilde sind entsprechend dem neuen Schmuckprogramm der Residenzschauseite mit anderen Füllungen versehen worden. Nur diese sind nicht Gerhards Werk.

Fröschel berichtet über einige Stücke nicht, welche gleichfalls zum Grabmal Wilhelms V. gehörten und sich bis heute erhalten haben. Die vier Erzleuchter, welche auf den Schranken des Haupt- und zweier Seitenaltäre stehen, sind zweifellos auch von Hubert Gerhard geschaffen worden. Zwar sind mir keine Vorbilder aus der Bolognawerkstatt bekannt geworden, auf welche sie sich unmittelbar zurückführen ließen. Auch scheinen die zierlichen Blumengewinde und die sorgfältige Kleindurchbildung dem Geiste des Gerhardischen Werkes zu widersprechen. Als Grund gegen die Zuschreibung an Gerhard kann neuerdings auch geltend gemacht werden, daß sich unter einem Paken Zeichnungen aus dem Nachlaß Hans Krumpers die Werkzeichnung zu den Leuchtern fand²⁾. Für die Zuschreibung an Gerhard kann jedoch gerade die Meinung des Herausgebers dieser Zeichnungen angeführt werden. Feulner glaubt, dieses Blatt, welches einen Leuchter in natürlicher Größe wiedergibt, seiner schwungvollen Strichführung wegen aus der Menge der übrigen Zeichnungen absondern und einem anderen Urheber zuteilen zu müssen. Sein Stil ist frischer und die Erfindung reicher als man sie von Krumper zu sehen gewohnt ist.

Auch die vier Erzreliefs der Michaelskirche, welche Fröschel gleichfalls nicht nennt, gehören unzweifelhaft zum Grabdenkmal Wilhelms V. Schon die Wahl der Themen (Auferstehung des Fleisches, Auferstehung Christi, Auferweckung des Lazarus und Auferweckung von Jairis Töchterlein) bringen den Hinweis auf ein Grabschmuckprogramm. Aus diesem Grunde kennzeichnet sich ihre ungewöhnliche

(1) Vgl. Heigel, a. a. O., S. 351. — Vgl. auch Luz, Hans Reuchlens Michaelsgruppe . . . Zeitschrift für Bild. Kunst 1922.

(2) Feulner, Münchener Jahrbuch 1921 mit Abbildungen, und Luz, Kunstchronik 1921, Nr. 49.

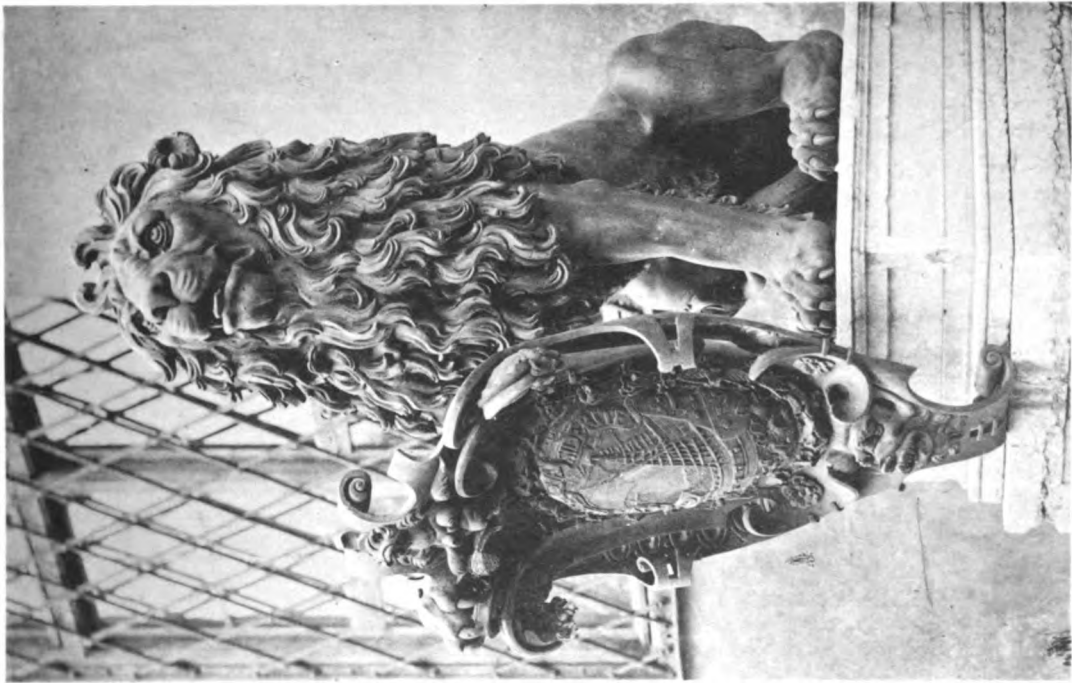


Abb. 14. Löwe vor dem Kaiserhoffer, Erz, lebensgroß. Münchner Residenz.

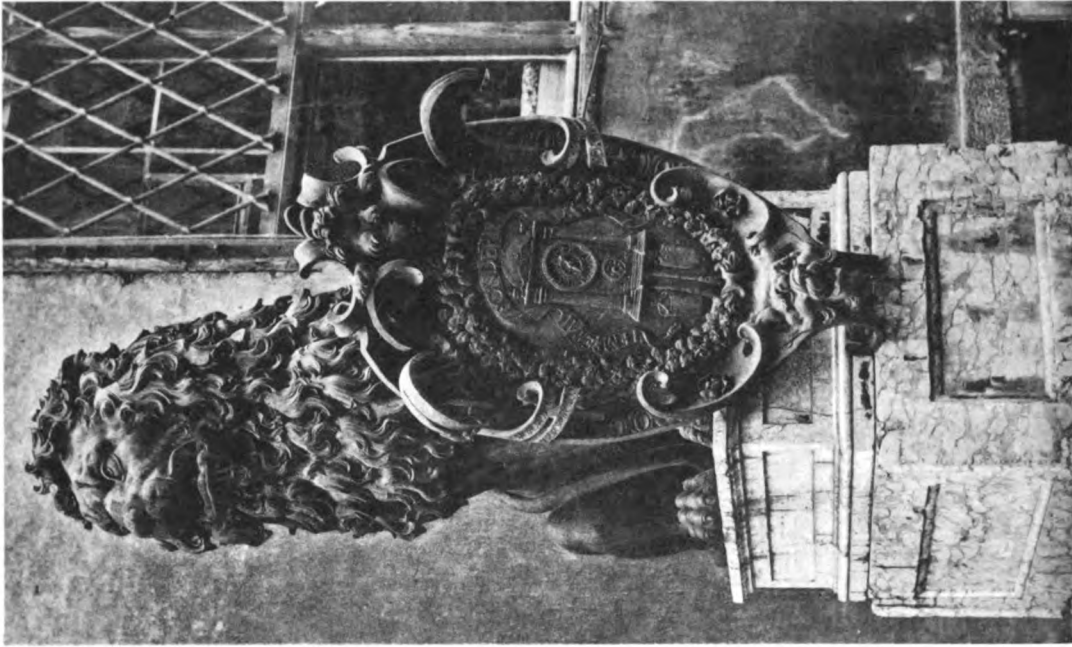


Abb. 15. Löwe vor dem Kapellenhoffer, Erz, lebensgroß. Münchner Residenz. (Phot. Generalkonservatorium).

Rahmung und Aufhängung an der Wand als eine spätere Maßnahme. Daß diese Platten mit dem Grabmalsplan Wilhelms V. in Verbindung gebracht werden müssen, beweist auch die Anbringung einer Bildnisfigur Albrecht V., in dessen Testament angeordnet war, daß sein Nachfolger ihm ein Grabmal mit seinem Bildnis setzen sollte¹⁾. Ein schüchtern Versuch dazu war es, wenn sein Bildniskopf dem rechts stehenden Jünger auf der Auferweckung des Töchterleins aufgesetzt wurde. Der Vergleich mit dem Albrecht V., den später Hans Krumper für das Ludwigsgrabdenkmal schuf, überzeugt von der Ähnlichkeit des Fürstenbildnisses. Offen muß jedoch die Frage bleiben, ob auch für das Relief Hans Krumper, damals der Lehre Gerhards kaum entwachsen, in Betracht kommt. Nur soviel sei gesagt, daß diese vier Reliefs offenbar nach Gerhards Angaben und unter seiner Oberleitung angefertigt wurden. Eigenhändig ist auch nicht die Meermann-Grabplatte mit der Auferstehung des Lazarus in der Frauenkirche. Auch hier dürfte der gleiche Gehilfe, der Reliefmeister, gewirkt haben. Da diese vier Erzreliefs Werkstattarbeiten waren, hatte Hubert Gerhard keinen Grund, sie der Augsburgerischen Gesandtschaft ausdrücklich zu zeigen. Fröschel erwähnt sie deshalb nicht.

Noch ein Grabmal hat Hubert Gerhard in dieser Zeit unternommen. Der Sohn Wilhelms V., der Kardinal Philipp von Regensburg, war in der Blüte der Jugend einem Brustleiden erlegen. Ihm wünschte der Vater ein prachtvolles Erzgrabmal zu setzen (Abb. 11). Hubert Gerhard modellierte die Figur des Toten. Ein Kreuzaltar scheint vorgesehen gewesen zu sein. Man entnimmt es dem erhobenen Blick und den betend vor der Brust gefalteten Händen. Die Aufstellung, welche anderthalb Jahrzehnte später im Dom von Regensburg erfolgte, scheint demnach dem ursprünglichen Plan zu folgen. Wie für die Aufstellung des Ludwigsdenkmals und die Ausführung einzelner größerer Teile ist Krumper hier für die Anordnung des Ganzen und für das große Wappenschild verantwortlich. Die Figur des Kardinals halte ich jedoch für ein Werk Gerhards. Seine Hand verrät sich in der nachlässigen Behandlung der Gewandfalten. Deren pfeilförmige Motive kommen auch am Mantel Ottos von Wittelsbach und an dem des Kaisers Augustus vor. Hubert Gerhards Stil macht sich vor allem auch bemerklich in der Behandlung der fleischigen Haut, des Haares und des Bartes. Gegen Krumper läßt sich Gerhards Werk stets am leichtesten durch den Vergleich der Irisbehandlung abgrenzen. Beim Kardinal Philipp ist der Lichteindruck der Iris wiedergegeben, das heißt, deren Farbe ist plastisch verarbeitet. Krumper legt meist, sich der äußeren Oberfläche des Auges anpassend, ein flaches Plättchen auf den Augapfel auf, in dessen Mitte er zur Bezeichnung der Pupille eine Grube anbringt.

Mitten in der Ausführung der größten Pläne begriffen, sollte Gerhard jedoch unvermittelt abbrechen müssen. Auf das Drängen der Landstände hin mußte der Herzog Wilhelm V. abdanken. Er tat es, nachdem er sein Lieblingswerk, die Michaelskirche, vollendet und den Jesuiten übergeben hatte. Sein Nachfolger, Maximilian I. hatte die zerrütteten Finanzen in Ordnung zu bringen. Sparsamkeit war der Leitgedanke seiner ersten Regierungsmaßnahmen. Die kostspielige Erzgießerei traf in erster Linie die Stilllegung. Einige Zeit zwar scheint sich Hubert Gerhard noch in der Nähe seines Gönners aufgehalten zu haben und aus der Privatschatulle besoldet worden zu sein. Nach den Hofzahlamtsrechnungen empfing er seit 1595 von dieser von den Landständen kontrollierten Stelle keine Besoldung mehr. Aus dieser letzten Münchener Zeit mag eine Büste aus Modellierzement stammen, offenbar ein Modell für einen Erzguß (Abb. 1). Sie zeigt den Herzog

(1) Heigel, a. a. O., S. 365.

als einen Mann im Anfang der Vierziger, muß daher Ende der neunziger Jahre dieses Jahrhunderts angesetzt werden. Daß Gerhard diesen Kopf modellierte, ver-raten nicht allein die Zierraten der Rüstung, sondern läßt auch die Haar- und Augenbehandlung vermuten. An den Augen ist vor allem auf die Überschneidung der Iris durch das obere Augenlid hinzuweisen.

Hubert Gerhard verließ München, weil es hier für ihn nichts mehr zu tun gab. Er wanderte nach Süden und von den Bergen mag er noch einmal mit Ingrim-m und Bitterkeit nach dem Lande seiner getäuschten Hoffnungen zurückgeblickt haben. Bayern war zu klein, seine Herzöge zu arm, um dauernd eine Erzgießhütte be-schäftigen zu können. Aber wo in Deutschland hätte ein Künstler wie Gerhard sonst die opferfähige Begeisterung finden können? Zwei Jahrzehnte hatte man ihn beinahe arbeiten lassen.

Einem neuen Ziele wandte er sich jetzt zu. 1602 trifft er in Innsbruck ein und ist dort bis 1613 im Dienste des Erzherzogs Maximilian¹⁾. 1620 soll er gestorben sein²⁾.

Da er seine Familie in München zurückgelassen hatte, reist er zum Besuch öfters herüber. Während eines solchen Münchener Aufenthalts könnte ein Grabdenkmal geschaffen worden sein, das nach dem Wortlaut seiner Inschrift nach 1603 ent-standen sein muß. Die Grabplatte des Gießers Martin Frey ist heute in der Frauen-kirche unter dem Südturm eingemauert. Nicht für die Zuschreibung an Gerhard scheint allerdings die übergroße Schlankheit und Leichtigkeit der Figuren zu sprechen. Auch ist es bedenklich, daß die Bildnismedaillons der Grabplatte sich auf eine andere Hand, auf die Hans Krumpers zurückführen lassen. Um das Werk ganz Hans Krumper zu geben und die Stilverschiedenheit aus der Nachahmung eines Stichs zu erklären, scheint mir das Werk jedoch zu viel Qualität im Gerhardischen Sinn zu enthalten. Sonst kommt Gerhard für kein Münchener Erzbildwerk mehr in Frage.

Zur Erleichterung der Übersicht über die Augsburg-Münchener Tätigkeit Hubert Gerhards schließe ich eine Zeittafel an.

* * *

Zeitliche Folge der überlieferten Werke Gerhards.

- 1582—85. Kirchheimer Nischenfiguren. (Abb. 8.) Rechnungseintrag Lill, S. 119.
Anfang 80er Jahre. Holzbüste Wilhelms V. Nach dem Lebensalter geschätzt.
1584. Beginn der Güsse für den Mars-Venus-Amorbrunnen. (Abb. 10.) „Alter Bericht“ Lill, S. 116
Anmerkung.
1584. Wachsmodeill Grabstein Hans Fugger, Lill, S. 122.
- 1584—86. Pietà, durch Sadolers Stich erhalten. Peltzer-Gerhard, S. 129. Dort auch Abbildung.
1587. Kirchheimer Kamin vollendet. Besichtigung Lill, S. 116.
1587. Pläne zum Augustusbrunnen. Buff, S. 136.
- Nach 1587. Kopf des Hans Fugger. Grabstein. 1587 Eintreffen des Grabsteins, Lill, S. 123.
1588. Köpfchen zum Perseusbrunnen? Wachs im Malerbuch, Rée, S. 88 f.
1588. Erzengel Michael, gegossen. Gießerrechnung bezahlt. Westenrieder, S. 109.
- 1589/90. Wittelsbacher Brunnen (oder Ferdinandbrunnen?) (Abb. 5—7.) Besichtigung durch den Augs-burger Stadtwerkmeister, Rée, S. 14. Vgl. auch Buff, Wittelsbacherbrunnen, S. 10.
1590. Engel der Michaelskirche? fertig? Höhe der Zahlungen in Jesuitenrechnungen. Gmelin, S. 67 f.

(1) Peltzer, a. a. O., S. 134.

(2) Stücklein, Archiv f. Medaillen- und Plakettenkunde. Bd. I, 1913/14, S. 45, Anmerkung 1.

1590. Mars-Venus-Amorbrunnen, Hauptgruppe, fertig. Überführung nach Kirchheim, Lill, S. 116f.
(Abb. 10.)
- Nach 1590. Wappen unter dem Erzengel Michael, fertig. Visier angefordert, Gmelin, S. 53.
1592. Erzengel Michael. Formieren und Verschneiden bezahlt. Westenrieder, S. 109.
1592. Weitere Wachsmodele für die Figuren der Brunnenchale am Kirchheimer Brunnen, fertig. Lill, S. 118.
1594. Augustusbrunnen aufgerichtet. Urkundlich Rogge, S. 3 ff.
1594. Mars-Venus-Amorbrunnen aufgerichtet. Lill, S. 117.
- Um 1594. Muttergottes Mariensäule. Stilistische Verwandtschaft mit dem Augustusbrunnen (Bübchen).
- Um 1596. Bavaria. Stilistische Verwandtschaft mit den Rittern.
- Mitte 90er Jahre. Erzreliefs der Michaelskirche; Meeremanngrabplatte, zwei Flußgötter.
Siehe oben S. 87f. stilistischer Zusammenhang mit den Grabmalplänen.
96. Vier Löwen, vier Ritter, Weihbrunnengel, 25 Apostel und Heilige, fertig. (Abb. 14, 15; 3, 4; 12).
Fröschels Bericht; Roth, S. 57.
- Mitte 90er Jahre. Neptun mit Satyrn. (Abb. 13.) Hilfe vom Reliefmeister.
- Nach 1595. Doppelwappen. Vermählung Maximilians 1595.
- Nach 1598. Kardinal Philipp. Todesdatum 98. (Abb. 11.)
- Um 1598. Lorbeerbekränzte Büste. (Abb. 2.) Stilistische Verwandtschaft mit dem Kardinalskopf.
- Vor 1602. Büste des Herzogs Wilhelm. (Abb. 1.) Vor dem Eintreffen Gerhards in Innsbruck geschätzt nach dem Lebensalter.
- Vor 1602. Vier Jahreszeiten. (Abb. 9.) Krumper Mitarbeiter. Vielleicht abgebrochene Arbeit Gerhards.
- Nach 1603. Freygrabplatte. Todesdatum 1603. Krumper Mitarbeiter.

JOHANN TOBIAS SERGEL

Mit drei Tafeln in Lichtdruck

Von ALBERT DRESDNER

I

Während der Bildhauer Johann Tobias Sergel in seinem Heimatlande Schweden als einer der bedeutendsten Meister der nationalen Kunst anerkannt und verehrt wird, ist er in Deutschland nur wenig bekannt. Eine selbständige Behandlung ist diesem Künstler in der deutschen Kunstliteratur meines Wissens noch nicht zuteil geworden; die Handbücher der Kunstgeschichte finden ihn, sofern sie ihn überhaupt erwähnen, mit ein paar dürftigen Bemerkungen ab und nur der hunderttägige Wörmann hat auf seine europäische Bedeutung Acht gehabt¹⁾. Nicht immer ist es so gewesen. Sergels Name hatte zu seinen Lebzeiten, man darf wohl sagen, europäischen Ruf. Er war Mitglied der Akademien in Berlin und Kopenhagen und agrée der Pariser Akademie, seine Werke waren zum Teil in englischem und französischem Besitze, und in England, Deutschland, Österreich, Frankreich lebten alte Kameraden aus seiner römischen Zeit, die den schwedischen Künstler und sein Schaffen in Ehren hielten; es seien von ihnen hier nur Füßli in London, Mannlich in München, Weinlig in Dresden, Zauner, Fügler und Hubert Maurer in Wien genannt. Der Berliner Schadow hat Sergel auf seiner großen nordischen Reise im Jahre 1791 in seiner Heimat kennengelernt und hat in autobiographischen Aufzeichnungen wie in Briefen seiner großen Bewunderung für ihn Ausdruck gegeben²⁾. Heinrich Meyer, Goethes Kunst-Minister, hat Sergel, dessen „Faun“ ihm in Rom bekannt geworden war, in seine Übersicht der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts eingereiht, und auch Goethe selbst ist Sergels Name nicht fremd gewesen³⁾. Noch Rauch soll ihn nach einer freilich unsicher beglaubigten Überlieferung über Canova und Thorwaldsen gestellt haben⁴⁾.

Aber im weiteren Verlaufe des 19. Jahrhunderts ist Sergels Gedächtnis in Deutschland mehr und mehr verblaßt. Der unwiderstehlich sich ausbreitende Ruhm Thorwaldsens löschte den seinigen aus, und wenn ein deutscher Kunstschriftsteller sich noch Sergels erinnerte, so sah er ihn nur im Lichte eines würdigen Vorgängers Thorwaldsens⁵⁾. Dies ist um so begreiflicher, als man bei uns mit Thorwaldsens

(1) Geschichte der Kunst III¹ 533. Außerdem wäre etwa noch auf C. Gurllitts Sätze über Sergel in seiner Geschichte der Kunst II 648 hinzuweisen.

(2) Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, 1849, S. 19. Aufsätze und Briefe, herausg. von Jul. Friedländer, 2. Aufl., 1890, S. 6, 19, 37. — Hagens Angabe (Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert I, 1857, S. 38), daß Schadow in Rom mit Sergel in ein freundschaftliches Verhältnis getreten sei, ist schon chronologisch unmöglich: als Schadow 1785 nach Rom kam, war Sergel bereits für immer nach Schweden zurückgekehrt.

(3) Heinr. Meyer in: Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805, S. 352. — Goethe erwähnt in Hackerts Leben (Werke, Jubil.-Ausg. 34, 210), daß Sergel mit den Brüdern Hackert zusammen in der Gallerie Farnese kopiert, sowie mit ihnen eine Campagnafahrt unternommen habe.

(4) Das will der schwedische Gesandte in London, Baron von Hochschild, Enkel von Sergels Lehrer und Gönner J. E. Rehn, in Berlin „oft“ von Rauch selbst gehört haben, wie er in einem Briefe an Chennevières in Rev. Univ. des Arts III, 1856, S. 99 angibt. Recht lehrreich ist, daß Cicognara bereits 1818 nur noch eine verschwommene Vorstellung von Sergel hat: „Lo svedese Sergiel (sic!) in quel tempo passava per uno de' migliori, avendo scolpito un Diomede, che piacque non poco, e un Amore e Psiche che gli valse il titolo di accademico di Francia (diese Annahme ist irrig). Storia della Scultura 3, 234.

(5) So Hagen i. J. 1857: a. a. O. I, 38, 58. Hagens Quelle für seine Angaben über Sergel bildete übrigens wohl der Artikel bei Nagler 16, 280.

Schaffen aus Originalen und aus allgemein zugänglichen Reproduktionswerken sehr wohl vertraut war, während man von Sergel nichts sah und kannte; seine Arbeiten waren nach und nach fast sämtlich in Schweden vereinigt worden, und nur ab und an wußte etwa ein kunstsinniger Besucher des Norden zu berichten¹⁾. Aber auch in Frankreich ist Sergel während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schnell in Vergessenheit geraten, obgleich er sich zweimal in Paris aufgehalten hatte, unter den dortigen Künstlern zahlreiche Freunde besaß und einige seiner Werke ziemlich lange im Luxembourg aufgestellt waren²⁾. Als Ph. de Chennevières es 1856 unternahm, ein Bild Sergels zu zeichnen, vermochte er seine schon halb verschollene Gestalt nur mühsam und nur bruchstückweise zu rekonstruieren³⁾.

In Schweden selbst lebte Sergel als eine der repräsentativen Gestalten des glänzenden gustavianischen Zeitalters fort, allein, nachdem die Generation derer, die noch den Zauber seiner Persönlichkeit erfahren hatten, dahingegangen war, wurde doch auch hier durch die allgemeine kulturelle und künstlerische Reaktion gegen Geist und Geschmack des 18. Jahrhunderts das Interesse für ihn in den Hintergrund gedrängt. Da war es die seit den sechziger und siebziger Jahren sich allmählich konsolidierende kunstgeschichtliche Forschung, die, Karl Gustav Estlander und C. R. Nyblom an der Spitze, sich des Meisters anzunehmen begann⁴⁾. Bahnbrechend wurde jedoch das Werk eines dänischen Gelehrten: Julius Langes. Er hat in seinem 1885 veröffentlichten Buche „Sergel og Thorwaldsen“ Sergel, man darf sagen, der europäischen Kunstgeschichte zugeführt, indem er mit der ihm eigenen feinen und anmutigen Plastik das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit formte und seine Stellung in der allgemeinen Stilentwicklung umsichtig bestimmte⁵⁾. Auf der so geschaffenen Grundlage hat dann die schwedische Forschung mit rastloser Emsigkeit und glücklichem Erfolge fortgearbeitet. Im Mittelpunkt steht die verdienstvolle Tätigkeit Georg Göthes, der in Einzeluntersuchungen eine Reihe von Sergelfragen geklärt und dem Künstler schließlich in seiner zusammenfassenden Monographie 1898 das biographische Denkmal gesetzt hat, das noch heute das Hauptwerk über den Künstler bildet⁶⁾.

(1) S. Göthe, Sergel, S. 10.

(2) „J'ai fait à Rome quantité de groupes en terre cuite, qui sont en France“, gab Sergel i. J. 1797 an, und noch 1812 will Per Tham seinen „Zentauren“ im Luxembourg gesehen haben: Göthe, Sergelska bref, S. 30, 4. Das heute in Helsingfors befindliche Marmorexemplar des „Fauns“ ist erst nach dem Sturze des Ersten Kaiserreichs aus dem Luxembourg verschwunden: Göthe, Sergel, S. 63.

(3) Rev. Univ. des Arts a. a. O., 97 ff. Von neueren französischen Forschern ist Hautecoeur zu nennen, der Sergel in seiner Darstellung der Entstehung des Klassizismus angemessen eingeordnet hat, ohne jedoch des Näheren auf seine Persönlichkeit und sein Schaffen einzugehen: Rome et la Renaissance de l'Antiquité, Paris 1912, S. 189.

(4) Das Nähere über die ältere schwedische Sergel-Literatur in den bald zu nennenden Werken Göthes S. 10 ff. und Jul. Langes, S. 3 und S. 25, Anm. 1.

(5) Langes Buch ist 1886 zu Kopenhagen erschienen. In der u. d. Titel „Thorwaldsens Darstellung des Menschen“ zu Berlin 1894 veröffentlichten deutschen Ausgabe hat leider die Studie über Sergel (und ebenso übrigens der geistvolle Abriß „Germanisch und Klassisch“) keine Aufnahme gefunden.

(6) Johan Tobias Sergel. Hans Lefnad och Verksamhet. Af Georg Göthe, Stockholm (1898) — hier in der Regel nur als „Göthe“ angeführt. Von seinen Einzeluntersuchungen werden die wichtigeren im Laufe der Darstellung genannt werden. Hinzuweisen ist auch auf Göthes Beitrag „Skulpturen under 1700 — dalet“ in Romdabls und Roosvals „Svensk Konsthistoria“ (Stockh. 1913), S. 426 ff. Wertvolle neue Veröffentlichungen zur Sergelliteratur hat die hundertste Wiederkehr seines Todestages 1914 gebracht. Harald Brising hat in seinem tüchtigen Buche „Sergels Konst“ das Verständnis der stilgeschichtlichen Probleme vielfach gefördert, während in dem Werke des um die

Sergels Lebens- und Schaffensgang ist nun soweit erforscht und bekannt, daß wesentliche Ergänzungen oder Veränderungen kaum zu erwarten sein werden. Der urkundliche und literarische Stoff ist gesammelt und sorgsam durchgeprüft; die Einflüsse aus alter und neuer Kunst, die auf Sergel gewirkt haben, sind nach allen Seiten hin verfolgt worden. Wenn dennoch bei der Behandlung des Meisters — glücklicherweise! — ein problematisches Element zurückbleibt, so liegt dies in seiner künstlerischen Persönlichkeit und in deren Stellung in der stilgeschichtlichen Entwicklung begründet, die nicht ganz leicht eindeutig zu bestimmen sind. Sergel ist in der europäischen Bilderei wohl der erste Künstler gewesen, der mit den klassizistischen Forderungen Ernst gemacht hat, aber die Überlieferung des Rokokos und die klassizistischen Formgedanken begegnen sich in seinem Schaffen und liegen darin unausgesetzt im Streite, und je nachdem man ihn von dieser oder von jener Seite ansieht, erscheint seine Gestalt in anderem Lichte. So wird er zum typischen Vertreter der Übergangszeit in jener Stilwende, und gerade als solcher erregt er ein Interesse, das über den engeren Kreis der nordischen Kunstgeschichte hinausreicht.

II.

Johann Tobias Sergel¹⁾, geboren am 20. August 1740 zu Stockholm, war deutschen Geblütes. Der Vater, Christophen Sergel, stammte aus Jena, die Mutter aus Neustadt in Thüringen; wahrscheinlich im Jahre 1739²⁾ ist das Ehepaar in Stockholm eingewandert, wo Vater Sergel sich als geschickter und gutbeschäftigter Gold- und Silbersticker eine Existenz begründete und es bis zum „Hofbrodeur“ brachte. Johann Tobias erhielt seine Ausbildung an der Deutschen Schule zu Stockholm,

schwedische Kunstgeschichte verdienten Sekretärs der Kunstakademie Ludvig Looström „Johan Tobias Sergel. En gustavianak tidabild“ Sergels Persönlichkeit im Rahmen seiner Zeit in Wort und Bild zur Darstellung gebracht ist. — Axel L. Romdahl hat in einem Aufsatz „Sergels Konstnärlynn“ in „Kunst og Kultur VI (Bergen 1916/17), S. 82 ff., des Künstlers Gestalt mit klaren und geistreichen Strichen umrissen. Johnny Roosvals 1909 in „Svenska Dagbladet“ veröffentlichte Sergelstudie ist mir unbekannt geblieben,

(1) Unter den Quellen zu Sergels Leben stehen in erster Reihe zwei von ihm gelieferte autobiographische Aufzeichnungen. Die eine stammt aus dem Jahre 1785 und ist zuerst 1877 von F. Sander in schwedischer Sprache mitgeteilt, dann aber in der französischen Originalfassung von Göthe in seinem Sergelbuche abgedruckt worden. Die andere bildet der Brief, den Sergel zur Benutzung bei Abfassung seiner Biographie im Jahre 1797 an den Bibliothekar Gjörwell geschrieben hat; vollständig veröffentlicht bei Göthe, *Sergelska Bref*, Stockholm 1900, S. 27 ff. Beide Aufzeichnungen sind aber in ihren Einzelangaben nicht immer zuverlässig; besonders hat Sergel manche chronologische Irrtümer begangen. Über seine Reisetagebücher aus Italien und Frankreich und seine Briefe s. Göthe, S. 9, 10. Wertvolle Einblicke in Sergels menschliche Persönlichkeit eröffnen seine Briefe an seinen dänischen Freund, den Maler A. bi Wgaard, aus den Jahren 1797 bis 1806, herausgegeben von Göthe, *Sergelska Bref*. S. 33 ff. Für das Verständnis seiner künstlerischen Überzeugungen und Bestrebungen sind die Briefe von besonderer Wichtigkeit, die er in seinen letzten Lebensjahren (1811—1813) an seinen Lieblingschüler Byström nach Rom berichtet hat; veröffentlicht 1877 von C. R. Nyblom in Upsala Universitets Årsskrift, *Festskriften till Ups. Univ.* 400. Jubelfest, S. 59 ff. — Die zeitgenössische schwedische Literatur, Denkwürdigkeiten, Briefwechsel usw. sind von den schwedischen Forschern gründlich für Sergels Biographie ausgebeutet worden; eine von ihnen übersehene Quelle sind die Erinnerungen seines römischen Kameraden und Freundes, des Malers J. C. Mannlich („Ein deutscher Maler und Hofmann.“ Berlin 1910); darüber s. meinen Aufsatz „Ur Sergels romerska Vänakaparkito“ in *Tidskrift för Konstvetenskap VI* (1921), S. 25 ff.

(2) Dieser Zeitpunkt ist wahrscheinlich gemacht durch Ludv. Looströms Untersuchung „Joh. Tob. Sergels föräldrehem“ in *Samfundet Skt. Eriks Årsskrift*, 1918, S. 89 ff.

und vergessen hat er wohl die Sprache seiner Eltern sein Lebtage nicht¹⁾. Aber weiter erstreckt sich unser Anspruch auf Sergel nicht. Nirgends wird erkennbar, daß er für das Land und Volk, dem seine Familie entstammte, ein besonderes Interesse gehabt hätte. In seinen Briefen, selbst in solchen vertraulicher Natur, bediente er sich mit Vorliebe der französischen Sprache, deren Rechtschreibung er mit souveräner Freiheit be- und mißhandelte; übrigens aber ist er schlecht und recht Schwede gewesen, ja er will uns in seinem stolzen Selbstgeföhle, in seiner noblen Denkweise, seiner breiten Lebensführung und seiner Neigung zu kräftigem und selbst ungezügelter Lebensgenüsse um so mehr als ein echt schwedischer Typus erscheinen, als alle diese Eigenschaften vor dem dunklen Hintergrunde einer stets leicht erregbaren Melancholie stehen, wie sie so oft dem schwedischen Volkscharakter beigemischt ist²⁾. Mit Recht durfte sich daher Julius Lange auf Sergel als ein klassisches Beispiel der Erscheinung berufen, wie schnell und vollkommen Abstammlinge eines germanischen Volkes in ein germanisches Schwestervolk einschmelzen können.

Sergels künstlerische Ausbildung war handwerklich und akademisch zugleich. Im Mittelpunkt des Stockholmer Kunstlebens stand damals die Innenausstattung des imposanten, nach den Plänen des jüngeren Tessin erst kürzlich von Hårleman vollendeten Königsschlusses, die viele Hände beschäftigte. Um junge Kräfte für den Schloßbau heranzuziehen, war 1735 die Kunstakademie begründet worden, deren Lehrer zugleich bei den Schloßarbeiten Verwendung fanden. Die künstlerische Führung war ganz in französischen Händen, seitdem im Jahre 1732 neun Pariser Künstler nach Stockholm berufen worden waren, denen im Laufe der nächsten Jahrzehnte noch weitere folgten³⁾. Aus Frankreich stammte auch der Ornamentbildhauer Mascelicz, bei dem Sergel, nachdem er schon während seiner Schulzeit viel auf eigene Hand gezeichnet und modelliert hatte, in die Lehre ging. 1756 trat er bei ihm ein, 1763 wurde ihm der Meistertitel zugesprochen; die gediegene Handwerkslehre hat sich bei ihm nie verleugnet: all sein Lebtage ist er ein Meister und zugleich ein großer Liebhaber des „métier de la sculpture“ gewesen⁴⁾. Seit 1757 aber studierte er auch an der Akademie, und hier war sein Lehrer der französische Bildhauer Pierre Hubert Larchevêque (1721—1778), ein Schüler Edme Bouchardons, der dessen 1753 verstorbenem Bruder Jacques Philippe Bouchardon in seiner Stellung an der Stockholmer Akademie gefolgt war. Zehn Jahre ist Sergel in Larchevêques Klasse und Werkstatt verblieben, erst als sein Schüler, späterhin als Mitarbeiter an seinen künstlerischen Unternehmungen.

Larchevêque wußte bald, daß der junge Sergel das beste Pferd in seinem Stalle war und er ließ seinem Lieblingsschüler jede Förderung angedeihen. Bereits 1758 erhielt Sergel die kleine Medaille der Akademie, und im selben Jahre nahm ihn sein Meister auf einer Reise nach Paris mit, wo er vom Frühling bis zum Herbst

(1) Noch eine Zeichnung aus dem Jahre 1811 (bei Looström, Sergel, S. 118), trägt die deutsche Beischrift: „Wils Godt nach Porla“.

(2) Manchen verwandten Charakterzug und vor allem eine ähnliche Mischung von bakchantischem Lebensdurst und tief melancholischer Grundstimmung bemerkt man an Sergels Freund und häufigem Gefährten seiner Freuden dem genialen Sänger C. M. Bellman.

(3) Zur Baugeschichte des Stockholmer Schlusses: G. Upmark, *Svensk Byggnadskonst 1530—1760*, Stockh. (1904), S. 193 ff. Über die Begründung der Akademie und die Berufungen französischer Künstler: L. Looström, *Den svenska Konstakademien 1735—1835*, Stockh. (1887), besonders S. 33 ff., 57, 87.

(4) Vgl. seine Äußerung an Byström bei Nyblom, a. a. O., S. 60

verweilte und studierte und wo er wieder eine Medaille errang. Überhaupt konnte sich sein Talent im Sonnenscheine allgemeinen Wohlwollens entfalten. Es war eben die Zeit, wo die Kunst in Schweden, die bis dahin noch immer größtenteils von Ausländern ausgeübt und getragen worden war, sich zu nationalisieren begann und mehr und mehr in die Hand einheimischer Künstler überging¹⁾. Schon war eine nationale Malerschule in frischem Aufblühen, aber über einen schwedischen Bildhauer von Rang, dessen Talent auch monumentalen Aufgaben gewachsen gewesen wäre, verfügte man noch nicht, und mit besonderer Genugtuung begrüßte daher der Oberintendant Adelcrantz in Sergel den ersten Schweden, „der es in der Denkmalsbildnerie zu einer gewissen Vollendung brachte“. 1760 wurde ihm die große goldene Medaille der Akademie zugesprochen, und bereits im selben Jahre erhielt er eine feste Anstellung am Schloßbau, wo er an der plastischen Ausschmückung des Reichssaales beteiligt wurde; mancherlei Privataufträge fielen ihm zu, und in der Werkstatt seines Lehrers fand er Gelegenheit, sich an monumentalen Aufgaben zu versuchen, besonders, indem er an den Entwürfen zu den Denkmälern Gustav Wasas und Gustav Adolphi mitarbeiten konnte, die Larchevêque übertragen worden waren.

Es war also durchaus die Atmosphäre französischer Kunstüberlieferung, in der Sergel aufwuchs. Die schwedische Kunst, die noch bis ins 18. Jahrhundert hinein vornehmlich nach Süden, nach Italien, den Niederlanden, Deutschland, orientiert war, hatte nun ihr Gesicht westwärts gewandt. Paris wurde das Ziel der schwedischen Maler, das bis dahin Rom gewesen war; Gustav Lundberg war der erste, der den neuen Weg nahm, und seit er 1745 nach Stockholm zurückgekehrt war und durch den pikanten Schmelz seiner Pastellbildnisse nach Rosalba Carrieras Art Hof und Gesellschaft bezauberte, war der Sieg des Rokostiles in der schwedischen Malerei, dem der 1732 an die Akademie berufene Guillaume Thomas Taraval den Boden bereitet hatte, entschieden. In der Bildnerie war jahrzehntelang der aus Deutschland stammende Burchard Precht die führende Persönlichkeit gewesen, und er hatte in der schwedischen Plastik sein kräftig-reiches deutsch-italienisches, von bernineskem Einflusse gesättigtes Barock zur Herrschaft gebracht²⁾. Aber als er 1738 die Augen schloß, hatte er sich bereits überlebt. Auch in der Skulptur drang die leichtere und verfeinerte Eleganz des französischen Stiles durch und an, der Akademie vertraten J. Ph. Bouchardon und sein Nachfolger Larchevêque das Rokoko. Larchevêques großes Altarrelief in der Schloßkirche, an dem übrigens Sergel mitgearbeitet hat, ist ein auf illusionistische Wirkung inszeniertes plastisches Gemälde, in dem durch allgemeine Verwendung von Gegensatzmotiven eine heftige äußere Bewegung erreicht ist und eine derbe Theatralik sich mit der Stüßigkeit der vom Zeitgeschmacke so dringend geforderten Grazie in Formengebung und Linienführung begegnet; sein temperamentvolles erstes, von Sergel mit Recht geschätztes, doch von den schwedischen Ständen verworfenes Modell zum Denkmale Gustav Adolfs zeigt in echt barocker Komposition, vielleicht in Anlehnung an einen frühen Entwurf Edme Bouchardons zum Reiterstandbilde Ludwigs XV., den König in antiker Tracht auf stürmisch ansprengendem Rosse, in gestrecktem Galopp von einer Siegesgöttin gefolgt. Larchevêque war kein Künstler von starker eigener Prägung³⁾, allein sein Einfluß auf Sergel fällt schwer in die Wagschale, und Sergel

(1) Hiezu mein Aufsatz „Deutsche Meister in schwedischer Kunst“ im 3. Bande des „Nordischen Jahrbuchs“.

(2) Über G. Lundberg: Oscar Leverdin, Stockholm 1902. Über Precht: Roosval in Romdahls und Roosvals Sv. Konsthist., S. 302 ff. und eigene Monographie, Stockholm 1905.

(3) A. Roserol, Edme Bouchardon, Paris 1910, sagt (S. 151) von ihm: „Sa manière était générale-“

selbst hat oft darüber geklagt, wie schwer es ihm gefallen sei, sich davon zu befreien¹⁾. Larchevêque hat die Überlieferung des französischen Barocks tief in seinen Schüler eingepflanzt, er hat seine plastische Phantasie und seine Hand an diesen Stil gewöhnt, der so verführerisch war, weil er sich allen Möglichkeiten gewachsen zeigte und für alle Aufgaben wohldurchgearbeitete Formeln bot. Sergels halbjähriger Aufenthalt in Paris, wo er Edme Bouchardon, Pigalle, Falconet in ihrer Blüte sah, konnte diese Einwirkungen nur noch verstärken, Daß die antiken Bildwerke, die er in Stockholm und besonders in Paris in Abgüssen kennen zu lernen Gelegenheit hatte, auf sein Schaffen in der vorrömischen Zeit Einfluß ausgeübt hätten, ist nicht erkennbar. Immerhin tut man gut, im Auge zu behalten, daß die Wurzeln seiner Kunst in der französischen Bildnerei liegen, die allezeit an der Verbindlichkeit der Antike festgehalten und den Anschluß an sie nie aufgegeben hat, und daß er im besonderen durch seinen Lehrer Larchevêque ein Enkelschüler Edme Bouchardons war, der ein Freund des Grafen Caylus, ein leidenschaftlicher Bewunderer der Antike und innerhalb seiner Generation der Vertreter des „strengen“, an der Antike geläuterten Stiles war²⁾. So zeigt denn Sergels Jugendproduktion, so viel von ihr bekannt ist³⁾, im allgemeinen das Gepräge des Rokokostiles, zugleich aber doch auch ein Bestreben, eine gewisse äußere antikisierende Haltung und Würde zu geben. Wenigstens gilt dies für die dekorative Figur der „Wahrheit“ im Reichssaale des Schlosses, die ihm mit aller Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird. Er mag sich bei ihr an Bouchardons den Grenelle-Brunnen krönenden Gestalt der Stadt Paris inspiriert haben, bei der ihrerseits wieder der Typus antiker Stadtgöttinnen zu Pate gestanden hat. Aber die höchst charakteristische und lebhafteste Gegensatzbewegung, auf die Bouchardon die Komposition gestellt hat, dämpfte Sergel in allen Teilen ab; ihren energisch gegliederten, nach allen Seiten hin reich ausströmenden Rhythmus bemüht er sich durch Zentralisierung der Motive innerhalb eines geschlossenen Umrisses zu ersetzen, auch das kühne System des Bouchardonschen Faltenwurfes zu vereinfachen, wobei sich freilich die Unsicherheit des Anfängers verrät⁴⁾. Die stärksten Talentproben seiner Frühzeit aber sind einige Bildnisbüsten. Sie sind in Hermenform gebaut und erinnern an den Stil antiker römischer Bildnisse, aber das Porträt

ment lourde; son principal mérite est d'avoir formé Sergel". Über Bouchardons Modell zum Denkmale Ludwigs XV. ebendas. S. 101. Sergel über Larchevêque besonders im Gjörwall-Briefe: *Sergelska Bref*, S. 31. Abbildungen der erwähnten Werke Larchevêques (ztl. unzulänglich) bei *Brising*, S. 15 und S. 4. *Brising* weist darauf hin, daß auch Larchevêques Vorgänger J. Ph. Bouchardon bei einem Entwurfe zu einem Denkmale für Karl XII. einen ähnlichen Kompositionsgedanken verwandt hat wie Larchevêque beim Gustav Adolf-Modelle. Vgl. über das Problem des Reiterdenkmals im Barock *Brinckmann*, *Barockskulptur* 238 ff.

(1) *Sergelska Bref*, S. 28. *Göthe*, S. 320. *Nyblom*, S. 66.

(2) Der Graf Caylus hat ihm 1762 in der Akademie einen Eloge historique gehalten, der in *André Fontaines* Ausgabe von Caylus' *Vies d'Artistes*, Paris 1910, S. 76 ff. abgedruckt ist. Übrigens über Bouchardon das angeführte Werk von Roserol und *Brinckmanns* Bemerkungen a. a. O., 392. Zum Verhältnisse der französischen Bildnerei zur Antike sei gleichfalls auf *Brinckmanns* Darstellung und auf meine Entstehung der *Kunstkritik*, S. 215, verwiesen.

(3) Am eingehendsten dargestellt von *Brising*, a. a. O.

(4) *Brising*, S. 9, will Sergels „Wahrheit“ mit *Coysevox'* Gestalten am Grabdenkmale *Mazarins* in Verbindung setzen; aber der reiche und belebte Bronzestil dieser Arbeiten weicht doch von der Formgebung in Sergels Werke zu weit ab, als daß man in ihnen sein Vorbild sehen könnte. *Bouchardons* Figur stand ihm zeitlich, menschlich und künstlerisch erheblich näher.

seines Vaters ist in seiner gedrungenen plastischen Form und seiner lebensvollen Charakteristik das Werk einer frischen, gesunden, männlichen Kraft.

Im Jahre 1767 bewilligten die Stände Sergel das große Reisestipendium. Es würde nach seinem Entwicklungsgange nicht überraschen, wenn er sich nun wiederum nach Paris gewandt hätte. 1750 hatte noch Hans Wiedewelt, der als der erste einheimische Großplastiker in der dänischen Kunstgeschichte einen ähnlichen Platz einnimmt, wie Sergel in der schwedischen, seinen Weg dahin genommen, um erst vier Jahre später in Rom zu landen und an Winckelmann Anschluß zu finden, dessen künstlerisches Glaubensbekenntnis er seit seiner Rückkehr nach Kopenhagen im Jahre 1758 im Norden mit Eifer vertrat und verbreitete¹⁾. War seine Botschaft vielleicht auch zu Sergel gedrungen?²⁾ Jedenfalls begann die Magnetnadel der nordischen Kunst bereits wieder nach Süden zu weisen, die Welle des Klassizismus war im Ansteigen, und Sergel entschied sich für Rom. Dieser Entschluß hat über seine ganze Zukunft entschieden.

III.

So zog Sergel im August des Jahres 1767 durch die Porta del Popolo ein, um volle elf Jahre, bis 1778, in Rom zu verweilen³⁾.

Es war das Rom Mengens und Winckelmanns, das er betrat. Mengs traf er freilich nicht mehr an, er war bereits nach Spanien übergesiedelt, und Sergels persönliche Bekanntschaft mit ihm kann daher frühestens von dessen Besuch in Rom 1771/72 datieren⁴⁾. Aber Winckelmann war noch in der Ewigen Stadt ansässig, wo er sich eben zu der Reise nach Norden rüstete, auf der ihn im nächsten Jahre der Mörderstahl treffen sollte. Ob Sergel noch selbst zu Winckelmann in persönliche Beziehung getreten ist, ist bisher unbekannt gewesen, allein aus Mannlichs Aufzeichnungen geht hervor, daß er ihm zusammen mit Mannlich und mit dem sächsischen Architekten Weinlig im Herbst 1767 einen Besuch abgestattet hat, wobei die Empfehlungen an den Gelehrten, die Weinlig aus Dresden mitbrachte, als Einführung gedient haben werden⁵⁾. Ein unmittelbarer persönlicher oder literarischer Einfluß Winckelmanns auf Sergel kann aus dieser flüchtigen Berührung natürlich nicht gefolgert werden, allein ein aufgeweckter junger Künstler, der anno 1767 nach Rom kam, brauchte nicht in Winckelmanns persönlichen Bannkreis zu treten, um sich mit den Ideen des Klassizismus zu erfüllen. Rom war bereits voll von ihnen, und sie werden damals sicherlich ebenso sehr das Tagesgespräch in den Künstlerwerkstätten gebildet haben, wie heut etwa die Lehren des Expressionismus. Für seine Person war Sergel übrigens durchaus Mann des Metiers und wenig zu theoretischen Spekulationen geneigt; mit der Lesung kunsttheoretischer Schriften wird er sich wenig beschwert haben, und nichts deutet

(1) Über Wiedewelt s. den vortrefflichen Abschnitt bei Justi, Winckelmann II^o, 75 ff. und Oppermann, *Kunsten i Danmark under Fredrik V. og Christian VII.* Kjøbenhavn 1906, S. 79 ff.

(2) Wiedewelt hatte 1762 eine Schrift über den Geschmack in den Künsten (*Tankerne om magen udi Konstarne i Atmindetighed*), teilweise unter wörtlicher Anlehnung an Winckelmann, herausgegeben.

(3) Sergels römische Zeit ist von G. Göthe in einem eigenen Aufsätze behandelt worden: „Sergel i Rom“ in *Festskrift utg. af Kungl. Akademien för de fria Konsterna*, Stholm 1897, S. 77 fg.

(4) Daß er Mengs persönlich gekannt hat, geht daraus hervor, daß er ihn in der Liste der bedeutenden Künstler aufführt, zu denen er in Beziehung getreten ist: bei Göthe, S. 322.

(5) Hierüber s. meinen früher genannten Aufsatz in *Tidskrift för Konstvetenskap*, Bd. V. Mannlich, a. a. O. Über denselben Besuch und über seine Beziehungen zu Winckelmann berichtet Weinlig in seinen „Briefen über Rom“, Dresden 1782, I 14.

darauf hin, daß ihm Winckelmanns Werke selbst bekannt gewesen seien. Erst in vorgertücktem Lebensalter zeigte er eine gewisse Neigung zu theoretischer Aussprache; seine eigene Schaffenskraft war damals bereits unverkennbar geschwächt, und die Kunsttheorie war ihm inzwischen wohl durch verschiedene Freunde persönlich näher gebracht worden: durch Abildgaard, der in Kopenhagen das klassizistische Bekenntnis stramm vertrat, durch den Grafen Ehrensvärd, der es in Schweden zuerst literarisch formulierte, durch den Maler Masreliez, der es an der Stockholmer Akademie vortrug¹⁾). Was er da an künstlerischen Lehrmeinungen ausgesprochen hat, das geht über den Rahmen der bekannten, zu seiner Zeit so vielgebrauchten Formel „Natur und Antike“ nicht hinaus.“ *L'Antique est le choix de la plus parfaite Nature, qui porte le nom de Style*“, erklärte er 1797, und seinem Schüler Byström schärfte er später ein: „*La nature pour le mouvement vrai, et l'antique pour corricher les parties qui demangent à être nourries ou annoblies selon le caractaire*“²⁾). Eines aber ist doch bemerkenswert. Während im Hochklassizismus Thorwaldsens die Natur von der Antike sehr in den Hintergrund gedrängt ist, legt Sergel auch in seinen theoretischen Sätzen auf die Natur und ihr Studium einen merklichen Nachdruck. Er rät Byström: „*Soijez l'exacte examinateur de la nature simple dans ses mouvements, prenez la sur le faite, et vous est sure de ne pas vous tromper . . . Prenez uniquement conseil de la nature avec les yeux d'un artiste grec*“, und als sein einziges Verdienst bezeichnet er „*d'avoir été le premier jeune statuaire qui a osé uniquement suivre la nature dans le principe des anciens*“³⁾).

Es war ein fruchtbarer Zeitpunkt, zu dem Sergel in Rom erschien. Eine neue Formanschauung war im Werden begriffen und auf dem ganzen Gebiete künstlerischen Schaffens im Vordringen, ohne daß es ihr doch bisher gelungen gewesen wäre, solche Werke hervorzubringen, in denen ihr Wille vollständig und eindeutig künstlerische Sichtbarkeit geworden wäre. In Rom hatte Mengs mit seinem „Parnaß“ einen großen Schritt getan, indem er, bis auf Raffael zurückgreifend, die raumerweiternde Funktion der Deckenmalerei preisgab, die Bildfläche von der Mittel-

(1) Durch Masreliez und Ehrensvärd ist die Kunsttheorie und zwar in der Form der reinen klassizistischen Lehre, zuerst in Schweden eingeführt worden. Der Maler Adrien Louis Masreliez weilte spätestens von 1775 bis 1783 — also noch mehrere Jahre zusammen mit Sergel — in Rom; nach Stockholm heimgekehrt, entwickelte er sein künstlerisches Programm in seiner Antrittswoche in der Akademie der Wissenschaften; es ist auszugsweise mitgeteilt von Axel Gauffin in Romdahl und Roosvals Sv. Konsthist., S. 413. Graf Karl August Ehrensvärd, Seeheld, Philosoph, Kunst dilettant und Kunstliebhaber, unter allen Freunden Sergels wohl der, der seinem Herzen am nächsten gestanden hat, hielt sich von 1780 bis 1782 in Rom auf und hat dort Masreliez' Anleitung genossen. Er veröffentlichte 1782 die in einer etwas wunderlichen Frage- und Antwortform abgefaßte Schrift „*De fria Konstens philosophie*“, deutsche Ausgabe u. d. Titel „*Die Philosophie der freien Künste*“, 1805 (ohne Ortsangabe). Vgl. über ihn die Monographie von Warburg, Göteborg 1893. — Über Abildgaard ist außer dem früher bereits genannten Werke von Oppermann die Darstellung von Jul. Lange, Udv. Skrifter I (Kbhvn 1909, S. 88 ff.) anzuführen.

(2) Wichtige Stellen zu Sergels kunsttheoretischen Überzeugungen im Briefe an Gjørwell (Göthe, Sergelska bref, S. 28, 29) und in seinen Briefen an Byström bei Nyblom, a. a. O., besonders S. 60, 61, 66, 68. Vgl. auch Brising 160 ff., und über das Programm „Natur und Antike“ allgemein meine „Entstehung der Kunstkritik“, München 1915, S. 218 ff.

(3) Nyblom, S. 66. Man vgl. die nah verwandte Auffassung des Grafen Caylus: aus dem Mskr. der Vorlesung „*Sur la manière et les moyens de l'éviter*“ mitgeteilt bei Fontaine, *Doctr. d'art en France*, P. 1909, S. 222. Ganz im Sinne Sergels verlangt auch Cicognara, *Storia della Scultura* IV (1818), 50 „*Esame sulla natura e studio sull' antico*“.

achse aus klar und rational gliederte, den Bildraum der Bildfläche parallel aufbaute, die Figuren reliefartig anordnete und eine rhythmische Auswiegung der Bildhälften anstrebte. Obgleich es ihm nicht gelungen war, seine Absichten restlos zu verwirklichen und obgleich er in seinem Geschmacke stark vom Rokoko gefärbt war, war seine Schöpfung dennoch wegen der darin sich bekundenden entschlossenen Abwendung von den Barockprinzipien als bahnbrechende Leistung der neuen Gesinnung mit großer Bewunderung aufgenommen worden. Eine ähnliche Leistung war der Bildnerei bis dahin noch nicht gelungen. Hans Wiedewelt, der dänische Freund und älteste Jünger Winckelmanns, war schon lange vom römischen Schauplatze verschwunden und hatte es übrigens daheim in seinem flauen Formengefühl über eine äußere Angleichung seiner Bildwerke an die Antike nicht weit hinausgebracht. Die Parole „Nachahmung der Antike“ deckte in Wirklichkeit nicht das eigentlich Neue, was in der Bildung war. Die Vorbildlichkeit der Antike war, was die Bildnerei anlangt, theoretisch nie geleugnet, nur zeitweis eingeschränkt worden, und speziell die französische Plastik hatte von der Zeit Ludwigs XIV. bis auf Edme Bouchardon auf ihre Art immer wieder Anschluß an die Antike gesucht und gefunden. Aber wenn Winckelmann bei der Deutung der antiken Skulpturen auf Einheitlichkeit und Einfachheit ihrer Formgebung, auf Maßhaltigkeit in der Komposition, auf Vorsicht in der Abstimmung der Formen, auf Adel und Geschlossenheit der Linienführung hinwies¹⁾, so zeigte er damit den Künstlern die Antike von einer Seite, die bisher im Schatten gelegen hatte und die nun dem in einer Wandlung begriffenen, aber sich selbst erst noch suchenden Formwillen neue Möglichkeiten eröffnete, um sich daran seiner selbst bewußt zu werden und sich zu konsolidieren. In diesem Sinne gewann allerdings das Studium der Antike für die Künstler eine neue und wesentliche Bedeutung, während deren Nachahmung eine Schwäche der neuen Schule bildete, die sich um so empfindlicher fühlbar machen sollte, je weiter ihre Entwicklung fortschritt. Bedenkt man aber, welche Festigkeit und Leistungsfähigkeit die barocke Tradition im Laufe von etwa zwei Jahrhunderten erlangt hatte, erinnert man sich, daß die Rokoko-Plastik eben zu der Zeit, da Sergel in Rom weilte, noch zahlreiche Werke vorzüglichsten Wertes zu schaffen die Kraft hatte, so versteht man, daß die Aufgabe, sich von der Barockform abzulösen, an einen jungen Bildhauer außerordentliche Anforderungen stellte und ihm eine völlige Neuorientierung seiner Formanschauung zumutete. Dieser Gesichtspunkt darf bei der entwicklungsgeschichtlichen Beurteilung Sergels nicht außer Acht gelassen werden.

IV.

In Schweden hatte es Sergel bereits in jungen Jahren zu einem gewissen Ansehen gebracht. Er war dort eine Klasse für sich gewesen, seine Mitschüler bis Larchevêque konnten ihm nicht das Wasser reichen, dieser selbst hatte große Stücke auf ihn gehalten, und alle Welt kam ihm mit Achtung und Vertrauen entgegen. Jetzt sah er sich in die Weltstadt der Kunst versetzt, wo man mit den bedeutendsten Bildwerken vertraut war und wo die stärksten Talente aus aller Herren Länder zusammenströmten. Houdon war eben in Rom, Clodion war da, an der französischen Akademie studierten begabte Bildhauer, wie Boizot; die römische Werkstattüberlieferung wurde von Künstlern wie Pietro Bracci und Agostino Penna ehrenvoll vertreten. In dieser Umgebung galt der Ankömmling aus dem

(1) Vgl. z. B. *Gesch. der Kunst im Altertum* IV, 2, 22 und V, 3, 3 ff., sowie Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke § 57, 83.



Joh. Tob. Sergel: Faun. Marmor.



Joh. Tob. Sergel: Schwerer Traum - Federzeichnung.

Zu: Albert Dresdner, Johann Tobias Sergel.

hohen Norden nur als ein unbekannter und bescheidener Anfänger, und diese Erfahrung war für den empfindlichen und selbstbewußten Sergel so schmerzlich, daß sie ihn in eine Monate währende schwere seelische Krisis stürzte¹⁾. Was diese Krise verschärfte, war die Erkenntnis, daß sein bisheriger Studiengang verfehlt gewesen sei. Wie sein Unterricht in Stockholm beschaffen gewesen war, davon kann man kein klares Bild gewinnen. Er erwähnt „plusieurs cours d'anatomie“ bei dem Prosektor Hedin, an denen er teilgenommen habe; er spricht von „Etudes d'après Nature“ in Larchevêques Werkstatt, und daß dieser ihn „fit étudier d'après ses desseins“. Vom Studium nach der Antike erwähnt er nichts, und selbst wenn er (was hiernach doch nicht recht wahrscheinlich ist) ein solches betrieben haben sollte, so kann es bei der Spärlichkeit der antiken Abgüsse und deren mangelhafter Unterbringung in Stockholm nicht erheblich gewesen sein²⁾. Darf man nach dem allgemein üblichen Zuschnitte des akademischen Lehrverfahrens zu seiner Zeit schließen, so möchte man vermuten, daß Larchevêque ihn viel habe nach seinen Arbeiten zeichnen lassen — worauf auch Sergels angeführte Worte hindeuten — vielleicht auch nach solchen ihm nahestehender französischer Meister; denn das damalige Lehrverfahren drängte allgemein zur Nachahmung gangbarer Muster und besonders zu der des Meisters³⁾. Die Erkenntnis, die Sergel unter den neuen Verhältnissen aufging und die ihn so tief erschütterte, muß denn wohl die gewesen sein, daß er Gefahr lief, sich in Manier zu verlieren. Jedenfalls faßte er, als er sich wieder in seiner Gewalt hatte, den Entschluß, von neuem zu beginnen; bei aller Verehrung gegen seinen alten Lehrer hat er es diesem nie vergeben, daß er in dessen Werkstatt seine Jugendjahre verspielt zu haben glaubte.

Mit angespanntem Willen machte er sich ans Werk. Er arbeitete Tag und Nacht. Seinen Studienplan baute er allein auf Natur und Antike auf. Tagsüber zeichnete er in Roms Palästen und Sammlungen nach den Werken der Antike, von denen er auch einige kopierte⁴⁾. Das Modellstudium betrieb er, wie das da-

(1) Die Angaben über dies Erlebnis in den beiden Selbstbiographien. Im Gjörwell-Briefe (Sergelska Bref 28) bringt Sergel die Neapeler Reise mit der Krisis in Zusammenhang und stellt sie als deren Abschluß und als Vollendung des Genesungsprozesses dar. Das ist aber ein chronologischer Irrtum, denn die Reise nach Neapel unternahm S. erst ein volles Jahr später. Die richtige Angabe ist sicherlich die in der Selbstbiographie von 1785 (Göthe 321), daß die Krise „dura quatre mois“.

(2) Die von Nicodemus Tessin d. J. in Paris eingekaufte Sammlung von Gipsabgüssen nach antiken Bildwerken war jedenfalls in den ersten Jahren der Stockholmer Akademie in Kellern magaziniert; Sergel soll in Stockholm nur den Laokoon, den Apollo von Belvedere und die medicische Venus kennengelernt haben. S. Looström, Den svenska Konstakademien, S. 45; Nyblom, a. a. O., 13; Brisning 20.

(3) Über die Organisation des akademischen Unterrichts im allgemeinen Hautecoeur, Rome et la Renaiss. de l'Antiquité, S. 42 ff., über die Stockholmer Akademie speziell Looström, a. a. O., 43 f. Wie das akademische Lehrverfahren die Schüler überall aufs Kopieren hindrängte, schildert z. B. Angelo Borselli in „Napoli Nobilissima“ IX, 72. Für den Norden ist die Organisation des Zeichenunterrichts an der Kriegsschule in Christiania lehrreich (Schnitter, Malerkunsten i Norge i det attende aarhundre S. 101 f.), wo z. B. (1778) Boucher kopiert wurde, und Boucher bekam auch der junge Schadow bei seiner Mme. Tassaert zu kopieren (Friedländer, a. a. O., S. 3).

(4) Sergel kopierte den bis 1775 in der Villa Medici befindlichen Apollino, den er zwischen 1772 und 1776 in Marmor ausgeführt hat: Göthe, Sergel 58. 59. Ferner fertigte er eine Reliefkopie in gebranntem Ton nach dem Herkules Farnese an. Aber auch seine um 1780 zu Stockholm in Marmor ausgeführte Venus Kallipygos ist trotz leichter stilistischer Umstellungen (über diese Brisning, S. 131) doch nur als Kopie anzusprechen. Auf Befehl Gustavs III. hat er dem Bildwerke den Bildnis Kopf der schönen Hofdame Ulla von Höpken aufgesetzt. Über diese Arbeit und ihre Geschichte s. Göthe 142; Brisning 129. Sergels Werke befinden sich fast sämtlich im Stockholmer Nationalmuseum; nur wo das nicht der Fall ist, ist eine besondere Angabe über den Aufbewahrungsort gemacht.

mals in Rom allgemein war, in den Abendstunden, und zwar in der französischen Akademie, sowie in einer privaten Akademie, zu der er sich mit anderen jungen Künstlern vereinigte¹⁾.

Es war die Académie de France, wo Sergel in seinen ersten römischen Jahren vornehmlich Anschluß suchte und fand. Sie hatte damals ihr Heim im Palazzo Mancini am Corso und stand unter Natoires Leitung. Außer Franzosen studierten dort auch Deutsche, Dänen, Russen. In diesem Kreise fand Sergel seine Freunde, zumeist Franzosen, von Deutschen hauptsächlich J. C. Mannlich, den Schützling des Herzogs von Pfalz-Zweibrücken, den Sachsen Chr. T. Weinlig, der Architektur studierte, und die Gebrüder Hackert²⁾. Mit Mannlich, Weinlig, dem Sachsen Rehschuh und den französischen Pensionären Charles Vanloo und Lefebore unternahm Sergel im Herbst 1768 eine mehrwöchige Reise nach Neapel, die ihm reiche Anregungen vermittelte und ihn auch körperlich erfrischte, und bei den lustigen Sonntagsausflügen, die die Pensionäre und Studierenden der Akademie nach der Villa Madama zu unternehmen pflegten, fehlte der lebenslustige Schwede nicht³⁾. Immer hat Sergel seiner römischen Freunde und der künstlerischen Förderung, die ihm aus ihren aufrichtigen Urteilen und Ratschlägen erwuchs, treu und dankbar gedacht.

Welche Einflüsse hat Sergel in der reichen römischen Kunstatmosphäre eingelesen?

Berninis Name findet sich in seinen römischen Tagebuchaufzeichnungen häufig erwähnt, doch hat der Großmeister der barocken Plastik, dessen Werken Sergel in Rom auf Schritt und Tritt begegnete, in seinem eigenen Schaffen kaum eine Spur hinterlassen. Für die Verdienste der Barockbilderei ist Sergel indes so wenig blind gewesen, daß er noch auf der Heimreise aus Italien Pugets Schöpfungen eine besondere Bewunderung widmete, aber ihren Geschmack lehnte er ab⁴⁾. In Michelangelo, nach dessen Gemälden in der sixtinischen Kapelle er gezeichnet hat, hat er kein Verhältnis gewinnen können⁵⁾. Anders war seine Stellung zu

(1) „Accademia“ hieß nach italienischem Sprachgebrauche jede Vereinigung von Künstlern zu gemeinsamem Studium nach dem lebenden Modelle (vgl. meine Bemerkungen in Monatsh. f. Kunstw. XI, 1918, S. 276). Solche Akademien hat es in Rom schon seit dem 17. Jahrhundert in beträchtlicher Zahl gegeben, während an der Lukasakademie erst unter Benedikt XIV. (1740—58) eine Modellklasse ins Leben gerufen worden war.

(2) Mannlich, S. 105.

(3) Über die Reise nach Neapel liegen drei Berichte vor: Sergels Tagebuchaufzeichnungen (Göthe, S. 45 f.), die Darstellung Mannlichs in seinen Erinnerungen, 131 ff. und die Weinligs in seinen „Briefen über Rom“, III, 4 ff. — Über die Sonntagsausflüge Mannlich 105 und Brief Sergels bei Göthe 50.

(4) Vgl. Göthe, S. 43, 46, 54, 111. Die Flußgötter auf dem frühromischen Studienblatte bei Kruse, Sergels Handteckningar, Blatt No. VI4, könnten wohl von Bernini inspiriert sein.

(5) Göthe teilt S. 77 mit, daß Sergel einige der Sibyllen der sixtinischen Kapelle „in einem etwas antikisierenden Stile“ gezeichnet habe. Michelangelos Ruhm befand sich gerade in einem Wellentale; weder das Rokoko noch der Klassizismus hatten Verständnis für ihn, und selbst Goethe hat sich ja noch sozusagen an ihm vorbeigedrückt. Aber gerade in Sergels engstem Freundeskreise schlug eine neue, im Widerspruch zum Zeitgeschmacke stehende Michelangelo-Bewunderung Wurzel, deren Träger Abildgaard und J. H. Füssli waren. Abildgaards reifstes Werk aus seiner römischen Zeit, der „Philoktet“ (Kunstmuseum, Kopenhagen) bezeugt Michelangelos Einfluß; lehrreich ist in dieser Hinsicht auch sein aus dem Besitze Sergels stammender männlicher Akt bei Brising, S. 29. Von Abildgaard führt dann die Linie zu Carstens, der ja jedenfalls in Kopenhagen Anregungen von ihm erfahren hat. Vgl. hiersu Hautecoeur, S. 32, 114, 190 und passim: meine Entstehung der

Raffael, Annibale Carracci, Domenichino, also jenen Meistern, die auch die Theoretiker des Klassizismus anerkannten, weil sie in ihren Werken den Geist der Antike zu erkennen glaubten. Nach ihnen hat er mehrere Monate kopiert¹⁾, und aus dieser Quelle sind ihm reiche Anregungen zugeflossen. Die heitere Götterwelt des Amor- und Psyche-Zyklus in der farnesinischen Villa und die der Gemälde Carraccis im Palazzo Farnese hat auf ihn einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er ihr die Motive zu einer Anzahl von Kompositionen seiner römischen Frühzeit entlehnte, ja noch in seinen späten und spätesten Lebensjahren kehren die Typen dieses Bilderkreises in seinen Zeichnungen wieder²⁾. Ihrer Bewunderung ist er immer treu geblieben, allein er hat sich nicht zu lange damit aufgehalten, nach ihren Werken zu zeichnen, und bemerkenswert ist die Begründung, die er dafür gibt: er habe erkannt, daß diese Meister aus derselben und einzigen Quelle, der Antike und der Natur, geschöpft hätten, und so zog er es vor, sich auch seinerseits selbst an diese Quellen zu halten³⁾.

Ganz unzweifelhaft ist es die Antike gewesen, um die sich Sergels Interesse in Rom von Anfang an gesammelt und die den stärksten Eindruck auf ihn hervorgerufen hat. Seine Skizzenbücher legen davon reichlich Zeugnis ab. Doch vollzog sich seine Entwicklung nun nicht etwa in der Weise, daß er sich alsbald mit Haut und Haaren der Antike verschrieben hätte. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht eine Gruppe von kleinen Arbeiten in Terrakotta, im ganzen etwa ein Dutzend, Einzelfiguren, Figurengruppen und Reliefs, die sich teils im Stockholmer Museum, teils in schwedischem Privatbesitze oder in dem der Universität Upsala befinden, und die am vollständigsten von Brising zusammengestellt und abgebildet worden sind⁴⁾. Die Motive sind überwiegend dem unbekümmerten Genuß- und Liebesleben der Götter und Halbgötter entnommen: bei „Jupiter und Juno“ hat er aus dem Vorrat der Gallerie Farnese, bei „Mercur und Psyche“ aus dem der farnesinischen Villa geschöpft — ein Verfahren, bei dem er sich der französischen und der älteren Barocküberlieferung anschloß⁵⁾; — in den Reliefs stellte er die Spiele, Tänze und Scherze der Satyre, Faune und Nymphen dar. Die Formgebung dieser Arbeiten macht es wahrscheinlich, daß sie nicht als Kompositionsmodelle für spätere Ausführung im großen anzusehen sind, sondern daß sie als selbständige Kleinwerke angelegt und vollendet worden sind. Derartige Kleinplastiken lagen ja im Geschmacke des Rokoko, und eben während Sergels erster Jahre in Rom hatte Clodion dort mit Schöpfungen dieser Gattung lebhaften Erfolg. Es ist denn nicht unwahrscheinlich, daß Sergel mit ihm hat wetteifern wollen, und diese Annahme

Kunstkritik, S. 312 und 335, Anm. 60; Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik, S. 21; P. F. Schmidt in den Monatsheften f. Kunstwissensch. IX (1916), besonders S. 211.
 (1) In der Selbstbiographie von 1785 heißt es: „en 1770 je dessinai d'après Raphael et Hanibal Carache“. In bezug auf seine Studien nach Carracci scheint diese Angabe irrig zu sein. Wir wissen aus Goethes Hackert (Werke, Jubil. Ausg. 34, 210), daß dieser und Sergel in der Gallerie des Pal. Farnese zeichnen durften, während der dort wohnende Kardinal Orsini nach dem Tode Clemens' XIII. († 2. Febr. 1769) dem Konklave beiwohnte. Der neue Papst, Clemens XIV., wurde am 9. Mai erwählt — danach läßt sich also Sergels Tätigkeit in der Carracci-Gallerie zuverlässig datieren. Gleich nach dieser scheint er sich an den Amor- und Psyche-Zyklus gemacht zu haben, wie aus seinem Briefe an den Grafen C. Bonde vom 26. Aug. 1769 (Sergelska Bref 3, Anm.) zu schließen ist.
 (2) S. Looström, Sergel, S. 108, 109 und die Zeichnung No. VI 6 in Kruses Ausgabe.
 (3) Sergelska Bref 29.
 (4) S. 44 f., 70 f.
 (5) Vgl. Brinckmann, a. a. O., S. 390.

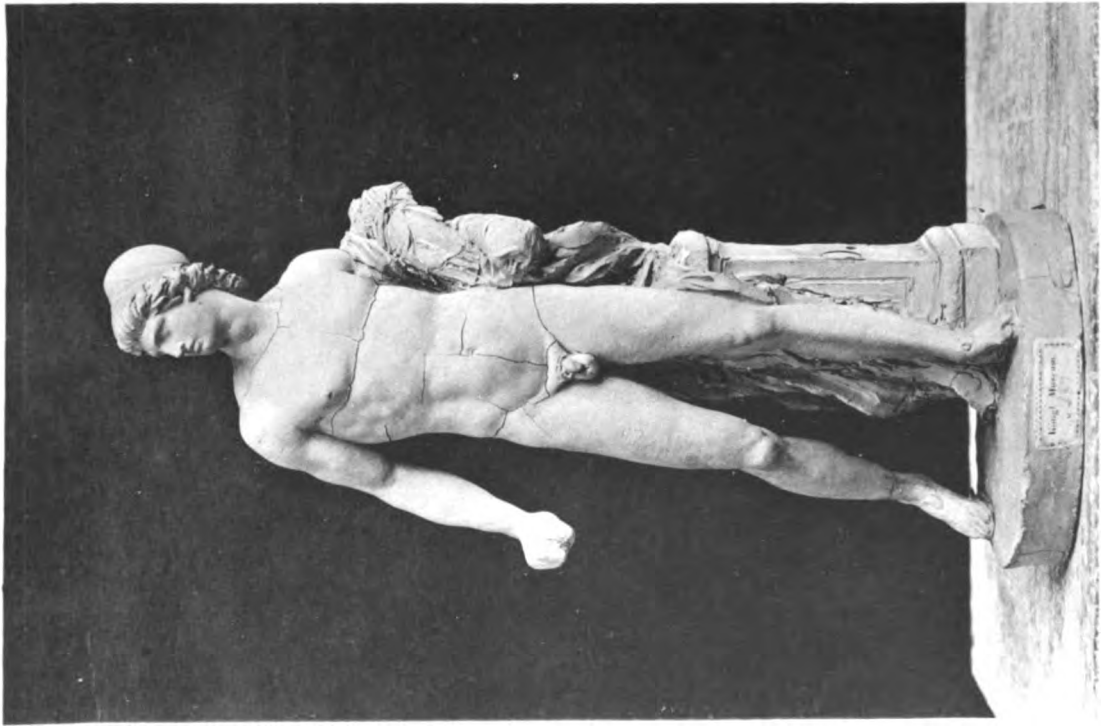
wird durch den Stilcharakter seiner Terrakotten bestätigt. Nach Stil und Geschmack gehören sie der Genrekleinplastik des Rokoko zu; die meisten der Figuren und Gruppen könnten ganz wohl als Modelle für Sèvres gelten. Das entscheidende formale Element bildet die geschmeidig ausdrucksvolle Linie, das Geistige, das Gefällige, Reizend-Sinnliche. Die glücklichste unter diesen Arbeiten ist die Gruppe „Venus und Anchises“, in der ein beträchtlicher Aufwand an plastischen Motiven klar und geschmackvoll geordnet und in ein Liniensystem von schmelzendem Flusse eingebunden ist; individuell am interessantesten ist die Figur eines verzweifelt am Meeresstrande hingeworfenen Achilleus, dessen leidenschaftlich ausgestreckte Arme den Raumbereich des Bildwerks durchstoßen und seinen Umriß sprengen. Doch bleibt im Pathos dieser barock empfundenen Gestalt etwas Theatralisches fühlbar, da der Ausdruck der Empfindung nicht mit gleicher Stärke durch alle Formen hindurchgeführt ist.

Leider fehlen zur chronologischen Sicherstellung und Ordnung dieser Gruppe von Sergels Arbeiten die hinlänglichen Grundlagen. Sergel selbst gibt nur an: „J'ai fait à Rome quantité de groupes en terre cuite.“ Gewöhnlich weist man sie der Zeit vor der Vollendung des „Faun“ (1770) zu; das wird für die Mehrzahl zutreffen, ich zweifle, ob für alle. Denn es steht so — und das soll weiter noch im einzelnen nachgewiesen werden —, daß das diese Werke bestimmende Stilgefühl in Sergels Schaffen auch nach seiner entschiedenen Hinwendung zur Antike nicht erloschen, sondern immer darin wirksam geblieben ist; und so lassen sich denn auch deutliche Beziehungen zwischen Sergels römischen Kleinarbeiten und den Schöpfungen seiner reifen Zeit erkennen. Der „Verzweifelte Achilles“ z. B. ist in Problemstellung und Komposition sowohl dem „Faun“ wie auch dem 1778 in Paris modellierten „Othryades“ verwandt; und was die Gruppe „Achilleus und Chiron“ angeht, so würde sie stilkritisch sehr wohl ihren Platz unter Sergels späteren römischen Werken finden, da die Gestalt des speerschwingenden Achilleus in Anlehnung an eine der Dioskurenfiguren auf dem Monte Cavallo entstanden sein dürfte. Wie dem aber auch sei, so beruht die Bedeutung dieser Terrakotten für das Verständnis Sergels jedenfalls darauf, daß sie sprechend bekunden, wie kräftig das Rokoko-Grundgefühl in ihm auch in Rom, auch während seines eifrigen Studiums der Antike, lebendig geblieben ist.

In ein inneres und klares Verhältnis zu dieser tritt er erst mit dem 1770 vollendeten Faun (vgl. Abb.). Dies ist Sergels erste selbständige Arbeit von Bedeutung; sie bezeichnet den Wendepunkt in seinem künstlerischen Entwicklungsgange.

Der bakchische Stoffkreis war in der Bildnerei der Zeit beliebt. Clodion bediente sich seiner gern, Bouchardon hatte eine meisterliche Kopie vom barberinischen Faun angefertigt. Mit der Wahl des Motivs ging also Sergel über die Grenzen des Zeitgeschmacks nicht hinaus, aber in der Art der Behandlung bot er allerdings Neues. Die Frage, welches Werk des Altertums ihm als Vorbild bei seinem Faun gedient habe, ist seit Nyblom viel erörtert und ein reiches Material ist dafür beigebracht worden¹⁾. Mir will indes scheinen, daß die Fragestellung in dieser Form zuletzt doch nicht entscheidend ist. Denn es läßt sich Sergels Verhältnis zu seinen antiken Vorbildern allgemein dahin bezeichnen, daß er in der Regel wohl ein bestimmtes, im Altertum ausgebildetes Motiv oder auch ein einzelnes Werk zum Ausgangspunkte wählt, bei der weiteren plastischen Entwicklung

(1) Vgl. Nyblom, 21; Brising, 66; Kruse, Sergels Teckningar. Del I, Einleitung.



Joh. Tob. Sergel: Modell zum Diomedes.

Zu: Albert Dresdner, Johann Tobias Sergel.



Joh. Tob. Sergel: Modell zu Mars und Venus.

und Durcharbeitung des Entwurfes aber auch noch allerlei andere antike Motive und Formgedanken heranzieht und sie in die Konzeption einschmilzt. Entscheidend bleibt, daß diese Einschmelzung meist so vollzogen wird, daß die an der Entstehung der Komposition beteiligten Elemente nur noch als allgemeiner Formcharakter oder als Anklang erkennbar werden, und daß Sergels Hauptschöpfungen zuletzt doch alle aus einer selbständigen und organischen plastischen Vorstellung erwachsen sind. Auf den Faun angewandt bedeutet dies, daß man darin wohl formale und Charakterzüge verschiedener antiker Faunstypen, teils deutlicher, teils verdeckter, finden kann, daß er aber schließlich und hauptsächlich eben Sergels Faun ist und bleibt.

Es gibt zu diesem Bildwerke Vorstudien in Gestalt von zwei Rötzelzeichnungen¹⁾, die von dem ausgeführten Modelle in bemerkenswerter Weise abweichen. Auf dem einen Blatte schwebt das linke Bein des Fauns, auf irgend etwas gestützt, frei in der Luft; auf dem andern hat Sergel daran gedacht, ihn den linken Arm weit nach rückwärts ausstrecken zu lassen — eine Gebärde, die an die des „Verzweifelten Achilleus“ erinnert. Beide Bewegungsmotive würden den idealen Raumbereich des Bildwerks durchstoßen, und in seinen Rhythmus starke exzentrische Akzente eingelegt haben. Das vollendete Werk zeigt eine andere Redaktion. In Sergels Faun ist die „ideale Reliefwand“ gewahrt. Alle Formen sind in klaren Relationen in der Vorderansicht ausgebreitet. Die Gliederung der plastischen Masse erfolgt nicht durch starke Aushöhlungen, sondern durch feine, einander aufnehmende und deutende Verschiebungen. Licht und Schatten finden nicht Gelegenheit, einwühlend einzudringen, sondern sie spielen in zarten, gleitenden Nüancen über den ganzen Körper hin. Die Gestalt wird nicht in den Raum hineingedrängt, sondern als geschlossene plastische Erscheinung von ihm abgesondert. Der rhythmische Aufbau der Figur beruht nicht auf der Verwendung gegensätzlicher Bewegungsmotive, sondern er ist in einem einheitlichen Rhythmus durchgeführt, der in gleichmäßigem Flusse vom erhobenen Oberkörper bis zu den Fußspitzen niederströmt und sich in einem in sich geschlossenen Umrisse rundet. Vergleicht man das vollendete Werk mit den Vorstudien, so kann man wohl verstehen, was Sergel meinte, wenn er „die wahre Bewegung“ in der Natur suchte, in der Antike aber „die Regel in den Künsten“ sah²⁾: er ging aus von einem lebhaften Bewegungsmotive, das er dann an antikem Vorbilde plastisch disziplinierte; seine künstlerische Phantasie wurzelte im Rokoko, seine künstlerische Intelligenz hielt sich an die Antike. Der Vorgang ist, wie sich noch zeigen wird, für Sergel typisch. Eben durch dies Verfahren behauptet sein Faun auch den antiken Vorbildern gegenüber seine Selbstständigkeit. Kein Werk des Altertums steht ihm so nahe, wie der im Vatikan aufbewahrte, zum Teil ergänzte Torso eines trunkenen Fauns aus grünem Basalt³⁾. Aber durch die Abweichungen, die Sergels Werk aufweist (der herabhängende Arm, der hintenüber gebogene Kopf, die malerische Behandlung der Unterlage usw.) ist die Masse gelockert, der Umriß freier bewegt; und der formalen Umredigierung des Motivs entspricht die Umstellung in der Auffassung des Charakters. Denn während der vatikanische Faun, überwältigt vom Weine und vom Schwärmen durch Wald und Feld, erschöpft und schwer dem Schlafe anheimgefallen ist, schwebt

(1) Veröffentlicht bei Kruse, a. a. O., Blatt VI 1 und VI 2.

(2) Siehe oben und Sergelska Brief, S. 29.

(3) Reinach, Répertoire de la Statuaire grecque et romaine I, 405. Vgl. Heibig, Führer I, 303 und Braun, Die Ruinen und Museen Roms, S. 478.

der Sergels zwischen Schlaf und Wachen. Seine Züge besinnt ein glückliches Lächeln, der Abglanz genossener oder die Vorfreude künftiger Seligkeiten. Er mag sich vielleicht eben zum Schlummer hinstrecken oder er mag auch nach bereits genossener Ruhe zu neuen Freuden erwachen: jedenfalls ist seine Gestalt elastisch, zu augenblicklichem Aufschnellen bereit, ein Bild unverbrauchter Genußkraft; die Glieder sind leicht gelöst, doch nicht dem Willen entzogen; und eben aus diesem Wechselspiele von Anspannung und Entspannung entspringt der feine Lebensstrom, der die ganze Gestalt durchkreist. Das antike Vorbild ist mit einem eigenen und frischen Naturgeföhle erneuert, das Funktionelle des Körpers ist sicher und überzeugend ausgesprochen, die Formen sind geschmeidig und fein, mit einem unverkennbaren Wohlgeföhle an Reiz und Leben der Einzelform durchgearbeitet, ihre Zierlichkeit und Delikatesse erinnert an den Rokokogeschmack, dem das Bildwerk auch durch sein Format nahe steht — der Faun ist nur etwa halblebensgroß. Aber vom Rokoko scheidet sich Sergels Schöpfung durch ihren kräftigen und gesunden Charakter, durch die zielbewußte Isolierung der plastischen Formen in der Vorderansicht und den Verzicht auf Tiefenillusion, durch die Einfachheit und Maßhaltigkeit der Bewegung; mit dem späteren reinen Klassizismus verglichen erfreut sie durch ihr liebenswürdig-frisches Naturgeföhle¹⁾. Sie ist entstanden in einem jener glücklichen Zeitpunkte, da eine noch lebenskräftige Überlieferung sich mit einem neuen, verjüngenden Formwillen begegnet. Sergel war nicht der einzige Bildhauer, der den Zeitpunkt verstand und nutzte. Er fand einen Nebenbuhler in dem Franzosen Pierre Julien, der gleichzeitig mit ihm, von 1768 bis 1773, in Rom studierte und als Frucht seiner Studien 1779 den „Sterbenden Gladiator“ vollendete²⁾. Das Verhältnis dieses Werkes zur Antike ist annähernd dasselbe wie das des Fauns, und beide Arbeiten teilen sich in den Anspruch, die Vorposten der klassizistischen Bewegung in der Bildnerei zu sein. Allein Juliens „Gladiator“ steht doch dem Formgeföhle des Rokokos noch beträchtlich näher, und während er bei aller Tüchtigkeit der Arbeit schließlich eine typisch-akademische „pièce de réception“ bleibt, hat Sergels Faun den Vorzug warmer persönlicher Beseelung. Er ist erfüllt von einem ungebrochenen und unbeschwerten Geföhle der Lust am Leben und am Genuße und erscheint so als ein Abbild der glückhaften Existenz des Künstlers zu jener Zeit, da er die freie Herrschaft über sein Talent gewann, mit sich und seiner Aufgabe einig wurde und mit tiefem Behagen sein römisches Künstlerleben genoß.

V.

Durch seinen „Faun“ wurde Sergel mit einem Schlage berühmt. Das Modell erregte in Rom sogleich Aufsehen, und er erhielt zwei Aufträge auf die Ausführung in Marmor: einen von Gustav III. und einen zweiten vom französischen Gesandten in Neapel, Baron de Breteuil³⁾. Sergel war glücklich; die Anerkennung, die er sich nun errungen hatte, gab ihm sein inneres Gleichgewicht wieder. Es ist wohl nicht zufällig, daß er um diese Zeit — vermutlich 1771 oder 1772 — sein Verhältnis zur französischen Akademie gelockert und von der weiteren Beteiligung an ihrer

(1) Vgl. Lange, 35.

(2) Über Julien und seinen „Gladiator“: Pascal, Pierre Julien, Paris 1904, S. 26 ff. (und Gaz. des B.-Arts 3^{me} pér. 29, S. 332) und Hauteceur, a. a. O., 188.

(3) Das Exemplar Gustavs III. befindet sich heut im Stockholmer Nationalmuseum, das de Breteuil's ist über das Luxembourg schließlich im Athenäum zu Helsingfors gelandet. S. über die Geschichte der Modelle und Ausführungen des Fauns Göthe 62; Brising 64.

Modellklasse Abstand genommen hat. Er hatte seine römischen Lehrjahre hinter sich und durfte sich als ein Meister von eigenen Gnaden fühlen; überdies war von den alten Akademiekameraden der ersten Jahre einer nach dem andern, zuletzt noch 1771: Mannlich, heimgereist. Ein neuer Kreis begann sich nun um ihn zu bilden. 1770¹⁾ kam der phantasievolle J. H. Füllli, 1772 der dänische Maler Nicolai Abraham Abildgaard nach Rom, denen beiden Sergel besonders nahe getreten ist; er stand ferner mit der Gruppe junger österreichischer Künstler um Füger und Zauner in Umgang, und mit den nordischen Künstlern, die nach Rom kamen, hielt er wohl sämtlich landsmannschaftliche Fühlung. Die Künstler dieses Kreises einte insofern eine gemeinsame Überzeugung, als sie sich alle zu den klassizistischen Grundsätzen bekannten; sie bilden die Zwischengeneration, die die Mengs-Winckelmannsche Zeit mit der großen Gruppe klassizistischer Maler und Bildhauer germanischer und romanischer Herkunft verbindet, die gegen und nach 1780 die Führung im römischen Kunstleben übernahm. Sergel konnte ungewöhnlich lange in Rom verweilen und rückte allmählich in Stellung und Autorität eines „alten Römers“ ein; er war ein bereits anerkannter Meister und in Arbeit und Genuß ein unverwüthliches Temperament: so wurde er der natürliche Mittelpunkt und die führende Persönlichkeit in diesem Kreise, dessen Menschen und Treiben er in einer Reihe prächtiger, lebens- und humorvoller Zeichnungen geschildert hat²⁾.

Alles deutet darauf hin, daß der Zeitraum von 1770 etwa bis 1774 die Höhe in Sergels Schaffen bildet. Seine Hauptwerke scheinen in ihrer Entstehung sämtlich auf diese Jahre zurückzugehen. Dem Faun folgte unmittelbar der Diomedes, der seinen Ruf bestätigte und weiter ausbreitete; es schlossen sich die beiden Gruppen „Amor und Psyche“ und „Mars und Venus“, sowie die Figur der aus dem Bade steigenden Venus an. Der „Diomedes“ ist im Modelle wahrscheinlich schon 1772, in der Marmorausführung spätestens 1774 vollendet worden³⁾; die letztere erfolgte

(1) So nach Thieme-Becker 12, 566; Göthe (S. 66) gibt 1772 an. Füllli blieb in Rom bis 1778, Abildgaard bis 1776. Was die im folgenden genannten Künstler angeht, so kam Füger 1775, Zauner 1776 nach Rom. Einer von diesen Österreichern, Hubert Maurer, hat 1776 das im Besitze der Kunstakademie zu Stockholm befindliche Bildnis Sergels gemalt; Abbildung bei Göthe 93; Looström, Tafel 7. Unter Sergels nordischen Freunden ist vor allem Jens Juel zu nennen (in Rom 1772 bis 1776), sowie der bereits früher erwähnte schwedische Maler Maarelicz, der gleichfalls während der siebziger Jahre in Rom eintraf.

(2) Hans Tietze weist im Repert. für Kunstwiss. 40, 94 auf die Existenz eines bodenständigen römischen Frühklassizismus um 1775 hin und beruft sich dabei besonders auf Pacettis Reliefs in der Villa Borghese. Da ich diese seit Jahren nicht gesehen habe, muß ich mich eines Urteils darüber enthalten. Wenn aber Tietze die Frage nach den Einflüssen aufwirft, die an der Entstehung dieses römischen Frühklassizismus beteiligt gewesen sein mögen, und hierbei vermuthungsweise auf Trippel hindeutet, so wird doch, wie mir scheint, zu erwägen sein, ob hier nicht Sergel als Glied in die Entwicklungsreihe einzusetzen ist. Nachzuweisen ist sein Einfluß allerdings nicht. Aber er hat seit der Vollendung des „Fauns“ (1770) unzweifelhaft in Rom die Stellung eines führenden Bildhauers eingenommen; er ist der erste gewesen, der dort anerkannt und bewunderte klassizistische Bildwerke geschaffen und gezeigt hat; daß er auf den ihm befreundeten, jüngeren und beträchtlich später (1776) in Rom eingetroffenen Zauner Einfluß ausgeübt hat, ist doch als natürlich und wahrscheinlich anzunehmen, und man wird daher kaum umhin können, Sergels Anteil an der Entstehung des Frühklassizismus in Anschlag zu bringen. Daß er bisher allgemein unbeachtet geblieben ist, gehört zu Sergels geschichtlichem Schicksale.

(3) Anfang 1772 sah der schwedische Reisende J. J. Björnstätt in Rom den Diomedes in Sergels Werkstatt in Arbeit; vgl. seine „Resa till Frankrike, Italien etc.“ I, Stockh. 1780, S. 320, Deutsche Ausg., Leipzig und Rostock 1780, II 6. Die Angabe Langes, S. 37, daß Sergel den Diomedes in

auf Bestellung eines Lords Talbot; da aber der Marmor in England verschollen ist, so beruht die Würdigung des Werkes auf den vorbereitenden Originalmodellen im Stockholmer Nationalmuseum und auf dem Exemplar in Gips im Besitze der dortigen Kunstakademie, der mit der Jahreszahl 1774 bezeichnet ist. Dargestellt ist der griechische Held, wie er das erbeutete Palladium im linken Arme davonträgt, und zwar in einem Augenblicke, wo er sich verfolgt glaubt und angespannt zum Widerstande bereit ist. Ursprünglich (s. Abb.) gibt Sergel ihn in eiligem Laufe stockend, der rechte Arm und das rechte Bein holen kräftig aus, die Masse ist daher lebhaft gelockert, das Haupt ist mit einem Ausdrucke kühner Entschlossenheit nach aufwärts gewandt. Im Fortgange der Arbeit aber wird die Gestalt durch Heranziehung von Bein und Arm zusammengenommen, der Umriss daher verdichtet, und die Figur in einen geschlossenen Raumblock eingesetzt, das Tempo des Schreitens wird verlangsamt, das Ganze der plastischen Erscheinung wird entschiedener frontal orientiert, der Kopf wird stark zur Seite gedreht, gleich als ob Diomedes sich nach seinen Verfolgern umsähe, und der Bewegung auf diese Weise ein retardierendes Gegenmotiv gegeben. Als Vorbild mag Sergel, wie Brising wahrscheinlich gemacht hat, den damals in der Villa Albani, jetzt in der Münchener Glyptothek (Nr. 304) aufbewahrten Diomedes benutzt haben, aber während er das Motiv zu Anfang etwa im Sinne der Dioskuren vom Monte Cavallo auffaßte, hat er es weiterhin dem Typus des belvederischen Apolls angenähert, dessen Formideal in dem Gipsabgusse unzweifelhaft fühlbar ist. Die Entwürfe sind frischer, temperamentvoller, dramatischer, doch nicht ohne einen leichten Hauch von theatralischem Pathos; die Schlußfassung ist gelassener, geschlossener, sorgsam ausgewogen und offenbar bestrebt, das Genrehafte zu vermeiden. Auch in der Behandlung der Körperformen wird ein Wandel erkennbar, der dann in Sergels weiteren Schöpfungen sich immer stärker geltend macht, indem er, an antiken Vorbildern geschult, danach strebt, das Typische im Formcharakter zu betonen, die Flächen breiter und größer aneinanderfügt und so das belebte Spiel der Oberfläche monumental zu stilisieren sucht. Man wird wiederum darauf geführt, daß Sergel eine ursprünglich dem Barockempfinden eng verwandte Konzeption bewußt nach der Antike umredigiert hat. Dabei ist es ihm gelungen, einen für seine Zeit neuen Typus heldenhafter Männlichkeit zu schaffen, indem das Übersteigert-Pathetische und das Sinnlich-Weichliche der Barock- und Rokokohelden ausgetilgt erscheint. Von diesem Diomedes führt eine Linie zum Perseus Canovas, eine andere zum Jason Thorwaldsens.

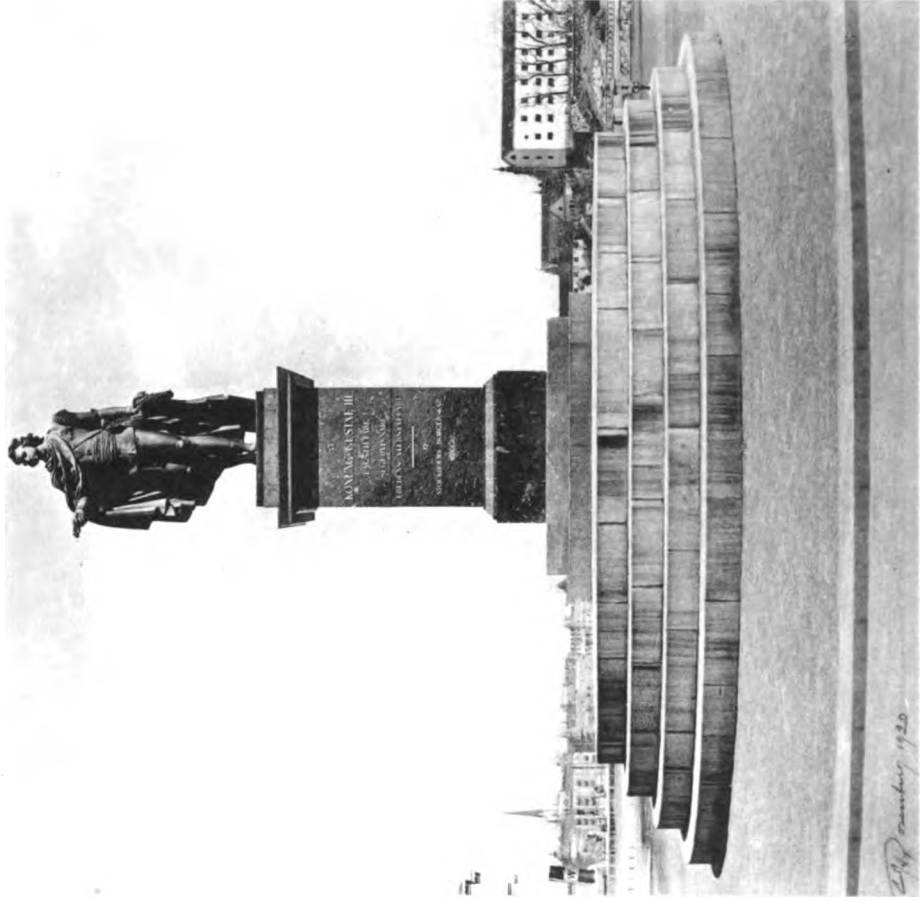
Vor neue Probleme sah Sergel sich gestellt, als er zum ersten Male eine große Gruppenkomposition in Auftrag erhielt. Der Auftrag stammte von Ludwig XV., der für die Dubarry eine Gruppe „Amor und Psyche“ bestellte, aber durch den Tod des Königs (1774) wurde die Bestellung hinfällig. Danach ist es wahrscheinlich, daß Sergel vor 1774 mit der Arbeit begonnen und jedenfalls das erste Modell fertiggestellt hat; eine spätere Äußerung des Künstlers, sowie eine römische Zeichnung Füßlis, die ihn bei der Arbeit an der Gruppe zeigt, lassen vermuten, daß er noch in Rom, vielleicht um 1776—77, mit der Marmorausführung begonnen hat¹⁾, aber erst ein gutes Jahrzehnt später hat Sergel, nachdem Gustav III. von Schweden die Bestellung übernommen hatte, das Werk in Stockholm vollendet: 1787 war es

Bronze ausgeführt habe, geht auf eine wohl als Schreibfehler anzusehende Angabe in Sergels Autobiographie zurück und findet jedenfalls sonst durch nichts Bestätigung. Vgl. hierzu Göthe, S. 64.

(1) S. Göthe, S. 70; Brising, 104. Füßlis Zeichnung bei Göthe, 67.



Joh. Tob. Sergel: Amor und Psyche. Marmor.



Joh. Tob. Sergel: Denkmal Gustavs III. in Stockholm.

Zu: Albert Dresdner, Joh. Tobias Sergel.

fertig, an letzten Einzelheiten hat Sergel sogar noch bis 1789 gearbeitet. Gustav III wollte die Gruppe in einem Tempelchen im Parke seines Schlosses Haga aufstellen, zu dem er Desprez einen Entwurf machen ließ¹⁾, indes ist dieser Plan nie zur Ausführung gekommen, und noch bei Sergels Tode hat die Arbeit in seiner Werkstatt gestanden, um von da ins Nationalmuseum überzusiedeln. Doch schon von der Werkstatt aus hat sich ihr Ruf verbreitet; „Amor und Psyche“ wurde das berühmteste Werk des Meisters, er mußte mehrere Wiederholungen in kleinerem Formate davon anfertigen, und noch heut genießt es eine Bewunderung und Beliebtheit wie keine andere seiner Schöpfungen.

Mochte das Thema von Paris aus gestellt oder von Sergel selbst vorgeschlagen sein, jedenfalls gehörte es schon von altersher zum gangbaren Motivenvorrat der Bildnerei. Allein es ist für Sergels aufs Dramatische und Energische gerichtete Temperament bezeichnend, daß er nicht das bekannte Motiv der zärtlich-idyllischen Vereinigung Amors und Psyches, sondern einen tragisch bewegten Vorgang aus der Handlung des alten Märchens, nämlich den Augenblick wählte, wo Amor nach der nächtlichen Entdeckung der neugierigen Psyche im Begriffe steht, sie zu verlassen²⁾. Für die Psyche benutzte er von vornherein das Vorbild der sogenannten kauernden Venus, die er in eine knieende Gestalt verwandelte. Wäre von seiner Arbeit an dieser Gruppe zufällig nichts übrig geblieben, als das erste, in gebrannter Erde ausgeführte Modell des Stockholmer Nationalmuseums, so würde man kaum Bedenken tragen, dies Sergels früher besprochenen römischen Klein-Terrakotten zuzuweisen. Ein Überschuß von Affekt ist hier genreartig verarbeitet. Psyche klammert sich schreiend an Amor an, dessen Gesichtsausdruck man am ehesten als den eines trotzigem Schmollens bezeichnen dürfte. Ihr reifentwickelter Körper steht in merkwürdigem Gegensatze zu der jungenhaften Erscheinung des Gottes. Ein weiter Weg führt von diesem ersten Entwurfe zu der endgültigen Gestaltung des Werkes. In dieser ist Amor im Anschlusse an den Eros von Contocelle gebildet und hat damit ein wesentlich reiferes und göttlicheres Gepräge gewonnen. Ein Zug echter Tragik ist in die Komposition eingegangen: Psyche in stummer Verzweiflung, Amor voll trauriger, doch unerschütterlicher Entschlossenheit; die Ehestandsaffäre des ersten Modelles ist in einen Vorgang von schicksalhafter Ernste umgesetzt, und man wird in dieser ethischen Neueinstellung, in dieser Übertragung des Motivs aus dem genrehaft Spielenden ins Bedeutende, ja Heroische einen Einsatz der neuen Gesinnung sehen dürfen. Formal ist „Amor und Psyche“ dasjenige unter Sergels Großwerken, in dem die Kreuzung der sein Schaffen beherrschenden Stilelemente am augenfälligsten sich vollzieht. Die warme Anmut der Gruppe, die sich in Psychens Gestalt bis zu blühender Sinnlichkeit raffiniert, der in weichen Windungen sich aufschraubende weibliche Körper, die geistreiche Asymmetrie der Komposition, die rationale Ordnung und Abstimmung einer reichen Fülle gegensätzlicher Bewegungsmotive: alle diese Eigentümlichkeiten der Arbeit weisen sie dem Rokoko zu, und es gibt unter Sergels Hauptwerken keines, in dem er sich diesem Stile so weit hingeeben hätte, wie in Amor und Psyche. Und doch ist der Formcharakter auch dieser Gruppe zu einem guten Teile von klassizistischen Anschauungen durchsetzt. Um dies zu erkennen, muß man sich allerdings darüber klar werden, daß die Gruppe nicht als Frei- und Rundbildwerk im

(1) Abgebildet bei Brising, S. 105.

(2) Nach einer aus der Sammlung Borghese stammenden Gruppe des Louvres (Nr. 536; s. Reinach, Répert. des Statuaires I, 134) zu urteilen, scheint dies Motiv dem Altertume nicht fremd gewesen zu sein.

Sinne des Barocks in die Raumtiefe hinein gebaut, sondern daß auch sie frontal zusammengeschlossen ist. In dieser Hinsicht ist die Auffassung der schwedischen Forschung meines Erachtens zum Teil fehlgegangen; doch weist schon die ursprünglich in Aussicht genommene, sicherlich unter Sergels Beteiligung oder doch wenigstens Zustimmung festgesetzte Art der Aufstellung des Bildwerks in Desprez' rechteckigem (oder quadratischem) Tempelchen darauf hin, daß der Meister es dem Beschauer in der .achsialen Vordersicht gezeigt zu sehen wünschte¹⁾. In dieser sind die Formen so geordnet und verteilt, daß alle funktionellen Werte der Komposition sich restlos aussprechen und deuten; sie vereinigen sich zu geschlossener Darstellung in einer Fläche, deren Rückwand durch das mächtige Flügel-paar Amors nachdrücklich betont ist (man vergleiche etwa, in wie völlig anderem Sinne Bouchardon in dem Amor mit der Keule des Herkules im Louvre dies Motiv ausgenutzt hat). Eine Nötigung des Auges, die Gruppe zu umwandern und sie sich nacheinander in ihrer räumlichen Anordnung und Ausdehnung zu eigen zu machen, ist nicht gegeben. Sorgfältig hat Sergel die Formen eng aneinander gebunden und es vermieden, sie durch Raumeinfüllung zu lockern. Der ideale Raum-block ist fest gewahrt; nirgends drängt die Form über seine Grenzen hinaus; die Asymmetrie der Gruppenhälften ist mit vorsichtiger und feiner Berechnung ausgewogen. So kann man gerade an dieser Schöpfung in lehrreicher Weise beobachten, wie streng Sergel seine Formanschauung in antikisch-klassizistische Zucht zu nehmen bestrebt war.

Die zweite Großgruppe der römischen Zeit, Mars und Venus, zeigt ihn in dieser Anschauung wesentlich gefestigt. Über ihre Entstehungsgeschichte weiß man nur so viel, daß Sergel auf Bestellung eines „Chevalier Neikt“, vermutlich eines Engländer, das Modell noch in Rom vollendet hat. Der Besteller starb, die Arbeit blieb liegen, und erst viel später, 1812, wenige Jahre vor seinem Tode, stellte der Künstler ein Marmorexemplar für den schwedischen Grafen de Geer fertig, das aus dessen Familie unlängst in den Besitz des Stockholmer Nationalmuseums übergegangen ist. In bezug auf Energie und Frische der Formbehandlung wird der Marmor jedoch bei weitem übertroffen von dem gleichfalls im Nationalmuseum befindlichen Modelle (s. Abb.), das mit Sergels ganzem Feuer durchgeführt ist und an Kraft, Freiheit und Schwung der Formensprache wohl überhaupt die erste Stelle unter seinen Schöpfungen verdient. Das Motiv ist Mars, der im Begriffe steht, die ohnmächtig gewordene Venus aus dem Kampfgetümmel zu entführen. Von antiken Vorbildern ist auf die bekannte Gruppe des Galliers mit seinem Weibe hingewiesen worden; in erster Linie hat sich Sergel jedoch offenbar an der Pasquino-Gruppe inspiriert. Was er aus ihr entwickelt hat, ist als eine durchaus selbständige Schöpfung anzusprechen. Er hat die schlanke pyramidale Komposition des antiken Bildwerks in ein kraftvolles Rechteck umgebaut, die dort räumlich durchgesetzte plastische Masse in einen festen Block eingespannt, der Gruppe Volumen gegeben, den Formenaufbau aus der mächtigen Fläche des männlichen Körpers entwickelt. Gegen die das ganze Bildwerk stützende und beherrschende Wucht dieser Fläche ist die flüchtig und elegant geführte Diagonale der weiblichen Gestalt ausgespielt, deren Kopf den sonst streng geführten Umriss in schwingende Be-

(?) Wiedergegeben bei Göthe, 69, Brising, 99.

(1) Es ist wohl als eine Folge der irrigen Auffassung der Gruppe durch die schwedischen Forscher anzusehen, daß die gebräuchlichste Aufnahme der Gruppe sie in seitlicher Ansicht zeigt. Auch die beigegebene Abbildung ist nach dieser Aufnahme hergestellt und daher leider irreführend. Die richtigere Aufnahme bei Looström, Tafel 4.

wegung versetzt. Der umfangreiche linke Arm, das vorgesetzte rechte Bein des Mars wirken als nachdrückliche plastische Werte; der girlandenartig sich schlängelnde Faltenbausch des Gewandes der Venus bringt ein feines Moment der Irrationalität in die mit vollkommener Beherrschung durchgeführte Ordnung der Formen, deren kluge Berechnung durch die an keinem Punkte stockende, das ganze Werk durchströmende Energie der Empfindung mit persönlichem künstlerischen Leben erfüllt wird. Den Gegensatz zwischen männlichen und weiblichen Formen, der gewissermaßen potenziert ist durch die Kontrastierung von entschlossener Tatkraft und hilfloser Ohnmacht, hat Sergel im ganzen wie in allen Einzelheiten sehr lebensvoll und mit starker plastischer Spannung durchgeföhlt und durchgeföhrt: wuchtig stemmt sich Mars auf, indes der Körper der Venus willenlos in den Gelenken hängt; seine nervigen Hände greifen fest zu, während ihr schöner, weicher Arm schlaff herabfällt; ihr Kopf sinkt gleich einer geknickten Blume zur Seite, das energiegeladene, behelmte Haupt des Gottes krönt die Gruppe mit wuchtigem Akzente. In der Darstellung athletisch-heroisch gesteigerter Männlichkeit hat Sergel nichts Vollendetes und Überzeugenderes geschaffen als den Mars, und er hat so seinen Anteil an der Ausbildung eines Typs, den die klassizistische Plastik mit besonderer Vorliebe entwickelt und verwertet hat. Dagegen bekunden Typus und Formbehandlung der Venus, ebenso wie die der Psyche, daß Sergel sich in der Darstellung der Frau nie ganz vom Rokokogeschmacke hat ablösen können. Immer gibt er ihr die gefälligen Formen, die schmelzende Grazie, die süße und kokette Sinnlichkeit, das blühende Fleisch. Er sah das Weib nicht heroisch, sondern erotisch, und für die strengeren Frauentypen, die ihm der antike Vorbildervorrat bot, scheint er kein Interesse gehabt zu haben. Auch die im Entwurfe auf die römische Zeit zurückgehende, in Marmor aber erst gegen 1785 ausgeführte Figur der aus dem Bade steigenden Venus hält sich in derselben Sphäre; sie erinnert in ihrer kokett bewegten Haltung und ihrem erotischen Reize noch mehr an Clodion als an das Vorbild der mediceischen Venus.

(Schluß folgt.)

ZUR KENNTNIS RIEMENSCHNEIDERS DER HEROLDSBERGER CRUCIFIXUS — R. ALS STEINBILD- HAUER — DER CHRISTUSKNABE AM LORENZ-VON-BIBRA- DENKMAL

Mit sieben Abbild. auf drei Tafeln in Lichtdruck Von W. v. GROLMAN

.....

Im Jahrgang 1910 der Monatsh. f. Kunstw. hat Vöge den Crucifixus zu Heroldsberg bei Nürnberg kurz besprochen (S. 242) und sich mit Recht gegen Hampe gewandt, der in seiner Kritik der Daunschen Knackfuß-Monographie (Monatsh. d. Kunstw. Lit. II, 66) dem Autor einen Vorwurf daraus machte, daß er diesen „vielleicht bedeutendsten Crucifixus, den Veit Stoß geschaffen hat, ein ergreifendes Werk voll starker und tiefer Empfindung unbeachtet gelassen“ habe. Demgegenüber erklärt Vöge, daß dieses Werk „nach Empfindung und Stil in der Art des Riemenschneider und vielleicht von dessen Hand ist“, es sei eine edle Schöpfung und dem Crucifixus im Kaiser-Friedrich-Museum in der Modellierung des Nackten überlegen. Ich hoffe im Folgenden beweisen zu können, daß das Werk tatsächlich von niemand anders als von Riemenschneider sein kann und auch eine eigenhändige Arbeit darstellt, obwohl es unbegreiflicherweise von den beiden Biographen Riemenschneiders Tönnies und Weber nicht einmal erwähnt wird. Im übrigen sollte man es kaum für möglich halten, daß jemandem, dem auch nur entfernt eine Idee von der Kunst der Stoß und Riemenschneider aufgegangen ist, eine Verwechslung ihrer Autorschaft unterlaufen könnte; ja, wer nur einen einzigen Kruzifixus von Stoß gesehen hat, sollte dagegen gefeit sein, den in allen Einzelheiten typischen Riemenschneider zu Heroldsberg dem Stoß zuschreiben zu wollen. Größere Gegensätze sind gar nicht denkbar. Stoß ist stets kraftvoll und dramatisch bewegt, entsprechend dem Feuergeist, der in dieser ebenso unruhigen wie vielseitigen Natur wohnte und dem ein stilles, gottergebenes Leiden und Dulden, wie es für die meisten Spätgotiker und für keinen mehr als Riemenschneider typisch ist, völlig fremd war.

In den Frühwerken sehen wir ihn den Spuren tiefster seelischer und körperlicher Qual mit einer fast grausamen Akribie nachgehen, so in dem erschütternden, jetzt mit einer Dornenkrone aus der Barockzeit versehenen Kruzifix der Krakauer Marienkirche und dem diesem nahestehenden, darum auch zeitlich — wie Loßnitzer schon betonte — in seine Nähe zu rückenden Crucifixus der Lorenzkirche, oder dem aus der Spitalkirche in das Germanische Museum gekommenen, den man freilich nicht in der nach der süßlichen modernen Bemalung gemachten Aufnahme, sondern in der noch am alten Ort von Daun (Knackfuß-Monogr., Abb. 88) genommenen, bzw. in der Detailaufnahme des Kopfes, wie ihn die Wiesbadener Sammlung enthält, studieren muß. Etwas gemildert ist diese Auffassung in dem schönen, kürzlich von Franz Heege im Tiroler Schlosse Matzen entdeckten Gekreuzigten¹⁾. Nicht weniger erregt dagegen als die Stimmung der Frühwerke ist trotz aller Gegensätzlichkeit die des großartigen Christus der Sebalduskirche, wo das sieghaft erhobene stolze Haupt die beginnende Renaissance anzeigt (vgl. Loßnitzer). Stoß ist überhaupt ein Künstler, der, obwohl er formal nie recht aus der Gotik herauskam, doch durch seine selbstbewußte Männlichkeit im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen im Seelischen der Renaissance innerlich merk-

(1) Abb. in The Sphere, Heft vom 3. April 1920.

würdig nahe stand. In meiner Arbeit „Zur Würdigung des Veit Stoß“ (Monatshefte für Kunstwissensch. 1919, 12, 1920, 1) habe ich gelegentlich der Analyse des Himmelfahrtreliefs vom Krakauer Altar und des von fremder Hand herrührenden Pfingstwunders ebenda hierauf schon ausführlicher hingewiesen; es sei auch noch der dort abgebildete Christus aus der Kreuzabnahme herangezogen, der ebenfalls schon in der ganzen Stimmung etwas Renaissancemäßiges besitzt.

Nun gar die Aktbehandlung: Bei Veit Stoß schärfstes, durchaus naturalistisches, Studium der Anatomie, das wir von dem zwar überaus mageren, trotzdem aber vorzüglich proportionierten und in den kleinsten Einzelheiten anatomisch und physiologisch verstandenen Krakauer Akte bis zu dem vornehmen, bei allem Reichtum an Details bereits ganz einheitlich gesehenen Körper des Sebalder Werkes verfolgen können; in Heroldsberg dagegen ein Akt von schlechten Verhältnissen mit dem überlangen gotischen, in der Taille eingezogenen Oberkörper, dem anatomisch verbildeten Brustkorb usw., alles im schärfsten Gegensatz zu den breitbrüstigen, schön gebildeten, von gotischer Einschnürung und Proportion völlig freien Oberkörpern der Stoßschen Akte. Auch das funktionelle Verständnis für die Muskulatur der Extremitäten, besonders der Arme, steht hinter dem der Stoß-Akte zurück. Bleibt noch das Lententuch: Hier ist in der Tat eine Verwandtschaft mit Stoßschen Formen vorhanden, aber die große Unruhe und die Stoßschen „Ohren“, an die man erinnert hat, finden sich genau so auf vielen der bekanntesten Werke des Riemenschneider, der eben hier unter dem Einfluß des großen Nürnbergers steht.

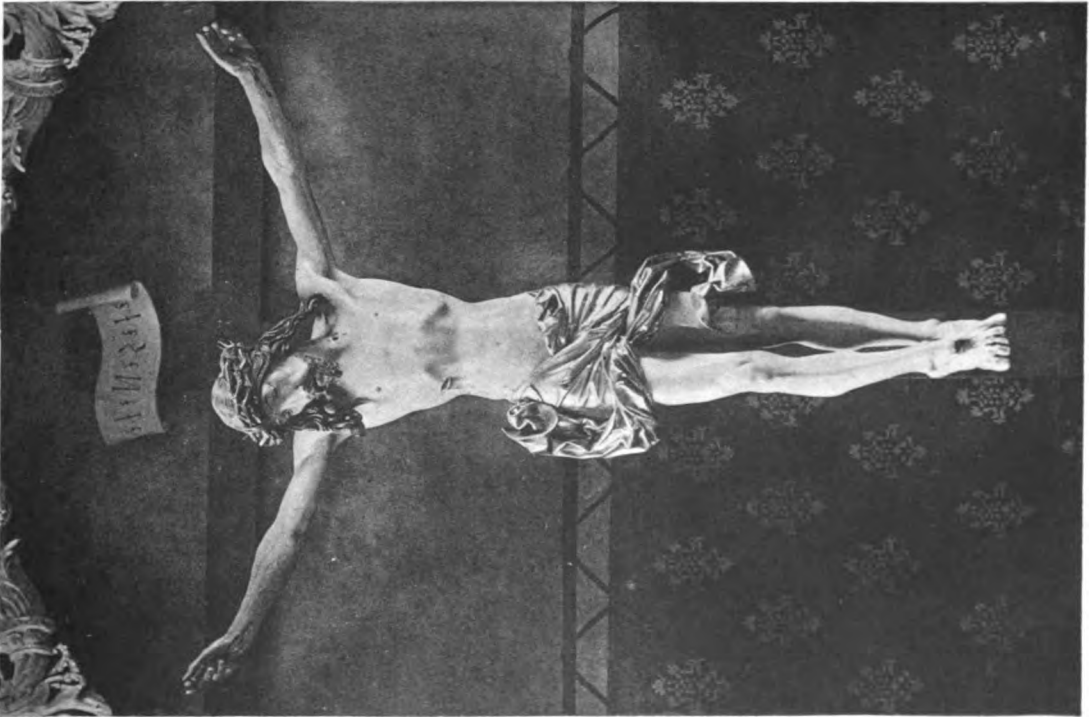
Was mich jedoch heute in erster Linie zu diesen Mitteilungen anregt, das ist die Beobachtung, daß wir in einem der bekanntesten Gekreuzigten des Riemenschneider, nämlich in dem des Detwanger Altars, geradezu eine wortgetreue Wiederholung des Heroldsberger besitzen. Die Gegenüberstellung der beiden Abbildungen überhebt mich fast eines eingehenden Beweises. Man findet hier genau den gleichen Kopf mit der unverkennbaren langen Schnupfennase, der niederen Stirn und der eigenartigen Bildung des Rumpfes, der nur in der Taille schon weniger eingezogen ist und etwas bessere Längenverhältnisse besitzt, aber in der Art seiner Formgebung, besonders der Modellierung der Rippen ganz mit dem Heroldsberger übereinstimmt. Dann beachte man die Hand- und Fingerstellungen, sie wiederholen sich auf beiden Werken bis ins einzelne; ebenso übereinstimmend ist die Modellierung der unteren Extremitäten mit der sogleich in die Augen fallenden scharfen Furche, die nach innen und oben die rechte Kniescheibe begrenzt. Weiterhin wiederholt das Lententuch des Detwanger Werkes alle einzelnen Motive des Heroldsberger, wobei nur zu beachten ist, daß der am linken Oberschenkel herauskommende Zipfel in Detwang kurz abgebrochen ist. Dagegen findet man den an der linken Hüfte über den querliegenden Teil herauskommenden Bausch des Heroldsberger in noch etwas stärkerer Ausbildung auch in Detwang. Endlich ist die Art, wie das Lententuch mit der schräg von rechts oben nach links unten ziehenden Kante um die Hüfte gewickelt ist, in beiden Fällen die gleiche.

Durch diesen Nachweis der völligen Übereinstimmung des Detwanger und Heroldsberger Christus ist nun zugleich eine Datierung für letzteren gefunden; er gehört jedenfalls in die nächste Nähe des um 1500 entstandenen Detwanger Werkes, und zwar muß er diesem vorausgegangen sein, wie namentlich die oben genauer geschilderte, noch viel gotischere Formgebung des Brustkorbes beweist. Untersuchen wir daraufhin die übrigen Gekreuzigten Riemenschneiders, so können wir uns leicht überzeugen, wie der Brustkorb in den späteren Werken allmählich

immer breiter wird, während zugleich auch die Muskulatur des Bauches und der Rippen mit tieferem Verständnis erfaßt ist. Belege bilden der treffliche kleine Darmstädter Crucifixus im dortigen Museum, den Tönnies um 1505 ansetzte, und der vielleicht bedeutendste, den der Künstler geschaffen hat, in der Pfarrkirche zu Gerolzkofen (nach Tönnies 1505—10, u. E. wahrscheinlich dem letzteren Datum näher stehend als den ersteren), endlich der Crucifixus des Würzburger Bürgerspitals, der bei geringerer Modellierung in der Formgebung dem vorigen sehr nahe steht, aber im Seelischen auch nicht entfernt an ihn heranreicht (nach Tönnies etwa 1510—15).

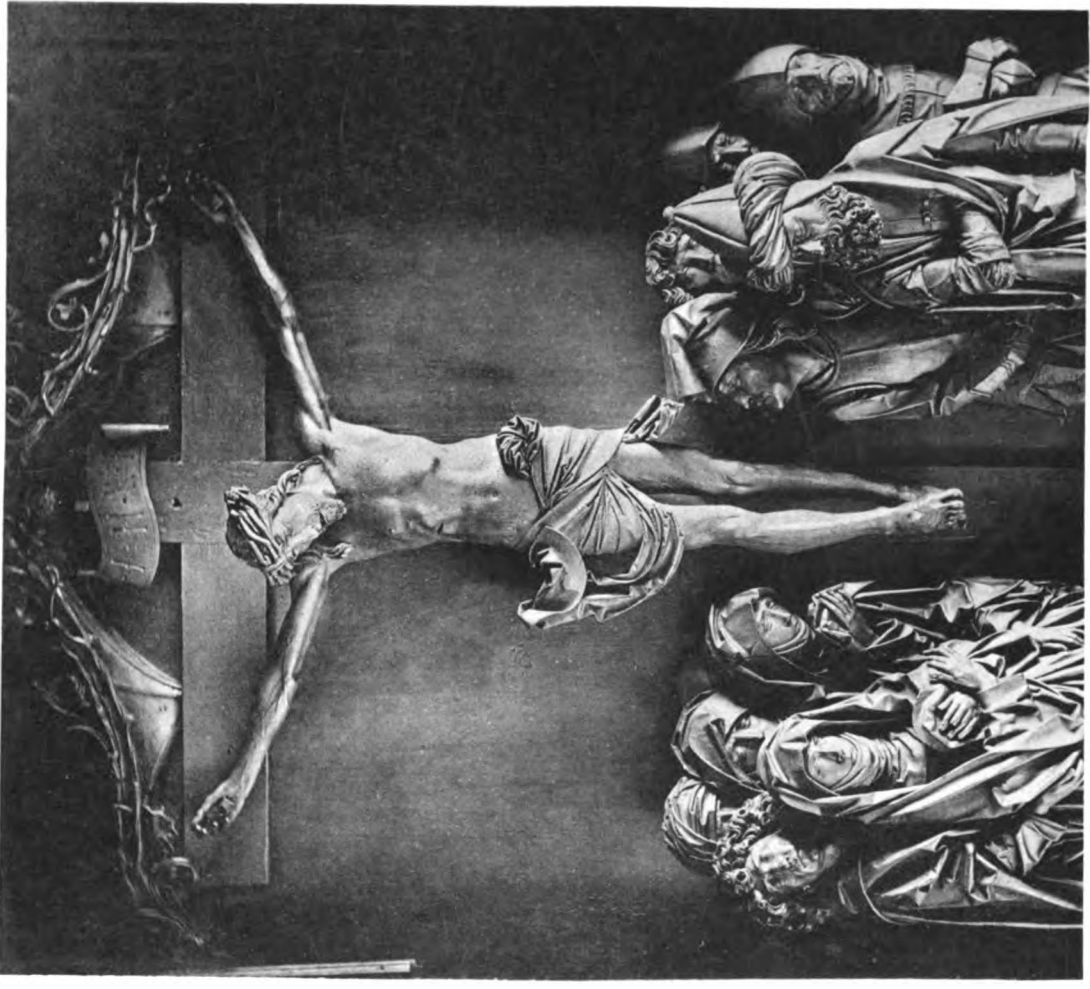
Trotz der großen Befangenheit in der Körperbildung des Heroldsberger wird man diesem aber vor dem Detwanger den Vorzug geben müssen. Wenn Bode von letzterem in seiner Geschichte der deutschen Plastik sagte, er sei „durch den edlen Ausdruck des hehren Hauptes, die glücklichen Verhältnisse und die weiche Behandlung des Körpers, die Anordnung des in große Falten gelegten Schurzes eine der edelsten Darstellungen des Gekreuzigten in der deutschen Kunst“, so muß ich gestehen, daß mir dieses Urteil des verehrten Mannes unverständlich ist, und ich glaube, daß die große Detailaufnahme der Wiesbadener Sammlung nicht dazu beitragen wird, es zu befestigen; auch haben wir seit dem Erscheinen des Bodeschen Werkes in den Gekreuzigten des Nikolaus von Leiden und Hans Seyfer tiefere, in denen des Stoß weitaus mächtigere Darstellungen dieses Gegenstandes kennengelernt bzw. erkannt. Das Prädikat „hehr“ dürfte überhaupt zur Charakterisierung Riemenschneiderscher Geschöpfe äußerst selten in Frage kommen; der Detwanger Crucifixus aber scheint mir von allen Christusgestalten des Meisters ihm am fernsten zu stehen. Auf mich machten sowohl das Original wie die verschiedenen Aufnahmen, ich möchte sagen, immer einen etwas kleinlichen, verstimmtten Eindruck, jedenfalls fehlt dem Detwanger das durchaus tief Ergreifende, Feine, freilich auch nichts weniger wie Hehre des Heroldsberger Christus. Der vielleicht durch Großzügigkeit der Formen am ehesten diesem Begriffe sich nähernde Christus Riemenschneiders ist der ganz auf die Frontansicht berechnete — wie schon die prachtvolle symmetrische Anordnung der Mantelfalten zeigt —, leider aber oft in halber Seitenansicht aufgenommene Heiland mit der Weltkugel von der Marienkapelle, der jetzt im Würzburger Dom aufgestellt ist; er hat in der Tat etwas in hohem Grad Feierlich-Erhabenes. Ihm nähert sich in der Auffassung der Christus des spätesten Werkes, des Maidbronner Reliefs, von welchem ich hier die Photographie eines Gipsabgusses wiedergebe, den ich im Germanischen Museum zwischen zwei weiteren Abgüssen aus dem gleichen Werk fand, ohne daß man dort wußte, was sie darstellten. Selbst auf der trefflichen Stoedtnerischen Aufnahme des Originals kommt der Christuskopf lange nicht so zur Wirkung, er hat auf dieser wieder etwas von dem Allzuschmächtigen der Riemenschneiderschen Gestalten an sich. Merkwürdigerweise zeigt auch die Körpermodellierung dieses Spätwerkes wieder die gotische Schmächtigkeit der frühesten Arbeiten, freilich ohne die gotische Einschnürung der Taillengegend, die vielmehr ganz normal gesehen ist. Auch die Wiedergabe der Johannesmaske dürfte von Interesse sein, zumal auf den Photographien des Reliefs man den Kopf nicht wie hier in der Vorderansicht zu sehen bekommt.

Das Maidbronner Relief, das trotz seiner fatalen Kompositionsschwächen allein wegen der groß gesehenen prachtvollen Hauptgruppe zu den bedeutendsten Schöpfungen Riemenschneiders zählt, ist in Stein gearbeitet. Die Popularität und der Ruhm des Meisters ruhen jedoch anscheinend auch heute noch vor



Riemenschneider: Crucifixus vom Delwanger Altar.
Photogr. Lasius, Rothenburg o. T.

Zu: W. v. Grolmann, Zur Kenntnis Riemenschneiders.



Riemenschneider: Crucifixus in Heroldsberg
Photo F. Schmidt Nachf., Nürnberg, Burggrafenstr. 2

allem auf den Schöpfungen des Bildschnitzers. Bode hat seinerzeit bekanntlich sogar die Taubergrundwerke einem besonderen Meister zuschreiben zu müssen geglaubt, da sie für Riemenschneider zu gut seien, die Steinwerke des Meisters aber waren auch schon damals als Arbeiten seiner Hand erkannt. Demgegenüber muß ich auf Grund vieljährigen Umgangs mit den über 100 großen Aufnahmen der Wiesbadener Sammlung und genauer Kenntnis der meisten der Originalwerke bekennen, daß ich den unbedingten Eindruck der Superiorität des Steinwerkes gewonnen habe, das auch, wenn man nicht nur die Stücke zählt, sondern zugleich die Größe der einzelnen Figuren und den Reichtum an Details beachtet, keineswegs an Umfang allzusehr hinter dem Werk des Holzschnitzers zurücksteht. Greifen wir nur die wichtigsten Arbeiten heraus, so zählen wir in chronologischer Folge: Die Adam-und-Eva-Gruppe von der Marienkapelle, den Scherenberg des Würzburger Doms, den Ritter von Schaumberg in der Marienkapelle, Christus und die Apostel, jetzt im Dom, das Kaiser Heinrich-Grab — zwei lebensgroße Figuren und fünf Reliefs enthaltend — die Dorothea von Rieneck, die Frankfurter Madonna, den Trithemius in der Neumünster Kirche und das große Maidbronner Relief mit der Grablegung. Sie alle sind mit ganz vereinzelt Ausnahmen — eigentlich gehört hierher nur der Nikodemus des letztgenannten Werkes — frei von der oft so unangenehmen Beschränktheit und engherzigen Spießigkeit, die viele männliche Figuren des Künstlers entstellt, wie von der schwächlichen Geziertheit nicht weniger seiner weiblichen Gestalten. Auch wird man niemals bei den Steinwerken die schematische Bildung des viel zu kleinen, ausdruckslosen oder süßsäuerlichen Mündchens finden, das namentlich bei den weiblichen Holzfiguren oft so unangenehm auffällt, aber auch bei Männern nicht selten getroffen wird. Es genügt in dieser Beziehung eine im übrigen so starke Arbeit wie den Evangelisten Matthäus in Berlin zu nennen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man die Ursache für die weit sorgfältigere und abwechslungsreichere Mundbildung bei den Steinwerken, der sich auch eine individuellere Kopfbildung gesellt, vor allem in der Verschiedenheit des Materials erblickt. Der überaus viel beschäftigte Meister ergeht sich namentlich bei den späteren Arbeiten in dem weichen Holz mit der Flüchtigkeit des Routiniers: man sieht ordentlich, wie er mit kühnem Griff, sozusagen in einem Zug, das Mündchen mit dem Messer herauszuheben pflegt und Näschen wie Stirn, namentlich bei den Frauen, nach bewährtem Rezept virtuosenhaft vollendet. Der Stein aber setzt durch seine natürliche Härte von vornherein solch flüchtiger und eiliger Arbeit überlegenen Widerstand entgegen und zwingt zu sorgfältiger, mit größerer Ruhe und Überlegung gepaarten Arbeit; man muß sich dabei vergewärtigen, daß Riemenschneider — im Gegensatz zu dem leidenschaftlichen Stoß — wie ja auch die meisten seiner Zunftgenossen, eben als Handwerker fühlte und handelte. Aus den gleichen Gründen wird man bei den Steinwerken überhaupt den nach fabrikmäßigem Betrieb schmeckenden Manierismus vermissen.

Der freien Großheit des Christus von der Marienkapelle, die nahezu einzig dasteht in ihrer Zeit, habe ich schon gedacht, aber schon das erste große Werk, die Adam-und-Eva-Gruppe, stellt eine Emanation typisch spätgotischen Geistes dar, wie er unter dem Einfluß der Mystiker und ihrer Nachfolger sich herausgebildet hatte, durch die Riemenschneider ein für allemal in die vorderste Reihe unserer nationalen Künstler tritt; hier ist eine Zartheit und Tiefe seelischen Empfindens, die nie und nirgend außerhalb Deutschlands erreicht wurde, in unserem Vaterlande aber, wie an anderer Stelle gezeigt werden soll, eine fast unübersehbare Reihe herrlichster Blüten von ganz originalem und spezifisch deutsch-

nationalem Charakter getrieben hat¹⁾. Zum Lobe der Scherenberggestalt (Abb. 6), dieser Verkörperung abgeklärtester Altersweisheit hier ein Wort zu verlieren, hieße Eulen nach Athen tragen, dagegen gebührt dem Konrad von Schaumburg eine Rehabilitation; nennt ihn doch Bode „eine handwerksmäßige Arbeit ohne individuelle Durchbildung“. Ich gebe den Kopf in der Vergrößerung der Stödtnerschen Originalaufnahme wieder, die sich in der Wiesbadener Sammlung befindet²⁾. Sie zeigt m. E. ein hageres, schmerzbewegtes Antlitz von höchst individueller Charakteristik — in allen Einzelheiten wie auch in der reichen Lockenfülle mit größter Sorgfalt und Liebe technisch meisterhaft durchgebildet —, dessen ergreifender Gesamtwirkung sich niemand wird entziehen können. Das Gipfelwerk der Riemenschneiderschen Kunst aber glaube ich trotz des Creglinger Marienaltars im Kaiser-Heinrich-Grab erblicken zu sollen. Der hoheitsvollen Erscheinung des Kaiserpaars, das man freilich nicht in der durch grelles, vom Fußende kommendes Rampenlicht entstellten Originalaufnahme des fleckigen Marmors, sondern in der Streitschen Wiedergabe des Gipsabgusses studieren muß, gesellt sich in den Reliefs eine immer auf das Neue durch die Vielseitigkeit der Charaktere und die Freiheit von kleinbürgerlicher Enge überraschende Schar lebensvollster Gestalten. Man vergleiche daraufhin den Kopf des jungen Verleumders der Kaiserin oder die jugendfrische Erscheinung des Jünglings mit dem Römerkopf am Fußende des Todesbettes Kaiser Heinrichs und daneben das wunderbar beseelte Leidensantlitz des Arztes aus der Steinoperation (s. Abb. 5 u. 7).

Die in den erstgenannten Köpfen angeschlagenen Töne wird man in dem ganzen übrigen Werk des Meisters kaum finden. Dem kostbaren Porträt des Trithemius, dieser wahrhaft überlegenen, von einem leisen ironischen Unterton belebten Schilderung eines bedeutenden Menschen, wußten weder Tönnies noch Weber gerecht zu werden. Ersterer sagt: „es stellt einen älteren, nicht gerade freundlich dreinschauenden, aber aufmerksam beobachtenden Mann mit herb geschlossenem Mund und Doppelkinn dar“, letzterer meint dagegen: „es scheint Wohlwollen aus den Zügen zu sprechen, wenn auch die hochgeschobenen Brauen dem aufmerksamen Beobachter und fleißigen Sammler (!) gehören“. Man fühlt die Verlegenheit aus den Worten der beiden Autoren heraus, die sie gegenüber diesem geistreichsten Bildnis des Meisters empfanden. Der Schottenabt ist anscheinend in herkömmlicher Weise mit Mitra, Pedom und Buch auf dem Grabstein wiedergegeben. Sieht man aber genauer zu, so enthüllt sich das Bildnis als eine höchst pointierte Momentaufnahme. Der hervorragende Mann ist in einem Augenblick festgehalten, wo er unbewußt persönlichste Seiten seines Inneren enthüllt; man könnte glauben, der Abt blicke, gestört durch eine Ungehörigkeit beim Gottesdienst, höchst verstimmt oder, besser gesagt, sehr ungnädig nach der Gemeinde, um den Missetäter ausfindig zu machen, oder er fixiere in lebhaftem Gespräch seinen Gegner. Wie köstlich wirkt allein die in der Erregung hochgezogene rechte Augenbraue.

Über das letzte große Porträtwerk, den Lorenz von Bibra, gehen die Meinungen etwas auseinander, es ist eine mehr objektiv-ruhige Porträtschilderung und fesselt

(1) Beste Abbildung, die allein den Ausdruck des Kopfes restlos wiedergibt, in Langewiesches Mittelalterlicher Plastik (Blaue Bücher).

(2) Anm. während der Korrektur. Leider mußte der Lichtdruck durch Vergrößerung eines Positivabzugs gemacht werden, da die Wiesbadener Photographie zur Zeit der Drucklegung in Cöln ausgestellt war; die Modellierung des Kopfes erscheint dadurch unscharf und flau, während sie in Wirklichkeit durchaus scharf im Detail ist; auch mußte aus dem gleichen Grund auf die Wiedergabe des Trithemius verzichtet werden.



Riemenschneider: Köpfe aus dem Maidbronner Relief.
nach Gipsen i. Germ. Mus. Photo. F. Schmidt Nachf., Nürnberg, Burggrafenstr. 2.



Riemenschneider: Kaiser Heinrich Grab,
Kopf des jugendlichen Verleumders der Kaiserin.
Photogr. Dr. Stoedtner.



Riemenschneider: Kaiser Heinrich Grab,
Kopf des Arztes aus der Steinoperation.
Photogr. Dr. Stoedtner.

Zu: W. v. Grolmann, Zur Kenntnis Riemenschneiders.



Riemenschneider: Kopf des Conrad von Schaumberg.
Vergrößerung nach Photo. Dr. Stoedtner.



Riemenschneider: Kaiser Heinrich Grab,
Jünglingskopf aus der Sterbeszene.
Photogr. Dr. Stoedtner.

allerdings nicht in dem Maße wie der Scherenberg und Trithemius, aber schon Dehio hebt rühmend das ausgezeichnete Verhältnis hervor, in dem die Figur zu der Gesamtmasse des Denkmals steht. Das Ganze stellt sich trotz der spielerisch unorganischen Frührenaissancearchitektur als ein dekoratives Prachtstück dar. Zu den edelsten Früchten Riemenschneiders aber zählen die beiden kleinen Heiligenfigürchen oben auf den Kapitälern der Säulen, und bei den Putten erweist sich unser Meister wieder als einer der wenigen Spätgotiker, die wirkliches Verständnis für die Natur des Kindes haben. In wie verschiedenartiger Weise wissen die sechs als Wappenhalter angestellten kleinen Kerle ihres Amtes zu walten! Ob die munteren Engelknaben oben im Rundbogen auch dem Meister selbst gehören, oder einem vielleicht in Italien vorgebildeten Gesellen, bleibe dahingestellt. Merkwürdigerweise scheint man bisher ganz übersehen zu haben — wenigstens die beiden Riemenschneider-Biographen Tönnies und Weber wissen nichts davon —, daß diese dem in der Mitte thronenden, die Weltkugel in der Hand haltenden Christusknaben huldigen; es wirkt daher einigermaßen erheiternd, wenn der sittenstrenge Regensburger Geistliche, der auch schon wegen des mit der Zehe spielenden Kindes der Neumünsterer Madonna eine ergötzliche Fehde mit Tönnies hatte, vor unserem Werk emphatisch ausruft, daß für das Grabmal eines Bischofs diese Amoretten-gesellschaft ein wenig passender Vorwurf sei.

DIE BAURECHNUNGEN DER RENAISSANCE-STADT-RESIDENZ IN LANDSHUT (1536—1543)

Von Dr. MITTERWIESER, Archivrat, München

In der breiten Altstadt der Dreihelmenstadt, fast gegenüber dem Rathaus und unweit vom St. Martinsdome liegt ein Renaissancepalast, heute noch der Neubau genannt, der in der Kunstgeschichte¹⁾ immer schon ob seiner rein italienischen Bauart und der Ausstattung seiner Prunkräume erhebliche Beachtung gefunden hat. Mit diesem Interesse hat die Verwertung der schriftlichen Quellen nicht gleichen Schritt gehalten. Diese Lücke möchte ich nun, nachdem im Kreisarchiv auf der nahen Trausnitz sämtliche Rechnungen der acht Baujahre (1536 mit 1543) liegen, gründlich ausfüllen.

Die erste der Rechnungen gibt anfangs über die wichtigsten Baudaten Aufschluß. Am 2. März 1536 wurde mit dem Abbruch der vordern alten Häuser begonnen. Am 6. Mai ist sodann „ain gehauen stuck, darin herzog Ludwig mit namen gehauen und die jarzal 1536, gelegt worden“. Am 19. März des nächsten Jahres „ist an den mitern heusern ze prechen angefangen worden“; am vorletzten Mai darauf „ist der erst stain des mittern haus gelegt worden“. Am 10. Mai 1540 ist „an den hindern heusern ze prechen angefangen worden“; zum Schluß steht noch die Bemerkung: „Anno x40 ist an dem hindern haus und ställen der erst stain gelegt worden“.

Ein Zollhaus wollte nach der Aufschrift auf allen diesen Rechnungen, die deswegen lange verkannt wurden, der Herzog eigentlich bauen²⁾. Wie schon bisher bekannt war, wurde der Straßenflügel zuerst aufgeführt und zwar von deutschen Bauleuten unter deutschen Baumeistern. Der erste Baumeister war Niclas Überreiter; nur er spricht mit „ich“ in allen vom Bauschreiber Hans Traut geführten Rechnungen. Seine Bezüge sind in den Baurechnungen nicht angegeben, da er in Diensten des Herzogs fest angestellt war. Nach der Kammermeisterrechnung von 1540 bezog er damals einen Jahressold von 80 Gld. Die Hofkastenrechnung vom selben Jahre verrechnet für ihn daneben keine Getreidebezüge. Der zweite Bauleiter, anscheinend der Palier über die Maurer, zu denen auch die Steinmetzen gehörten, war Steinmetzmeister Bernhard Zwietsl aus Augsburg, der Weib und Kind nach Landshut nachkommen ließ³⁾. Er hatte einen Wochengulden und außer-

(1) Vgl. Dehio, Gg., Handbuch, Bd. III, Süddeutschland, Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayr. Hofe u. Lübke, Gesch. d. deutschen Renaissance, Sighart im Eisenbahnbüchlein, Kalcher, Führer durch die Stadt Landshut und die übrige Ortalliteratur, wie Staudenraus, Wiesental.

(2) Schon im ersten Baujahr hat ein Steinmetz „des Bayrlands wappen, das ob der zollthür im neuen pau ist, gehauen“. Von dem „zollstübl“, der „zollstuben“ ist in den Rechnungen von 1538 und 1539 die Rede. Es hat nämlich der Zinngießer ins „zollstübl ain cästl mit zin gemacht sambt dem hand- und glesfas“. Vielleicht darf man auch unten bei den Schreinerarbeiten die Ausführungen über die Kantzlei auf die Amtskantzlei des Mautners beziehen. Nach den beiden ältesten Stadtsteuerbüchern von 1493 und 1549 im Stadtarchiv stand vorne an der Altstadt an Stelle der Residenz das herzogliche Zollhaus und wurde dieser neue Flügel wieder als solches benutzt. Denn das Register von 1549 sagt: „Neupau unsers gnädigen herrn; ibidem Hans Gätkover, schreiner“, sein Vater und sein Bruder, dann „Cristoff Hertzog, zollner“.

(3) Nach einem Briefwechsel des Herzogs aus dem ersten Baujahre am Hauptstaatsarchiv zu München (Landshut, Ger.-Lit. 78) hätte er auf Lichtmeß schon eintreffen sollen. Aber am 10. Februar ent-

dem zehn Gulden Quatembergeld. Einen Wochengulden hatte auch der Steinmetz Leonhard Dürr, der in der Osterwoche antritt. Auf Pfingsten kamen noch zwei Steinmetzen dazu, dann zwei Gesellen und ein Junge. Mitte August tauchen auch 3—4 „hiesige“ Steinmetzen auf. Erst im November tritt als weiterer Steinmetz „Leonhard von München“ dazu. Die Zahl der Zimmerleute, Maurer und Tagelöhner schwillt im Frühjahr langsam an und sinkt im Spätherbst wieder herab. In der Kar- und Osterwoche z. B. waren je vier Tage in der Woche beschäftigt: 4 Zimmerleute, 10 Maurer, 38 Tagelöhner bzw. 2 Zimmerleute, 7 Maurer, 35 Tagelöhner. Im Juli waren bei nur 3 Zimmerleuten und 10 Maurern durchweg 120—130 Tagewerker beschäftigt; in der Weihnachtswoche arbeiten noch 3 Zimmerleute, 3 Maurer, 14 Tagelöhner und, den Meister Zwietzl dazu gerechnet, 8 Steinmetzen. Mehrere Tausend „gespündt und gefast stein“ haben die Maurer neben Zehntausenden von Maurersteinen, 22 großen und 38 kleinen geschnittenen Gesimssteinen verarbeitet. Die Tagelöhner mußten ihnen wohl zutragen, den Abbruchschutt entfernen und die zwei großen und zwei kleinen Keller ausheben¹⁾.

Das Hausteinmaterial war von Kelheim und Kapfelberg. Es ist von „Stuck“, von „Gredier“- und Tuffsteinen die Rede. Die Fracht der von Hallein²⁾ stammenden zwölf Marmorsäulen der Vorhalle kostete „von Hällel bis hierher“ über 138 Gulden.

Um die Jahreswende wurde nur etwa 10—14 Tage mit der Arbeit ausgesetzt. Mit Dreikönig begann sie wieder. Maurer stelle ich anfangs nur drei fest, Zimmerleute 6—10, Tagelöhner 12—14. Als Höchstzahlen das übrige Jahr sind (meist nur vorübergehend) bei diesen Zimmerleuten, Maurern und Tagelöhnern 49, 17 und 79 zu lesen. An Steinmetzen zähle ich im August 8—10, neben den vier hiesigen und Bernhard Zwietzl. Nun kommt als Steinmetzmeister ein Hans Schnitzer auch mit je einem Gulden auf vier Wochen dazu, der dann erst anfangs Dezember wiederkehrt, aber dann bis zum Schluß aller Rechnungen Beschäftigung gefunden hat.

Der deutsche Flügel muß im Rohbau 1537 fertig geworden sein; denn da wird mit 100 Gld. „Maister Bernhard Zwietzl vom vordern bau“ abgefertigt³⁾. Aber schon am Jahresanfang hatte man eine ganz andere Bauweise im Sinne.

schuldigt er sich, daß sein Weib ihrer Stunde gegensähe und daß ihm ein Kind erkrankt sei. In den beiden Schreiben in dieser Sache an den Stadtrat sagt der Herzog, daß er „ainen trefflichen pau“, „ein ansechlichen pau“ fürhabe und daß er den Zwietzl „als paufuerer und obristen werchman“ bestellt habe, auch hab derselbe tüchtige Steinmetzen mitsubringen in Aussicht gestellt. Wegen solcher „stainmetzen (so kunstreich sind) drei oder vier“, wandte sich dann anfangs März der Herzog in gleichlautenden Schreiben auch an die Städte München, Regensburg und Ingolstadt. München nennt dann vier Namen, darunter einen „Leonhardt Kharl“, der im Text oben als später eingetroffen gleich genannt wird.

(1) Nach der Kellermeisterrechnung von 1537 wurden noch im Spätherbst 8—10 „Pfund“ Brot die Woche dem „paumaister“ geliefert. Da auf ein Schaff Korn (das Landshuter Schaff hatte 20 Metzen) 31 Schilling, also 930 Brote gerechnet werden, kann es sich nur um Roggenlaibl handeln. Zehn „Pfund“ Brot sind also 2400 Stück, was für alle Bauarbeiter wohl leicht reichte, nicht bloß für des Baumeisters Person. Wer „Pfund“ zu der Zeit als Gewicht, nicht als Zahlinheit (240 Stück) auf fast, macht weittragende Fehler. Geldlohn und reichlich Roggenbrot erhielten also die Bauarbeiter.

(2) Wegen dieser Marmorsäulen wandte sich der Herzog schon im Januar 1536 an den Kardinal von Salzburg und den Pfleger seines Bruders in Traunstein. Bis Georgi wollte er sie schon haben (Hauptstaatsarchiv München, Ger.-Lit. Landshut 78).

(3) Er kehrt aber trotzdem im nächsten Jahre als Steinmetz wieder und bezieht bis in den Spätherbst hinein seinen Wochengulden. Er hat z. B. die marmorsteinernen „Scheibl“ in die Kamine gefertigt. Übrigens heißt es erst 1538, daß die Zimmerleute „das vordere zimmer aufgezozen“, also den Dach-

Ein welscher Baumeister trifft schon Mitte Januar 1537 ein. Er heißt immer nur Meister Sigmund, Baumeister, und erhält mit seinem Diener Antoni, der einmal sein Geselle genannt wird, nun sieben Jahre lang einen Jahresgehalt von 280 Gulden, entstanden aus 20 Goldgulden Monatsgehalt. Beide werden heuer und die kommenden Jahre beim Gastwirt Asem Maler einlogiert; es erhalten „die 2 Walhen von Mantua“⁽¹⁾, wie sie manchmal genannt werden, fürs erste auf 14 Wochen (und dann ständig die langen Jahre) auch ihren Verzehr mit 45 Gld. 5 Schill. bei diesem Wirte bezahlt, so das ganze Jahr 1539 etwas über 210 Gulden. Dieser Meister Sigmund Walch, Baumeister, erhält auch in diesem ersten Jahre, als er wieder nach Welschland geschickt wurde, „das er in Italia die bevestigung besichtigt und abconterfeten lassen“ zur Zehrung 66 Gulden. Ein auch schon frühe herausgekommener Bernhard Walch aber bekam 15 Gld., als er zum erstenmal um die welschen Maurer zog, also solche anwerben mußte. Durch die Wochenliste²⁾ wissen wir genau, daß er in der Woche Christi Himmelfahrt samt zwölf „welschen Maurern“ zum erstenmal entlohnt wird. Anfangs November (in der Leonhardiwoche) verschwanden genau wie vor dem letzten Kriege ihre Nachkommen diese Zugvögel wieder in die Heimat. Die kommenden Jahre tauchen sie (immer mit ein paar Jungen) stets Mitte der Fastenzeit erstmals auf und begeben sich, immer mit ein paar Gulden Zehrung bedacht, Ende November den Flußlauf entlang in die Heimat, nicht ohne einen oder ein paar Genossen den Winter über zurückzulassen. Gegen heute ist nur der Unterschied, daß sie, nicht die deutschen Maurer, die höheren Wochenlöhne (1 Gld. 80 Pfen.) bezogen. Im Jahre 1538 waren, Meister Bernhard eingerechnet, 16 welsche Maurer da, im nächsten Jahre sind es ebensoviele, 1540 wechselt die Anzahl zwischen 18 und 20, 1541 sind es 20 bis 25 (immer mit diesem Meister Bernhard, doch diesmal ohne die zwei welschen Maurer, so „in die Gewölbe drucken“); im nächsten Jahre zähle ich 18 (ohne die „Drucker“ Thomas und Philipp), im letzten Jahre aber nur mehr sechs³⁾. Die deutschen Maurer wurden von ihnen nach Fertigstellung des deut-

stuhl auf den Vorderbau aufgesetzt haben. Im Jahre 1538 lese ich auch: „Item als Pauls pillthauer von hie aus widerumb haim geen Augspurg zogen, ime zur zerung geben 4 gulden“.

(1) „Maister Sigmund und Anthoni, baid Walhen von Manntua“ (1538), „Maister Sigmunden sambt Anthonien, paumaister das jar sein besoldung 280 fl. (1540), Maister Sigmunden welschen paumaister sambt seim mitgesellen“ (1542). Nach der einzeln erhaltenen Stadtkammerrechnung (Stadtarchiv) von 1540 wurden von der Stadt 7 Kronen verehrt, „maister Sigmundt dem wilschen maister im neuen paue . . . darumb das er im vordern schieß am radthaus hilflich ein radsam gwest“. Der Renaissanceerker des gotischen Rathauses scheint mir aber etwas zu früh und zu deutsch zu sein, um von diesem Welschen zu stammen.

(2) Schon im ersten Baujahre werden 5 Schill. 15 Pfen. bezahlt, „von 500 zaichen ze stemben“, darauf „das wegkl“ neben des Bauherrn Namen, „so man den arbeitern alle tage geben hat“; 600 solcher Zeichen werden später wieder verrechnet und im Jahre 1538 gar 900.

(3) Meister Bernhard hatte 1539 sogar 27 welsche Maurer heraufgebracht, die zum Teil auch in Erding arbeiten sollten. Weil zu Erding (Pflegschloß?) nicht gebaut wurde, wurden sie mit 83 Gld. 3 Schill. Abfertigung wieder (in die Heimat?) entlassen. Daß in den Baurechnungen, auch wenn die Höchstzahl der Italiener schon erreicht ist, oft wochenlang diese weniger, dann wieder mehr sind, daran waren wohl weniger zahlreiche Erkrankungen als vielleicht ein gewisser Wechsel mit Ingolstadt oder den beiden Neuburg schuld. Es wurde übrigens in den Jahren 1541 und 1542 auch ein „neuer keller im schloß“ oder ein „neuer keller zu hof“, was wohl nur der sog. tiefe Keller auf der Trausnitz sein kann, mit 3392 Gld. Kosten gebaut, wobei immer 5—13 welsche Maurer, also in der Zahl auch wechselnd, beschäftigt waren. Nebenbei bemerkt wurden nach der Hofbaurechnung von 1558 damals auch „welsche maurer“ auf der Trausnitz verwendet. Dieses Auftreten welscher Bauhandwerker in Südbayern gäbe einmal eine schöne volkswirtschaftliche Arbeit.

schen Flügels fast ganz verdrängt; denn von 1540 ab sind nur ab und zu ein bis zwei vereinzelte deutsche Maurer (z. B. im August 1542) einige Wochen beschäftigt.

Meister Sigmund war also der technische Meister des italienischen Baues. Aber Meister Niclas Überreiter brauchte deswegen nicht abzutreten. Ich halte ihn sogar für den wirklichen Bauleiter, da er auch diese Rechnungen führen läßt. Am Bau gab es ja ausschließlich deutsche Zimmerleute, dann fast nur landgeborne Handwerker und das große Heer der einheimischen Tagelöhner. Schon aus sprachlichen Gründen mußte der Baumeisterposten doppelt besetzt sein. Überreiter hatte jedenfalls für die Herbeischaffung des vielen Baumaterials zu sorgen. Damit er und sein bald abtretender Mitmeister Zwietzl und der Zimmerpolier Hans eine Ahnung bekämen, wie ein neumodischer südländischer Bau aussehe, wurden sie alle drei 1537 mit 5 Gld. 40 Pfen. Zehrungsgeld zum Grafen Nikolaus II. von Salm¹⁾, dessen gleichnamiger Vater der Türksieger von Wien und Bezwinger des Franzosenkönigs in Italien war, und der in der Burg Neuburg a. J. oberhalb Passau die heute wieder erneuerten, hervorragend mit Terrakotta geschmückten Renaissancesäle gebaut hatte, wohl zur Besichtigung dieser Neuheit geschickt. Im selben Jahre wurde Meister Sigmund mit dem herzoglichen Rentschreiber Adrian nach Ingolstadt gesandt; letzterer hat „das Maß von der Stadt genommen“²⁾.

Meister Sigmund war im gleichen Jahr noch ein zweitesmal dort und zwar mit einem Christoph Götschl. Baumeister Überreiter³⁾ aber war mit Jakob Maurer in Regensburg, wo sie „aus dem Kloster“ — welches, ist nicht gesagt — ein steinernes Gewölbe herausbringen und mit 42 „Geschirren“, d. i. Fuhrwerken nach Landshut bringen ließen, wo dieses Klostergewölbe anscheinend im Neubau verwendet wurde.

Die Herkunft des Baumaterials geben die Rechnungen gewissenhaft an. Für die Walchen wurden gleich anfangs 12 Steinmodel in den Ziegelstadel gemacht. Zur Anleitung für die deutschen Ziegler anscheinend sind „die zwen walhen ziegler von Neuburg am Yn alher ervordert worden“, die 5 Gld. Heimzehr erhielten und in Landshut selbst halb soviel Zeche machten, also kaum über zwei Wochen da waren. In den Rechnungen werden daher 1538 9730 „Walchensteine“ (dazu 1760 „große lange“) bzw. i. J. 1541 16250 solcher verrechnet; i. J. 1539 aber heißt es genauer: „29000 walhenstain mit fasn, stäben, kellen und collaun, auch mit fillungen, klein lang und groß“. Die Hunderttausende der gewöhnlichen oder Landmauersteine, die für den Bau in den acht Jahren verbraucht wurden, aufzuzählen, wäre

(1) Er stand mit der hohen Jahressumme von 600 Gld. Dienstgeld nach der Kammermeisterrechnung 1540 im Solde des Herzogs. Nach dieser Quelle wurde er, wie auch sein Bruder, Graf Wolfgang v. Salm, der spätere Passauer Bischof, als Gäste des Herzogs beim Rohrer „ausgelöst“. Die Brüder haben sich also des Herzogs Neubau persönlich beschaut.

(2) Adrian, mit dem Zunamen Littich, war im nächsten Jahre zweimal wieder in Ingolstadt, einmal mit 14 Walchen. Diese Reisen nach Ingolstadt hängen mit dem dort 1537 begonnenen Ausbau der Festungswerke zusammen, bei dem auch viele Welsche nach den auch im Kreisarchiv Landshut liegenden, noch unveröffentlichten Baurechnungen beschäftigt waren; vgl. „Kunstdenkmale Bayerns“ I, S. 17 und 61. Mit den Ingolstädter Befestigungsarbeiten, nicht mit dem Landshuter Schloßbau, hängt auch die obenerwähnte Heimsendung des Meisters Sigmund nach Italien zusammen.

(3) Schon 1536 war er mit Hans Zimmermann in Tölz, jedenfalls um Holz. Beide waren 1540 wieder in Reilsbach um Eichenholz. Im gleichen Jahre war Überreiter mit Baumeister Sigmund in Tölz im Steinbruch und dreimal mit diesem Zimmermeister zu Hausen um Kalk. Im nächsten Jahre war er mit dem Maurermeister Jakob zu Hausen und Kelheim um Steine und Kalk. Im Jahre 1539 reiste er mit Meister Sigmund wieder nach München und von da mit zwei anderen nach Tölz in den Steinbruch. Im Jahre 1541 war Sigmund wieder in Ingolstadt und dann wieder in München, um Bimsteine zum Polieren des Marmors einzukaufen.

wirklich eine Geduldsprobe für Schreiber wie Leser, weil ich dazu auch die eigens hergestellten Pflastersteine und Dachplatten¹⁾ nehmen müßte. In den beiden Jahren 1538 und 1541 zähle ich 511750 bzw. 459900 gewöhnlicher Ziegel. Es war nicht bloß der Stadtziegler von Landshut reichlich beschäftigt, sondern auch die Ziegeleien zu Moosburg, Isareck, Wartenberg, Weihmichl, Achdorf, Geisenhausen, Eggkofen, Frauenhofen, Vilsbiburg und Neumarkt, Eherding (Erding?), so daß anscheinend alle damals in der Umgegend bestehenden Ziegeleien für den Bau zu tun hatten. Im Isarecker Ziegelofen des Moosburger Kollegiatstifts durfte 1539 „das glasiert dach geprent“ werden, nachdem Meister Bernhart Walk es beschaut hatte. Die Zahl der Kalkfässer, die anscheinend aus der Tölzer Gegend auf Flößen gekommen waren und die der Sandkarren, die nur vom Landshuter Gries waren, Jahr für Jahr aufzuzählen, wäre gleichfalls langweilig. Im ersten Baujahre sind 3986 Kalkfässer „angesetzt“ und 4227 Karren Sandes angefahren worden; im übernächsten Jahre sind die entsprechenden Zahlen 5295 und 4850. Ja, „wenn Könige bauen, haben die Kärrner zu tun“!

Die Hausteine lieferte auch in diesem zweiten Baujahre wieder Kelheim, nämlich 160 Stück von 1309 Werkschuhen und Tölz, nämlich 57 „werung“ Grediersteine²⁾. Von Burghausen aber kamen wieder Marmorsäulen auf fünf Fuhren u. a. Marmorblöcke auf 53 Fuhren herüber. Sie waren sicher auf der Salzach von Hallein herabgeschwommen, da im nächsten Jahre unser Rentschreiber Adrian wegen Marmor nach Hallein geschickt wurde, worauf wieder zehn Marmorfuhren von Burghausen herüberkamen. In Kelheim aber wurden dieses Jahr wieder 474 Stück von insgesamt 1704 Werkschuhen, dann von dem diesem benachbarten Saal 578 weiße Pflastersteine angekauft. Auch 1539 kamen wieder 146 Steinfuhren von Kelheim und Saal und neun Marmorfuhren von Burghausen herüber. Im Jahre 1540 aber heißt diese Abschnittsüberschrift „Bruchstein und Mörbelstein von Burghausen“. Es kommen aber darunter auch die fünf Wagen weißer breiter Plattensteine auf die Fenster „des welschen Haus“ aus Saal vor und etliche Stück Stein von 324 Werkschuh aus Kelheim; vielleicht sind dies die „Bruchsteine“, welche auf 57 Fuhren von Saal und Kelheim heuer ankamen. Der Hauptmann von Burghausen aber sandte ein Stück Marmorstein und „ein marbelstaines brunkar“³⁾ herüber. Von dorthen kamen außerdem 29 Fuhren mit Marmor, worunter auf 21 Fuhren das Pflaster für die Keller war. Aber auch von Neustadt und Regensburg wurden Steine herübergebracht, so vermutlich von Neuburg oder Eichstätt her bis dahin auf dem Wasser gekommen waren. Als dann im nächsten Jahre (1541) über der Länd drüben auch die Stallung gebaut wurde, kamen die heute noch dort zu sehenden 16 Säulen aus Sandstein — heute sind es 19 Stück — auf neun „Pfaffen-

(1) Im Jahre 1540 werden welsche Gesimssteine vom Ziegler bezogen, das Tausend zu 3 Gld., von Achdorf aber 16000 „groß welsch dach“. Von den 3500 welschen Pflastersteinen, die 1543 bezahlt werden, ist wohl noch ein Rest im Kapellengang und im zweiten Saal der Modellsammlung (ich meine die lappentförmigen oder weinblattartigen) zu sehen. Mit dem Dach scheint man kein Glück gehabt zu haben. Denn schon 1551 werden nach der Hofbaurechnung 13000 Taschendach in den Neubau gefahren.

(2) Über den Begriff der Währung im Verkehr mit Hausteinen vgl. Schmeller-Frohmann mit meinen Ausführungen über den Freisinger Dom (1480) im 11. „Sbl. d. histor. Ver. Freising“, S. 17. Über Gradierstein finde ich bei Schmeller keine Worterklärung. Man darf es wohl mit gradus in Zusammenhang setzen. — Als Fuhrlohn für eine Fuhr Steine von Kelheim finde ich 28—42 Pfen., von Burghausen her aber kostete eine Fuhr Marmor gewöhnlich 5 Gld.

(3) Schon 1537 war von München ein großer langer Steingrand gekommen.

geschirren“, d. i. Fuhrwerken von Ökonomiepfarrern von Kelheim herüber, die ohne den Fuhrlohn etwas über 57 Gld. kosteten. Da es Sandstein ist, stammen sie vermutlich aus einem andern Bruch donauaufwärts. Von Kelheim kamen aber auch 582 Werkschuh Bruchsteine und außerdem auf die Fenster 16 große Stück, dann von Saal 3521 weiße Pflastersteine. Von Burghausen konnten dieses Jahr nur 13 Fuhren geholt werden. Im Jahre 1542 aber mußten 8 Stück Steine von Ingolstadt und Eichstätt¹⁾ hergefahren werden. Zweifellos wieder von Saal kamen die 1806 weißen Pflastersteine, während von Burghausen wieder 27 Fuhren „die roten märblstain-pflasterstain“ brachten und fast die doppelte Anzahl Fuhren von Kelheim und Saal Bruchsteine holte. Von letzterem Steinbruch stammen im letzten Baujahre nur mehr 28 Stück weiße Plattensteine auf die Fenster.

Auch mit den anderen Baumaterialien und den Bauhandwerkern will ich mich kurz beschäftigen. Die gut $7\frac{1}{3}$ Zentner Blei, welche die deutschen und welschen Steinmetzen zum Vergießen der Hacken brauchten, sind vielleicht in Landshut eingekauft worden; von Burghausen herüber aber kamen 1539 drei Fuhren dieses Metalls zu Brunnröhren. Ob die 16 Zentner Blei, welche nächstes Jahr von Salzburg beigefahren werden, dem gleichen Zwecke dienten, vermag ich nicht zu sagen. Im selben Jahre wurden für 64 Zentner Kupfer, die auf der Achse von Wasserburg her, bis dahin wohl aus einem Tiroler Bergwerk, auf dem Inn gekommen waren, 544 Gld. ausgegeben; zwei Faß Kupfer folgten ihnen von dorthier nach zwei Jahren wieder nach. An Nägeln werden in den Jahren 1539 und 1542 29500 bzw. 13450 Bretter-, 6500 bzw. 26200 Halbnägel verrechnet, wozu im letzteren Jahre noch 1000 „pinnagl“ (Bühnnägel?) kommen, die aber noch nicht den ganzen Verbrauch darstellen. Das Eisen wurde in der damals gewöhnlichen Stab- und Buschenform zu „schleidern und häften“ u. a. Bauzwecken in Diessen am Ammersee und von einem Pühelmaier von Pfarrkirchen, der es aus Steiermark („loymisch eisen“) bezog, eingekauft. Im Jahre 1538 zähle ich 155 Ztr. 33 Pfd. Eisen. Im nächsten Jahre wurden um 278 Gld. rund $85\frac{1}{3}$ Ztr. erworben. Das meiste diente wohl zu den ausladenden starken Fenstergittern²⁾, die der Bau zu ebener Erde an der Süd- und Westseite, auch oben am Isarturm und vor verschiedenen anderen Fenstern besitzt. Die Schlosser³⁾ haben daher in den beiden letzten Baujahren nicht weniger als 2200 Gld. verdient. Auch von mancher Zinngießerarbeit ist die Rede. Es waren meist, wie gelegentlich schon erwähnt wurde, die damals in den Wohnräumen zum Händewaschen gebräuchlichen „Gießfässer“. Die Glaser⁴⁾ hatten natürlich auch nicht wenig Arbeit. Sowohl das Glasblei wie die runden Scheiben kamen von Salzburg; 1540 nicht weniger als 22 Truhen Glasscheiben (deren eine 2500 kleine und 1200 große Scheiben enthielt), das Jahr darauf zwei Truhen Glasblei. Der Hofglaser Kreutzberger verdiente trotzdem 533 Gld. im Jahre 1542.

Die Prunkräume haben die der Renaissance eigentümlichen Kamine⁵⁾. Sie haben

(1) Schon 1538 und 1539 war der Steinmetzmeister Hans Schnitzer erst in Ingolstadt, dann in Neuburg a. D. und Eichstätt in den Steinbrüchen. Noch 1543 kamen von Eichstätt 8 Stück Steine.

(2) Zu den mächtigen, eigens überdachten beiden Gittern, die allein in den 1541/42 gebauten tiefen Keller auf der Trauanitz Licht einlassen, wurden von Sedlmaier in Diessen $50\frac{1}{2}$ Ztr. Eisen in Stangenform um 217 Gld. bezogen.

(3) Über den Uhrmacher habe ich nur die eine Notiz, daß einer namens Christoph 33 Gld. im Jahre 1542 verdiente, während Schlosser Leonhard damals 1200 Gld. (wohl für die vielen Gitter) einstrich.

(4) Wenn 1540 Marx Jud mit 18 Gld. Zehrung nach Venedig „umb das glasweg gezogen“, so sind damit vielleicht die fünf Kronleuchter aus Venezianer Glas im italienischen Saal und den beiden Zimmern vorher gemeint.

(5) Im Jahre 1539 ist Meister Hans Ässlinger, Bildhauer, „umb etlich stuck zu den comin gen Neu-

fast durchwegs Verkleidung in Rotmarmor. Der schönste ist der im italienischen Saale. Er hat nicht nur in Gips wie an der Decke des Apollozimmers die vier Jahreszeiten durch Götter dargestellt, sondern auch in Kelheimerstein, der schönen Elfenbeinton aufweist, das Wappen des Bauherrn, umgeben von sieben zierlichen Reliefs. Er erinnert an den schon 1535 auf der Trausnitz ganz in Kalkstein ausgeführten Kamin über der Kapelle.

Öfen waren deswegen im stolzen Bau nicht verpönt. Von Lucas Lochner in Nürnberg wurde, vermutlich für den Vorderfügel, in die untere große Stube ein Ofen bezogen und im Jahr darauf einer ins Gewürzstübl. Ein Hafner von Braunau, vermutlich der von Dehio beim Schloß Neuburg a. D. um diese Zeit genannte Kolb hat 1540 um 60 Gld. einen Ofen geliefert, zu dem er im Jahr vorher das Maß genommen. Um denselben Preis lieferte ein Deggendorfer Meister zwei Öfen, während Hofhafner Gabriel Törringer sonst am Bau, vielseitig, sogar mit dem Dache, beschäftigt war.

Auch mit Schreinerarbeit hat man nicht ausschließlich einheimische Meister beauftragt. Ob der Schreiner Leonhard Prenner, der von 1538 bis zum Bauabschluß ständig auf Wochenlohn (1 Gld.) beschäftigt war, ein Landshuter war, kann ich nicht sagen. Im Jahre 1538 hat ein Schreiner von Tölz zu zwei Böden, die dann ein Flößer herunterbrachte, 291 sechs- und dreieckige „geforniert tafl“ gemacht und dafür 135 Gld. bekommen. Im nächsten Jahre hat man von dorthen, anscheinend wieder auf einem Floße, Tische und Bänke hergebracht. Damals erhielten auch zwei Münchener Schreiner heimwärts Zehrung. Ein Straubinger Schreiner lieferte im folgenden Jahre ein Türgericht. Ein Meister von Wasserburg hat in einen Turm einen Boden gemacht, der auf drei Fuhren beigefahren wurde, ihn aufgeschlagen und 50 Gld. dafür erhalten. Der Schreiner Andre Fuegl¹⁾ hat 1543 ohne nähere Angabe 80 Gld. verdient; ebenso einer namens Achaz Fuegl 16 Gld. Meister Nikolaus Lendorfer aber machte für den vorderen Bau einen Schenktisch. Nach zwei Jahren aber wurden in die Kanzlei eine lange Tafel mit sechs Schubladen, drei Schreibtischl und zehn Stühle, auch zwei große Kästen mit 56 Schubladen hergestellt. Der alte Marbeck aber fertigte in den vorderen Turm vier Kästen und auf den Gang über die Gasse zwei Gitter, während er in den „Yserthurn“²⁾ vor ein Fenster einen „korb“ tischlerte. An Fenstern aber

burg geschickt worden, hat er dieselbn bis zur Neustat pracht“. Die heute in den Prunkräumen vorhandenen wenigen Eisenöfen stammen aus Karl Theodors Zeit.

(1) Ob er an der schönen Decke des Saales im Vorderbau mit ihren 40 in Farbhölzern eingelegten Kassetten gearbeitet hat? In der Rechnung von 1541 steht der zu beachtende Bericht: „Andre Fuegl, schreiner, hat in meines gnädigen Fürsten und Herrn stuben ain obern und fueßpoden, auch ain wanndt und dreu thürgericht, auch ain ober poden in dem gangg gegen des Zerntzen wirts haus gemacht; für alle 400 gld.“ Die ungewöhnlich hohe Summe spricht sehr dafür, daß dieser erstere „obere poden“ unsere Saaldecke ist. Dann hat der Herzog für gewöhnlich doch nicht die Prunkräume, sondern die getäfelten Räume gegen den Markt zu bewohnt. Daß wir des Wirts Zenz Haus nicht feststellen können, macht sich auch hier unangenehm bemerkbar. Die „zwei Schnitzer von Regensburg“, die 1539 schon heimkehren, und der obgenannte Prenner könnten auch daran ihr Können gezeigt haben. Merkwürdig ist nur, daß für diese schöne, langwierige Geduldarbeit nicht auch Material greifbar verrechnet wird. Sie könnte also auch erst nach Abschluß der Baurechnungen entstanden sein. Es hat ja auch die Balkendecke des Isarganges die Jahrzahl 1556 Daß des Herzogs Stube gegen die Altstadt heraus war, ergibt sich aus Neubauinventuren von 1596 und 1603. In mehreren der Prunksimmer standen damals Himmelbetten und waren wenige Ölbilder aufgehängt.

(2) Über dem Haupteingang an der Altstadt erhob sich noch nach Wenings Stich ein viersseitiger

waren schon 1537 47 Kreuz- und „sechslichtige“ Fenster, 1541 aber auf die Gänge 19 Fenster fertig. Wohl für solche waren von Mittenwald 1538 zwei Lärchenflöße herabgeschwommen. Zum Getäfel aber sind schon 1536 210 Eichenbäume verrechnet worden. In eine Schneckenstiege aber kam 1539 „ain aichen schneckhen“. Zum Hereinfahren des langen Zimmerholzes aus einer benachbarten Waldung brauchte man 1538 in 17 Geschirren 64 Rosse, die 12—13 Nächte in städtischen Stallungen standen. Wenn erst 1542 verrechnet wird, daß der Sagmtüller 135 Schmitt „zu latten auf das vorderhaus“ gemacht hat, so wurde auf diesem Flügel entweder die Dachung bald gewechselt oder der Sagmtüller wurde erst damals für seine vielleicht fünf Jahre vorher getane Arbeit bezahlt.

Vom Dezember 1537 an sind die welschen Steinmetzen am Bau (getrennt von den deutschen, die noch auf Wochenlohn arbeiten, während die welschen Monatsgagen erhalten) in den Rechnungen behandelt. Meister Samaria erhält monatlich 10 Gld., die andern alle aber 8 Gld. Sie heißen — sichtlich alle nur mit dem Vornamen benannt —: Zennin, Niclas oder Nicolai, der kleine Victor, Bartolmei „im roten part“ und zwei namens Bernardin. Einer der beiden letzteren hat vom nächsten Jahre an ebenfalls 10 Gld. Monatszahlung. Der kleine Hansl, zwei Jakob und ein Jakob Philippo, ein Caesar, ein Tomaso und ein Thomesa, ein Andrea, ein weiterer Nicola, ein Francisci und ein Benedikt treten zu diesen noch in den nächsten Jahren bzw. lösen einige davon ab, durchweg mit 8 Gld. Monatslohn. Letzterer aber erhält vom 1. September 1539 an sogar 12 „Crona“ (= 18 Gld.) im Monat. Er ist 1541 auch unter den Stuckatoren zu finden. Neben dem Meister Sigmund und seinem Schatten Anton, die ich auch für Steinmetzen halte, sind in diesem Jahre noch sechs welsche Steinmetzen tätig. Im nächsten Jahre (1542) sind bis in den April Thomas, Bartholme, Viktor, Francesco, Nicola und Andree mit Monatsgage (8 Gld.) bezahlt, hernach lese ich unter den Wochenlöhnen fast immer: „Sechs welschen staimmetzen 11 gld., 42 den., Bernnharden sambt ain jungen 3 gld.“ Während im Oktober und November es sogar acht sind, finde ich die ersten 16 Wochen des letzten Baujahres ständig: „Item 6 staimmetzen 11 gld. 42 den.: mer ain staimmetzen 1 gld.“ Noch vor Sonnenwend treten die letzten 3—4 ab; alle Wochenlöhne aber hören Ende August 1543 ganz auf. Seit Beginn des welschen Baues aber sind unter diesen stets auch 3—4 deutsche Steinmetzen aufgeführt, die mit Namen Hans Schnitzer, Wentzl, dann Mang und Anton Schreiner, vermutlich Brüder, heißen¹⁾. Dieser großen, zwiesprachigen Steinmetzgilde mußte der Windenmacher ständig die Werkzeuge schleifen und spitzen. Im Jahre 1538 verrechnet er 10975 und im nächsten Jahre 10350 Spitzen; 1540 hat er in vier Wochen den fleißigen Klopfern 2049 Spitzen gemacht. Dazu lieferte er ihnen 1538 auch 144 Steineisen, und dann hat er ihnen auch „schröteisen, spitz- und flachhemer, feiln und zirgkl gemacht und ain grossen schlegl.“

Das Fortschreiten des Baues setzte auch die feineren Handwerker und Künstler in Tätigkeit. Die Gewölbe, die, entgegen der damaligen deutschen Bau-

niedriger Turm; der Isarturm auf der Stadtmauer war auch nicht hoch und steht heute noch. Die schönste Ansicht von unserer Residenz, jeder bildlichen vorzuziehen, gibt das dreißig Jahre nach dem Bau entstandene Sandnersche Holzmodell der Stadt Landshut im Nationalmuseum zu München. (1) Im Jahre 1540 wurde von Rattenberg her ein Steinmetz „der marblstain halbn“ geholt. Von diesem und dem vorhergehenden Jahre aber sind zwei Stellen, daß sowohl vom Propst von Ellwangen als von Schwarz ein Steinmetz wegen der Keller kam, dunkel. Hans Schnitzer erhielt nach der Hofkostenrechnung von 1540 ein Schaff Getreide, war also ein einheimischer Meister oder hatte seine Familie hier.

art mit Ausnahme des Kapellenganges auch im ganzen ersten Stockwerk angewendet wurden, sind in diesem Renaissancebau bekanntlich fast alle stuckiert¹⁾. Der Ausdruck Stuckatoren kommt aber nie vor, sondern die welschen Steinmetzen, welche diese Kunst verstanden, werden einfach „Drucker“ genannt. Im Jahre 1540 hat ein Schreiner ein Muster gefertigt, „wie die Welschen an die gewelb machen“; dazu gehörte vermutlich das Birnbaumholz „den Welschen zu mödl.“ Schon im Jahre vorher war von dem unter den Steinmetzen stehenden Benedikt, „so von Neuburg herkommen ist und der die gewölbe ausbraut hat“, um 3 Gld. 15 solcher Mödl gekauft worden. Von den zwei, später drei Walchen, so 1542 „die druck in die gewelb machen“, hießen zwei Thomas und Philipp. Es erhielten zwei solche 123 Gld. vom 1. Januar bis 22. August 1540. Im Jahr 1541 bekam obiger Benedikt, „so in den gewölben druckt“, oder Benedikt „drucker“ vom 26. Mai bis 26. August 60 Gld. ausbezahlt.

Auf die Stuckatoren folgen die Vergolder²⁾, auch „Zubereiter“ genannt. Anfangs Mai 1541 ist Christoph „zubereiber“ oder „bereiter, so den druck in den gewelben vergult“, auf Fronleichnam ein „deutscher zubereiter“ genannt. Im Hinterhause hatten zwei Vergolder ein Gewölbe vergoldet, wofür sie 20 Gld. erhielten und außerdem 2 Gld. Zehrung zur Heimkehr. Von Ende Juni des nächsten Jahres an sind wieder zwei Vergolder wochenlang beschäftigt, später nur mehr einer. Nach Ostern des letzten Baujahres fangen zwei Vergolder an; von Fronleichnam an sind es vier Vergolder bis zum Aufhören der Wochenlöhne um Bartholomäi, also Ende August.

Nun kommen wir noch zu den Malern³⁾. Deren Tätigkeit, sogar die Nationalität, war bisher vielumstritten. Ich glaube, die Frage auf Grund der Rechnungen einigermaßen befriedigend lösen zu können. Über die drei meistgenannten Maler Herman Posthumus, Hans Bocksberger d. Ä. aus Salzburg und Ludwig Reffinger aus München hat schon Bassermann-Jordan in seinem fleißigen Werke „Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe“ (S. 39—42) verdienstvoll geschrieben. Ich will vor allem die drei längeren Stellen, die in den

(1) Der hierzu nötige Gips („ypps“) war vermutlich aus der Tölzer Gegend, da er 1538 auf drei und im nächsten Jahre auf zwei Flößen die Isar herabkam. Es wurden auch 1539 vom Kupferschmied „2 groß weit pfannen zu dem yppsprennen“ gekauft.

(2) Außer anderm besonders in der Kapelle 1540 verbrauchtem Gold ist 1541 angegeben, daß 20 Buch Feingold für die Gewölbe von Ulm um 70 Gld., im Jahr darauf ebensoviel Buch bezogen wurden. Die Stuckaturen sind natürlich nicht durchweg vergoldet. Die Färbung der des italienischen Saales in Gold-Weiß-Blau ist wohl noch die ursprüngliche, ebenso die des zweiten Zimmers der Modellsammlung, während diese Stuckaturen an anderen Gewölben vielfach verändert, namentlich überweißt worden zu sein scheinen.

(3) Im Jahre 1540 wird für die Maler Bleiweiß, Kienschwarz, Rotbraun und Obergelb für 5 Gld. 3 Schill. 28 Pfen. eingekauft, 1541 für sie 3 Pfund blaue und vorher 18 Pfund blaue und grüne Farbe erworben; außerdem heißt es im letzteren Jahre, daß für die welschen Steinmetzen, Maler und den Estrichmacher 25 Gld. 54 Pfen. ausgegeben wurden „umb kreiden, pleiweiß, polermennig, gelb, rettl, schwamen, gelb weiß und rott wax, saffran, grien varb, pappier, mastix, pämwol und engliach peitttuch“. Der Mening gehörte für den Estrichmacher, für den 16 Pfund davon 1540 angeschafft wurden, worauf er für acht Estriche 40 Gld. bekam. Die Notiz für den Bedarf der welschen Steinmetzen, einschließlich des Baumeisters Sigmund, heißt 1538: rotes und weißes Wachs, Bims, Mastix, Kesselbraun, Bleiweiß, Schweiß und Schwämme; im nächsten Jahre wird wieder zum Kitt der Steinmetzen aus der Apotheke Terpentin, Mastix, Bleiweiß und weißes Wachs genommen. Im Jahre 1542 werden Bimssteine und Schwämme von Venedig bezogen, auch eine Korduanhaut zum Polieren des Marmors eingekauft.

Rechnungen von 1542 und 1543 über die beiden letzteren Maler stehen und die bisher nur bruchstückweise¹⁾ bekannt waren, hieher setzen. Erstere sagt:

„Item als maister Hanns Pockhsperger, maller von Saltzburg, zwen säl, zwai chomingewelb, den gangg bei der cappeln²⁾, sechs materi aussn am walnnhaus, auch im hindern thurn und zwai grosse thuech gemaldt, ime geben 142 guldn. So hat ime mein gnädiger herr herzog Ludwig geben 40 gulden und als ine sein gnad abgefertigt, geben 170 gulden, thuet als 352 gulden.“

Die Rechnung von 1543 schreibt unter eigener Rubrik „Maller betreffent“:

„Item maister Hannsen Pockhsperger, maller von Saltzburg, als er den unndern gangg im hof gegen dem Zennzen wirdt, auch in dem obern sall ain kindl driumpf gemalt, hat ime mein gnädiger fürst und herr geben 40 gulden.“

Item Ludwigen Reffinger, maller von München, hat ain gewelb gemacht mit des himls lauff, auch mit dem Wachus und herniden dreu gewelb gemalt, auch den gangg, so über die gassen geet, sambt 24 vissierungen zu den geschmelzten schein; ime geben 64 gulden.

Item Pauls maller umb arbeit zalt 37 gulden.“

Über Bocksberger ist sonst keine Notiz mehr zu finden; dagegen beziehe ich die 1542 unter Handwerker stehende Notiz „Ludwig maller 186 fl“ auf unsern Ludwig Reffinger, zumal schon die Hofkostenrechnung von 1540 sagt, daß auf des Herzogs Befehl dem Ludwig, Maler von München, 1 Schaff Korn verabreicht wurde. Manche, aber kaum eine längere Rechnungsnotiz haben wir in denen von 1540 bis 1542 über den Maler Hermann, der nie mit seinem Zunamen genannt wird. Die von 1541, daß sein Bruder, „als dieser in eine gefihlte ramb 1 gemaltes tuch gemalt hat, laubwerch in den ramen geschniten“ und dafür 4 Gld. erhielt, möchte man auf das auch von Bassermann-Jordan (S. 42) erwähnte Altarbild der Residenzkapelle, das nun auf der Trausnitz trauert und uns seinen Zunamen überliefert hat, beziehen. Die Anbetung des Kindes durch die Hirten und Könige ist aber beide-male auf Holz gemalt. Sonst ist in diesen drei Jahrgängen mitten unter den italienischen Steinmetzen immer angegeben, wie lange „maister Herman, maller“ gearbeitet und wieviel er Lohn bekommen habe. Er muß sich als Welscher gefühlt haben und war auch anscheinend ein solcher, da er wie die „Drucker“ sich in „Crona“ zahlen ließ, nämlich deren 12 im Monat, gleich 18 Gulden in Münze bezog. Im Jahre 1540 war er nur drei Monate beschäftigt, nämlich vom 24. April bis 24. Juli; da er das ganze nächste Jahr im welschen Bau malte, bekam er 216 Gulden. Zu Anfang 1542 war er nur mehr vier Monate beschäftigt, kommt aber auch anschließend zwischen Ostern und Himmelfahrt noch mit vier Wochenlöhnen (je zu 4 Gld. 3 Schill. 15 Pfen.) vor, so daß er rund 350 Gulden davontrug, also zwischen Reffinger und Bocksberger mit seinem Verdienst steht.

Ich will nun auf Grund dieser unanfechtbaren Quellen zeigen, welche von den heute noch erhaltenen Deckenmalereien³⁾ den einzelnen dieser drei meistbeschäf-

(1) Sitzungs-Ber. d. Münch. Akad. d. Wiss. 1892 I, S. 148 u. Bassermann-Jordan, a. a. O., S. 39, beide fußend auf Meidingers Lokalgesechichte und Mitteilung von Dr. K. Trautmann.

(2) Von der Kapelle ist selten die Rede. Die zwei großen Leuchter, die 1542 um 8 Gld. 70 Pfen. gekauft werden, gehörten wohl dahin. Sicher ist das von den „messigen seulin, so in der capelln sein“, und die 1542 ein Fuhrmann brachte. Von der Einweihung derselben lese ich erst in der Hauskammerrechnung von 1571, als der fromme Wilhelm als Kronprinz auf der Trausnitz residierte. Damals wurde die Stadtresidenz herabgeputzt.

(3) Der italienische Saal hat neuere Marmorverkleidung an den Wänden, die übrigen Prachträume dort graue Malereien von 1780; nur vom Kapellengang waren die Wände ursprünglich bemalt. Zur

tigten Meister zuzuweisen sind. Da hat denn Hans Bocksberger sicher gemalt: den Kapellengang und den Putten- oder Kinderfries im italienischen Saal. Dem Ludwig Reffinger ist von dem Erhaltenen sicher zusuteilen: Die Decken des Planeten- und des Götterzimmers; denn ersteres ist das „Gewelb mit des himls lauff“; „Wachus“ gleich Bacchus ist nur im Götterzimmer abgebildet, dort zwar nicht die wichtigste, aber durch ihre Weinseligkeit auffallende Figur. Die Notizen über diese beiden Maler geben uns aber auch Hinweise auf Malereien, die heute verschwunden sind. Von Bocksberger sind sicher nicht mehr vorhanden die „sechs materi aussen am Walhnhaus“, worunter vermutlich die Stallungen¹⁾ zu verstehen sind, dann die Malerei „im hindern thurn“, zwei Leinwandbilder, die vielleicht noch in einer Galerie zu suchen sind, endlich die Malereien im „undern gang im hof gegen dem Zennzen wirdt“, worunter vermutlich die Säulenhalle des westlichen Verbindungsbaues unter dem Kapellengang zu verstehen ist. Von Reffinger ist nicht mehr erhalten: Die Malerei im „gang, so über die gassen geet“, d. h. in dem auf zwei Bögen über die Ländgasse führenden Gange. Die „24 vissierungen zu den geschmelzten schein“ sind uns indirekt zur Hälfte im Nationalmuseum erhalten. Der Katalog Glasgemälde desselben zählt nämlich unter 155—166 bei Jörg Breu d. Ä. zwölf Glasbilder aus der Landshuter Residenz auf, welche die Geschichte des Ägyptischen Joseph behandeln. Da nur von Visierungen, also Entwürfen die Rede ist, braucht die Ausführung durch Jörg Breu²⁾ nicht zu überraschen.

Wir haben nun auf Hans Bocksberger und Ludwig Reffinger auch die mehrdeutigen Stellen in unseren Quellen richtig zu verteilen, was nach den 1780 ff. unter Karl Theodor und schon früher vorgenommenen Übermalungen³⁾ und den

Wohlichkeit von Renaissance Räumen trug immer reichliche Verwendung von Gobelins bei, die nur aufgemacht wurden, wenn das Schloß von den Herrschaften bewohnt war. Die Hauakammerrechnungen gäben manche Notiz dafür. So erhielten 1561 die Wächter, welche für die Ankunft Albrechts V. die Teppiche aufmachen mußten, Bier und Brot. Nach sechs Jahren war er wiederholt gelegentlich des Regensburger Reichstags und der Hirschfaist da. Schon auf Georgi waren im „welschen pau die hackn zu den eynen stenngn, daran die töblich hanggen, eingemacht“ worden.

(1) Nur die Stallungen haben außen an ihrer glatten Front noch Platz für Malerei; in Mantua waren ja auch die Lieblingspferde des Herzogs Frederigo Gonzaga (vgl. Denkmalpflege VII (1905), S. 112), an die Wand gemalt. Die Hauptfront an der Länd mit ihrer Rustika hätte höchstens in den fünf Blindfenstern neben dem großen Wappen solchen Raum geboten.

(2) Da nach dem erwähnten Katalog (Nr. 173) Barthel Beham mit Reffinger in der Werkstatt des Wolfgang Mielich zusammen gearbeitet hat, kann auch Jörg Breu dort gelernt haben. Ein Teil dieser runden Glasbilder war im Kapellengang. Denn Bocksberger hat die Spiegelbilder dieser Gangfenster auf der fensterlosen Wand gegenüber aufgemalt und dabei jedem Flügel oben ein blauefastes Rundfensterchen eingesetzt.

(3) Auch über die Instandsetzung der Residenz für den jungvermählten Pfalzgrafen Wilhelm von Birkenfeld ist von 1780 eine Rechnung da. Der Voranschlag lautete auf 9367 Gld. Die Maurer, Zimmerleute, Tagelöhner und Steinmetzen bezogen aber allein schon 8803 Gld. an Löhnen. Die wirklichen Kosten waren schließlich 29008 Gld. Zweimal wurden je 127 Fässer Gips bezogen; Flößmeister von München und Töiz lieferten auch sonstiges Baumaterial. Der Münchener Bildhauer Anton Zochenberger bekam für „11 Trumeau-Spiegel-Ramen und 9 Consol-Tische“ 462 Gld.; der kurfürstl. Maler Augustin Joseph Demel für deren Fassung 224 und für seine sonstigen Arbeiten, also obige Über- und Wandbemalung 745 Gld. Die Landshuter bürgerlichen Maler Frz. Schmid, Zacharias Lehrhuber und Joh. Kaufmann erhielten die Anstreicherarbeiten. Der Landshuter Bildhauer Christian Jorhan verdiente nur 82 Gld. Von München kamen auch acht Stück Marmor für einen welschen Kamin. Zum Schluß schwamm auch auf drei Flößen des Pfalzgrafen „Bagage“ von München her. Der Hof-Oberbaudirektor Lespilliez war zum Nachschauen einmal vier Tage von München fort. — Schon bald nach dem Ableben des Schloßbauers fanden in der Kirche und in etlichen Sälen Übermalungen

Übertünchungen nicht leicht ist, wie schon Bassermann-Jordan, der auch sehr darunter zu leiden hatte und deshalb mangels der Quellen fehlgreifen mußte, an vielen Stellen hervorhob. Da werden unbestimmt dem Meister aus Salzburg noch „zwei Säl, zwai chomingewelb“, also zwei Säle und zwei Kamingewölbe zugeschrieben, dem Meister aus München aber „herniden dreu gewelb“. Wenn die feste Zuteilung dieser sieben Räume gelänge, wäre die Frage sicher gelöst, da der Rest dann für Hermann Postumus verbliebe, nachdem wir als ziemlich sicher annehmen dürfen, daß die hernach noch zu behandelnden Maler keine ganzen Innenräume auszumalen hatten. Daß unter dem einen der beiden Säle, die Bocksberger auszumalen hatte, der italienische Saal zu verstehen ist, ist naheliegend. Es ist sogar sicher, wenn wir aus dem verbürgt ihm zugeschriebenen Kapellengang die Bärte und Rüstungen mit den Brustbildern antiker Helden und Hoerführer in den achteckigen Gemälden dieses Saales vergleichen. Sollte der zweite Saal der ungewölbte deutsche Saal des Vorderbaues sein, über dessen schöner Kassettendecke in Farbholz nichts Greifbares in den Baurechnungen steht, die aber nicht viel später sein kann? Es könnte sich bei diesem unstuckierten Saale übrigens nur um Wandmalerei handeln. Bei den beiden „Kamingewölben“ haben wir, da im Apollozimmer die düstere Farbgebung sowohl wie die Steifheit des Apollo und das Durchziehen von Figuren durch mehrere Stuckfelder (vgl. Planetenzimmer) ganz für Reffinger spricht, die Wahl zwischen dem anstoßenden, übertünchten fünfeckigen Zimmer und dem folgenden Venuszimmer im oberen Stock und der sog. Konditorei und Kaffeeküche zu ebener Erde. Dem Reffinger sind hier auch, weil es „herniden“ heißt, drei Gewölbe zuzuteilen. Seinen dunklen Farben entspricht am ehesten das Eckzimmer der Modellsammlung mit seinen 25 Kassetten. Also wird er auch den anschließenden, heute übertünchten Saal der Sammlung und das gleich daneben liegende Einfahrtsgewölbe bemalt haben. Für Postumus bleibt dann an noch erhaltenen ganzen Räumen das schöne Dianazimmer, vielleicht auch die Konditorei und Kaffeeküche, endlich der Bibelzyklus der Vorhalle. Sollte da nicht er der sein, der die ganz italienisch anmutenden Grottesken und Lorbeerzweige im Planetenzimmer, auch im Kapellengang, endlich die in Rosa fast ganz übertünchten Grottesken des Götterzimmers gemalt hat? Denn anzunehmen, daß jedem Maler immer nur ganze Gewölbe zum Ausmalen zugeteilt wurden, wäre doch zu schablonenhaft.

Vielleicht darf ich hier noch über den von Bocksberger rings um den italienischen Saal gemalten Puttenfries, in der Rechnung „Kindleintriumph“ genannt, den ich gar hoch schätze, von dem ich aber leider nur ein ungentügendes Bild bringen kann, ein paar Worte verlieren. Es ist in goldenen Unzialbuchstaben der für die damaligen Wittelsbracher Brüder wegen des jungen Erbfolgesetzes so wichtige Spruch dargestellt:

„CONCORDIA PARVAE RES CRESCUNT,
DISCORDIA MAXIMAE DILABUNTUR.“

statt. Die Landshuter Hofbaurechnung von 1553 sagt, daß dort acht Zimmerleute „dem maister Hanns Zentzn, maller von München gerust aufgemacht, damit er die verdorbenen gemäl widerumb hat ausgepessert“. Schon im nächsten Jahre hat ein Maler Wolfgang am vordern Schieß das gemalte Gesims, das vom Wetter beschädigt worden und nach dem folgenden auch erst 15 Jahre alt war, vom Korb aus neu gemalt. Übertüncht sind nicht nur mehrere geschlossene Räume in beiden Stockwerken, sondern auch die beiden anderen offenen Hallen des Hofes, bei denen bei starker Luftfeuchtigkeit die alten Bilder noch durchschlagen.

Die beiden Worte Concordia und Discordia nehmen je eine Schmalseite des Saales ein. Zwischen und mit den Unzialen spielen nackte Putten, zu Hunderten darf man sagen, da auf ersteres Wort allein 60, auf letzteres 50 treffen. Bewundernswert ist die Abwechslung, die der Künstler in das lange Band hineinbrachte. Eine Gruppe trägt einen Kameraden auf den Schultern, eine andere einen an Armen und Beinen; andere Gruppen spielen mit selten angebrachten Tieren (Hund, Ziege und Schwan) oder mit Musikinstrumenten oder Windrädchen. Nach Kinderart sind auch die Buchstaben ihr Spielzeug zum Durchkriechen und Versteckensspiel. Das O suchen sie zu rollen, ein C als Schaukel zu benützen. Gleich mit dem zweiten Teil des Spruches beginnt der Streit der großen Gesellschaft, was zeigt, daß der Maler den Spruch miterlebte. Die Knirpse werfen und zerrn einander, ziehen entgegengesetzt, verbläuen einander alle möglichen Körperteile, raufen um ein Fähnlein, kurzum, führen miteinander Krieg, sogar mit Pfeil und Bogen und Wurfspieß. Fürwahr ein Meisterwerk dieses bis jetzt leider so wenig bekannten älteren Bocksberger!

Sonst ist nur ein Landshuter Maler Paulus genauer faßbar¹⁾. Es wurde nämlich nach der Kastenrechnung von 1540 an „Paulsen maler hie“ auf herzoglichen Befehl ein Schaff Korn verabreicht; 1543 verdiente er am Bau 37 Gulden; fast das Doppelte davon, nämlich 70 Gulden, bekam er vier Jahre vorher „von dem vordern schieß ze malln.“ Ein Einheimischer war also der erste am Bau beschäftigte Maler. Seinen Laokoon und drei andere Heroengestalten, die er nach dem Gesagten am deutschen Flügel neben die zwei Fensterpaare über dem Haupteingang malte, zeigt noch Wenings Kupferstich der Residenz.

Ein Christoph, Maler von München, ist im Oktober 1540 mit Wochenlohn am Bau beschäftigt und gleich darauf „2 maler von München.“ Vor Schluß aller Bauarbeiten, nämlich von der Fronleichnamswochen 1543 bis in den Juli hinein ist mit einem Wochenlohn von 1 Gld. 3 Schill. 15 Pfen. „maister Michel, maler von München“ beschäftigt. Über die Tätigkeit dieser letzten Münchener Maler ist sonst nichts Näheres angegeben. Sie werden bei ihrer kurzen Tätigkeit kaum selbständige Aufgaben zu erledigen gehabt haben, sondern nur gehilfenmäßig tätig gewesen sein.

Es ist in den Rechnungen keine Spur vorhanden, daß außer Meister Herman auch nur ein ausgesprochen welcher Maler am Baue tätig war. Insbesondere ist keine Andeutung gemacht, daß Baumeister Sigismund oder sein Diener Anton auch als Maler gearbeitet haben. Sie scheinen nur Steinmetzen gewesen zu sein. Ein Maler oder Baumeister Antonelli, der in der Literatur über diesen Bau immer spukt, ist geradezu als Erfindung zu bezeichnen.

Die Hauptdaten über die Inangriffnahme der einzelnen Baugruppen wurden schon eingangs gegeben. Auch über das Fortschreiten des Baues sind wir außer durch Inschriften²⁾, die mit Vorliebe an Türstöcken angebracht sind, durch gelegentliche Notizen einigermaßen unterrichtet. Maurer, Tagelöhner und Zimmer-

(1) Den Landshuter Maler „Steffan Sibenwürger“, der nach der Kastenrechnung 1540 ein Schaff Korn vom Herzog erhält, finde ich am Bau nicht beschäftigt.

(2) Aus Bassermann-Jordan sind sie zu ersehen. Das Jahr 1540 steht an einem der Herkules-Reliefs im großen Saal (S. 32), 1541 am dort befindlichen Herzogswappen (S. 30) und den Grottesken des Venussimmers (S. 35), 1542 auf dem Türsturz der Modellsammlung (S. 18), im Götterszimmer (S. 30) auch eingelegt in einer Saaltüre (S. 35) und am Türsturz an der Isar (S. 35), 1543 endlich zeigt die Umschrift der italienischen Vorhalle.

leute erhielten 1537 vier Gulden zu „Beschlufwein“¹⁾, als erstere die vier Keller-gewölbe „gar gewölbt“ hatten. Im Jahre 1538, vermutlich im Herbst, bekamen diese Maurer wieder Beschlufwein, als sie „das untere gewölbe ganz geschlossen haben“; im nächsten Jahre wurde „den welschen, als si das groß, hoch, lang gewelb geschlossen“, vermutlich also die Tonne des sog. italienischen Saales im ersten Stocke des wappengeschmückten Flügels an der Länd fertig hatten, 2 Gulden verabreicht. In diesem Jahre wurde im Ziegelofen des Moosburger Chorstifts zu Isarek „das glasiert dach gesprent“, das Meister Bernhard Walch vorher beschaut und wozu der Hafner Alban ein Muster gemacht hatte. Im Jahre 1540 wurde der Keller mit Marmor gepflastert, andererseits vom Vergolder Strasser die 17 Buchstaben²⁾ am großen Steinwappen der Ländfront, die Gießer Bernhard³⁾ gegossen hatte, dann die 14 Buchstaben der heute noch zu sehenden Inschrift „Domus orationis“ ober des Kapelleneingangs vergoldet, auch von diesem oder einem andern „zuebereitter“, der kurze Zeit beim Wirt Aham Maler verköstigt wurde, in der Kapelle Vergoldung angebracht. Im nächsten Jahre wurden die beiden Höfe gepflastert und für den „welschen Stall“ ein Brunnkar beigebracht. In diesen „Walchenstall“ kamen 1542 vier Bettl für die Knechte anscheinend und in des welchen Stallmeisters⁴⁾ Zimmer 3 Gießfaß (zum Händewaschen) und ein „Reisbettl“. Man hat damals auch zum hintern Tor „56 stähln nagl schleifen“ und dann polieren lassen.

Rechnerisch und wirtschaftlich veranlagte Leser werden auch nach den Baukosten fragen. Ich habe die acht Baujahre 1536 bis 1543 fast auf den Pfennig 55100 Gulden errechnet, mit den Jahren 1538 und 1541 als Höhepunkten. Das ist aber noch nicht die ganze Summe, wenn man bedenkt, daß vom Holz aus eigenen Waldungen nur die Fuhrlohne verrechnet sind, die Gehälter für den Bau-schreiber und den deutschen Baumeister Überreiter in diesen Rechnungen überhaupt nicht erscheinen, ebensowenig die Getreidebezüge, die solche Bauleute und Künstler sicher nicht bloß in dem erhaltenen Jahrgang 1540 der Hofkastenrechnungen erhielten. Die aus dem gleichen Jahre auch vereinzelt erhaltene Kammermeisterrechnung des Herzogs läßt stark vermuten, daß die Mittel durch Anlehen aufgebracht wurden. Die Münchener Wittelsbacher des 16. Jahrhunderts waren ja bekannt dafür, daß sie weit über ihre Einkünfte Ausgaben machten.

* * *

Die Landshuter Residenz steht durch ihre rein italienische Art nach der Anlage und Ausführung fast vereinsamt in der bayerischen, ja deutschen Kunstgeschichte da. Darob dürfen wir aber die zeitlichen und sachlichen Zusammenhänge nicht

(1) Diese drei Arten eigentlicher Bauarbeiter erhielten auch jeden Aschermittwoch „nach altem geprauch zu verdrinken“ ein paar Gulden. Bei den Zimmerleuten waren außerdem jede andere Woche 2 Pfen. „Badegeld“ auf den Mann üblich.

(2) Ich kann aus der Inschrift „Lud. utr. Bav. dux“ nur 12 herausbringen. Wenn fünf fehlen sollten, waren sie über dem Wappen angebracht. Der Künstler dieses italienisch empfundenen Wappens ist aus den Rechnungen nicht ersichtlich. Die Rechnung 1538 sagt: „Item umb die vier stugk staln daraus man das wappen gemacht“, samt Fuhrion 73 Gld. 21 Pfen.

(3) Dieser Bernhard „giesser“ war anscheinend für Geschützwesen in ständigen Diensten des Herzogs. Nach der Kammermeister- und Hofkastenrechnung von 1540 bezog er 50 Gld. Sold und außerdem auf herzoglichen Befehl $\frac{1}{3}$ Schaff Weizen und 2 Schaff Korn.

(4) Nach der Kammermeisterrechnung von 1540 war damals schon „Piero Walb“ mit 210 Gld. im Stall weitaus der bestbezahlte.

aus dem Auge lassen. Auf die nach Neuburg a. L., Ingolstadt und Neuburg a. D. führenden Fäden wurde oben schon hingewiesen. Die Beteiligung Welscher an jenen Bauwerken war bis jetzt nicht bekannt, bzw. prägte den Ingolstädter Festungswerken und Erdwällen keinen Charakter auf. Von 1530 an haben nämlich die Pfalzgrafen Ottheinrich und Philipp, von denen ersterer bekanntlich der Schöpfer des berühmten Flügels am Heidelberger Schloß wurde, in Neuburg a. D. und im benachbarten Grünau¹⁾ sich ein Stadt- bzw. Jagdschloß im neuen Stil bauen lassen. Am altmodischsten war noch der Burgumbau, den Herzog Wilhelm IV. in Wasserburg a. L. in den Jahren 1526—1543 ausführte. Der früheste Bau, auch noch nicht frei von der Gotik, ist der des Onkels der genannten vier Wittelsbacher, des Bischofs Philipp von Freising im Hofe seiner Residenz. Mit einer Ausnahme sind die Bauherren lauter Wittelsbacher. Es stehen von den damals regierenden Wittelsbachern nur Herzog Ernst in Passau und Pfalzgraf Johann in Regensburg aus. An den die Verbindung mit Italien herstellenden Wasserwegen der Isar, des Inns und der Donau liegen bezeichnenderweise alle diese Orte. Bis auf Freising gehörten sie beachtenswerterweise alle dem zerschlagenen Gebiete der ehemaligen reichen Herzöge von Landshut an. Von deren Hauptstädten fehlt nur Burghausen. Ein schon aus dem Mittelalter überkommener Handelsverkehr mit Italien und eine gleichfalls alte Wohlhabenheit des Gebietes bedingten das frühe Eindringen der neuen Bauweise in Altbayern.

(1) Das in die Münchener Residenz überführte Renaissanceportal aus Neuburg a. D. ist aus unserer Bauzeit. Die im dortigen Nationalmuseum befindliche Inschrifttafel mit der Jagdszene aus Grünau ist auch zu beachten. Meister Veit Guldin hieß hier der Baumeister. Welsche Maurer unter einem Meister Bernhart wurden dort zu den Keller- und Kapellengewölben verwendet. (Einige Monatsrechnungen von 1539—1541 sind im Kreisarchiv Landshut); Dr. Ph. M. Halm im Jahrg. 1905 (S. 109 ff.) der „Denkmalpflege“ kannte diese italienischen Beziehungen nicht.



Abb. 1. Freiberg, Dom. Schaldeckel der Tulpenkanzel



Abb. 2. Freiberg, Dom. Kelch der Tulpenkanzel nach Westen.



Abb. 3. Freiberg, Dom.
Angebl. Selbstbildnis des Meisters der Tulpenkanzel.



Abb. 4. Freiberg, Dom. Mittelteil der Tulpenkanzel.

DER MEISTER H. W., EIN ERZGEBIRGISCHER PLASTIKER AM AUSGANG DES MITTELALTERS

Mit zwölf Abbildungen auf fünf Tafeln in Lichtdruck

Von WILHELM JUNIUS-Dresden

Als Bode in seiner 1887 erschienenen „Geschichte der deutschen Plastik“ die spätgotische obersächsische Bildnerei in den Städten am Nordabhang des Erzgebirges beschrieb, war ihm aus der Masse der unerfreulichen Durchschnittsarbeiten eine Gruppe von stilistisch eigenartigen und künstlerisch wertvollen Werken entgegengetreten, deren Formbehandlung ihn an Adam Krafft und Tilman Riemenschneider erinnerte. Seither hat sich eine Anzahl von Einzeluntersuchungen und gelegentlichen Hinweisen mit dieser erzgebirgischen Bildnerei beschäftigt, ohne indessen den Schleier, der über der Meisterpersönlichkeit und ihren Schöpfungen liegt, heben zu können.

Es handelt sich zunächst um die tonsteinerne¹⁾ „Tulpenkanzel“ im Freiburger Dom (Abb. 1—4). Wolfgang Roch, der im Kriege gefallene Bautzener Museumsdirektor, hat ihr einen Aufsatz gewidmet, den ich aus seinen nachgelassenen Schriften im 39. Bande des Neuen Archivs für sächsische Geschichte veröffentlicht habe, und der die in Betracht kommende Literatur aufführt. Unkontrollierbare Überlieferungen schreiben sie einem Hans von Köln zu, der sie zwischen 1480—90 errichtet habe²⁾. Bode hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Figur des älteren ernenen Mannes am Fuße der Kanzeltreppe (Abb. 3) und der die Treppe stützende junge Bursche in ähnlicher Weise zu dem Werke in Beziehung gebracht seien, wie dies Adam Krafft an seinem 1493—96 geschaffenen Sakramenthaus in der Nürnberger Lorenzkirche getan habe, und wie die Freiburger Kanzel, so zeigt auch Kraffts Tabernakel den gleichen Überschwang technischen Könnens und kühnster Phantastik.

R. Bruck hat 1916 im VII. Jahrgang der „Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen“ die Existenz des traditionellen Meisters Hans von Köln abgelehnt, insbesondere stilistische Beziehungen der „Tulpenkanzel“ zu einigen erzgebirgischen Plastiken der gleichen Epoche, Bildwerken, in die in gleicher Weise der aus der Anonymität nur zögernd heraustretende Meister mancherlei spielerischen Kleinkram, allegorisch-symbolische Gestalten u. a. hineingeheimnist hat, bestritten. Es kommen im wesentlichen in Frage die Annaberger „Schöne Tür“, die Chemnitzer Geißelungsgruppe und die Ebersdorfer Pulthalterfiguren, sowie der Bornaer, Glösaer, Mittelbacher Altar und eine Marienfigur im Chemnitzer Museum, deren stilistische Zusammengehörigkeit wir hier erneut betonen möchten³⁾.

Auf dem in Holz geschnitzten Schalldeckel der „Tulpenkanzel“ (Abb. 1) sind

(1) Das Material, Wiesaer oder Flöhaer Tonstein, bei Chemnitz gebrochen.

(2) 1484, am Montag nach corporis Christi, ging fast die ganze Stadt Freiberg in Flammen auf, wobei auch die romanische Domkirche ausbrannte. Auf Anordnung Herzog Albrechts von Sachsen begann man dann, die wenigen Reste der Brandmauern völlig abzutragen und von Grund auf den Dom neu zu bauen. Noch 1491 mußte der stockende Kirchenbau durch einen vom Papst Innocenz III. erteilten Indulgenzbrief gefördert werden, und erst 1512 ist der Neubau des Domes in spätgotischem Stil beendet worden, wohl unter der Leitung von Johann Falkenwall. Die Aufstellung der Tulpenkanzel kann also vor 1512 nicht erfolgt, und ihre Entstehung dürfte zwischen 1512—20 anzusetzen sein.

(3) Vgl. auch Neues Archiv f. sächs. Geschichte, Bd. 38, S. 201.

die Attribute der vier Evangelisten dargestellt, und über ihnen wächst gleichsam aus einem Blütenkelch hervor Maria mit dem Kinde¹⁾. Diese Madonna erinnerte mich an diejenige über dem Hauptportal der Chemnitzer Schloßkirche (ehemalige Klosterkirche der Benediktiner), das laut Inschrift im Jahre 1525 durch Abt Hilarius errichtet wurde (Abb. 5 und 6). Schon Steche wies im 7. Bande der „Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens“ darauf hin, daß der Schöpfer des Chemnitzer Portals zwar namentlich unbekannt sei, aber der Schule des Freiburger Kanzelmeisters entstamme, wenn nicht gar mit ihm identisch sei. Dieses Zögern in einer unbedingten Zuweisung wird erklärlich, wenn wir berücksichtigen, daß die Verschiedenheit des Materials (in Freiberg weicher Tonstein bzw. Holz und Stuck, in Chemnitz spröder Porphyrtuffstein) auch stilistische Abweichungen und eine andere Schnittformel bedingt: die Faltenzüge der Chemnitzer Portalfiguren sind schwülstiger und plumper, die Haltung unbeholfener und unfreier. Nehmen wir noch einen Unterschied von etwa 10 Jahren zwischen der Entstehungszeit der Kanzel und der des Portals an (legt man die m. E. unrichtige Stechesche Datierung 1480 zugrunde, so beträgt der zeitliche Abstand sogar 45 Jahre), dann wird man Steche und Gurlitt²⁾ durchaus beipflichten müssen und den Gedanken des Umschaffens der Architekturformen in Naturgebilde („sächs. Baumstil“), den Entwurf dem Meister der Freiburger Tulpenkanzel, die Ausführung aber einem jener zahlreichen zugereisten Steinmetzen zuschreiben, die in den erzgebirgischen Bauhütten um 1255 tätig waren.

Die gleiche Phantastik des Entwurfs und Konsequenz der realistischen Darstellung zeigt auch die im Innern der Chemnitzer Schloßkirche aufgestellte, über $3\frac{1}{2}$ cm hohe, aus einem Lindenstamm geschnitzte Geißelungsgruppe. Auch hier jenes kunstreich verschlungene Astwerk wie bei dem Portal, dessen „Baumstil“ wiederum so untrügliche Verwandtschaft mit der „Tulpenkanzel“ zeigt, die gleich naturwahr durchgebildeten Gestalten: zwei rohe Henker, die Christus geißeln, ein dritter, der den zusammenbrechenden Heiland mittels eines unter den Armen durchgezogenen Seiles von hinten am Stamme hochzerrt, und ein kauender jüngerer Mann, mit dem Binden einer Dornenkrone beschäftigt (Abb. 10). Hinsichtlich ihrer Naturalistik haben die fünf Figuren der Geißelungsgruppe in der sächsischen spätgotischen Plastik Parallelen nur noch in den Gestalten der Tulpenkanzel (Meister, Geselle, die vier Kirchenväter) und jenen der Annaberger „Schönen Tür“. In Einzelheiten sei auf die Haarbehandlung bei dem Christuskinde und den tanzenden Engeln der Kanzel, verglichen mit derjenigen der Chemnitzer Gruppe, hingewiesen: ein Auflockern der Haare in einzelne Büschel. Die feine Artikulation der Hände ist ebenfalls in dieser Vollendung bei keinem ober-sächsischen Plastiker dieser Zeit zu finden. Jenes unvergeßliche schmerzvolle Gesicht des eine Dornenkrone mit einem Strick zusammenbindenden Jünglings zu Füßen des Heilands erinnert an den die Kanzeltreppe tragenden Gesellen in Freiberg, vor allem aber an die Ebersdorfer Pulthalter, die Engel im Tympanon der Annaberger „Schönen Tür“ von 1512 und im Mittelschrein des Bornaer Altars von 1511.

Der plastische Gedanke, der dem Ebersdorfer Pulthalter zugrunde liegt, war uns bereits früher einmal in der Gestalt eines Subdiakons als Pulträger im

(1) Vgl. die ausführliche Beschreibung im 3. Bande des sächs. Inventarisationswerkes; ferner C. Gurlitt: „Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation“, S. 133 (Halle 1890).

(2) a. a. O., S. 138.

Naumburger Dom vermittelt worden¹⁾, und der Chemnitzer Meister muß diese Figur, die er in freier und durch Wegfall der Pultstütze ungezwungener Weise in den beiden Ebersdorfer Schnitzfiguren „kopierte“, gekannt haben. Ob der Meister diese Ambonen-Bildwerke wirklich für das kleine Ebersdorfer Kirchlein geschnitzt hat? Ich glaube, — nein, — und komme immer mehr dazu, bei jedem ober-sächsischen Werke aus vorreformatorischer Zeit in den Dorfkirchen aber auch den größeren Stadtkirchen die Frage zu stellen: ist es für diese geschaffen worden oder woher stammt es? Seit 1540 setzt ein Umzug von Altären und kirchlichen Kunstwerken ein, der sehr erheblich gewesen sein muß, und Dörfer werden schwerlich sich die Kosten haben machen können, die solche Werke wie die Ebersdorfer Pulthalter verursacht haben. So ist die Annahme nicht ungerechtfertigt, daß auch sie ursprünglich für die Chemnitzer Benediktiner bestimmt waren.

Auch die Annaberger Franziskanermönche haben 1512 für ihre Klosterkirche, die jetzige Annenkirche, den für Freiberg und in Chemnitz tätigen Künstler gewonnen. Von ihm stammt die polychromierte und reich vergoldete „Schöne Tür“, die in der Literatur schon oft gewürdigt wurde²⁾. Die geflügelten Engelsgestalten des sandsteinernen Portals sind die gleichen wie der pultragende Engel und der jugendliche Diakon in Ebersdorf; die Übereinstimmung ist selbst für ein ungeschultes Auge so stark, daß auf eine eingehende stilkritische Vergleichung verzichtet werden darf. Wichtig ist der Umstand, daß an diesem Werke der bisher unbekannte Künstler erstmalig sich bezeichnet hat: Anno domini 1512 H. W. (an der Unterseite des Türsturzes). Als Stifter sind den von Engeln getragenen Wappenschildern oberhalb der Eingangstüre nach Georg der Bärtige und seine polnische Gemahlin Barbara anzusehen.

Schmidt³⁾ behauptet, daß dieses Monogramm in Hans Warnitz aufzulösen sei, und bezieht sich dabei auf Meyer⁴⁾: „Die kunstmäßige Ausarbeitung dieses herrlichen Tores fällt jedermann sogleich in die Augen, zumal nachdem dasselbige 1690, wie es die Aufschrift ausweist, von neuem gemahlet und schön vergoldet worden ist. Die Unkosten dazu (nämlich zur Restaurierung!) gab ein damaliger Kaufmann allhier, Christian Beyer, und die Arbeit dazu verrichtete ein gewisser Künstler, Warnitz genannt, so daß diesem Thor mit Recht der Nahme des Schönen beygeleget werden kann.“ Gurlitt⁵⁾ hatte schon 1890 das Werk ausführlich besprochen, es

(1) Vgl. A. Schmarsow und E. v. Flotwell: Meisterwerke der deutschen Bilderei I. Naumburger Dom. (Magdeburg 1892.)

(2) Petrus Albinus: Annabergische Annales von 1492—1539 (Mskr. der Sächs. Landesbibliothek in Dresden). Chr. Emmerling: Herrlichkeit des ber. Annaberger Tempels (Schneeberg 1713). Johann Christian Meier: Die Herrlichkeit des Annabergischen Tempels (Chemnitz 1776). Georg Arnold: Chronik von Annaberg (Annaberg 1812). Joh. Friedr. Hübschmann: Denkwürdigkeiten Annabergs (1819). Spieß: Rückblicke auf Annabergs Vorzeit. Heft V (Annaberg 1858). R. Steche: a. a. O., Bd. IV, S. 17. C. Gurlitt, a. a. O., S. 135—138. Oswald Schmidt: Die St. Annenkirche zu Annaberg (Leipzig 1908). Kurt Gerstenberg: Deutsche Sondergotik, S. 83 und 169. Wilhelm Junius: Spätgotische sächsische Schnitzaltäre (Dresden 1914), S. 73.

(3) a. a. O., S. 112.

(4) a. a. O., S. 27.

(5) a. a. O., S. 135—138. 1913 veröffentlichte Kurt Gerstenberg seine geistreiche stilpsychologische Arbeit: „Deutsche Sondergotik“, in der es S. 169 als Anmerkung zu S. 83 heißt: „Die schöne Pforte in Annaberg ist erst seit 1597 vom Franziskanerkloster in die Annenkirche versetzt. Dem gleichen Meister H. W. sind von Flechsig die Ebersdorfer Pulthalter u. a. zugeschrieben worden. Vgl. Flechsig: Die Sammlung des Sächs. Altertumsvereins zu Dresden, 1900.“ Gerstenberg irrt hier insofern, als

als dem Freiburger „Meister der zwölf Apostel“ (Dresden, Altertums-Museum) sowie dem Meister der Tulpenkanzel nahestehend bezeichnet und insbesondere auf die stilistische Verwandtschaft mit den Ebersdorfer Pulthaltern bzw. der Chemnitzer Geißelungsgruppe hingewiesen. Des Meisters H. W. eigenartig gezogene, einem länglichen Viereck sich nähernden ausdrucksvollen Gesichter, der merkwürdige Schwung der Linien und die derbe Unbefangenheit der Form, die porträtartige Bildung der etwas schwerfüßigen Köpfe, erinnerten ihn an Dürersche Männerengel und an die Richtung des Michael Pacher von Prawnegg, wobei er sogar eine „mittelbare Beziehung zwischen Tirol und Annaberg für nicht ausgeschlossen“ hält, „waren doch unter den Gesellen in Annaberg ein Hans von Bozen und Thomas von Lienz“. Andererseits ist der Zusammenhang mit Würzburg evident, doch hat Meister H. W. eine gesteigerte Lebenskraft, die Riemenschneiders Vitalität oft übertrifft. Als stilistisches Bindeglied zwischen den Chemnitz-Ebersdorfer Werken und dem Annaberger Portal dienten uns die Engelsgestalten bzw. der Dornenkronenflechter der Geißelungsgruppe. Wem sich die Gesichtsbildung und Haarbehandlung (Bei den männlichen Gestalten, auch bei den Putten der Tulpenkanzel, ein Auflösen in einzelne Büschel, die in spitze Zotteln auslaufen; bei den weiblichen Figuren niemals festgeflochtene, sondern lockere, in großen Zügen etwas „liederliche“ Zöpfe mit kurzen, heraushängenden, nicht „mitgenommenen“ Haarenden. Während das Haar bei den männlichen Figuren und großen Engeln stets gleichmäßig gebildet wird, ist bei den weiblichen Gestalten die Haarbehandlung kein untrügliches Kriterium der Stilanalyse von Werken des Meisters H. W.), die schlanken, ausdrucksvollen Hände und die energische, großzügige, auf alles gotische Gewandfaltenpathos verzichtende Schnittformel des Meisters H. W. eingepreßt hat, wird die gleichen Merkmale (etwas von der schwärmerischen Askese Riemenschneiderscher Gestalten ist seinen Figuren eigen) an einigen obersächsischen Altären und Altarresten, die Gurlitt und Voß¹⁾ nicht erwähnen, Flechsig²⁾ aber 1912 nennt, wiederfinden, nämlich an dem Bornaer, Glösaer, Mittelbacher Altar, an einer trauernden Madonna, zu einer Kreuzigungsgruppe gehörig, aus der Chemnitzer Jakobikirche stammend, und entfernter an einigen Schnitzfiguren des Ehrenfriedersdorfer Altares.

Der Bornaer Altar (Abb. 12), erstmalig 1914 von mir publiziert³⁾, zeigt ebenfalls das Monogramm H.W.Z. und die Jahreszahl 1511, welche sich auf die geschnitzten Teile bezieht. Die Bedeutung des dritten Buchstabens Z vermag ich noch nicht zu erklären. Im Mittelschrein, der in ziemlich flach geschnitzten Figuren die Begegnung Marias und der Elisabeth darstellt, begegnen wir den Annaberger und Ebersdorfer

Flechsig 1900 zwar den Meister der Ebersdorfer Pulthalter mit dem Meister der schönen Pforte identifizierte und ihn Hans von Köln nannte, jedoch auf den Meister H. W. des Bornaer Altares an dieser Stelle noch nicht hinwies.

(1) Georg Voß: Thüringische Holzsnitzerei des Mittelalters und der Renaissance (in Doering und Voß: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.) Magdeburg 1904. Katalog der kunstgeschichtl. Ausstellung zu Erfurt (Magdeburg 1903).

(2) Eduard Flechsig: Sächs. Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrh. bis zur Reformation. 3. Lieferung. (Leipzig 1912.)

(3) a. a. O., S. 66 ff. A. Schmarsow bestätigte mir brieflich die seinerzeit von Roch gemachte Angabe, daß er bereits 1904 im Leipziger kunsthistorischen Universitätsinstitut anlässlich der Rochschen Untersuchung der Freiburger Tulpenkanzel auf den Bornaer Altar des Meisters H. W. von 1511 aufmerksam gemacht habe, und daß dieser Altar gleichsam den Schlüssel zur Kenntnis des Meisters der Kanzel bilde. Schmarsow fällt also das Prioritätsrecht der Entdeckung des Meisters H. W. zu.

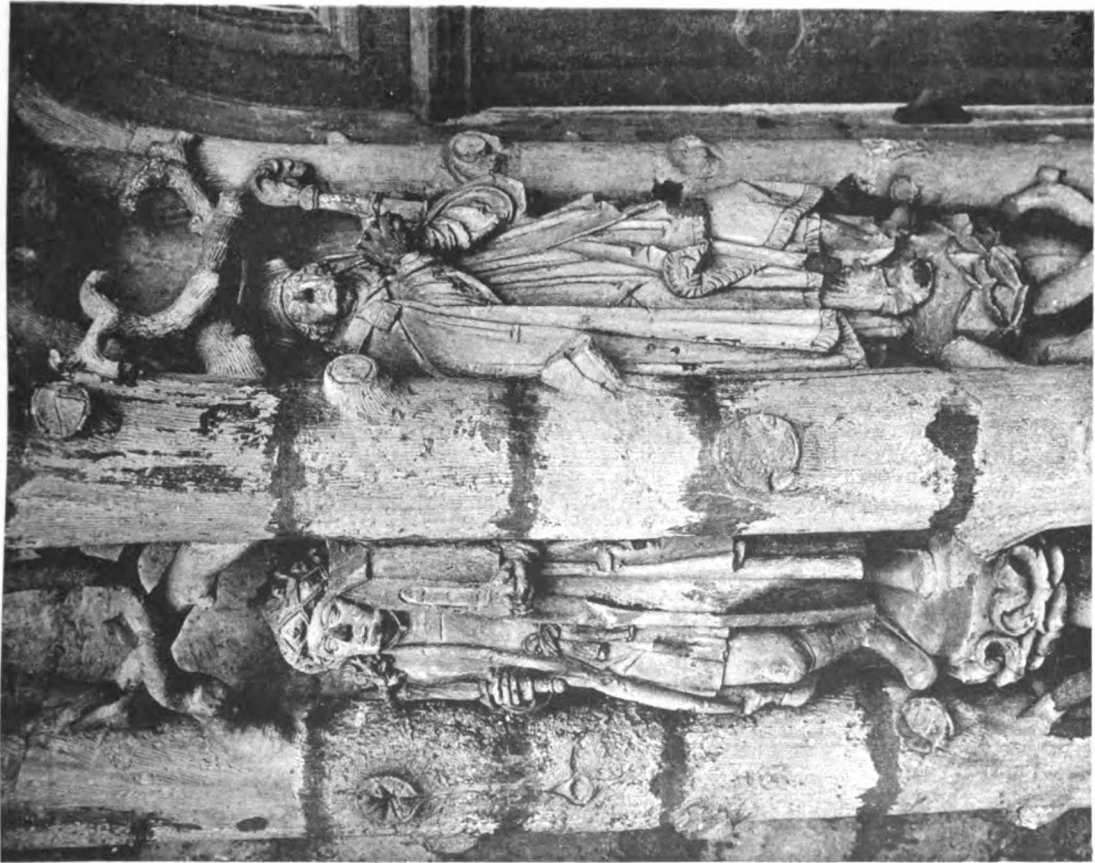


Abb. 5. Chemnitz (Schloßkirche), Nordportal
Gewändefiguren der linken Seite.

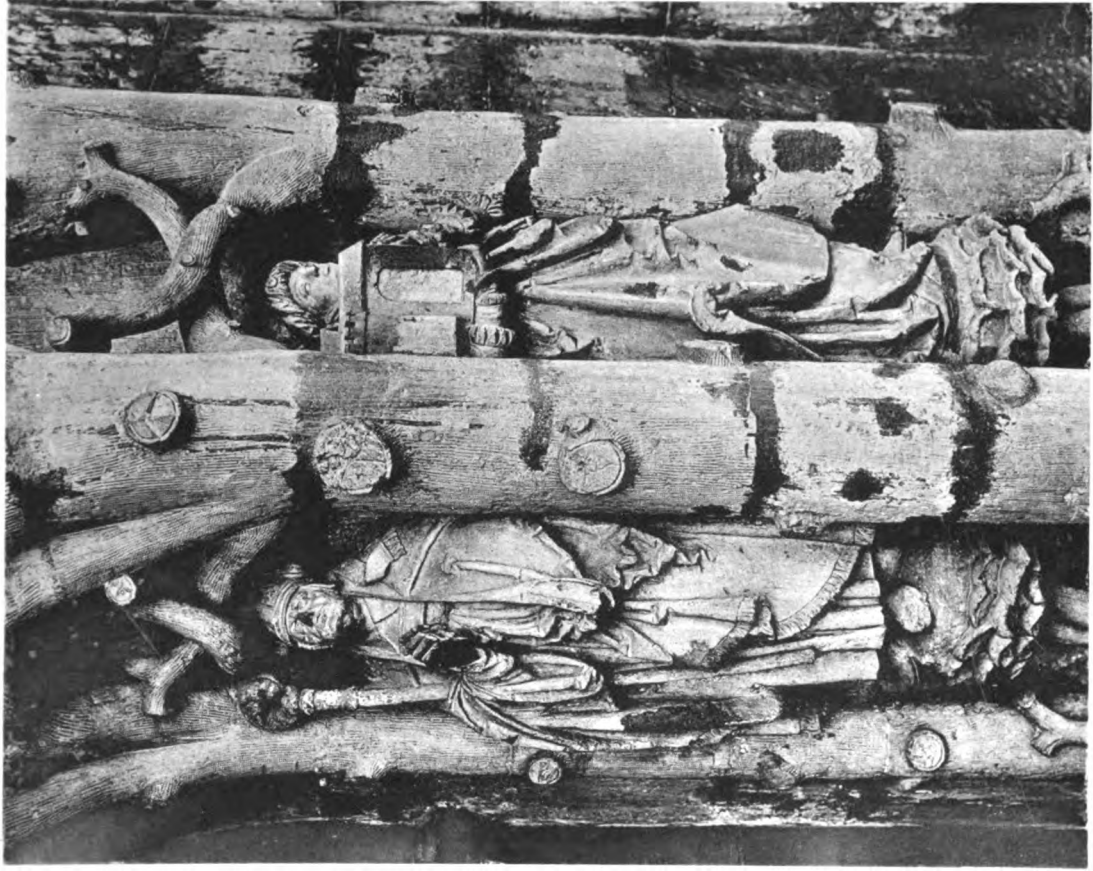


Abb. 6. Chemnitz (Schloßkirche), Nordportal.
Gewändefiguren der rechten Seite.

Zu: W. Junius, Der Meister H. W.



Abb. 7. Ehrenfriedersdorfer Altar.
St. Katharina.



Abb. 8. Chemnitz (Museum).
Marienfigur vom Hochaltar der
Chemnitzer Jakobikirche.

Zu: W. Junius, Der Meister H. W.

Engeln wieder; die flüchtige Schnitztechnik, die dem Reliefcharakter hier angemessen ist und nur durch eine gewisse Unbeholfenheit in Einzelheiten auffällt, beweist, daß der Steinstil unwillkürlich auch den Holzstil des Meisters beeinflußt hat, sowie umgekehrt an der Annaberger „Schönen Tür“ mancherlei an den Bildschnitzer erinnert, der sich im Steinwerk versucht. Das in großen Ausmaßen gehaltene sechsflügelige Werk ist gleich der „Schönen Tür“, der Geißelungsgruppe und der Tulpenkanzel durch das sächsische Wappen als fürstliche Stiftung gekennzeichnet.

Der Glösaer Altar (Abb. 9)¹⁾ steht qualitativ dem Bornaer Altar nach, läßt aber trotzdem die charakteristische Schnitzweise des Meisters erkennen, um unter Verzicht auf ins einzelne gehende Stilkritik auf die diesem Aufsatz beigegebenen Lichtdrucktafeln verweisen zu können. Die in Anordnung, Figurentypus und Technik auffällige stilistische Verschiedenheit zwischen der Glösaer und der Bornaer Predella beweist mir, daß in der Werkstatt des Meisters H. W. ein Geselle tätig war, der zwar hinsichtlich der Manier dem großen Künstler manches „glücklich abgesehen“, aber von dem Geist und der Seele dieses Romantikers nichts verspürt hatte.

Und das gilt auch von dem Mittelbacher Altar (Abb. 11), dessen rohe, ungeflügelte Art im Rahmen der bisher genannten Werke wie plumpe Werkstatt-Massenlieferung wirkt, wo des Meisters eigene Handschrift durch Gehilfennachahmung ersetzt ist. Vergleicht man die Predella (Tod der Maria) mit der gleichen Darstellung im ersten inneren rechten Flügel des Bornaer Altars, so findet man allein schon hier in Komposition und Technik bis ins einzelne gehende Übereinstimmung. Das Eindringen renaissanceistischer Ornamente in noch gotische Schmuckformen zeigt, daß der Glösaer Altar später als die bisher genannten Werke des Meisters H. W. entstanden ist (gleichzeitig mit dem Chemnitzer Schloßkirchen-Portal?) während der Mittelbacher Altar als ältere Arbeit durch das Fischblasenmaßwerk gekennzeichnet wird, das den Fußstreifen unterhalb der einfachen Figurensockel der Flügel ausfüllt, und ursprünglich auch den Schrein oberhalb der Figuren abgeteilt hat. Der jetzige Abschluß mit Rankengeschling und Blüten ist eine Ergänzung aus dem Jahre 1912 anlässlich der Wiederherstellung des Altars²⁾.

Auch die geschnitzten Teile des Ehrenfriedersdorfer Altars (Abb. 7) lassen sich in manchen Teilen in Parallele setzen zu dem Figurenwerk der bisher erwähnten Werke des Meisters H. W. Vergleicht man dann aber die heilige Katharina im Ehrenfriedersdorfer Schrein mit jener im linken Flügel des Glösaer Altars (Abb. 9)³⁾, so wird der stilistische Abstand zwischen Borna, Glösa, Mittelbach, Freiberg, Chemnitz, Annaberg und Ehrenfriedersdorf offenbar: die sorgfältigere Behandlung, die reicher ausgeführte Gewandung mit ihrem lebhafteren Faltenwurf, modische Wandlungen in der Haartracht (Barbara im linken Flügel des Ehrenfriedersdorfer Altars), die differenziertere Handhaltung der hl. Katharina des Ehrenfriedersdorfer Altars verglichen mit jener des Glösaer, machen es schwer, den künstlerischen Duktus des Meisters H. W. auch in dem Ehrenfriedersdorfer Werk zu spüren. Die Abgrenzung der Mitarbeit des Meisters H. W. an den plastischen Teilen des Ehrenfriedersdorfer Altars ist schon wegen ihrer Ungleichwertigkeit im einzelnen kaum möglich. Die kleinen Gruppen in der Bekrönung: „Darstellung X., X. vor Pilatus, und Maria und Johannes zu Seiten des

(1) Im Chemnitzer Museum.

(2) Auch der Bornaer Altar wurde 1867 einer gründlichen Restaurierung unterzogen, wie eine lateinische Inschrift an der Schreinumrahmung besagt.

(3) Irrtümlich in dem für St. Brigitte bestimmten Flügel aufgestellt.

Gekreuzigten“ sind in Anbetracht der Höhe ihres Anbringungsortes roher geschnitzt als die Auferstehung in der Predella, und die Flügel- und Schreinfiguren zeigen wiederum erhebliche Abweichungen stilistischer Art. Ist es übrigens bloß ein Zufall, daß die hl. Katharina sowohl auf dem Brustsaum des Untergewandes ein eingesticktes W zeigt und außerdem noch an einer geflochtenen Goldschnur ein Medaillon mit dem Buchstaben W trägt? Die Schreinfigur des hl. Nikolaus ist bestimmt nicht vom Meister H. W., erinnert vielmehr an Döbelner, Rochlitzer und Freiburger Bildschnitzer. Die nach außen schielenden Augen sind typisch für die Freiburger Schule. (Vgl. Doering und Voß, a. a. O., S. 64). Robert Bruck¹⁾ setzt den Ursprung des Altars in die Zeit um 1506 und bezeichnet im Gegensatz zu Flechsig²⁾ als Meister der Flügelgemälde einen unbekanntem Künstler süddeutscher Herkunft aus dem Kunstkreise, der in Hans Holbein d. Ä. seinen Hauptvertreter hatte und dem auch Mathias Grünewald entstammte³⁾. Hans Coler von Köln kommt nach Bruck nicht in Frage⁴⁾. Als Schöpfer der Schnitzwerke lehnt er den Meister H. W. nebst den Zuschreibungen anderer Werke auf Grund vergleichender Stilkritik durch Flechsig und Junius in Bausch und Bogen ab, ohne indes einstweilen einen bestimmten anderen Meister nennen zu können, oder seine Ablehnung stichhaltig zu begründen. In der Tat sind neben aller stilkritischen Attribution, der beliebtesten aber auch unsichersten kunsthistorischen Methode, archivalische und chronikalische Bestätigungen trotz dem boshaften Vergleiche, den einst der Meister der Stilkritik, Giovanni Morelli, den Archivforschern anhängte, nicht zu verachten; denn sie geben noch immer die sicherste Grundlage auch für kunstgeschichtliche Forschungen. Die bisherige ablehnende Kritik aber vermag sich auf solche Funde nicht zu stützen, und stellt nur wieder ihre Einfühlungs-gabe, Bilderinnerungsvermögen und Formengedächtnis der gleichsam mathematischen Wahrscheinlichkeitsrechnung eines anderen Fachgenossen gegenüber⁵⁾. Eine Personengleichheit zwischen Meister Hans von Köln (Hans Koler, Coler oder Köler von Köln) und dem Meister H. W. besteht natürlich nicht; ersterer ist ausschließlich als Maler tätig gewesen und hat vorübergehend gemeinsam mit dem Bildhauer in Chemnitz gearbeitet.

Als letztes Werk möchte ich an dieser Stelle die zu einer Kreuzigungsgruppe gehörige Marienfigur aus der Chemnitzer Jakobikirche im dortigen Museum besprechen (Abb. 8), die mir ausgeprägter den Stil des Meisters zu tragen scheint als die von Flechsig a. a. O. erwähnte Waldkirchener Madonna. Man kann diese trauernde Mutter Gottes keiner anderen gleichzeitigen erzgebirgischen an die Seite

(1) Vgl. 1. Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen (Jahrg. VII, 1916, S. 11). 2. Neues Archiv für sächs. Geschichte, Bd. 38 (1917), S. 201ff. 3. Neues Sächs. Kirchenblatt XXIV, 1917, S. 19—24. 4. Sächs. Heimat. 5. Jahrg. 1921, Heft 5 u. 6, S. 94. 5. Schreiber-Weigand: Der Meister des Ehrenfriedersdorfer Altars. (Chemnitzer Volkshochschule, 2. Jahrg. Nr. 6).

(2) Sächs. Bildnerei und Malerei (III. Lieferung.) Leipzig 1912.

(3) Auch in dieser Hinsicht stimme ich Flechsig zu, der auf niederländische Einflüsse hinweist. Endlich sind auch kölnische Meister m. E. in Betracht zu ziehen.

(4) Vgl. dagegen Leo Bönhoff im N. Sächs. Kirchenblatt XXIV, 1917.

(5) Daß der Meister H. W., wie wohl alle Künstler seiner Zeit, je nach Laune und Neigung, oder dem ausbedungenen Lohn und der Persönlichkeit des Auftraggebers entsprechend seinen Werken mehr oder weniger technische Sorgfalt und künstlerische Durchbildung zuteil werden ließ, lehrt z. B. ein Vergleich der Predellen des Bornauer und Glösaer Altars, beide mit den geschnitzten Gruppen der hl. Sippe. Auch hier können einem Zweifel an der Identität der Verfertiger aufkeimen, wenn uns nicht die Schreinfiguren darüber belehrten: es ist der Meister H. W.

stellen: ihre tiefe Verinnerlichung übertrifft an Eindruckstiefe und Ausdruckskraft alle, und es steckt etwas von dem Geist des Meisters der berühmten aufblickenden „Nürnberger Madonna“ (Holzmodell für ein Gußwerk der Vischer-Hütte?) in diesem Werke. Aus der Gesichtsbildung und den Händen sprechen der Stil der Ebersdorfer Pulthalter und wie bei diesen sind die Faltenzüge nicht von jener knittrigen, scharfbrüchigen und stellenweise unruhig ausbrechenden Art, sondern weicher fließend und einhüllend.

Gurlitt¹⁾ und ihm folgend Georg Voß²⁾ haben des Meisters H. W. Tätigkeit auch in Saalfeld von 1510—1517 nachweisen zu können geglaubt, und insbesondere auf den Altar von Dienstädt bei Orlamünde (Sachsen-Altenburg) als wichtiges Bindeglied zwischen den erzgebirgischen Werken des Meisters H. W. und einigen thüringischen Schnitzaltären der Saalfelder, nach Flechsig³⁾ Altenburger, Schule aufmerksam gemacht. Voß führt 11 Werke als Arbeiten des Meisters H. W. (alias Hans von Köln) auf:

1. den Dienstädter Altar (zwei Lichtdrucke in den „Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens“, 2. Bd., S. 74—75);
2. den Altar von Geißen bei Gera. Die Schreinfigur des hl. Erasmus ist abgebildet im Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt, Sept. 1903;
3. den Altar von Zwätzen bei Jena (datiert 1517), abgeb. in Heft XIII der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, S. 238;
4. den Altar von Kalbsrieth bei Allstedt (Sachsen-Weimar). Lichtdruck in Heft XIII der Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, S. 282;
5. den Altar von Breitenhain bei Neustadt a. d. Orla (Sachsen-Altenburg);
6. die Ebersdorfer Pulthalter (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.);
7. eine Marienstatue aus Waldkirchen bei Zschopau im Dresdener Altertums-museum (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.);
8. die „Schöne Tür“ vom Annaberger Franziskanerkloster, 1597 in die Annenkirche übertragen⁴⁾;
9. die Statue St. Wolfgang aus dem Freiburger Dom im Dresdener Altertums-museum (Lichtdruck bei Flechsig a. a. O.);
10. den Altar aus Helbigsdorf bei Wilsdruff (Amtshptm. Meißen) im Dresdener Altertums-museum (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.);
11. einige Figuren aus St. Egidien bei Glauchau im Dresdener Altertums-museum (Lichtdruck bei Flechsig, a. a. O.).

Wer die Gepflogenheit des Meisters H. W. kennt, das Haupt- und Barthaar in einzelnen Büscheln zu schnitzen und meißeln (auch an den Tierfiguren der Tulpenkanzel in charakteristischer Weise ausgebildet), die in der obersächsischen Kunst besonders auffällige Bildung des Kopfes mit den feingebogenen Nasen und der stark entwickelten protuberantia mentalis, die zumeist sehr zartgliedrig und beweglich gebildeten langen schmalen Hände seiner Figuren kennt und weiß, wie der Meister seine asketisch schlanken Gestalten in enge, sich den Gliedern gleichsam wie naß anlegende Gewänder hüllt, überaus sparsam in der Faltenbildung große Flächen

(1) a. a. O., S. 135.

(2) in: „Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen“, herausgegeben von Doering und Voß. (Magdeburg 1904.)

(3) Wanckel und Flechsig: Die Sammlung des Sächs. Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. (Dresden 1900), S. 33a.

(4) Lichtdrucke bei Steche und Osw. Schmidt. Detailaufnahmen durch Dr. Franz Stoedtner, Berlin NW. 7.

nur durch die leichte Wellung einer oft scharf gebrochenen, nervös in spitzem Winkel ausfahrenden einsigen Röhrenfalte umsäumt¹⁾, wer beobachtet hat, wie der Meister H. W. niemals in rauschender Faltenorchestrierung seine Gestalten von Gewandmassen umbranden läßt, sondern sich der denkbar knappsten Schnittformel bedient, wird allenfalls bei dem Dienststädter Altar ganz flüchtig an unseren erzgebirgischen Meister erinnert werden. Man wird aber eine solche Fülle auffallendster stilistischer Abweichungen feststellen, daß ihre Aufzählung den Rahmen dieser Veröffentlichung weit überschreiten würde²⁾. Ich kann nur sagen: die von Voß dem Meister H. W. zugeschriebenen Werke, die dieser nach seiner angeblichen Übersiedelung von Chemnitz nach Saalfeld geschaffen haben soll, ebenso die als seine Arbeiten bezeichneten Altäre und Figuren des Dresdener Altertums-museums beweisen in allen Einzelheiten, wie der Meister H. W. niemals geschnitzt hat.

Auf der Suche nach weiteren Spuren der Tätigkeit des Meisters H. W. wurde ich auf die Figur der Kreuzfinderin Helena an der Nordwestecke des Rathauses zu Halle a/S., die das Meisterzeichen (?) H. W. und das Künstlerzunftwappen trägt, aufmerksam, mußte jedoch feststellen, daß es das Monogramm eines Restaurators aus dem 17. oder 18. Jahrhundert sei. Irgendwelche Beziehungen zwischen dem Hallenser Backoffenschüler³⁾ und dem Meister H. W., wie Marie Schütte anzunehmen scheint, bestehen ebenfalls nicht.

Im Erfurter Stadtmuseum, an einem Epitaph des Georg Utensperger von 1511, einem Relief über dem südlichen Eingang der Erfurter Predigerkirche und einem Epitaph für Berit Starke an der Erfurter Lorenzkirche begegnen wir ferner einem Steinmetzen aus der Schule Adam Krafts, namens Johann oder Hans Wydemann, auf den das Monogramm H. W. passen würde. Auch Maler und Graphiker, die H. W. oder h. W. signieren, sind mehrere bekannt. Wir erinnern hier nur an den Schongauer-Nachfolger H. W. und dessen Garten-Madonna von 1504 (Bartsch VI, S. 415¹⁾; Passavant III, S. 288), an den Kupferstecher mit dem Zeichen h. W. (Passavant II, S. 155²⁾), an den fränkischen Tafelmaler der Dürer-Schule, und dessen 1511 datierte und H. W. signierte Beweinung Christi in der Nürnberger Burg. Bei allen diesen Werken kann an eine Beziehung zu unserem erzgebirgischen Meister H. W. nicht gedacht werden: es fehlt in der Behandlung des Faltenwurfs seine so ausgeprägte Eigenart (die viel schwerer dialektisch zu charakterisieren als mit dem nachprüfenden Blick zu erfassen und einzuprägen ist), es fehlen die umgeschlagenen Säume der scharfkantigen Gewänder mit ihren tellerartigen oder in Schaufelspitzen auslaufenden Flächen, in die einzelne kleine, tiefe und scharfkantige Falten eingeknickt sind, es fehlen die in Vertiefungen von dreieckiger Form verlaufenden Faltenzüge und andere individuelle Merkmale seines Stils.

(1) Man könnte an einen in Metallarbeiten geübten Meister denken, der dünnes Blech in großen Flächen treibt und punzt, die Löt-nähte dann durch aufgelegte bleirutenähnliche Konturen nochmals nachsieht. Es entstehen auch Faltengebilde, die wie dünne, geknickte, zinnerne Orgelpfeifen aussehen, und endlich beachte man das pflugcharähnliche Auslaufen der Gewanddecken und Stoffsäume u. a. an der Tulpenkanzel am Sudorium des Bischofsstabes des hl. Augustin und am Bornaer Altar im Flügelrelief mit dem hl. Joachim bzw. am Gewandsipfel Marias bei der Anbetung des Kindes.

(2) Man beachte z. B. die greisenhafte Mundbildung der Kalbsriether Figuren, die grundverschiedene Form- und Haarbehandlung beim Zwätzener und Dienststädter Altar; auch unter sich sind die einzelnen Werke nicht einmal verwandt, geschweige denn mit dem Bornaer Meister H. W. in Verbindung zu bringen.

(3) Vgl. R. Kautsch: Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. (Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911.)

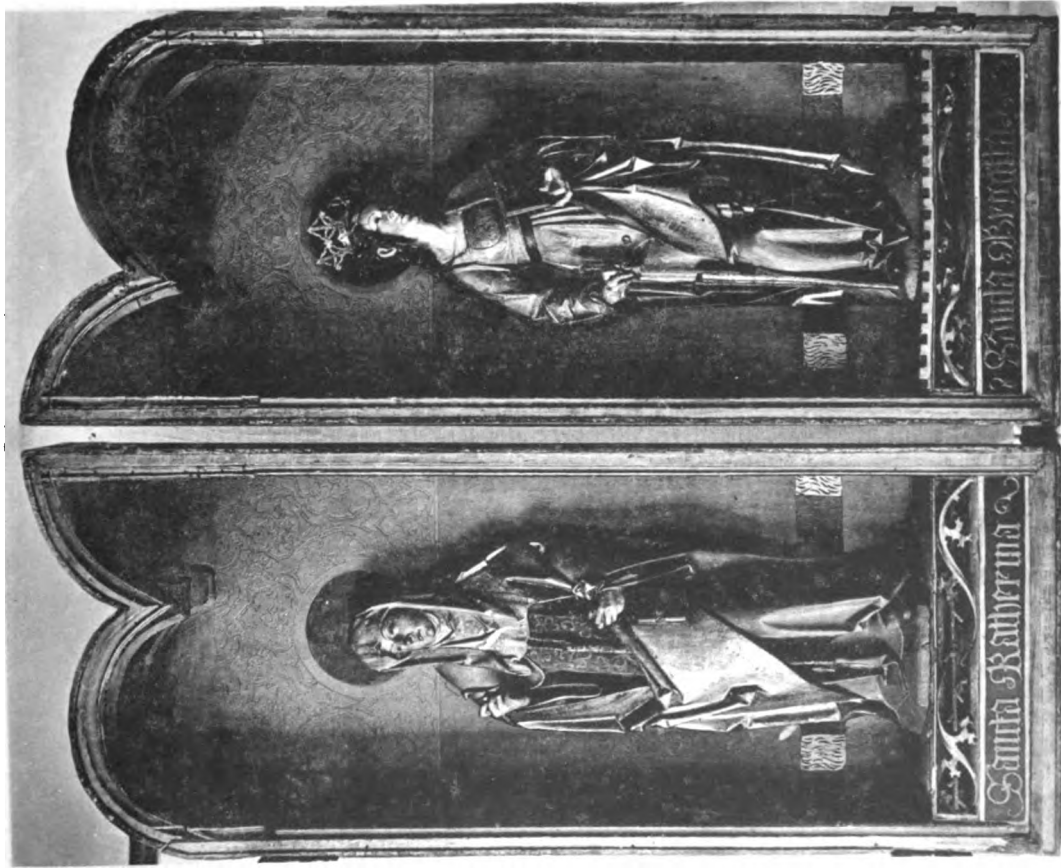


Abb. 9. Chemnitz (Museum), Flügel des Glösaer Altars.

Zu: W. Junius, Der Meister H. W.

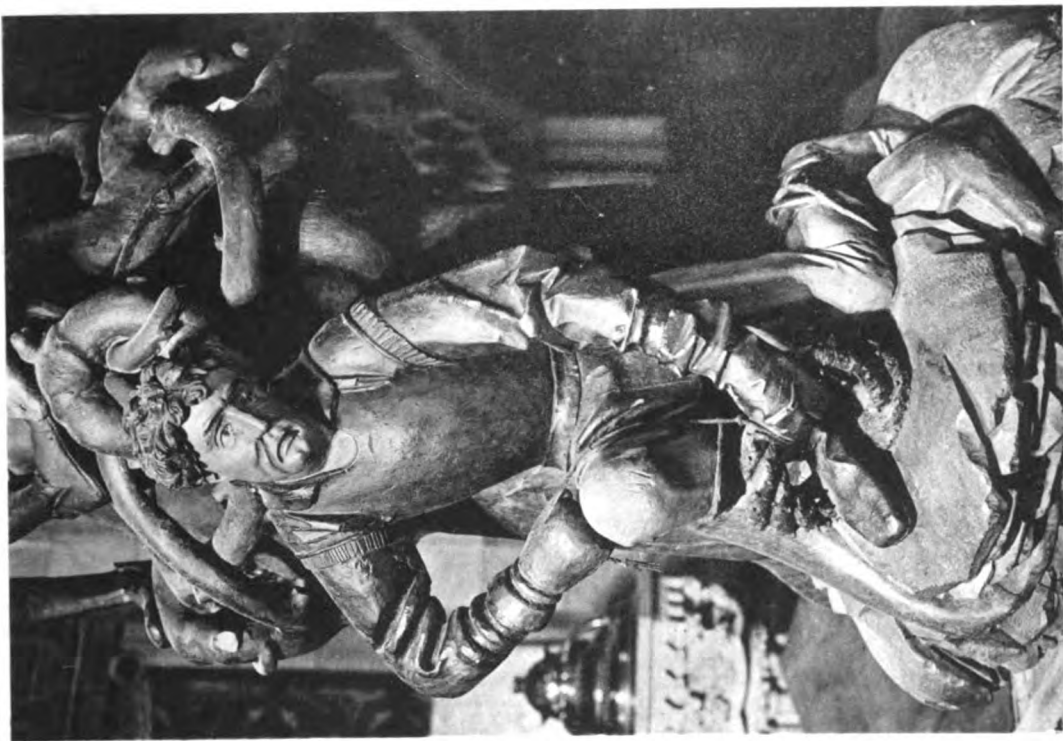


Abb. 10. Chemnitz (Schloßkirche), Sockelfigur der Geißelungsgruppe.



Abb. 11. Mittelbach b. Chemnitz. Altar während der Restaurierung.

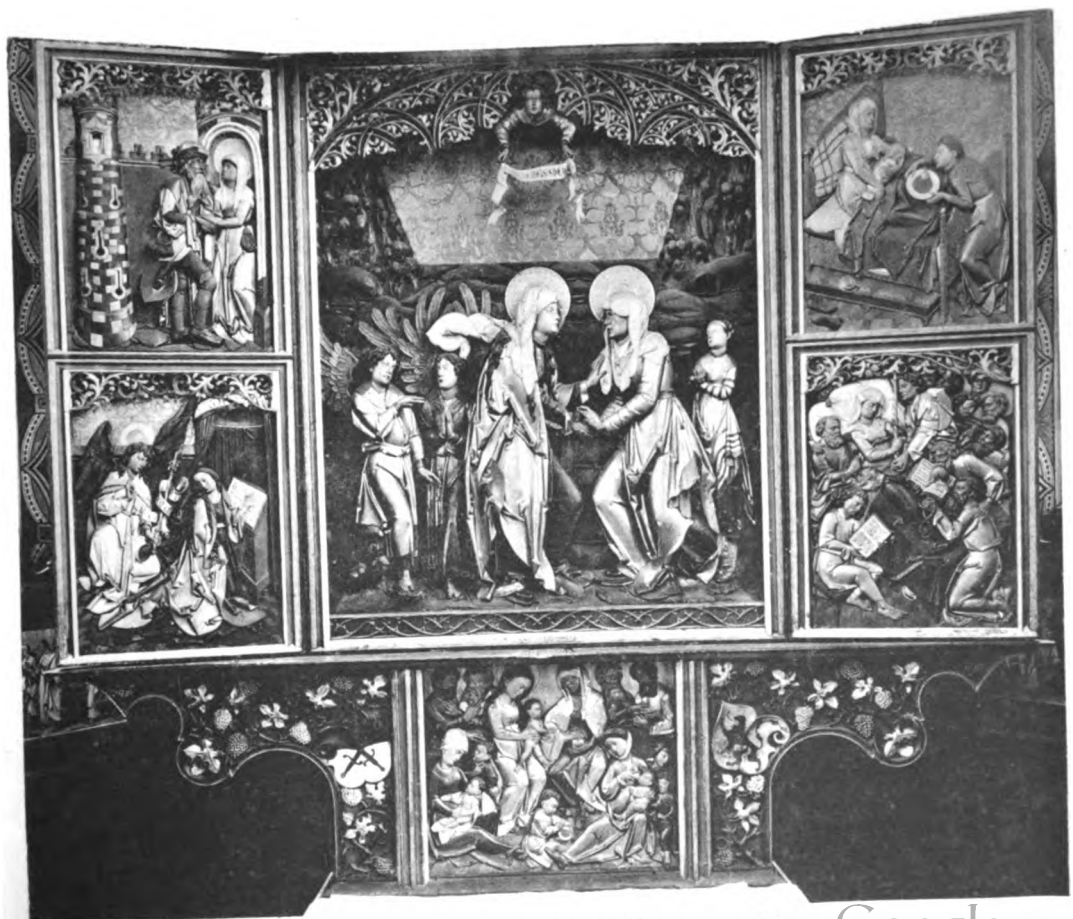


Abb. 12. Borna. 6-Flügel-Altar von 1511.

Zu: W. Junius, Der Meister H. W.

Was den früher irrtümlich mit der Tulpenkanzel in Verbindung gebrachten Hans von Köln (alias Hans Koler von Köln oder Kolin) anbelangt, so verweise ich auf Leo Bönhoff und Oswald Schmidt, a. a. O. Unter anderen Meistern gleichen oder ähnlichen Namens wäre zu erwähnen ein Johann von Collen, der Meister des Antoniusaltars von 1522 aus der Lübecker Burgkirche im Lübecker Museum¹⁾. Für die Salzwedeler Marienkirche fertigte in dem gleichen Jahre der nürnbergische Erzgießer Hans von Cöln den Taufbeckenständer und das dazugehörige Gitter, und endlich begegnet uns der Name Hans Koler (also die gleiche Namensform wie in der Annaberger Urkunde) unter den Nürnberger Stadtbaumeistern²⁾.

Meine bisherigen Untersuchungsergebnisse, die nicht den Anspruch monographischer Abgeschlossenheit erheben, sondern nur anregend auf diesen bisher zu wenig gewürdigten Meister hinweisen wollen, lassen sich dahin verdichten, daß der Meister H. W. der einheimischen sächsischen Schule nicht angehört, sondern nur vorübergehend in Chemnitz, Annaberg und Freiberg tätig gewesen ist³⁾. Er hat einen Mitarbeiter und „Doppelgänger“ zeitweilig zur Seite gehabt, worauf u. a. stilistische Abweichungen am Ehrenfriedersdorfer Altar (Aufsatzgruppen und Schrein- bzw. Flügelfiguren sind nicht von der gleichen Hand geschnitzt⁴⁾), schließen lassen. Dieser „Geselle“ des Meisters H. W. hat sich selbständig z. B. am Mildensauer Altar (Amtsh. Annaberg) betätigt, den man fast für eine Werkstattarbeit des Meisters H. W. halten könnte. Auch der Mittelbacher Altar dürfte als Werkstattarbeit und nicht als eigenhändige Schöpfung des Meisters H. W. anzusehen sein.

2. Die von Voß angenommene Übersiedelung von Chemnitz nach Saalfeld halte ich auf Grund eines eingehenden Vergleiches der aufgeführten thüringischen Altäre mit den erzgebirgischen Arbeiten des Meisters H. W. für eine Fiktion, die z. T. auf der irrtümlichen Identifizierung des Hans von Köln mit Meister H. W. beruhen dürfte.

3. Daß der Meister aus Norddeutschland oder außerdeutschen nördlichen Kunstzentren stammt, erscheint mir unwahrscheinlich, und ich schließe mich da, soweit Schweden in Frage kommt, J. Roosval an. Schwäbische Plastiker der gleichen Zeit zeigen ebenfalls keine Beziehungen zu des Meisters H. W. Stilformen⁵⁾. In den Sammlungen Schnütgen (Köln, Kunstgewerbemuseum), dem Suermondt-Museum-Aachen⁶⁾, dem Germanischen Museum-Nürnberg, dem Bayerischen Nationalmuseum-München und der ehemaligen Sammlung Dr. Oertel-München, in denen die Kunst

(1) Vgl. A. Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530 (Lübeck 1890).

(2) Von einem Nürnberger Stadtbaumeister Lutz Steinlinger, der 1452 Nachfolger des Stephan Schuler wurde, rührt die erste der drei großen Aufzeichnungen her, die über Verwaltung und Betrieb des Nürnberger Bauamts am Ende des Mittelalters erschöpfende Kunde geben. Sein Nachfolger im Amte ist der Stadtbaumeister Hans Koler, der 1452—1461 amtierte, und von Endres Techer abgelöst wurde (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, 1864).

(3) Wir erinnern an Jakob Helwig von Schweinfurt, Theophilus Ehrenfried, Franz von Magdeburg, Hans von Calbe u. a., die auch zugewanderte Meister waren. Zwischen dem Selbstbildnis des Theophilus Ehrenfried von 1499 an der Emporenbrüstung der Annaberger Kirche und dem Selbstbildnis (?) des Tulpenkanzel-Meisters in Freiberg vermute ich auch eine Ähnlichkeit zu finden, die vielleicht nur eine zufällige ist.

(4) Zahlreiche Einzelaufnahmen im Sächs. Landesamt für Denkmalpflege in Dresden, die mir der Landeskonservator Dr. Bachmann in dankenswerter Weise zur Verfügung stellte.

(5) Vgl. Marie Schuette: Der schwäbische Schnitzalter (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 91). Straßburg 1907.

(6) Vgl. Hermann Schweitzer: Die Skulpturensammlung des städtischen Suermondt-Museums zu Aachen.

Westdeutschlands, der Niederlande sowie Bayerns in hervorragenden Stücken vertreten ist, fand ich kein Werk, das deutlich Analogien zu der Formgebung, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft des Meisters H. W. zeigte. Auf ein Werk aber möchte ich hinweisen, das mir einen wichtigen Fingerzeig zu geben scheint. In der Dezember 1912 in Köln versteigerten Sammlung Carl Roettgen-Bonn befand sich ein kleiner, durch zwei Flügel geschlossener Altarschrein mit einer den Schrein ausfüllenden, fast vollrund geschnitzten Gruppe: Christus beim Pharisäer Simon. Roettgen hatte den Altar in Wesel erworben, doch ist er nach Heribert Reiners hessische oder sächsische Arbeit¹⁾. Die Gewandfaltenbehandlung an der Figur des seitlich links am Tisch auf einer Truhe sitzenden Christus ähnelt sehr der in der Werkstatt des Meisters H. W. beliebten Schnitzweise, die m. E. für einen noch näher zu bestimmenden mittelrheinischen (Mainz?) Kunstkreis typisch sein dürfte.

4. Auf die Möglichkeit einer Beziehung zu Krafft und auf die Wahrscheinlichkeit, daß der Meister H. W. der Schule Riemenschneiders entstammt, wurde mehrfach hingewiesen. Doch fehlt der seinerzeit von mir im Sächs. Altertumsverein²⁾ geäußerten Vermutung, er habe sich in den Jahren 1472—1495 unter der stattlichen Anzahl Würzburger Kunstgesellen befunden, die wie T. Riemenschneider, Ulrich Hagenfurter und sein Schüler Hans Wagenknecht an der Marienkapelle beschäftigt waren, die urkundliche Bestätigung³⁾.

5. Schwierig ist eine auch nur annähernd richtige Anordnung der Werke des Meisters H. W. hinsichtlich ihrer Entstehungszeit. Als früheste Arbeit ist seine Mittätigkeit am Ehrenfriedersdorfer Altar zu bezeichnen. 1507—10;

Bornaer Altar 1511 datiert;

Annaberger „Schöne Tür“-Altar 1512 datiert;

Ebersdorfer Pulthalter

Chemnitzer Madonna

Geißelungsgruppe

Glösaer Altar

} zwischen 1510—20 in Chemnitz
entstanden;

Freiberger Tulpenkanzel um 1512 wohl auch in Chemnitz entstanden und im Freiberger Dom aufgestellt;

Mittelbacher Altar, vielleicht nur Werkstattarbeit und nicht eigenhändig um 1511 wie Borna;

Chemnitzer Schloßkirchenportal, 1525 beendet. Entwurf vielleicht vom Meister H. W.

Des Meisters H. W. Stil unterscheidet sich so auffallend in seiner spröden, scharfbrüchigen und knittrigen Gewandanordnung, herben Figurenhaltung und Gesichtsbildung (metaphorisch ausgedrückt: einer Orchestrierung in Dur vergleichbar) von der weichgeschwungenen Mollkantilene lieblicher und anmutiger Gestalten, und den wogenden, sich bauschenden Gewändern der zeitgenössischen fränkisch-sächsischen Schule, daß seine Sonderstellung unter den Plastikern des ausgehenden

1) Vgl. Paul Clemen-Bonn: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V, 3, S. 215, Nr. 9.

2) Vgl. Jahresbericht des Sächs. Altertumsvereins 1915, S. 7.

3) Vgl. „Liber ad causas de anno 1434 bis 1488“ (Msc. des Würzburger Stadtarchivs), wonach in den 23 Jahren von 1472—1495 nicht weniger als 130 Maler und Bildschnitzer aus Franken, Bayern, Thüringen, vom Rhein, aus Böhmen, Schlesien, Pommern und Lübeck, sogar aus Ungarn und der Schweiz in die Zunft eingetragen sind. Jedenfalls erklärt uns die Freisügigkeit und Wandertust der Jünger der edlen Schnitzkunst leicht ähnliche stilistische und technische Gewohnheiten an ördlich weit getrennten Plätzen.

Mittelalters überall klar in die Erscheinung tritt, und seine Werke, wo auch immer sie auftreten mögen, unschwer kenntlich sind. Aus der bestimmenden und bedrückenden Enge mittelmäßiger Durchschnittsarbeiten aus sächsischen Altarwerkstätten führen seine Werke hinüber in die großen westlichen Kunstzentren¹⁾, in das Gebiet freier und wahrhaft bedeutender Meister.

(1) Lassen sich folgende Rechnungsvermerke in Steffan Stroels Ausgabenbuch (Ernest. Gesamtarchiv, Weimar B.b. 4188) auf Hans von Köln und die Gemälde des Ehrenfriedersdorfer Altars beziehen?
„1505, XXI fl. IX gl an XX goldgulden an müntz Einem maler zu Kolnn sol m. g. h. (Kurfürst Friedrich der Weise) ein tafeln machen gen Witt(enberg) auf Erbaydt, hat im pfeff.(inger) geben.“

Ferner ebenda B.b. 4198 Limbachs Rechnung Bartholome, bis Gall 1507: „11 gulden furion mit zweien Tafeln von Colen komen gen Wittenberg und mit denselben wein und lachs.“

MISZELLEN

EIN GRÜNEWALDKOPF VON PH. UFFENBACH ?

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel in Lichtdruck

Von KARL SIMON

Grünwalds Schüler Grimmer war wieder der Lehrer des Frankfurter Malers Uffenbach. Außer dem großen Altarwerk mit der Himmelfahrt Christi und der Auferweckung der Gebeine in der ehemaligen Dominikanerkirche (jetzt im Historischen Museum) hat dieser eine größere Frauen, deren vertrocknete Gebeine sich wieder zu Leibern zusammenbauen (Abb. 1).

Unter all den Köpfen, die hier gezeigt werden, fällt einer durch individuelles Gepräge auf; er gehört einem Manne zu, der rechts vom Propheten auf der Erde kniet und sich mit beiden Händen aufstützt, während der Mund sich halb öffnet, und die großen Augen sich dem Propheten zuwenden. Eine Ähnlichkeit mit dem Kopf des h. Sebastian auf dem Isenheimer Altar scheint mir nicht zu verkennen zu sein: in der Form der Nase mit der breiten Wurzel, der leichten Einsattelung und dem etwas klobig verdickten Ende, den starken Nasenflügeln in den großen ausdrucksvollen, barockmäßig noch etwas weiter geöffneten Augen mit ihrer Umgebung, der Einsenkung zwischen Backenknochen und Unterkiefer, in der Gestaltung des Mundes mit den schräg abwärts gehenden Falten und der fleischigen Unterlippe, während die Oberlippe flüchtiger behandelt ist (Abb. 2).

Das bei dem Sebastian schon kräftige, breite Untergesicht ist bei Uffenbach fast übertrieben breit und eckig, zeichnerisch in den Proportionen nicht ganz bewältigt, und bei beiden sind die Halsknochen stark betont, die sehr weit nach unten geführt sind. Auch das weiche lange Haar, das weit in den Nacken hinunterfällt, würde, wenn auch nicht so sorgfältig gelegt und behandelt, seine Analogie bei dem Sebastian finden und tritt ja auch bei den Frankfurter Tafeln des Cyriacus und Laurentius auf. Bei den anderen Männern des Uffenbachschen Bildes bleibt der Nacken frei.

Daß hier etwas Besonderes mit diesem Kopf beabsichtigt ist, scheint mir zweifellos; der Ge-

Tafel mit der Vision Ezechiels (Kap. 37) geschaffen (ebenfalls im Hist. Museum). In der Mitte vorn der niederknienende und nach oben blickende Prophet, hinter ihm das Totenfeld mit der Menge der Auferstehenden in kleinen Figürchen, neben ihm in größeren Dimensionen Gruppen von Männern und chtstypus sonst ist völlig abweichend und hat mit seinen hohen Stirnen und scharfen Nasen bei den Männern etwas Konstruiert-Akademisches, während die Frauen mehr nach dem Puppenhaften zu abgewandelt sind. Selbst der Ezechiel hat nichts eigentlich Individuelles, sondern Typisch-Patriarchenhaftes. Unser Kopf allein hat auch etwas von dem Ausdruck eines innerlich irgendwie gehemmten Lebens, ein Ausdruck, der sich auch bei dem Sebastian, wenn auch weniger stark und hier unmittelbar begründet, findet. So bekommt die unzweifelhafte Verwandtschaft mit dem Sebastianskopf ihre besondere Bedeutung; jenem Kopf, in dem Rieffel und Schmid ein wirkliches Selbstbildnis Grünwalds zu sehen geneigt sind (Schmid, S. 60, 147), eine Vermutung, die jetzt vielleicht durch diese Beziehung — wenn ihre Berechtigung anerkannt wird — noch an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Ob Uffenbach jemals in Isenheim war, wissen wir nicht; vielleicht aber befand sich ein Blatt mit einem solchen Kopf in dem Handzeichnungsbande, den Uffenbach von Grimmer überkommen hatte. Wußte Uffenbach wohl, daß dieser Kopf ein Bildnis Grünwalds war, und wollte er dem großen Meister ein besonderes Denkmal setzen? Ihn für die, die ihn kennen, mit Namen bezeichnen in dem Limbus der Namenlosen, ihm eine besondere Stelle anweisen in dem „großen Heer“ derer, in „die Odem kommt, und die wieder lebendig werden und sich auf ihre Füße richten?“ Und ist Grünwald nicht schon jetzt in einem ganz spezifischen Sinne wieder lebendig geworden?

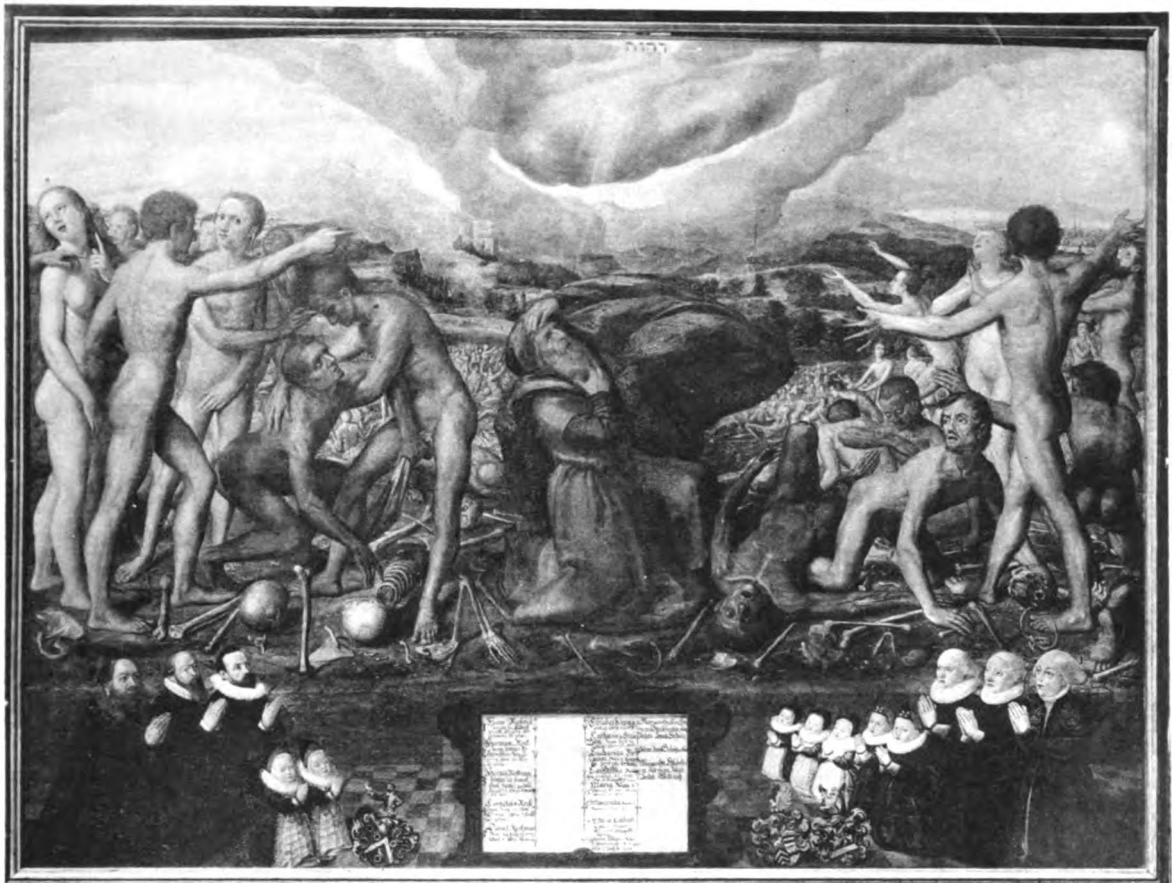


Abb. 1. Philipp Uffenbach; Die Auferstehung der Gebeine.
Frankfurt a. M., Historisches Museum.



Abb. 2. Ausschnitt aus Abb. 1



Abb. 3. Grünewald: Kopf des h. Sebastian.
Colmar, Isenheimer Altar.
Nach H. A. Schmid: Grünewald. Straßburg 1911—13.

REZENSIONEN

LILI FRÖHLICH-BUM, Parmigianino und der Manierismus. (Kunstverlag A. Schroll, Wien 1921).

Die Verfasserin knüpft an die Persönlichkeit Parmigianinos eine ebenso weitausgreifende wie feinsinnige Betrachtung über den manieristischen Stil, der von seinen Anfängen im malerischen, zeichnerischen und graphischen Werk des Malers von Parma bis zu seinen letzten Auswirkungen in Malerei, Plastik und Kunstgewerbe verfolgt wird.

Wurde die Aufgabe einmal so umfassend gestaltet, das Ziel so weit gesteckt, dann war Beschränkung auf den engeren Schulkreis oder auch nur auf die Malerkunft ausgeschlossen. Neben Schülern im eigentlichen Sinn und Künstlern wie Vasari, Salviati, Bronzino, Rosso, Niccolo dell' Abbate, Pontorno, in deren Werken Parmigianinos Formauffassung nachklingt, werden auch die Schule von Fontainebleau, die Bildhauer J. Goujon, Pilon, Benvenuto Cellini, Alessandro Vittoria, Giambologna, Adriaen de Vries gewürdigt. Den Künstlerkreis, der sich am Hofe Rudolfs II. um den berühmten Kunstsammler und Mäzen geschart hatte, die Hofmaler Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen, Josef Heinz behandelt Verfasserin im Zusammenhang mit Parmigianinos Kunst.

Bis nach Nürnberg, München, Wien werden die Spuren des manieristischen Stils verfolgt. Hans Vischer, Wenzel Jamnitzer, Peter Candid, Hubert Gerhardt, Georg Raphael Donner — ich greife nur die klangvollsten Namen heraus — finden eingehende Beachtung. Mit wachem Spürsinn deckt Verfasserin an ihren Werken Kennzeichen des Manierismus auf.

Fraglos erhält die auf breitester Grundlage aufgebaute Arbeit besonderen Wert durch die nach verschiedensten Kunstrichtungen hinweisenden Verknüpfungen, wenn man auch vielleicht nicht in allen angeführten Künstlern und ihren Werken unmittelbar oder mittelbar Parmigianinos Einfluß wird finden wollen.

Neben den Großen seiner Zeit, Michelangelo, Raphael, Correggio geht Parmigianino seinen eigenen Weg, verfolgt eigene Ziele. Ein neues Schönheitsideal stellt er auf, das, aus dem unermesslich reichen Born antiker Menschenbildung schöpfend, beredten Ausdruck findet in schlanken, überschlanken, feingliederten Gestalten, knappen, gestrafften Körperformen, ausdrucksvollen Händen, auf biegsamem Halse stolz und elegant getragenen Frauenköpfen, „griechischen“ Profilinien, durch-

geistigten, lebendigen Gesichtszügen (vor allem in den männlichen Bildnissen). In Parmigianinos Frauengestalten verkörpert sich zum erstenmal der moderne Begriff der „Dame“ mit allen ihren feinsten inneren und äußeren Abschattierungen. Der „Dame“ steht die kühle, vornehme Zurückhaltung wohl an, die fast allen weiblichen Figuren Parmigianinos, ja überhaupt dem manieristischen Stil eignet. Welch Gegensatz zu Michelangelos Ausbrüchen vulkanischer Leidenschaft oder Correggios himmelanstürmendem Überschwang und süßer Trunkenheit! Raphaels Figuren römischer Zeit wirken wie gesunde Naturmenschen gegenüber Parmigianinos anmutigen, sierlich bewegten Frauen und Mädchen, die einer leichten Koketterie nicht entbehren.

Mit Recht betont Verfasserin den tief einschneidenden Unterschied zwischen Barock und Manierismus. Dort Ausdruck einer leidenschaftlich bewegten Seele, Natureindruck, hier eine durch strenge Schönheitsgesetze gebändigte Form, Stil.

An den Gewändern, die wie feucht anklebend die Körperformen mehr hervorheben als verhüllen, der Gesichtsbildung, der bisweilen reliefartig wirkenden Zusammenstellung der Figuren, nimmt man neue, starke Anregungen wahr von seiten des klassischen Altertums auf die neuzeitliche Kunst.

Rein malerisch betrachtet eröffnen die Bilder Parmigianinos neue Ausblicke auf unbetretene Bahnen — ich denke besonders an die schöne Madonna mit Johannes dem Täufer und Stephanus der Dresdner Galerie — die weiter zu verfolgen sich wohl lohnen würde.

Die vortreffliche Arbeit wird durch ein überaus reiches Abbildungsmaterial unterstützt, für das wir der Verfasserin wie dem Verlag gleich Dank wissen.
H. v. d. Gabelentz.

OSKAR HAGEN: Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko. Mit 110 Abb. München, R. Pieper & Co. 1921.

Was der Titel verspricht, hält das Buch mit Nichten; es sind im wesentlichen die Erscheinungen Schongauers, Dürers, Altdorfers, Wolf Hubers und Rembrandts, deren zeichnerischer Stil von Hagen in glänzender Weise analysiert und in Verhältnis zueinander und zur deutschen Sehform schlechthin gesetzt wird. Aber es bringt weit mehr, als der Titel verspricht; und wenn man Hagen kennt, so weiß man auch, worauf es hinaus will. Zunächst sind da über 100 ausgezeichnet gewählte Abbil-

dungen, die das Buch zu einem unschätzbaren Behälter von Anschauungsmaterial machen, die aus vielen Kupferstichkabinetten mit Sorgfalt und Geschmack zusammengesucht und vorzüglich reproduziert sind (in das Verdienst dieser musterhaften Publikation teilen sich der Pipersche Verlag und die Druckerei A. Wohlfeld). Erst auf solcher Basis kann die eingehende Analyse Hagens fußen, die das Wesenhafte deutscher Zeichnung im 16. und 17. Jahrhundert auseinandersetzt; erst auf Grund solcher Anschauung kann uns der Beweis deutscher Formanschauung beswingen. Das Überzeugende an der These Hagens, der er nun schon das zweite Werk, und mit wachsender Eindringlichkeit, widmet, ist ihre Einfachheit; das Besondere im vorliegenden Falle die geistvolle und trefflichere Abwandlung durch wechselnde Epochen des Formgefühls, indem z. B. Dürers durchdringende Naturerkenntnis der systematisch stilschöpferischen und wegebereitenden Arbeit Schongauers gegenübergestellt wird; indem Wolf Huber als die freiere und naturunmittelbarere Ausdeutung des großen Entdeckers Altdorfer in sehr liebevoller Weise und wahrhaft kongenial durchgezeichnet wird. Was auch dieses Buch aber, und ganz besonders dieses, so wertvoll macht, ist die Eindringlichkeit des Erlebnisses, aus dem heraus es geschaffen ist. Darin ist Hagen wie ein Künstler anzusehen, daß seine Bücher aus der Notwendigkeit und aus dem Herzen stammen, daß sie ihm Tatsachen inneren Erlebens darstellen und darum ganz unmittelbar und überwältigend wirken. Es wird ohne Zweifel Kunsthistoriker geben, welche diese Methode und ihre Resultate gründlich mißbilligen, denen die Wissenschaftlichkeit Hagens nicht ernsthaft genug dünkt. Darum sei hier prinzipiell festgelegt, daß es eine objektive Wissenschaftlichkeit im Sinne der Naturwissenschaften bei den Geistes- und vor allem Kunstwissenschaften nicht gibt, und daß die eigentliche Arbeit des Kunsthistorikers erst jenseits aller gelehrten Feststellungen beginnt. Das Objektive in der Kunstgeschichte ist im Grunde die Kärnerarbeit, und eine schöpferische Tätigkeit kann erst bei der synthetischen Brauchbarmachung des Stoffes einsetzen. Eine solche aber ist niemals Sache der philologischen Gründlichkeit, sondern einer Intuition, die weit näher beim Künstler als beim „strengen“ Wissenschaftler steht. Selbstverständlich ist die Akribie und kritische Zuverlässigkeit des Quellenforschers und Denkmäleraufzeichners, des historischen Grüblers und des Methodikers durchaus vonnöten; war, den materialistischen Verdiensten des 19. Jahrhunderts entsprechend,

die wesentliche und grundlegende Arbeit der vorangehenden Generationen. Aber nur Stoff zusammenzubläufen und die Haufen systematisch nach Jahrhunderten und Namen zu schichten, ist nicht die letzte Perspektive der Kunstwissenschaft. Mit dem Eroberten zu schalten und ein Gebäude zu errichten, in dem der Geist wohnen kann und der Kunst selber der Hechaltar errichtet wird: das ist nun die Aufgabe, die vor uns steht. Das unschätzbare große und weitwirkende Verdienst Heinrich Wölfflins ist es, den Weg zur Synthese gezeigt und beschriftet zu haben. Wenn sich Hagen nun — wie vor ihm schon Worringer u. a. — gegen ihn stellt, so bedeutet das nicht eine Gegnerschaft des Prinzips, sondern eine Antinomie der Anschauung. Aus dem lebendigen Miterleben der gegenwärtigen Kunst heraus hat unsere Generation ein anderes, ein umfassenderes Ideal der Kunst gewonnen und versucht, alteingerostete Anschauungen auch über alte und älteste Kunst zu verfrühen und durch fruchtbarere Systematik oder deren Gegenteil zu ersetzen. Uns ist Dürer nicht mehr der Dürer Thausings und nicht einmal der von Wölfflin. Unsere Führer entdecken neue Herrlichkeiten unter dem Allbekannten, das uns ein Schulmeisterstum von Winkelmanns Gnaden längst zum Ekel gemacht hatte; und unsere Pioniere entdecken kostbares Neuland von den Felsentempeln Dekkans bis zu den mexikanischen Götzen und den Bronzen von Benin.

Bücher aber, die neues Material bringen und zugleich aus ihm die künstlerische Folge ziehen, die ein Erlebnis daraus projizieren wie die „Deutschen Zeichner“ von Hagen, scheinen mir darum die wertvollsten zu sein. Deutsche Zeichnung ist, bis auf Dürer, Holbein und allenfalls Chodowiecki, das Unbekannteste und dennoch Wertvollste in unserer Kunst. Mit diesem Buch hat sich Hagen ein noch größeres Verdienst erworben als mit seinem Grünwald und ein Recht bekommen, unter unseren Kunstschriftstellern mit an erster Stelle genannt zu werden: wegen der Echtheit und Größe seiner künstlerisch-wissenschaftlichen Vision; trotz allen Einwänden, die man dagegen erheben könnte, und die nicht das Wesentliche treffen.

Paul F. Schmidt.

HEINRICH GLÜCK, Probleme des Wölbungsbaues, Bd. I: Die Bäder Konstantinopels. Aufnahmen, Beschreibungen und historische Erläuterungen mit 117 Abb. 4^o. 176 S. (Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Uni-

versität Wien, Lehrkanzel Strzygowaki, Bd. XII), Wien, Halm & Goldmann, 1921. M. 100.—.

Der Verfasser nimmt die türkischen Thermenbäder Konstantinopels zum Anlaß, um, von ihnen ausgehend, eine „der brennendsten Fragen der Kunstgeschichte“ (S. 7), nämlich Ursprung und Entwicklung des Wölbungsbaues in Ost und West, zu untersuchen. Er verspricht, im Sinne der universal gerichteten Einstellung, wie sie das Wiener Institut Josef Strzygowakis auszeichnet, den prähistorischen, antiken, christlichen und islamischen Wölbungsbau zu behandeln. Diese typengeschichtliche Untersuchung soll der zweite Band bringen. Man darf darauf gespannt sein, denn in H. Glück ist im Laufe der Jahre, wie seine Arbeiten über syrische, armenische, sassanidische, byzantinische und islamische Kunst bezeugen, einer der tüchtigsten Kenner östlicher Kunst herangereift.

Der vorliegende erste Band führt 26 eingehend aufgenommene Bäder Konstantinopels vor und gewährt damit hinreichende Übersicht über die Haupttypen dieser kulturell und künstlerisch außerordentlich wichtigen Gruppe von Zweckbauten. Man konnte sich bisher nach den paar vereinzelt aufgenommenen bei Texier und Gurlitt keine ihrer Wertstellung entsprechende Vorstellung machen. Glücks Buch bereichert also wesentlich unsere Kenntnistürkischer Monumentalarchitektur, — denn dazu gehören die Bäder, deren großsüßige Anlage, veranlaßt durch die kultlich-religiöse Bedeutung, die der Islam mit dem Gebrauch des Bades verbindet, weit über das bloß Zweckliche hinausragt.

Die prachtvollen Raumanordnungen — es handelt sich stets um die Folge: Auskleide-, Halbwarm- und Warmraum (Djamken, Soukluk, Harara) — und Raumbildungen in den sauber gezeichneten Grundrissen und Schnitten auf sich wirken zu lassen, bietet hohen künstlerischen Genuß. Vielfach erinnern die einzelnen Zentralanlagen gestaltlich an abendländische Barockschöpfungen und verstärken die schon anderwärts durch Strzygowaki (Baukunst der Armenier, S. 263 f., Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen vergl. Kunstforschung, Mitt. d. Kunsthist. Inst. in Florenz III, S. 1, Berlin 1919) und H. Glück (Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter, Monatsh. f. Kunstwiss. 1919, S. 162, Kunst und Künstler an den Höfen des 16.—18. Jahrh. und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst, Histor. Blätter I, 1921, S. 303) ermittelten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge zwi-

schen westlicher und östlicher Nordkunst. Wer daraufhin Fischer von Erlachs „Entwurf einer historischen Architektur“ durchsieht, wird weitere Belege dafür finden, von manchen gestaltlichen Dekorationselementen, zumal im Spätbarock, ganz abgesehen, deren wörtliche Übernahme aus dem Formenschatz der viel zu wenig geschätzten und in den Vorstellungsbereich des abendländischen Kunstforschers kaum noch eingedrungenen türkischen Großbaukunst außer Zweifel steht.

Zum Aufbau des Buches ist zu bemerken, daß es methodisch nicht angeht, die Wesensuntersuchung dem Denkmälerkatalog und der literarischen und historischen Kunde voranzustellen. Es wird dadurch im ersten Teil (Wesensuntersuchung) ein ständiges Bezugnehmen auf den zweiten nötig, ohne daß der Leser die Denkmäler, deren Wesen untersucht wird, schon kennt. Ferner nimmt der Verfasser den Wesensbegriff „Gestalt“ zu eng, wenn er darunter nur die „architektonischen Einzelformen“ (S. 22) begreift. Es wirkt auch, zumal für jemanden, der in Strzygowakis planmäßige Wesensuntersuchung nicht eingearbeitet ist, verwirrend, im Gestaltabschnitt von Formen zu sprechen, da Strzygowaki scharf zwischen Gestalt und Form unterscheidet. Allein durch alle diese Umstände erfährt der Wert des Buches, das im einzelnen sehr gewissenhaft und gediegen gearbeitet ist und uns ein schönes Stück östlicher Kunst neu erschließt, keine wesentliche Beeinträchtigung. Hoffentlich erscheint bald der zweite Band mit der entwicklungsgeschichtlichen Einstellung der türkischen Thermenbäder in den allgemeinen Wölbungsbau und hoffentlich — das ist eine Forderung! — bewilligt dann der Verlag für die Autotypien geeigneteres Papier. Von den 57 Autotypieabbildungen gelangen auf dem rauhen Textpapier kaum ein Drittel zu genügender Wirkung. Das ist sehr bedauerlich und schädigt als einziges den Wert der wichtigen Publikation. Der Verlag muß Sorge tragen, daß der Übelstand in einer Neuauflage und vor allem im zweiten Band verschwindet.

Karl Ginhart.

DAS MINIATUREN-KABINETT DER MÜNCHENER RESIDENZ. 69 Abbildungen in ein- und mehrfarbigem Lichtdruck. Vorwort und kritischer Katalog von Hans Buchheit u. Rudolf Oldenburg. Verlag von Franz Hanfstaengl, München 1921.

Mag auch die rein kunstwissenschaftliche Ausbeute, die die technisch vorbildliche Veröffent-

die geschnitzten Zähne dem 17. Jahrhundert, die Holzschnitzereien dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert an.

Statt aller Einzelheiten der Technik, für deren Zusammenstellung ich auf das Original und auf meine gleichzeitig in der Ztschr. f. Ethnol. erscheinende Besprechung verweise, muß wenigstens die vollendete Beherrschung des *cire perdue*-Verfahrens hervorgehoben werden, die mit stark wechselnden Legierungen (s. Kap. 66) jedenfalls die Höhe des überhaupt Erreichbaren darstellt und in der Dünne des Gusses, der Kühnheit der Unterscheidungen und der nachweislich schon in der Wachform vorhandenen Detaillierung der gleichseitigen Technik in West- und Mitteleuropa eher überlegen ist. Platten mit ausgedehnteren Gußfehlern wurden zerbrochen (S. 51) und eingeschmolzen, kleinere Gußfehler mit Kupferplomben so geschickt ausgebessert, daß sie nur bei zufällig an solchen Stellen beschädigten oder von der lateritischen Patina gewaltsam gereinigten Stücken zum Vorschein gekommen sind. Mit Bronze umfangene Eisenkerne längerer Geräte und andere umgossene Einlagen zeigen, daß den Beninkünstlern die relativen Schmelztemperaturen der Metalle vertraut waren. Alle Gußwerke besserer Zeit lassen eine wochenlange Überarbeitung erkennen, zu der auch eine bewundernswert feine Punzierung vieler Einzelheiten der Tracht und Tätowierung sowie bei den Platten des ganzen Untergrundes gehört. Entsprechend neigt auch der Stil der Elfenbeinschnitzereien dazu, glatte Flächen durch Kerben zu beleben (S. 465); die Holzschnitzerei zeigt eine regelmäßige Mischung von, trotz des sonstigen Verfalls, gut beherrschter Kerb- und Keiltechnik (S. 489). Repoussierte Arbeiten sind wenig zahlreich, spät und vergleichsweise ganz roh (Kap. 41), dagegen sind als besonders kostbar die nach chinesischer Art doppeltgeschachtelten Elfenbeinarmbänder hervorzuheben (S. 400), die wir einzig und allein aus Benin kennen und, schon im 16. und 17. Jahrhundert in fürstliche Kunstkammern gelangt, erst jetzt sicher untergebracht werden konnten.

Im Gegensatz zu den letztgenannten, sozusagen allgemeinen Techniken, war die Bronzekunst eine durchaus höfliche. Nicht nur, daß der Bronzegießer zum engeren Hofstaat des jeweiligen Königs gehörte und seine Werkstatt sich in dem Bezirk der weitausgedehnten Höfe selbst befand, sondern der Künstler scheint auch, wie noch in den 80er Jahren in einem Negerkleinstaat des benachbarten Dahomevorlandes, nur für den König gearbeitet zu haben, und bis zu dem großen Bürgerkrieg

1691—1701 dürfte der Besitz von Bronzeworken überhaupt der königlichen Familie vorbehalten gewesen sein (vgl. S. 153). Speziell die Platten dienten ausschließlich dem Schmuck der Tragepfiler in den Galerien des Palastes, und so ist es nicht verwunderlich, daß auf ihnen wie auch in den meisten Rundgüssen Personen und Gruppen des Hoflebens, des offiziellen Kultes des weiblichen Meerergottes und europäischer Gäste vorherrschen und selbst die Kleinkunst sich überwiegend zeremonialen oder sakralen Gegenständen widmet.

Muß auch die Frage nach der Herkunft der Gußtechnik noch offen bleiben (frühe transsaharische Entlehnung ist allerdings immer wahrscheinlicher geworden), und geht das Rohmaterial wenigstens teilweise sicher auf portugiesische, in Form von hufeisenförmigen Geldringen eingeführte Handelsware zurück, so ist doch „der Stil der Erzarbeiten aus Benin rein afrikanisch, durchaus und ausschließlich ganz allein afrikanisch“ (S. 15). v. Luschan führt aus der großen Reihe von modernen afrikanischen Köpfen und Figuren in Taf. 127 und 128 zwei ausgesucht schöne Stücke vor, deren Herkunft (Nordwestkamerun, inneres Kongobecken) europäischen oder orientalischen Einfluß schlechterdings ausschließt, die aber in Holz genau dieselben stilistischen Eigentümlichkeiten zeigen wie die Bronzegüsse aus Benin, und Woermann hat ja bekanntlich die gleiche Auffassung vertreten (Geschichte der Kunst usw., 2. Aufl., Bd. 2, S. 63—65). In alter Zeit aus Europa eingeführte Gegenstände, die uns mehrfach erhalten sind (Kap. 64), verraten dagegen gänzlich andere Tradition. In der Beninkunst ist, während die einheimische Tracht und Bewaffung stets mit einer oft übertrieben minutiösen Treue dargestellt werden, nicht nur die der Europäer jedesmal in einem oder mehreren Punkten völlig mißverstanden (vgl. bes. S. 27), sondern auch diese selbst sind hinsichtlich des langen schlichten Haars und der schmalen hohen Nasen so übertrieben dargestellt, daß es sich eben nur um Künstler handeln kann, denen der Europäer als solcher fremdartig war. Vielleicht ist so auch die merkwürdige „knie-weiße“ Haltung der meisten Europäerfiguren zu verstehen. Wenn also „auf allen bisher bekannten Kunstwerken aus Benin der Neger stets so dargestellt wird, wie er ist, der Europäer aber stets so, wie er scheint“ (S. 23), so kann v. Luschan mit Recht daran erinnern, daß ja auch bei den ganz großen Japanern die Europäer kaum mehr als Karikaturen sind. Mit dem Negerstil überhaupt teilt so Benin einerseits das Betonen der

Einzelheiten (typisches Beispiel S. 138 unten) der Kleidung, Bewaffnung und Tätowierung, andererseits die flüchtige, rohe Behandlung der Füße und Hände, die völlig schematische Darstellung der Gesichtszüge (vgl. auch über Iris und Pupille S. 420, Anm.), und die Verkürzung der unteren Extremität gegenüber Rumpf und Kopf. Nur einmal erscheinen auf den Gruppen Taf. 79/80 u. 81 die Königsbegleiter überschlank und sind somit, wie auch sonstige Einzelheiten bezeugen, als in den Proportionen „verfehlt“ zu denken (S. 311); wo man der oberen Körperhälfte als der Trägerin alles die soziale Stellung bezeichnenden Schmuckes willkürlich stärksten Nachdruck gibt, kann die anatomische Richtigkeit keine Rolle spielen, und daß hier von der Wirklichkeit sozusagen absichtlich abgewichen wird, zeigen die sozial minderen Nebenpersonen, die vielfach auf ein „richtigeres“ Proportionsbild abgestellt sind. Im übrigen beherrschen Frontalität und Symmetrie die ganze Beninkunst. Ausnahmslos im Profil erscheinen nur die auf nicht wenigen Platten den dargestellten Personengruppen im oberen Feld beigesetzten Europäerbrustbilder, was jedenfalls für eine Trennung vom übrigen Kunstschatz, d. h. für Entlehnung spricht, so daß sie v. Luschan wohl mit Recht zu den antiken „busti“ gestellt hat. Die Mehrzahl der Platten zeigt in der Mitte die Hauptperson, zu beiden Seiten symmetrisch gebildete Begleiter, und dieses Schema streng auch da durchgeführt, wo weitere Begleiter, kleiner dargestellt und im Hintergrund zu denken, hinzukommen (vgl. bes. S. 249, 251). Die Symmetrie geht so weit, daß, wenn die zwei Begleiter Schild und Spear tragen, der eine den Spear regelmäßig mit der Linken und den Schild mit der Rechten fassen muß (S. 129, 156). Taf. 19B, wo die vom Beschauer ganz links sichtbare Figur als Hauptperson aufzufassen ist, bildet eine seltene Ausnahme (S. 109); Abb. 353 als weitere solche gelten zu lassen, muß schon fraglicher erscheinen (S. 237). Von einigen wenigen überaus figurenreichen Platten abgesehen, ist Asymmetrie auch im kleinen so selten, daß v. Luschan solche Fälle besonders bemerkt hat (s. S. 129 die stets links getragene „Prinzenlocke“, S. 193 die parallel, also nicht symmetrisch gehaltenen Blashörner der beiden Begleiter); die Asymmetrie der Platten mit vier Eingeborenen ist aus der symmetrischen 3-Personendarstellung nach bestimmtem Schema entwickelt (S. 248, vgl. auch S. 215), für das auf die Originale verwiesen sei. Auch ganze Platten scheinen als symmetrische Gegenstücke angefertigt worden zu sein (S. 156), ebenso wie den in sich stets

symmetrisch aufgebauten Sockelgruppen (vgl. bes. Taf. 84 und S. 315) größere einzeln gegessene Rundfiguren in paarweisem Vorkommen entsprechen, wie die des rätselhaften Mannes mit Schnurrhaaren (S. 289) und die herrlichen, geradezu an fatimidische Kunst erinnernden Panther (S. 335). Das gleiche Gesetz ist auch auf den geschnitzten Zähnen zu erkennen, wenn man davon ausgeht, daß die Mitte der konvexen Vorderfläche die Symmetrieachse bildet (S. 465). Im ganzen gleich selten sind Ausnahmen von der Frontalität. In für die Einzelheiten der Tracht lehrreicher Weise zeigt z. B. Taf. 34B zwei im Dreiviertelprofil einander gegenüberkniende Leute, der eine eine Schale haltend, in die der andere aus einem Flaschenkürbis etwas eingießt (S. 99) und ähnlich sind mehrfach die Seitenpersonen der „dämonischen Trias“ (S. 87, 285), schießende Europäer (S. 33 ff.), ein eingeborener Jäger (S. 81) sowie einige Figuren der interessanten „Platten mit Kampfzonen“ dargestellt (S. 257). Letztere sind zugleich aber nicht nur die einzigen Darstellungen historischer Vorgänge (S. 79 u. Kap. 5 E), sondern auch die wichtigsten Ansätze zum Aufgeben der sonstigen, mit der Frontalität verbundenen Bewegungsarmut. Beachtung verdient hierzu noch die hervorragende Platte, die einen Jäger unter einem Baume nach einem darauf sitzenden Vogel zielend zeigt (Taf. 29 u. S. 260f.), und das übrigens viel spätere Elfenbeinkästchen, auf dessen Deckel zwei durch nebenstehende Branntweinflaschen als betrunken gekennzeichnete Europäer sich an den Haaren reißen und mit Stöcken bedrohen (S. 483, Abb. 832). Ob der auf zwei Platten „vorstürmende Krieger“ (S. 156, 203) wirklich in so lebhafter Bewegung beabsichtigt ist, bleibe dahingestellt, ebenso ob die unsymmetrische Darstellung eines dreizackigen Speiesses auf der Europäerplatte Taf. 4 B als Versuch einer sonst ganz ungewöhnlichen perspektivischen Behandlung aufzufassen ist (S. 37). Die Würde, Steifheit und Feierlichkeit der meisten Darstellungen entspricht dem höflichen Charakter dieser Kunst; wenn aber für manchen Beschauer, namentlich der sich in engen Variationsgrenzen haltenden vielen Hunderten von Platten der Eindruck bald sogar der der Langeweile zu werden droht, so ist das ein sicher ungerechtes Urteil: fast alle die dargestellten Personen, Würden und Zeremonien können uns ja nichts mehr sagen und, außer etwa bei gewissen Platten mit mehreren Personen (vgl. z. B. die Wachablösung S. 248), sind wir eben nur durch umständliche Vergleichung der Attribute imstande, zu mehr oder weniger sicheren Deu-

wächst. 1759 entsteht das Wattsaukabinett im Bruchsaaler Schloß. Er kommt dann in kurtrierische Dienste, macht sich in Ehrenbreitstein sesshaft, wo er am 14. November 1797 stirbt.

Der Verfasser behandelt darnach zunächst die Werke des Johannes Zick, soviel ich nach meinen eigenen Forschungen über den Künstler sehe, vollzählig und erschöpfend. Um 1730 entstehen die noch bäuerlichen Fresken in Kreuzberg. 1738 folgen die Fresken in Raitenhaslach. „Zick ist ein volkstümlicher Erzähler“, mit diesen Worten kennzeichnet Feulner diesen ersten größeren Auftrag, zunächst einmal im allgemeinen. „Die unruhige Beweglichkeit, die sprunghafte Farbigkeit wirkt lebendig, reich, wie das Ornament der Ausstattung und läßt das Auge nicht zur Ruhe kommen. Im einzelnen haben die Fresken viel Handwerkliches, Bäuerliches an sich.“ Zu den Fresken in Schussenried: „Wieder freut man sich über die naive Fabulierlust des Malers, über seine Kunst mit sachlichen, verständigen Worten zum Volke zu sprechen. Das ist eine angeborene Gabe, die sich verliert, je mehr die formalen Probleme seine Interessen absorbieren.“ In einem entrückenden Sommer (1912) auf den Spuren Zicks haben mich die Arbeiten in Raitenbarlach, Schussenried, Biberach stark gefesselt, die frische Ursprünglichkeit einer natürlichen Kunst steht noch deutlich vor mir. Gewiß der Weg zu den Bruchsaaler Fresken ist weit und die Anschmiegung an die große Form des perspektivischen, kühnen Illusionismus eines Trapolo klar. Eine erschöpfende Kennzeichnung der Haupt- und Spätwerke beschließt diesen Abschnitt. Die Behandlung der Tafelbilder gibt Feulner Gelegenheit, näher auf die außerordentlich starken niederländischen Einflüsse, das Erwachen eines bürgerlichen Naturalismus und seine Folgen einzugehen. Dieses aufschlußreiche Kapitel gehört mit zu den besten des Buches.

Die Betrachtung der Tafelbilder des Januarius Zick gibt notwendige Gelegenheit, diese Gedanken fortzusetzen, denn die Jugendwerke des jüngeren Zick holländisieren ebenso wie die seines Vaters und seiner Zeitgenossen. Diese Züge, dazu klassizistische Einschläge, rokokohafte Spitzpinseligkeit und malerische Feinheiten bestimmen die Kunst des Januarius Zick. Diese Eigenarten hebt Feulner an den Einzelwerken, besonders liebevoll auch an den bekannten Bildnisdarstellungen, ohne Wiederholungen und mit feinem Verständnis, heraus. Bei der Behandlung der Fresken des Januarius geht Feulner von dem früheren Klassizismus und seiner eigentümlichen Bedeutung für den Künst-

ler aus. Der jüngere Zick hatte Sinn für malerische Qualitäten, die Pariser Schule hat ihn geschärft und verfeinert und so bleibt er vor der Kälte des späteren Klassizismus bewahrt. Dabei erkennt er die Ziele des neuen großen Stiles und weiß „die Regeln klassizistischer Ökonomie“ für die Bildanlagen geschickt zu verwerten. Feulner geht der chronologischen Reihe nach an die Einzelwerke heran, zeigt für die Wiblinger Tätigkeit die Vielseitigkeit und den Geschmack Zicks an seiner bedeutendsten Leistung mit gebührender Breite und Sorgfalt und versteht es auch den späteren Werken das Wesentliche und den Sinn der künstlerischen Ziele abzugewinnen. Ein Anhang gibt einen annähernd vollständigen Katalog der Werke der beiden Zick und eine Reihe von Abbildungen erleichtert die ungefähre Vorstellung vom Schaffen.

Das Buch füllt unbesweifelbar eine Lücke, und zwar sehr repräsentabel, zuverlässig und vielseitig bereichernd.

V. C. Habicht.

OELENHEINZ, LEOPOLD, Der Wünschelring. (Differenzialpendel, siderischer Pendel), insbes. seine Anwendung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden usw. Mit 52 Abbildungen. Leipzig, Max Altmann. Geb. 18 M.

Das mit einem ausführlichen Namen und Sachweiser ausgestattete neueste Werk des Verfassers behandelt zunächst die Grundlagen der neuen, bzw. erneuten Wissenschaft vom siderischen Pendel, Wesen, Namen, die Ausübung des Pendelns, die Pendelseichen, ihre Beeinflussung durch Berührung, Stoß, Schlag auf die Unterlagen, die Polarisierung und Verladung und geht auch auf die Einwände der Gegner ausführlich ein, um dann auf die Anwendung der in der Hand der Sensitiven äußerst feinfühligem Vorrichtung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden, Handzeichnungen, Handschriften einzugehen. Es verbreitet sich auch auf die Wirkung des Pendels über Photographien, die wesensidentisch mit dem Urbild wirken, was die Grundlage für das neue Verfahren der Meisterbestimmung bildet. Den Schluß macht eine ausführliche Geschichte des Wünschelrings bei den alten Völkern bis in die Neuzeit zu Goethe, Schelling, Hegel, v. Baader und die Physiker Stefan Gray, Joh. Reichenbach, Joh. Karl Bähr, Wilh. Ritter u. a. m., insbesondere wird das Problem des Goetheschen Faust von der Seite der Wünschelrute aus betrachtet, die in ihrer Form

nur einen einfacheren Pendel (Ebenenpendel) darstellt. Der Nibelungenring und die Ringe der Walküren werden als solche Wünschelringen nachgewiesen.

Die seit Reichenbachs Tagen vergessene Vorrichtung habe ich zuerst wieder 1910 in meinem Büchlein „Wünschelrute und siderischer Pendel“ aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt, worin ich nachwies, daß jeder Mensch seine besondere Schwingung durch den Pendel zeige. Kallenberg kam dann dadurch angeregt zu der weittragenden Entdeckung, daß diese eigende Pendelbahn auch auf sein Lichtbild und auf alles übergehe, was mit ihm in Berührung komme. Leider gingen Kallenberg und seine Anhänger viel zu sehr ins Transzendente über. Oelenheinz ging aber der Sache wissenschaftlich nach und verwendete sein Hauptstudium auf die Erforschung der Wirkung der Gemälde und ihrer Photographien usw. auf den Pendel im Verhältnis zum Urheber, dem Meister. Die Frage, ob die Menschen verschiedene Schwingungen im Pendel, einem einfachen metallischen Schwerekörper an einem dünnen Faden, auslösen, ist am sinnfälligsten zu beantworten, d. h. durch Versuch zu klären bei dem Gegensatz der Geschlechter. Es muß auch bejaht werden, daß bei Berührung mit der Hand etwas auf den berührten Körper auf eine Zeitlang übergehe. Kein Mensch wird sich wundern, wenn ein Polizeihund die Spuren eines Verbrechers weithin verfolgt. Man muß also als sicher annehmen, daß unsichtbare wesensidentische Spuren durch die Berührung zurückbleiben. Der Hund unterscheidet sie von anderen dadurch, daß er erst durch „Witterung“ an Anhaltspunkten sich ein „Differenzgefühl“ sichern konnte. Irgendeine Ausdünstung oder „Strahlung“ des Menschen muß die Spuren imprägniert haben. Hier bei den Füßen. So muß es auch bei den Händen sein. Dieses bis jetzt unbekanntes Etwas kann auch mit dem Pendel nachgewiesen werden, aber — und das ist die Hauptsache — nur von besonders begabten und darauf eingeschulten Menschen. Wodurch der Pendel empfindlich wird, oder wie der Mensch durch ihn so empfindlich wird, kann man heute noch nicht genau angeben. Sicher scheint zur Zeit, daß der Mensch eine Art elektrisch betriebene Präzisionsmaschine ersten Ranges ist, wobei der Salzgehalt des Blutes eine große Rolle spielt, wie Tierversuche ergaben.

Zuzugeben ist also, daß sich die Spuren von der Hand des Meisters auf dem Gemälde erhalten.

Oelenheinz will sogar nach Vorgang Kallenbergs auf Lichtbildern und Autotypen die Hand des Meisters erkennen. Es werden im Lichtbild die gesamten Strahlen, die ein Mensch aussendet, wie durch ein Brennglas auf der Platte gesammelt und dort festgehalten. Es ist durchaus möglich, daß diese Strahlen — noch unbekannter Natur — auch beim Abdruck wieder aufs Bild kommen. Man kann sich auch das Licht als Träger denken. Unter der Voraussetzung, daß die Platte die Strahlen wieder aufs Papier überträgt, welche weder kühn noch gewungen erscheint, muß auch der Pendel über dem Abklatsch schwingen wie über dem Menschen selbst. So ist es klar, daß begabte Menschen auf einem Lichtbild die Spur des Meisters von der der Gehilfen oder Restauratoren unterscheiden können. Oelenheinz zeigt das eingehend z. B. an einem Schäferstück von P. P. Rubens. Wie genau der Pendel seine Angaben macht, zeigt sich auf diesem Bild an dem Schäferstab des Schäfers, als welcher Jakob dargestellt ist. In dessen oberer Hälfte läßt sich eine Überraschung feststellen. Weiteres lese man S. 143/44 nach. Interessant ist auch die Feststellung eines Bildnisses von Leonardo da Vinci als von Fra Bartolomeo gemalt, die Übermalung eines Burgkmalbildes im Germanischen Museum in Nürnberg in der oberen Hälfte, die mit anderen Oelenheinz nach Aufgabe dort festgestellt hat, und die den Tatsachen entspricht. Es werden, Dürer, Rembrandt, Vandyck, Brueghel u. a. Meister behandelt an der Hand von vorzüglichen Abbildungen. In dem Heft 8 des Cicerone ist im 12. Jahrg. das Problem Vandyck in den Liechtensteinbildern und von Leonardo auf Grund der Pendeluntersuchungen dargetan worden.

Gerade in unserer Zeit des wirtschaftlichen Niedergangs und der Umwertung aller Werte sollte dem neuen Verfahren der Meisterbestimmung ein besonderes Interesse dargebracht werden; wird es doch mit dazu beitragen, die Tüchtigkeit Deutschlands im Ausland, das solchen Dingen mit viel weniger ungerechtfertigter Skepsis gegenübersteht, in seiner Weise mit zu neuer Geltung zu bringen. Das Oelenheinzsche Buch, vielleicht für gewisse Kreise ein Wagnis in Deutschland, trägt ein gut Teil zur Aufklärung bei und wird für die Kunstwissenschaft mindestens eine Erscheinung sein, an der sie, mag sie auch heute dem Neuen noch fremd gegenüberstehen, nicht vorübergehen kann.

Dr. med. Voil.

NEUE BÜCHER

ALFRED BAEUMLER: Hegels Ästhetik. Unter einheitlichem Gesichtspunkt ausgewählt und mit verbindendem Text versehen. (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München 1922.)

KURT GASSEN: Der absolute Wert in der Kunst. Entwurf einer grundwissenschaftlichen Klärung des Kunsturteils. (Verlag L. Bamberg, Ratsbuchhandlung, Greifswald 1921.)

ADOLF FEULNER: Münchener Barockskulptur. Mit 106 Abbildungen. Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, Bd. I. (Buch- u. Kunstverlag Riehn & Reusch, München 1922.)

KARL GRÖBER: Schwäbische Skulptur der Spätgotik. Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes. Bd. II. (Buch- u. Kunstverlag Riehn & Reusch, München 1922.)

JULIUS MEIER-GRAEFE: Ganymed. Jahrbuch für Kunst, III. Bd. Geleitet von Wilhelm Hausenstein. (R. Piper & Co., Verlag der Marées-Gesellschaft, München 1921.)

CURT GLASER: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1922.)

MAX SAUERLANDT: Emil Nolde. Mit 100 Tafeln. (Kurt Wolff-Verlag, München 1921.)

HANS KAUFFMANN: Rembrandts Bildgestaltung. Ein Beitrag zur Analyse seines Stils. Mit einem Titelbild. (Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart.)

LUDWIG COELLEN: Der Stil in der bildenden Kunst. Allgem. Stiltheorien u. geschichtl. Studien dazu. (Arkaden-Verlag, Traisa-Darmstadt 1922.)

MAX J. FRIEDLAENDER: Pieter Brueghel. (Propyläen-Verlag, Berlin 1921.)

PAUL FECHTER: Die Tragödie der Architektur. (Verlag von Erich Lichtenstein, Jena 1921.)

BRIEFE Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Hrg. von Dr. Charlotte Steinbrucker. (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Leipzig und Berlin 1921.)

HERIBERT REINERS: Rheinische Baudenkmäler. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. I. Mit 160 Abbildgn. (B. Köhlens Kunstverlag, München-Gladbach.)

CARL JUSTI: Briefe aus Italien. (Verlag Friedrich Cohen, Bonn 1922.)

ALFRED SALMONY: Europa — Ostasien. Religiöse Skulpturen. (Verlag von Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1922.)

ROBERT WEST: Entwicklungsgeschichte des Stils. Band 1—4.

- Bd. 1. Die klassische Kunst der Antike.
 - " 2. Frühchristl. Antike u. Völkerwanderungs-
 - " 3. Die romanische Periode. [Kunst.]
 - " 4. Gotik und Frührenaissance.
- (Hyperion-Verlag, München 1922.)

FRIEDRICH SARRE: Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln. (Die Kunst des Ostens, herausg. von William Cohen, Band V.)

ERNST GROSSE: Die ostasiatische Tuschmalerei. Mit 160 Tafeln. (Die Kunst des Ostens, Bd. VI.)

ERNST KÜHNEL: Miniaturmalerei im islamischen Orient. Mit 154 Taf. und 5 Textabbild. (Die Kunst des Ostens, Bd. VII.)

(Sämtlich im Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1922.)

ALEXANDER ELIASBERG: Russische Baukunst. (Georg Müller-Verlag, München 1922.)

1922, 4—6.

Herausgeber Prof. Dr. **GEORG BIERMANN**, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach. Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft **KLINKHARDT & BIERMANN**, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

MONATSHEFTE
FÜR
KUNST-
WISSENSCHAFT



XV. JAHRGANG · HEFT 7-9
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Preis des Heftes Mark 3000.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII-IX

ABHANDLUNGEN

RUDOLF BERLINER, Die große Moschee von Diyārbakr. Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln S. 161

ALFRED ROHDE-Hamburg, Das geistliche Schauspiel des Mittelalters und das gemalte Bild bei Meister Bertram von Minden. Mit 12 Abbildungen auf 2 Tafeln in Lichtdruck S. 173

EMIL SPAETH, Quellenkundliche Beiträge zur Augsburger Plastik um 1500. Mit 2 Abbildungen im Text . S. 180

KURT GERSTENBERG, Gaspard Dughet genannt Poussin, 1613—1675. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck . . S. 193

ALBERT DRESDNER, Johann Tobias Sergel (Schluß). Mit 1 Tafel in Lichtdruck S. 203

GEORG TSCHUBINASCHWILI, Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte. (Eine kritische Würdigung Josef Strzygowskis „Die Baukunst der Armenier und Europa.“) S. 217

MISZELLEN

RICHARD HAUPT, Ältere kirchliche Kunst in Schonen S. 237

REZENSIONEN

NEUE LITERATUR über die Baukunst des Klassizismus. (A. Grisebach) S. 240

HANS ROSE, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660—1760. Verlag Hugo Bruckmann, München 1922. (A. E. Brinckmann) S. 241

SANDRO BOTTICELLI, Zeichnungen zu „Dantes Göttlicher Komödie“. Herausgegeben von F. Lippmann. 2. Aufl. G. Grotesche Verlagbuchhdlg., Berlin 1921. (Hans v. d. Gabelentz) Seite S. 244

ERWIN HINTZE, Nürnberger Zinn. Mit 84 Taf. u. 2 Textabbildungen. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921. (Max Sauerlandt) . . . S. 245

J. BAUM, Gotische Bildwerke Schwabens. Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg-Stuttgart 1921. (V. C. Habicht) S. 246

ANITA ORIENTER, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. Mit 94 Abbildungen. München, Delphin-Verlag 1921. (Rosa Schapire) Seite 247

NEUE BÜCHER S. 248

DIE GROSSE MOSCHEE VON DIYÄRBAKR

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von RUDOLF BERLINER

.....

Wenn es S. Guyer in seiner ausgezeichneten Arbeit¹⁾ über Amida m.E. nicht gelungen ist, die Probleme der Westfassade des Moscheehofes zu Diyärbakr (Abb. 1) trotz seiner vortrefflichen Methode und unerreichten Materialkenntnis vollkommen zu lösen, so liegt die Schuld an zweierlei: er verfügte nicht über genügende Aufnahmen des Bauwerkes, und er widerstand nicht der Versuchung, den — nicht vollständig erkannten — Befund mit den ebenso zahlreichen wie vieldeutigen Schriftquellen²⁾ in Übereinstimmung zu bringen. Leider kann auch ich noch nichts vorlegen, was den Anspruch erheben kann, endgültig zu sein, aber ich hoffe doch, daß schon das Stückwerk uns wird etwas weiter führen können³⁾.

Ich halte Guyers Beweise für glücklich, soweit sie sich auf das Entstehungsdatum der im Ilaldibau verbauten älteren Bauglieder: „nach 600“ beziehen⁴⁾. Wie weit ich ihm sonst folge, das wird sich aus dem Nachstehenden ergeben.

Die Gebälke. Für die Beurteilung der Herkunft der Spolien war für Guyer von entscheidender Bedeutung, ob die jetzige Zusammenstücklung der Gebälke wohl den ursprünglichen Zustand reproduziert oder nicht. Ist ersteres der Fall, dann stürzt der eine Eckpfeiler für den hypothetischen Teil seiner Arbeit ein.

Es ist unumgänglich, daß ich, um die Erkenntnis zu ermöglichen, die eingehende Betrachtung der horizontalen Zusammensetzung der Gebälke nachhole, die Guyer nicht angestellt hat. Sie ist nicht an Ort und Stelle vorgenommen, sondern an Hand der Aufnahmen; einige Unklarheiten werden also der Nachprüfung bedürfen, das Wesentliche glaube ich aber bringen zu können.

Ich nummeriere die Säulen (S) und Verkröpfungen (V) von Süden nach Norden, also für den Beschauer von links nach rechts mit I—X; zwischen ihnen in der gleichen Reihenfolge die Traveen (T) I—IX; E bedeutet Erd-, O Obergeschoß.

In vertikaler Richtung ist die Schichtung durchgängig so, daß der Fries zusammen mit dem verkümmerten Architrav (Fr) und das Kranzgesims (Kr) aus je einem Block gearbeitet sind. In der horizontalen Richtung ist die Zusammensetzung jeder Schicht komplizierter und muß daher einzeln verfolgt werden. Ich untersuche zunächst die Lage des Fugenverbandes zwischen den Verkröpfungen und den Traveen; von Bedeutung ist, ob er in die Traveenzone verschoben ist oder nicht.

(1) Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVIII (1915), S. 193 ff.

(2) Sie wurden wie die monumentalen Quellen zuerst im Zusammenhange veröffentlicht und behandelt in M. van Berchem und J. Strzygowski, Amida (Heidelberg 1910). Ich zitiere es als Amidawerk (AW.).

(3) Meiner Studie liegen die Aufnahmen zugrunde, die ich im Sommer 1913, in Gemeinschaft mit Major W. Bever in Hamburg, dem vor allem die Lichtbilder zu danken sind, erstellt habe.

(4) Darin haben mich auch die Ausführungen Strzygowskis und H. Glücks (Repertorium XLI, 1919, S. 125 ff.) nicht wankend machen können.

V		I E	II E	III E	IV E	V E	VI E	VII E	VIII E	IX E	X E	I O	II O	III O	IV O	V O	VI O	VII O	VIII O	IX O	X O	
linke	Kante von Fr	im Winkel?	?	?	?	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja (?)	ja (?)	ja	ja		ja	ja	ja	ja	ja	ja
		daneben?													ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja
rechte	Kante von Fr	im Winkel?			ja ²⁾	ja	ja		ja	ja	krumm ³⁾	?		ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja
		daneben?	ja ¹⁾	ja					ja	ja			ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja
linke	Kante von Kr	wie Lot ⁴⁾																				
		v.d.Sima?	? ⁵⁾	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja (?)	?	ja	ja	ja(?)		ja	ja		ja	ja
rechte	Kante von Kr	wie Lot v. der Sima?	ja		ja	ja	ja		ja	ja	ja	? ⁵⁾	ja		ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	?
		daneben?		ja					ja (?)	ja	ja			ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja	ja

1) Die Kante ist krumm. 2) Anscheinend. 3) Oben im Winkel, unten krumm. 4) In Wirklichkeit oft krumm. 5) Da den Nachbargebäuden zugekehrt, nicht voll ausladend.

Die Zusammensetzung der einzelnen Traveen ist die folgende:

T		I E	II E	III E	IV E	V E	VI E	VII E	VIII E	IX E	I O	II O	III O	IV O	V O	VI O	VII O	VIII O	IX O
Zahl der Einzelstücke bei	Fr	2	2	2	2	2	2	2	2	2	4	3	3	3	3	3	3	3	3
	Kr	2	2	2	2	2	2	2	2	2	3	3	4	3	3	3	3	3	3
Davon Einschübe des 12. Jahrh. bei	Fr										2	2	2	1	1	1			
	Kr										2	2			1				2

Mit Ausnahme von T IO besteht Fr einer jeden Travee aus einem großen und einem bzw. mehreren kleineren Stücken. Das große Stück zeigt jeweils rechts und links von einer Vase¹⁾ die Wellen einer Weinlaubranke. Die kleineren Stücke nehmen im Rankenverlauf keinen Bezug auf die Nachbarstücke; nur in T IO bilden zwei genau aneinander passende Stücke das große Stück der übrigen Traveen. Das Verhältnis der Zahl der Wellen zu seiten des Mittelmotivs ist kein gleichbleibendes:

T		I E	II E	III E	IV E	V E	VI E	VII E	VIII E	IX E	I O	II O	III O	IV O	V O	VI O	VII O	VIII O	IX O
Wellenzahl	links	3 ⁺ ¹⁾	3	3 ⁺	3	3	3	3	2 ^{3/4}	2 ^{3/4}	3	3	3	2 ^{3/4}	2 ^{3/4}	3	3	3	3
	rechts	2 ^{3/4}	3	3 ⁺	3 ^{1/2}	3	3	3	2 ^{3/4}	2 ^{3/4}	3	1 ^{1/2}	1 ^{1/2}	2 ^{3/4}	2 ^{3/4}	3	3	3	3

1) Das Zeichen + bedeutet eine geringe Vergrößerung.

Für Kr ist kein so absolutes Maß wie die Wellenzahl zu finden. Zwanzig nachprüfbar große Stücke ergeben aber als ihr Normalmaß das von fünf Konsolen mit vier Intervallen: es findet sich bei 14; zwei zeigen fünf Konsolintervalle²⁾, vier zeigen drei.

Ich fasse die Hauptergebnisse der Zusammenstellungen zusammen; sie ergeben für die 20 Verkröpfungen: in der Frieszone fallen die Fugen mindestens bei sieben nicht in den Winkel, und zwar bei mindestens einer auf beiden Seiten, bei zwei anderen ist die Fuge krumm, teils im Winkel, teils daneben; für die Kranzgesims-

(1) In T II O ist es keine Henkelvase, sondern ein Pokal.

(2) In T III O mit 4, in T VI O mit 5 Konsolen. Die Breite entspricht also in T III O der üblichen.

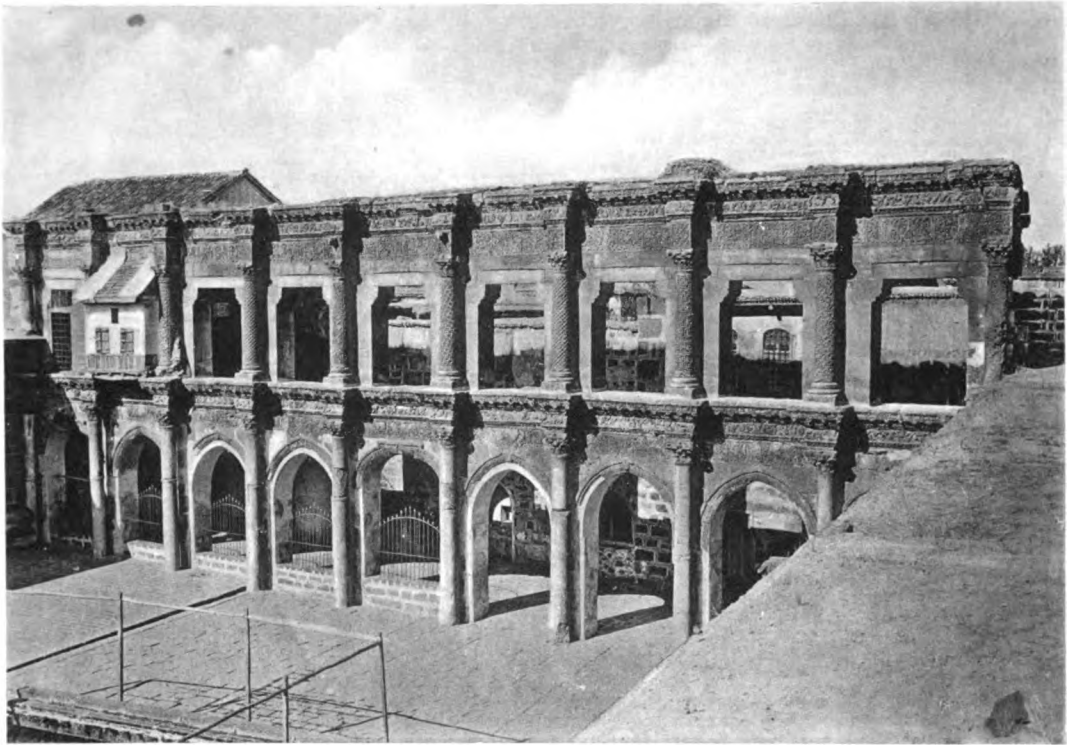


Abb. 1. Diyarbakr. Große Moschee. Hofansicht nach Westen.



Abb. 5. Diyarbakr. Große Moschee. Hofansicht nach Südwesten.

zone sind die entsprechenden Zahlen: mindestens fünf, aber wahrscheinlich sechs, davon bei einer auf beiden Seiten;

für die 18 Traveen: von den großen Friesstücken haben beidseits vom Mittelmotiv die gleiche Zahl Wellen 14¹⁾, und zwar 9 je drei und 4 je zweidreiviertel; es sind unsymmetrisch 4, und zwar 2 mehr ($3:1\frac{1}{2}$) und 2 weniger;

die kleinen Friesstücke sind nur mit Rankenmotiven dekoriert, es findet sich keine Spur eines Mittelmotivs (es sind also keine zersägten großen Stücke, sondern wahrscheinlich ad hoc gearbeitet);

die Einheiten des Kranzgesimses sind schmaler als die großen Friesstücke;

für die späteren Einschübe im Obergeschoß: die Zahl der Traveen, innerhalb deren sie verwendet werden, ist für Fries und Kranzgesims stark verschieden: 8 und 3, dementsprechend ist also die Gesamtbreite der neu angefertigten Fries-teile bedeutend höher als die der Kranzgesimsteile (von denen demnach weniger ergänzt werden mußte).

Eine Erklärung dieser Tatbestände bietet nur die Annahme, daß die Arbeit von vornherein nicht sehr exakt war, und daß auch ursprünglich nicht jede Travee bloß aus einem Block bestand, wie Guyer annimmt, sondern stets aus mehreren. Wie schon erwähnt, ist an einer Stelle auch das große Friesstück in zwei Teilen gearbeitet, die vollkommen aneinanderpassen. Ob sonst ursprünglich im allgemeinen die Einschubstücke das Muster fortlaufen ließen oder nicht, ist nicht ersichtlich; wahrscheinlicher dünkt mich aber das letztere, da Willkürlichkeiten, wie das Übergreifen der Verkröpfungsblöcke in die Traveenzone dafür sprechen, daß man sich von den Zufälligkeiten des Steinmaterials leiten ließ, ohne gerade Genauigkeit der Arbeit oder der Masse zum Ziel zu nehmen. Ob die ursprüngliche Breite der Traveen der jetzigen genau entsprach, läßt sich nicht mit Sicherheit beurteilen. Aber für wahrscheinlich halte ich auch das; denn es ist unerfindlich, warum man sonst dazu übergegangen wäre, im Fries der Traveen des Obergeschosses mehrere Einschubstücke anzubringen gegen eines im Untergeschoß, und es ist einleuchtender, daß mehr von solchen kleinen Teilen verlorenging, als es von größeren der Fall wäre.

Guyers hypothetische Berechnung der ursprünglichen Traveenbreite ruht also auf ungenügenden Grundlagen; der Befund und die Wahrscheinlichkeit sprechen im Gegenteil durchaus dafür, daß der ursprüngliche Zustand wiederholt ist. Auch stilistisch erscheint mir die lastende Proportionierung des Obergeschosses die einzig zeitgemäße zu sein. Es ist leicht, durch Entfernung des Schriftfrieses für den Oberstock den alten Eindruck zu erwecken.

Die Schriftquellen. Der Legende der Teilungen von Kirchen zwischen Moslem und Christen ist nun endlich durch Schriftquellen ein Ende gemacht²⁾, nachdem die außerordentliche Unwahrscheinlichkeit solchen Vorganges rein aus den kultur- und baugeschichtlichen Möglichkeiten heraus nicht schlagend zu beweisen war. Damit ist die auf einer Behauptung des Pseudo-Wāqidi ruhende Gleichsetzung der Thomaskirche mit der großen Moschee hinfällig geworden. Wodurch wird aber jetzt noch die Gleichung Heraklioskirche = Moschee gestützt? Nach Dionysios von Tell-Mahré³⁾ wurde die Kathedrale von Amida zur Zeit des Bischofs Thomas

(1) Einschließlich T I O.

(2) S. E. Herzfeld, der dem Prinzen Caetani und C. H. Becker folgt, im Guyerschen Aufsatze, a. a. O., S. 230 f.

(3) J. B. Chabot, Chronique de Denys de Tell-Mahré (Bibl. de l'école des hautes études. Fasc. 112). Paris 1895, S. 5, 7, 96 der Übersetzung.

im Jahre 628/9 durch Kaiser Heraklios erbaut oder erneuert und im Jahre 770 restauriert. Bei allen übrigen Nachrichten ist es nicht sicher, welches Gebäude gerade der Schreiber unter der „großen“ Kirche verstand, um so wichtiger ist es daher, daß Dionysios es sichert, daß die Heraklioskirche den Christen verblieb, daß er also als einzige eindeutige Schriftquelle die Gleichung verneint. Wer anders zu schließen geneigt ist, wie van Berchem (AW. 51) oder Herzfeld-Guyer (a. a. O. 231 f.) kann sich nur auf Vermutungen oder Konjekturen stützen. Herzfeld hat mit seiner Ersetzung der „Restauration“ der Heraklioskirche im Jahre 770 durch „Neubau“ allerdings die Schwierigkeiten, die für ihn entstehen mußten, beseitigt¹⁾, aber der Wortlaut der Quelle schließt einen Neubau aus. Die große Moschee entstand demnach nicht auf dem Gelände der „Thomaskirche“ und verdrängte auch nicht die „Heraklioskirche“.

Mit diesen beiden Absätzen glaube ich die Hauptschwierigkeiten, die einer richtigen Einordnung der Spolien noch im Wege standen, beseitigt zu haben. Jetzt können und müssen die Steine wieder für sich selber zeugen. Ehe ich aber erörtere, was sie mir zu sagen scheinen, will ich an Hand bisher unpublizierter Aufnahmen einige Lücken in der allgemeinen Kenntnis des Baukomplexes auszufüllen versuchen.

Der Grundriß. Ich errechne für die Hoffassade des eigentlichen Moscheebauwerkes bei einer inneren Breite von 73,54 m eine Länge von 66 m; die Länge der Westfassade haben wir mit 30,10 m gemessen, die der Nordseite mit 62,61 m (die Angabe von Miß Bell²⁾ 59,84 ist irrig). Für den Ostbau gibt Miß Bell eine Fassadenlänge von 29,63 m, Texier³⁾ von 30,25 m: das Mittel wäre also 29,94 m. Die Ecke der Westfassade und der Moschee bildet demnach nicht den spitzen Winkel, den der Grundriß Miß Bells zeigt. Diese stark schräge Stellung der Westfassade hätte auch nicht unbemerkt bleiben können, was aber tatsächlich der Fall ist, wenn man Miß Bell ausnimmt⁴⁾. Mit meinen Zahlen kann man den Grundriß in Trapezform konstruieren, in dem West- und Ostfassade auf die Südseite mit Winkeln stoßen, die zwar auch spitzer als R sind, die aber keinen so unregelmäßigen Eindruck macht wie der Bellsche Plan, der der Wirklichkeit — auch abgesehen von dem Maßfehler — nicht entsprechen kann.

In Abbildung 2 bringe ich eine Aufnahme der Rückseite der Westfassade (nach N zu gesehen). Wie die den Gang nach außen abschließende Mauer in ihrem südlichen Teil von innen aussieht, zeigt Abbildung 3. Sie erweist, daß im Obergeschoß ursprünglich Mauerpfeiler mit bis auf den Fußboden reichenden überwölbten Öffnungen abwechselten, die aber mit den Fensteröffnungen der Fassade nicht korrespondieren, also Bezug hatten auf etwas, was hinter dieser Mauer lag. Ich schließe daher auf Zugänge, die aus einem hinter diesem Gange sich erstreckenden Bau zu der Fassadenhalle führten. Wir haben auch vom Dache der nördlichen Madrasa aus im Häuserkomplex gleich im Westen der Moschee einen Pfeiler auftragen sehen, der sich durch sein Steinmaterial und seine Isoliertheit aus der Umgebung heraushebt und sich sofort als zum Haldibau gehörig erweist — die

(1) Anders noch in der Orientalischen Literaturzeitung (OL), 1911, Sp. 409. Mit beiden Möglichkeiten scheint er dann neuerdings im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XLII (1921), S. 127 zu rechnen.

(2) Palace and mosque at Ukhaïdir (Oxford 1914), Pl. 90.

(3) AW. S. 298.

(4) X. Hommaire de Hell, Voyage en Turquie etc. I, 2 (Paris 1835) sagt S. 455 von den Fassaden nur: elles ne sont pas complètement parallèles.

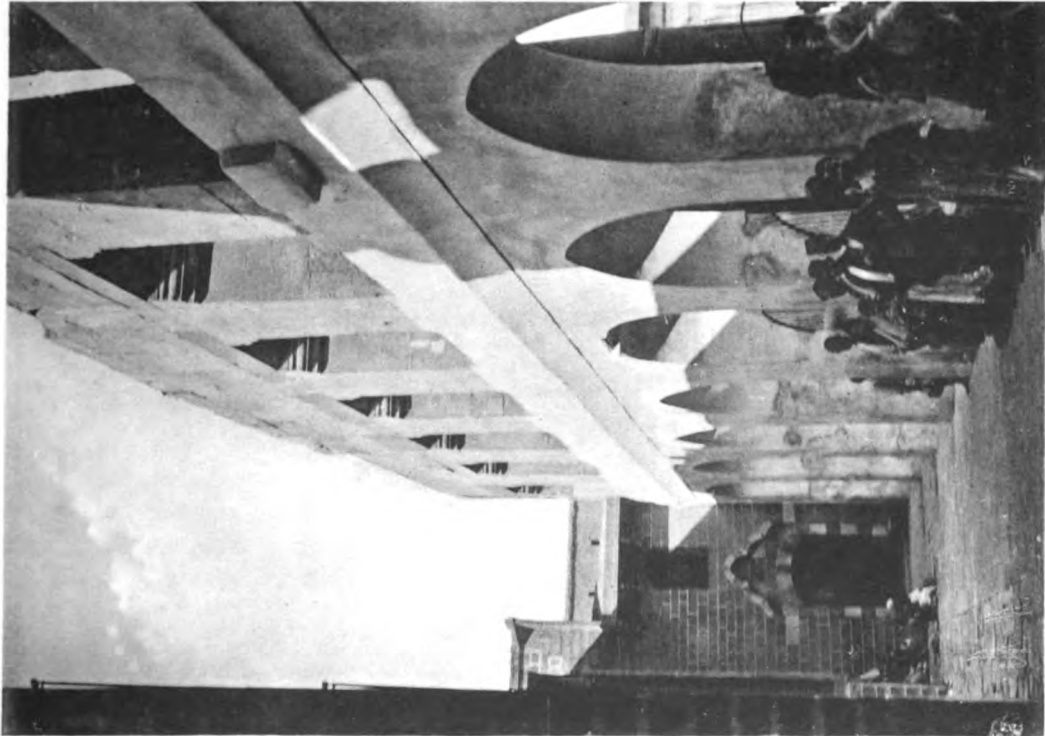


Abb. 2. Diyarbakr. Große Moschee.
Rückansicht der Westfaçade. Blick nach Süden.

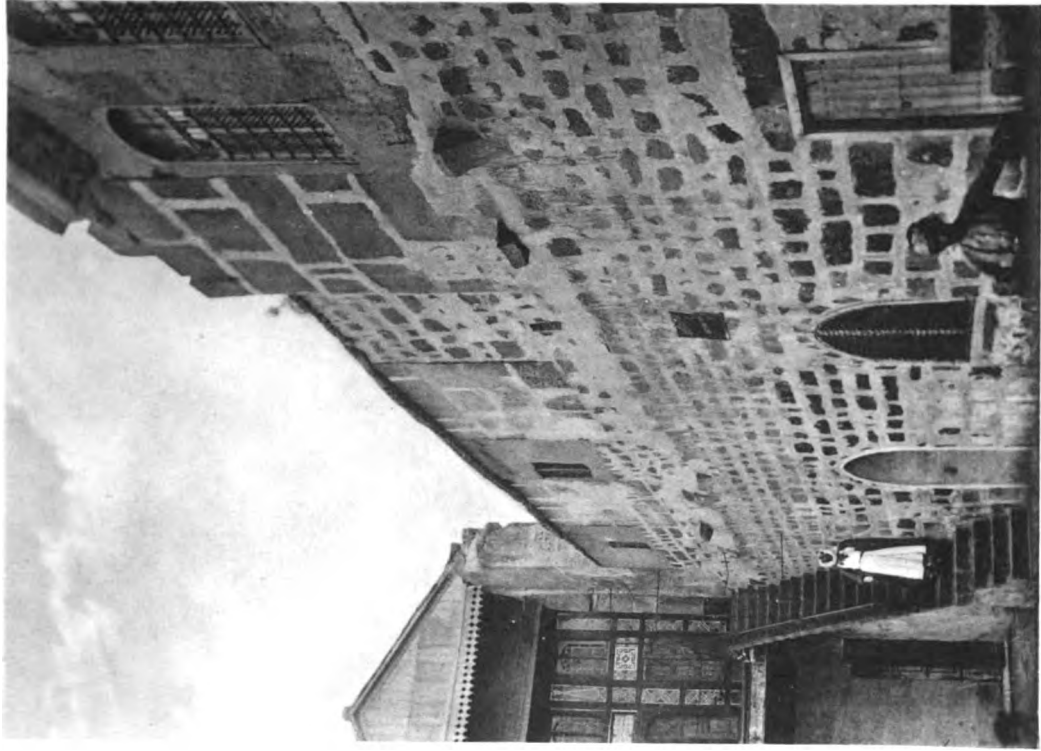


Abb. 3. Diyarbakr. Große Moschee.
Westliche Begrenzungswand des Moscheeareals.
Blick nach Norden.

Zu: R. Berliner, Die große Moschee von Diyarbakr.

feindselige Haltung der Bevölkerung machte aber weitere Nachforschungen oder Aufnahmen unmöglich. Jedenfalls halte ich soviel für gesichert, daß der Ialldibau als vorgelagerte Portikushalle für ein dahinterliegendes umfangreicheres Gebäude entstanden ist. Es lag also nahe an van Berchems ingeniose Vermutung (AW. 64) zu denken und damit die Verbindung der Westfassade mit einem Palast für erwiesen zu halten. Sichereres können erst Untersuchungen im genannten Häuserviertel ergeben; heute spreche ich aber diesen Lösungsvorschlag um so lieber aus, nachdem K. M. Swoboda in seinem klugen, grundlegenden Buche über spätrömische und romanische Paläste¹⁾, obwohl sonst natürlich ganz auf Guyer fußend, rein aus seiner stilistischen Beurteilung der Fassade heraus ihr eine Stelle in der Entwicklung des mittelalterlichen Palast- und Villenbaues angewiesen hat.

Zur Lösung der Frage, was sich früher im Süden und Norden an die Ialldifassade anschloß, ist bisher noch nicht viel bekannt. Aus Abbildung 4 wird ersichtlich, daß im Süden die Fassade mindestens im Oberstock durch einen schmalen, glatt behandelten Mauerstreifen abschloß, der immer nur als Außenwand gedient haben kann: der Bau endigte also dort, und die Mauer bog nach Westen um. Wie die Verbindung mit dem Moscheegebäude war, ergibt sich nicht: organisch kann sie aber, wenigstens im Obergeschoß, nicht gewesen sein. Im Norden war es anders. Da stieß im Zuge der heutigen Madrasa ein Bau an die Fassade, von dem auf Abbildung 5 deutlich der Ansatz und auch der Rest eines Profiles in Höhe des Fußes des zweiten Säulnstumpfes von Säule X E zu sehen ist. Der Bau war zweistöckig; die fehlende Bearbeitung von Kapitell, Säulenschaft und Kranzgesims (V X O, Abbildung 6) beweist, daß sie einer Mauer zugekehrt waren; auch der Steineverband der Mauer scheint diesen Schluß zu erheischen.

Der Rest des alten Baues in der Nordwestecke zeigt auch auf der Abbildung das Ansetzen einer Archivolte. Daraus kann man schließen, daß dort, wie heute noch am Nordostende, ein Eckpfeiler stand, mit dem eine Arkadenreihe begann. Die Höhe des Profilansatzes steht an beiden Stellen im gleichen Verhältnis zu den Säulenschaftn der angrenzenden Fassaden. Daß ursprünglich die ganze Nordseite im Erdgeschoß durch eine Arkadenreihe begrenzt wurde, zeigt auch ein Bogen, der aus der Madrasa kommend in das Haus stößt, das in der westlichsten Arkade der noch stehenden Reihe sich eingemistet hat, und der also die Eingangsgasse überquert.

Problematisch ist, daß die an sich wahrscheinlich schon kurzen Säulenschaftn der Nordarkade offenbar um Kapitellhöhe im Boden stecken, während die Scheitelhöhe der Archivolten sich mit der an den Fassaden deckt. Eine gegenseitige Rücksichtnahme ist also jetzt vorhanden, und es entsteht die Frage, wie sich die alte Westfassade in dieser Hinsicht verhalten haben mag, und ob die alte West- und die Nordseite einheitlich konzipiert gewesen sein mögen.

Das führt zu dem alten Pfeilerunterbau der Westfassade, den Strzygowski übersehen hatte, und auf den dann Herzfeld aufmerksam machte (O L. 399). Heute sind die Pfeiler mit neuem, sehr dickem Verputz beworfen, doch sind die dem Hofe zugekehrten Ecken in ihrem unteren Teil deutlich abgerundet, während die rückwärtigen abgeschrägt sind. Der Verputz hat auch vielfach den Absatz verschwinden lassen, der dort entstand, wo die kantigen Quadern auf dem Eck-säulchen aufsitzen. Wir haben für die dem Hofe zugewendeten Ecken folgende Höhen des Absatzes über dem Erdboden gemessen: VI links 2,15 m, rechts 2,41 m;

(1) Wien 1919, S. 185 ff.

haben als die Gleichsetzung des Areals der Moschee mit dem einer Kirche. Denn was die Spolien über ihre ursprüngliche Verwendung selbst aussagen, hat Guyer (a. a. O. 233) richtig, wenn auch nicht ganz vollständig formuliert: die Säulensstellung mit ihren Gebälken gehörte dem Äußeren eines Gebäudes an und sie stand vor einer geraden Wand. Die Konstatierung de Hells (a. a. O. 442), daß sich kein christliches Symbol in der Ornamentik finde, hat er sich so wenig zu eigen gemacht wie Strzygowski (AW. 151). Ich kann aber die Richtigkeit der Beobachtung des Hell nur bestätigen, soweit der Erhaltungszustand heute ein Urteil noch erlaubt. Strzygowski hat unter Vorbehalt zusammengestellt, was er auf den Verkröpfungen zu sehen glaubte. Ich weiche in folgendem von ihm ab; ich sehe: I E symmetrisch, II O einen vegetabilisch gefüllten Dreifuß als Mittelmotiv, VI E Blattwerk, VII O unsymmetrisches Blattwerk, VIII O eine Blattpalmette als Mittelmotiv, VIII E die Eckblätter sind ohne Mittelmotiv umgeschlagen und füllen die Fläche, IX O vegetabilisch gefüllte Vase zwischen Eckblättern, IX E ein Tier (?) zwischen Eckblättern, X O außer den Eckblättern ist vielleicht noch der Hals einer Vase zu erkennen, X E zwischen den Eckblättern hochfüßige Vase oder langstielige Blüte.

Also nichts, was christlich betont wäre. Strzygowskis zweimalige Erklärung des vegetabilischen Mittelmotivs als Lebensbaum erscheint mir auch zu zugespitzt. Denn VII E zeigt in der Mitte eine unten ansetzende, sich nach rechts und links gabelnde und in die Eckblätter einmündende Ranke, in deren — nicht gleichmäßigen — Wellen die Tiere stehen; III O ist das gleiche Motiv deutlich in geometrische Stilisierung übersetzt und zeigt, wo der Ton liegen soll: die Rankenwellen sind ersetzt durch Blattdreiecke; das Zentralmotiv tritt daneben zurück. Wenn man auch nicht mehr aus dem Fehlen christlicher Symbole folgern will, so wird man doch zugeben müssen, daß die Fassade nicht notwendigerweise ein Teil einer christlichen Anlage gewesen sein muß. Hält man aber hinzu, daß Guyer — mit Recht — betont, daß nur eine Apsisrückfront in Frage kommen kann, wenn man die ursprüngliche Verwendung an einem Kirchenbau sucht, und daß Swoboda (a. a. O. 168 ff., 188) — mit gleichem Recht — auf die Herkunft dieser Rückfrontlösung von der Fassadenbehandlung hinweist, so daß also dem Architekten des Ilaldibaues die große Tat der Zurückgabe des verloren gegangenen ursprünglichen Sinnes an die Spolien schöpferisch gelungen sein müßte, ganz abgesehen davon, daß eine derartig gestaltete gerade Apsisrückwand nicht bekannt ist, — hält man das alles mit dem zusammen, was ich sonst oben über Guyers Rekonstruktion ausführte, so glaube ich auf Zustimmung für meine These rechnen zu dürfen: die Spolien stammen von keiner Kirche, sie stammen von einem Fassadenbau ähnlich dem jetzigen. Und zwar muß er einen Affektionswert gehabt haben, der — außer der Geeignetheit für den zu erfüllenden praktischen Zweck: zugleich Abschlußkolonnade für den Moscheehof und Vorhalle des Palastes zu sein — erst die Möglichkeit schaffen konnte, diesen Bau rund um 1120 als einen islamischen aufzuführen. Swoboda scheint mir die Brücke geschlagen zu haben, die zur Verknüpfung der verschiedenen Gesichtspunkte tauglich ist, indem er die Westkolonnade als Glied der Entwicklungsreihe des Portikushauses erwiesen hat. Und so halte ich die Vermutung für die wahrscheinlichste, daß die Fassade einem Palastbau entstammt und in ihren wesentlichen Teilen für einen gleichen Zweck übertragen wurde. Es ist das — ich wiederhole es — natürlich nur eine Vermutung, aber sie allein scheint mir geeignet, allen von mir im Laufe der Untersuchung auseinandergesetzten Problemen zu begegnen.

Die wichtigste Folgerung, die die Annahme dieser Vermutung mit sich bringt,



Abb. 4. Diyarbakr. Große Moschee. Nördlicher Teil der Westfaçade.



Abb. 6. Diyarbakr. Große Moschee. Südende der Westfaçade im Oberstock.

ist die, daß die Spolien dann auch einem islamischen Bau entstammen können. Herzfelds Ausführungen in der *Orientalistischen Literaturzeitung* (Sp. 401f. 430) und im *Islam* (I, 1910, S. 144) rechnen, wenn ich sie nicht sehr mißverstehe, durchaus mit omayyadischer Entstehung der Spolien. Auch er ist wohl erst unter dem Zwange der angeblichen Gleichung Heraklioskirche=großer Moschee dazu gekommen, den Zeitansatz „Kaiser Heraklios“ als den richtigen zu betrachten. Bei Guyer liegt dieser Sachverhalt ganz klar: „Zweierlei dürfte also nach dieser analytischen Untersuchung feststehen: erstens der enge Zusammenhang und die Zugehörigkeit der Gebälke von Diyārbakr mit der nordmesopotamischen Schule vom Ende des 6. Jahrhunderts und zweitens die Tatsache, daß sie wohl erst einige Zeit nach dem Jahre 600 entstanden sein können. Dadurch kann es sich nur noch darum handeln zu untersuchen, in welchem Jahrzehnt der Zeit nach 600 am ehesten die Bedingungen zu ihrer Entstehung gegeben sind. Da jedoch die Beantwortung dieser Fragen weniger ein stilritisches als vielmehr ein historisches Problem ist, verweise ich auf die historische Untersuchung usw.“ (S. 218). Stilritisch findet er sonst an Datierungen: für die Kapitelle nicht vor um 600 mit ziemlich großem Spielraum nach der späteren Zeit (S. 222), für die Säulenschäfte keinesfalls vor 600, möglicherweise aber bald später (S. 226), für die Säulenbasen spätes 6.—8. Jahrhundert (S. 227). Also ein wirklich ausschlaggebender Grund, daß der Bau nur in wenigen bestimmten Jahrzehnten der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden sein kann, war nicht zu ermitteln. Aus der stilistischen Analyse wird er auch kaum so bald zu gewinnen sein; sie wird vorläufig nur ergeben können, daß wir es mit einer Schöpfung zu tun haben, die in der Übergangszeit zwischen dem noch antikischen und dem schon islamischen Stil entstanden ist. Man kann höchstens den erreichten Grad des Überganges andeuten, daraus aber keinen festen Zeitansatz gewinnen, zumal für jede Gegend besondere Verhältnisse in Frage kommen können. Es fehlen noch die tauglichen und einleuchtenden Maßstäbe.

Wir verdanken Guyer den überzeugenden Nachweis, daß die Gebälke an den Schluß der einschlägigen christlichen Architektur gehören; er hat verabsäumt, es vielleicht verabsäumen müssen, den Blick nach vorwärts, auf die islamische Fortentwicklung zu richten. Zwei Monumente sind es, die vorläufig nur in Frage kommen: der Mihrab der Djami al-Khasaki in Bagdad¹⁾ und Mschatta²⁾. Die Beziehungen zwischen Diyārbakr und Mschatta hat Herzfeld betont und klargelegt³⁾ die zum Mihrab lassen sich nur in Relation zu etwas drittem andeuten, und ich wähle dazu den Fries der nördlichen Seitenkapelle des Martyrions von Ruṣāfah⁴⁾, da sich auch dort die aus einer Vase entspringende Weinranke findet. Faßt man die Vasen schärfer ins Auge, so ergibt sich, daß die Gefäßform unvermerkt mit dem Vegetabilischen klar in ihrer eigentümlichen Bildung wiedergegeben ist. Der Bildner des Mihrab kannte solch Interesse nicht: Vegetabilisches und Anorganisches geht ineinander über und vermischt sich; der Klarlegung der Formen des künstlerischen Gebildes ist keine Aufmerksamkeit geschenkt. In Diyārbakr ist diese Stufe prinzipiell schon erreicht. Zwar ist die Form der Gefäße im großen noch deutlich, aber die Durchsetzung mit Vegetabilischem, die Einbeziehung in den Rankenlauf hat schon begonnen, so daß nicht mehr überall die Scheidung der

(1) Herzfeld im *Islam* I, 1910, S. 33 ff. Taf. I f. Reiseswerk II, S. 139 ff.; III, Taf. XLV f.

(2) *Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen*, XXV, 1904.

(3) *Der Islam* I, 1910, S. 116, 139 f. (4) Reiseswerk II, S. 34, Abb. 150, III, Taf. LXII.

beiden Elemente restlos gelingt (z. B. Tr. III E). Solche Analyse sagt natürlich nur etwas aus über den Gang der Entwicklung, aber nicht über deren Zusammenfall mit dem Ablauf der Jahrzehnte.

Wenn ich trotzdem für islamische Entstehung der Spolien eintrete, so liegt der Grund in meiner Überzeugung, daß der Stil der Spolien vollkommen charakterisiert ist durch die Merkmale, die Herzfeld grundlegend als die der frühislamischen Dekoration wesentlich bezeichnet hat¹⁾. In diesen Zusammenhang gehört auch die von Guyer erwiesene Verwendung ägyptischer Dekorationsprinzipien. Ich weiche auch hierin von ihm ab, wenn ich annehme, daß die Säulen des Obergeschosses auf ägyptische Steinmetzen zurückgehen. Meiner Ansicht nach sind die Gebälke in der Zeichnung wie in der Flächenbesetzung spitzer und unruhiger empfunden als die gleichmäßigeren Säulenmusterungen. Wie dem aber auch sei, lassen sich ägyptische Einflüsse im einzelnen auch an anderen mesopotamischen Bauten der Zeit aufweisen, so findet sich doch nur hier die für den Gesamteindruck entscheidende Vermischung der Details verschiedener Stilkreise.

Es befremdet freilich zunächst, daß das Schema der Architektur vollkommen innerhalb der hellenistischen Tradition bleibt, ohne daß von dem Eindringen spezifisch islamischer Formen etwas zu merken ist. Aber die Erinnerung an die Fresken von ẖuṣejr 'Amra²⁾ genügt, um deutlich zu machen, daß hier in Diyārbakr kein Einzelfall für das Schaffen aus der klassizistisch-hellenistischen Tradition heraus vorliegt. Die beiden Stätten sind in ihrer Bedeutung vielleicht sogar erst ganz zu verstehen, wenn sie in Beziehung zueinander gebracht werden, weil sie dann aus ihrer bisherigen Isolierung heraustreten und sich als Früchte eines Stammes erweisen. Versucht man die Stellung der Fresken des arabischen Wüstenschlosses innerhalb der Geschichte der Malerei auf die kürzeste Formel zu bringen, so ist es die, daß sie aus einer Tradition heraus geschaffen sind, für die der Körper, der nackte menschliche Körper in seiner Struktur im besonderen, das Zentralproblem bedeutete³⁾. Und die gleiche strukturelle Tendenz ist es gerade, die an dem Apparat der Säulen und Gebälke in Diyārbakr von jedem als das Erstaunlichste empfunden werden muß. Nachdem ẖuṣejr Amra bekannt geworden, kann also die Anknüpfung an diese klassizistisch-hellenistische Tradition an sich als Grundlage für einen Einwand gegen islamische Entstehung nicht benutzt werden.

Es ist Guyers großes Verdienst, daß er auf „eine Art Renaissance, ein bewußtes Zurückgreifen auf antike Baugedanken“, die in Syrien und Mesopotamien im Laufe des 6. Jahrhunderts einsetzte⁴⁾, hingewiesen hat. Die Hauptbedeutung dieser Konstatierung sehe ich über den Einzelfall hinaus in ihrer prinzipiellen Seite: sie bringt an Stelle der Theorie des mechanistischen unentrinnbaren Ablaufes eines theoretisch gesetzten Prozesses⁵⁾ der immer mehr fortschreitenden Orientalisierung, die ungleich lebendigere des Schicksals endlich wieder zur Geltung, dem die Kunst wie jedes Menschen- oder Naturwerk unterliegt. Es würde zu weit führen, wollte ich die Prinzipien der Architekturentwicklung im Osten des Mittelmeeres in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung erörtern⁶⁾. Einige Andeutungen

(1) In seinem Aufsatz im Islam I.

(2) ẖuṣejr 'Amra, herausg. von der Kais. Akademie der Wissenschaften. Wien 1907.

(3) Was E. Herzfeld im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XLII, S. 133 als persisch in den esken anspricht, betrifft im wesentlichen nur ikonographisches.

(4) S. 227. S. 236: „während des 5. und 6. Jahrhunderts“.

(5) Viel weniger noch steht mir der Raum zu einem Überblick über die gleichzeitige gesamte Kunstentwicklung jener Gebiete zur Verfügung.

müssen hier leider genügen. Die Hauptthese wäre die, daß es sich nicht um eine einheitliche, überall gleich ablaufende Entwicklung handelt, sondern um einzelne Kunstkreise, die sich schneiden oder berühren mögen, die aber hinsichtlich der Datierung gegenseitig keine Verbindlichkeiten begründen können. Es würde als zweite die These folgen müssen, daß als Wurzeln und als Stämme für die weitere Entwicklung drei zu berücksichtigen sind: das alt-einheimische Orientalische, das Hellenistische, endlich das Weltreich-Römische, an dessen Stelle zu einem gewissen Zeitpunkte das Weltreich-Rhomäische¹⁾ tritt. Die dritte, in gewissem Sinne eine Trivialität, wäre die, daß Architektur damals auch von Architekten für Bauherren gebaut wurde, d. h. daß alle Möglichkeiten und Zufälligkeiten, die den Stil eines Bauwerks vom Erbauer oder Besteller aus bestimmen können, in der Wagschale liegen.

Kehren wir zu den Bauwerken selbst zurück, so ergibt schon eine oberflächliche Betrachtung, daß die Apsis der Kirche von Qal'at-Simān²⁾, die man dabei so gern mit der Fassade von Diyārbakr in Parallele stellt, eine ganz andere Stilstufe vertritt als diese: hier das Bestimmende Säulen und Gebälke als struktive Elemente, dort das festgefügte Mauerwerk, dem Säulen und Gebälk nur zur Rahmung dienen. Qal'at-Simān vertritt also hierin einen von der Antike abgewandteren und dem, was wir im Westen Romanisch nennen würden, zugewandteren Stil. Zieht man als Gegenbeispiel das Mausoleum des Diokletianspalastes in Spalato³⁾, das rund 1¹/₂ Jahrhunderte älter als Qal'at-Simān ist, heran, so wird noch klarer, wo Diyārbakr stilistisch einzuordnen ist. Da haben wir auch den Säulenaufbau mit lastendem Gebälk, das im oberen Stockwerk durch den Fries noch verstärkt wird, und wo die Mauer nur als Füllung ohne struktive Bedeutung erscheint, ihr ästhetischer Wert nur in der Raumbegrenzung liegt. (Da sie das Hauptcharakteristikum beibehält, kann man diese Stufe die hellenistische nennen, während die Stufe Qal'at-Simān ebenso schlagwortartig der reichsromäischen einzugliedern ist.) Es erweist sich also ein Bau, der wie Qal'at-Simān älter ist als die Spolien in Diyārbakr, als der stilistisch fortgeschrittenere, als der wirklich modernere als diese. Und doch wäre es falsch, die alten Teile der Westfassade nun auch zeitlich mit dem Diokletiansbau in Verbindung bringen zu wollen, da die Entwicklung in Mesopotamien eine ganz andere gewesen ist, wie jetzt durch das feststehende frühe Datum — 359 — für die Taufkirche von Nisibis⁴⁾ für jeden, der sehen will, erst recht klar geworden sein muß. Denn bei einem Vergleich zwischen ihr, im speziellen etwa ihrer Tür⁵⁾, und dem mindestens rund zwei Jahrhunderte jüngeren Torbau von Ruṣāfah⁶⁾ lehrt der einfache Augenschein, um wieviel entfernter von den struktiven Tendenzen der Antike Nisibis ist als Ruṣāfah, das man doch zuerst naiv viel eher geneigt wäre, etwa mit Spalato zeitlich in Verbindung zu bringen, als Nisibis. Freilich reiht sich die Formenbehandlung im einzelnen, z. B. der Schnitt des Ornamentes in Nisibis, unmittelbar seinem Jahrhundert ein, während eine Detailaufnahme von Ruṣāfah sofort zeigt, daß die Formengabe sich von der antiken streng unterscheidet; ich verweise nur auf den Ersatz des Zahnschnitts durch ein Mäanderband. Ja, wo man sich bemüht, antike Gedanken auszusprechen, wie

(1) Ich vermeide das Wort „byzantinisch“, das man als Oberbegriff zu verwenden gewohnt ist.

(2) M. de Vogüé, *La Syrie centrale* (Paris 1865 ff.). (3) z. B. AW. S. 148, Abb. 69.

(4) *Reisewerk II*, 337 ff.

(5) ebenda IV, Taf. CXXXIX. C. Preuser, *Nordmesop. Baudenkmäler* (17. Wiss. Veröff. der D.-Orient. Ges. Leipzig 1911), Taf. 50. Herzfelds Rekonstruktion: *Reisewerk II*, S. 342.

(6) *Reisewerk III*, Taf. LIV f.

etwa in den Vasen des Apsisfrieses des Martyrions, da wird so recht deutlich, wie unantik die Formensprache im einzelnen ist.

Ich griff diese beiden Beispiele aus der großen Zahl ihrer Gefährten heraus, weil nur sie unanfechtbar datiert sind, Ruşāfah wenigstens in Bezug auf den in unserem Zusammenhange allein wichtigen terminus a quo. Denn sie ergeben den unumstößlichen Beleg, daß man in Mesopotamien nach 500 im engeren Anschluß an die hellenistische Antike baute als im 4. Jahrhundert, daß man also im 4. Jahrhundert fortschrittlicher, moderner gesonnen war als später, wo eine — wie wir heute sagen würden — klassizistische Tendenz herrschte. Aus dieser mesopotamischen Entwicklung, und nur aus ihr, ist die Möglichkeit des Urbaues von Diyārbakr zu verstehen. Zu verstehen auch, warum die Fassade mit dem Korrespondieren der tragenden Glieder in beiden Stockwerken — worauf Swoboda hinweist — altertümlich ist; zu verstehen auch, wieso dieser Bau als einer der neuen islamischen Herrscherkaste entstehen konnte, die sich der Kunstkräfte, die ihnen die unterworfenen Völker stellten, bedienen mußten, wollten sie mit Einheimischen etwas schaffen. Und von der Stärke dieses genius loci ist es ein später aber eindrucksvoller Beweis, daß die Reproduktion im 12. Jahrhundert möglich war, und zwar mit einem Erfolge, den man voll begreift, wenn man zum Vergleich heranzieht, was etwa im Westen in diesen Jahrhunderten als bewußte Nachahmung antiker Baukunst aufgeführt wurde.

DAS GEISTLICHE SCHAUSPIEL DES MITTELALTERS UND DAS GEMALTE BILD BEI MEISTER BERTRAM VON MINDEN

Mit zwölf Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck Von ALFRED ROHDE-Hamburg

Der Kunsthistoriker fühlt sich leicht in seiner Beschäftigung vor Fragen gestellt die geeignet sind, ihn in Verlegenheit zu setzen. Es ist kein Vergnügen für ihn, das sichere Gebiet der Wissenschaft zu verlassen und ohne die Hand eines geeigneten Führers mit tiefgründiger Sachkenntnis als Dilettant in einem für ihn fremden Lande zu wandeln. Aber er hat die Hoffnung, daß man ihn darum um so weniger vor ein scharfes Fachgericht von der anderen Seite her fordern wird, als ihm ja gar nicht daran liegt, in diesem fremden Lande auf Neuentdeckungen auszugehen, sondern lediglich dort erzielte Resultate an seiner eigentlichen Wissenschaft zu orientieren. Wird man unbilligerweise nicht vom Kunsthistoriker verlangen, daß er Germanist oder Literaturhistoriker ist, so wird man ihm doch das Recht zubilligen, daß er diese Zweige für seine Zwecke als Hilfswissenschaft ausbeutet, wenn er auch — und das wird man ruhig betonen dürfen — sich hier nur als interessierter Dilettant gebärden kann.

Die Frage des kirchlichen Schauspiels¹⁾ in seinem Einfluß auf die bildende Kunst ist sicherlich nicht neu. Für eine frühe Zeit des Mittelalters ist sie sogar recht erschöpfend behandelt durch die Untersuchung von Weber über die Kirche und Synagoge. Deutlicher tritt sie wieder im Dürerkreis hervor. Aber fast völlig brach liegt die Zeit primitiver Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, die im Norden durch die Entwicklung von Bertram bis Franke belegt ist.

Man ist leicht geneigt, die illustrative Anlage eines Werkes wie des Petrialtars von Meister Bertram auf die Heilige Schrift zurückzuführen, ohne zu bedenken, daß wir ja im 14. Jahrhundert, also dem ausgehenden Mittelalter, in einer Zeit leben, wo selbst dem Klerus die Bibel kaum zugänglich war. Aber gerade, weil die Bilder so illustrativ, stellenweise fast anekdotenhaft lebendig sich präsentieren, wird man auch eine lebendige Quelle suchen, eine Quelle, die lebendiger sein mußte, als die Heilige Schrift selbst. So darf man schon von vornherein auf die Mysterienbühne hindeuten, in der die Heilslegende dem Volke vor Augen geführt wurde.

Ursprünglich engstens mit der Kirche verbunden, hatte sie eine belehrende Tendenz. An bestimmten Festtagen bildeten sich aus den kirchlichen Gesängen bestimmte Tropen, die zu szenischer Darstellung lockten. So die Grabesszene am Ostermorgen, für welche kirchliche Gesänge und Gewohnheiten den Anlaß gaben, ein Kern, an den sich dann neue Elemente ankristallisierten (Sequenz Victimae Paschalis, Maria Magdalena, Wettlauf der Apostel Petrus und Johannes u. a.). Neben diesem kirchlichen Osterspiel steht das Höllenfahrtsspiel, das Emmausspiel, das Weihnachtsspiel, das Spiel des Kindermordes, das Dreikönigsspiel usw. Bei der Gruppe der Spiele um Weihnachten beobachten wir zum erstenmal die Tendenz

(1) Vergleiche außer Mone, Milchsack u. a. älteren Schriftstellern vor allen Dingen Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, 2. Aufl., Halle 1911. Für den Einfluß auf die Kunst siehe Creizenach, a. a. O., S. 214 ff., Mâle, L'Art religieux, Paris 1908, Tscheuchner, Repertorium, Bd. 27 und 28 für das 15. und 16. Jahrhundert.

der Vereinheitlichung zu einer geschlossenen Gruppe, die mit der Geburt Christi anfängt und dann abschließt mit der Flucht nach Ägypten, wobei Herodes sich mit der Zeit — besonders in der späteren volkstümlichen Periode — als Hauptperson herausbildet: der Charakter des übertölpelten Tyrannen!

Die Mysterienbühne des ausgehenden Mittelalters hat diese über ein Jahr verteilten Szenen und Gruppen zu einer großen gewaltigen Schauausstellung vereinigt, die anfängt mit der Erschaffung der Welt und endet mit dem Jüngsten Gericht.

Der deutsche Maler des Mittelalters, der in seiner handwerklich-zunftmäßigen Gebundenheit entgegen dem gleichzeitigen italienischen Künstler eigentlich nur Kunsthandwerker im besten Sinne des Wortes ist, den wir innerhalb seiner Zunft an diesen Aufführungen mitwirken sehen, der selbst oft Regisseur und Leiter solcher Schauausstellungen war¹⁾, fand hier recht eigentlich eine Vorbildkammer für sein Metier.

Die überraschende thematische Verwandtschaft mancher Bilder des 14. Jahrhunderts, die örtlich in getrennten Gegenden entstanden sind, lassen sich auf solche Bühnenbilder als Urvorbilder deuten. Können wir stellenweise direkt Belege anführen, so müssen wir uns oft jedoch auf Mutmaßungen beschränken, die sich durch die novellistisch-anekdotenhafte Behandlung des Themas von selbst bekräftigen.

Der erste Schöpfungstag der Bibel schildert die Schaffung des Lichtes und die Scheidung von Licht und Finsternis. Bertram schildert etwas ganz anderes (Abb. 1): aus einem krausen, runden Gebilde mit dem Christuskopf in der Mitte — den Himmel darstellend — stürzen schwarze und graue affenartige Teufelchen teils mit Hörnern auf dem Kopf, teils mit Schwimmhäuten an den Füßen auf einen grünen Ball, der die Erde vorstellen soll, hier bohren sie sich in die Oberfläche ein, um in das Erdinnere zu gelangen, wo sich der Meister die Hölle dachte. Unter diesen Äffchen befindet sich einer, der sich besonders schrecklich und unfähig gebärdet; er spreizt die Beine mit den großen Schwimmhäuten und dornartigen Krallen, er hat ein wildes Gesicht mit einer Rüsselnase. Auf dem Kopf mit langen Ohren hat er eine Krone und in der rechten Hand hält er ein Schriftband mit den Worten: *Ascendo super altitudinem nubium similis ero altissimo.* (Wenn ich über die Wolken emporsteige, werde ich dem Höchsten ähnlich sein). Er strotzt also vor Hochmut und möchte sich dem Schöpfer gleichsetzen.

In der königlichen Bibliothek im Haag befindet sich eine Handschrift eines Spieles aus Maastricht²⁾, das mittelfränkische Mundart zeigt und wohl noch dem 14. Jahrhundert angehört. Beim ersten Schöpfungstag tritt hier Luzifer auf und spricht

*Ich sien in minen claren schin
dat is mich dunke werdtlich sin
dat ich minen stul in olsten
sezze ende gelich dem hoisten.
nu pruuet geselle alle
wie uch dit beualle.*

Darauf spricht ein Engel Satan für die anderen:

*Uns dunckit gut de selue wain,
dar umbe wir dich gestain.*

Jetzt wird Luzifer verstoßen, indem der Herr spricht:

*Luzifer, din ouvermuet
hait die benomen al dat guet,*

(1) Creizenach, a. a. O., S. 219. Mäle, a. a. O., S. 20.

(2) Zeitschrift für deutsches Altertum II, S. 303. Creizenach, a. a. O., S. 117.



Abb. 1. Schöpfungstag.



Abb. 2. Geburt der Eva.



Abb. 3. Verwarnung.



Abb. 4. Sündenfall.



Abb. 5. Entdeckung.



Abb. 6. Austreibung.



Abb. 7. Bau der Arche.

Abb. 1—7. Hamburger Petrialtar, Hamburg, Kunsthalle.

: Alfred Rohde. Das geistliche Schauspiel des Mittelalters und das gemalte Bild bei Meister Bertram von Manden.

*Inde dat der himel beueit,
 dat der zu vrouden was gereit
 ende alle dinen gesellen.
 nu vart zu der hellen
 da ir quellit inne
 van disen aneginne
 immer sunder ende
 in iemerlich meswende.*

Und auch die affenartigen Gestalten Bertrams kehren wieder, denn jetzt werden die Engel in eine „arge vorme“ verwandelt, sie werden „arme Affen“! Wie verwandt erscheint der Gipfel des Hochmutes bei Luzifer, der sich bei Bertram in die Worte ausdrückt: „Wenn ich über die Wolken steige, werde ich dem Höchsten gleich sein“, im Spiel in die Worte: „dat ich minen stul in oisten sezze ende gelich dem hoisten“. Damit ist nicht gesagt, daß nun Bertram von diesem bestimmten, zufällig erhaltenen Spiel ausgegangen ist. Die Spiele wurden von Ort zu Ort getragen. Regie- und Rollenheftchen sind mehrfach erhalten, ebenso wanderten die Bühnenanweisungen, in Kleinigkeiten voneinander abweichend, aber man ersieht leicht, daß dieser anekdotenreiche Schöpfungstag seine Quelle in der lebenssprudelnden Form der Mysterienbühne hat.

Die Geburt der Eva (Abb. 2) zeigt, mit welchem Wirklichkeitssinn die Bühne arbeitete. Dieser Wirklichkeitssinn ging so weit, daß bei der Kreuzigung der Christus unter seinem Trikot eine Schweinsblase mit Blut zu tragen pflegte, in die Longinus hineinstach. Bei unserem Bilde liegt Adam auf einem Felsen, der ansteigt und hinter ihm steil abfällt; damit ist für Eva eine Versenkung gegeben, aus der sie erscheinen konnte, um den Vorgang dem Publikum so wirklichkeitsgetreu wie nur irgend möglich zu machen, und das Büschlein, das unter der Rippe hervorsprießt, trägt nur dazu bei, die Illusion zu erhöhen. Der Gott-Vater Bertrams steht mit beiden Füßen auf festem Boden, er ist von dieser Welt: So trat er auf der Passionsbühne auf; so überschritt er schöpfend und gestaltend, ordnend und teilend die Bühne. Er ist zugleich für den Künstler das wandelnde Motiv, das in ewig neuer Gestaltung über die Einerleiheit der Schöpfungstage hinweghilft. Die Abgrenzung des Paradieses (Abb. 3) durch eine Mauer findet ihre Parallele in dem Szenenvermerk eines französischen Adamspieles, wo vorgeschrieben wird, daß das Paradies mit seidenen Vorhängen, bis zur Schulterhöhe abgegrenzt sein soll. Die Schlange, die sich am Baum des Lebens (Abb. 4) emporschlängelt, ist eigentlich kein lebensfähiges Wesen ihrer Gattung; sie ist mehr ein papierener, aufgeblasener Wurm, eine „künstliche Schlange“, wie es in demselben Adamspiel ausdrücklich heißt („tunc serpens artificiose compositus ascendit iuxta stipitem arboris vetite“).

Die Entdeckung des Sündenfalles (Abb. 5) ist lebenswahr auf der Bühne erschaut, wie der Herr droht, Adam auf Eva, Eva auf die Schlange weist.

*Adam: Dat wyf, dat du mir geues, here,
 die dede is, ende hor lere
 dat ich mig han uirgessen
 inde van den appel gessen.*

*Eva: Here in dalt is selue niet!
 dis slange hl stelt mir dat riet.*

Gerade die Bezeichnung „dat wyf“ und „dis slange“ illustrieren schon die hinweisende Gebärde, wie sie uns der Maler überliefert hat.

Die Vertreibung aus dem Paradiese (Abb. 6) weicht wieder sachlich von dem Text der Bibel ab. Hier heißt es: „Da ließ ihn Gott der Herr aus dem Garten Eden, daß er das Feld bauete, davon er genommen. Und trieb Adam aus“, erst

jetzt kommt die Erwähnung des Engels mit dem Schwerte: „Und er lagerte vor dem Garten Eden, den Cherub mit einem bloßen Schwerte zu bewahren, den Weg zu dem Baum des Lebens“. Der Engel tritt also nicht als Agens auf. Dagegen ist er bei Bertram handelnde Persönlichkeit, er packt Eva an der Schulter und stößt sie zur Tür hinaus, während in der rechten Hand das gezückte Schwert nichts Gutes verheißt. Adam und Eva eilen davon wie geknickte und zerknirschte Bösewichter. In der rechtwinkligen Brechung von Kopf, Leib, Ober- und Unterschenkel gegeneinander drückt sich formal — man möchte sagen erlebt — die seelische Zerrüttung der Ausgewiesenen und des Ausgewiesenseins aus. Ähnlich schildert das Spiel:

„Hie driuet Cherubim, dir Engele, Adame ende Yuen usser dem paradyse mit einem swerde“.

Und nicht genug mit dieser Bühnenanweisung, er weist sie noch zurecht, belebt noch durch Worte seine Handlung, um ihr den nötigen Nachdruck zu verleihen:

„Adam ende Yue, ir halt versumt
vg. dit parads nu rumt
inde liet her vore;
ich muz huden dise dore.“

Die weitere Auswahl der Bilder des Petrialtars (Abb. 7) zeigt das Prinzip der Gegenüberstellung, wie sie die damalige Bühne liebte. Nicht so restlos klar erscheinen die Szenen aus dem Leben der Patriarchen. Immerhin hat es den Anschein, als ob der Schöpfung ein Bild der Zerstörung gegenübergestellt werden sollte (Kain und Abel, Abrahams Opfer, die Sintflut, Jakobs Betrug!). Deutlicher fügt sich die Geschichte der Maria (Verkündigung bis Flucht nach Ägypten) als Gegenstück an den Sündenfall an, der eigentlich hier eine Geschichte der Eva ist. Das reizende Wortspiel von Eva und Ave (Ave Maria!) lag dem mittelalterlichen Geiste nur zu sehr am Herzen, und der Maria wird gern der Sündenfall entgegengehalten, um ihre Reinheit, trotzdem sie ja auch nur eine Evastochter ist, ans Licht zu rücken. So erscheint hier die Geschichte des ersten Paares als eine Präfiguration. Diese Deutung — immer im Hinblick auf die Mysterienbühne — erklärt zugleich die Teilung des ganzen Bildfeldes in vier Gruppen zu je sechs in sich geschlossenen Bildzyklen, von denen nur die Gruppe der Patriarchen etwas stark lückenbüßend erscheint. Die Zusammenziehung dieser scheinbar so heterogenen Themen zu einem Altar, die meines Wissens vergebens ihr Analogon sucht, findet so ihre natürliche Erklärung. Daß die Auswahl nicht willkürlich war, scheint mir durch die klare Teilung des Altares in vier Bildgruppen hinreichend bewiesen zu sein.

Einen deutlichen Zusammenhang mit der Wirklichkeit zeigt das Bild der Sintflut (Abb. 8). Nicht die fertige Arche, nicht der Kampf des Fahrzeuges mit der Flut, nicht die endgültige Rettung, Landung und das Dankesopfer Noahs wird hier gewählt; Bertram gibt einen Ausschnitt werktätiger Arbeit. Noah erhält im Hintergrund den Befehl des Herrn: *Fac tibi arcam de lignis linegatis* (Bau dir eine Arche aus glattem Holz), während im Vordergrund kräftig an dem Schiffelein gehämmert und gebaut wird. Dabei ist die Arbeit der Zimmerleute gut beobachtet, wie die Bohlen aneinandergesetzt sind, die Sitzbank durch die Schiffswandung durchgreift, die eisernen Beschläge befestigt sind, die Werkzeuge gebraucht werden.

Neben der eigentlichen Mysterienbühne ist die Prozession des Fronleichnamsfestes von einschneidender Bedeutung, besonders durch ihren Zusammenhang mit den Zünften. Ähnlich der Triomfi der italienischen Renaissance war diese Pro-



Abb. 9. Kindermord d. Petrialtares.



Abb. 10. Kindermord d. Buxtehuder Altares.



Abb. 11. Kindermord d. Schottener Altares.



Abb. 12. Kindermord im German. Museum Nürnberg.



Abb. 13. Besuch d. Engel vom Buxtehuder Altar.

zession ein wahrer Triumphzug der Religion, der sich in England ausgebildet hatte und im Laufe des 14. Jahrhunderts nach Deutschland übergriff. Jede Zunft stellte am Fronleichnamstag auf einem Wagen eine Szene aus der Bibel dar. Die Wagen fuhren in bestimmten Abständen, und an bestimmten Punkten spielte jede Gruppe ihre kurze Szene. Spielte also die erste Gruppe bei der dritten Haltestelle die Erschaffung der Welt, so spielte gleichzeitig die zweite Gruppe bei der zweiten Haltestelle den Sündenfall, während die dritte Gruppe bei der ersten Haltestelle Kain und Abel aufführte und so fort. Dieselben Personen, die in den einzelnen Gruppen aufzutreten hatten, waren natürlich bei dieser Art der Aufführung jeweils durch andere Personen dargestellt, so daß also eine solche Prozession im Gegensatz zum Passionsspiel über eine ganze Anzahl von Christusdarstellern verfügte. Die Zuteilung der Gruppen an die Zünfte war meist nicht willkürlich, sondern man ließ das Charakteristikum der einzelnen Zünfte zur Geltung kommen. So wurden die Heil. drei Könige oft durch die Schneider (modische Trachten auf den Bildern!) oder durch die Goldschmiede (Darstellung von silbernen und goldenen Prunkgefäßen!) dargestellt. Bei diesen Festlichkeiten stellten nun oft die Zimmerleute die Arche Noah und an eine solche Gruppe mag unser Meister Bertram bei seinem Bilde gedacht haben¹⁾.

Noch ein Wort über den Kindermord (Abb. 9—12). Er tritt in der Bibel wenig hervor, ist in der Kunst aber bis in die Spätzeit der Niederländer hinein ein beliebtes Thema geworden. Der Bertramsche Kindermord ist voll von Handlung und Bewegung. An sich hat der Mord selbst nichts mit dem thronenden Herodes zu tun, auf den ein Ritter einspricht. Es sind zwei örtlich und zeitlich getrennte Handlungen, die sich hier abspielen. Das Nebeneinander der Handlung war aber für die Bühne etwas Selbstverständliches. Hier fand der Zuschauer die einzelnen Gruppen nebeneinander aufgestellt, ehe die Handlung begann. Das oben erwähnte Spiel dehnt den Kindermord sehr aus. Nicht gibt Herodes ohne weiteres den Befehl zum Mord. Ein Ritter rät ihm:

*„Here, du dine riddere senden
widen in allen enden,
inde du alle die kindoln
die bennen zwen iaren syn
so wo si se venden doft slaen?“*

Herodes antwortet:

*„Du hals mich wale geraden
vp riddere enpe boden!
Duet doden alle di kindoln
di bennen zwen iaren sin.“*

Dieser Dialog scheint sich auch bei Bertram abzuspielen. Als Sprecher tritt während des Mordgeschäftes im Spiel ein Ritter auf. Dieser eine Ritter handelt auch in unserem Kindermord; er tritt auf dem Buxtehuder Altar auf, während auf dem sonst zu dieser Gruppe gehörenden Bilde im Nürnberger Museum und beim Kindermord von Schotten am Mittelrhein zwei Ritter sich in der Arbeit teilen. Der allgemeine Eindruck ist aber auf allen vier Bildern identisch. Identische Bildmotive erscheinen auch bei der Gruppe der Frauen. Eine kauert am Boden, und kost ihr totes Kind, eine andere faltet inbrünstig die Hände zum Gebet und schaut verzweifelt zum Himmel auf, während die Dritte entsetzt von dem Anblick des Ritters ist, ihn anpackt und von seinem Vorhaben abbringen möchte. Im Spiel

(1) Creizenach, a. a. O., S. 169 ff.

ist die Handlung auf eine Persönlichkeit „Rachel“ beschränkt, die anfangs entsetzt ist und schließlich in stilles Gebet versinkt:

*„wat sulen ire gerothte swert
inde ire vreslicke gebere?“*

Der Ritter reißt ihr das Kind fort:

*„Gef her din kent, baude wyf,
wilt du behalden dinen lyf.“*

Darauf faltet Rachel die Hände zum Gebet:

*„Here got van hielmliche,
nu musse dis temerliche
doit vor dinen ougen sin
van deme liuen kende min.“*

Und sie wünscht nur, daß Jesus gerettet werden möchte,

*„van deme der kuninc Salomon
lange ze uoren hatt gesait.“*

So geht auch diese Szene auf das Erlebnis der Bühne zurück. Zwar läßt das Maastrichter Spiel die Flucht nach Ägypten dem Kindermord vorangehen, aber das Benediktbeurer Weihnachtsspiel bringt die Darstellung in derselben Reihenfolge wie unser Maler.

Man würde kein abgeschlossenes Bild für diese Betrachtungen des Zusammenhanges beim Meister Bertram geben, wenn man nicht ein Bild aus der Bertramschule als letztes beweisendstes heranziehen wollte: den Besuch der Engel vom Buxtehuder Altar (Abb. 13). Diese Gruppe ist im 14. Jahrhundert so überraschend, daß schon Lichtwark hier einen Einfluß der Dichtung annahm: „Die Dichtung, aus der der Stoff stammen dürfte, kann ich noch nicht nachweisen,“ heißt es in der bewußten Lichtwark-Sprache. Die bürgerlich versonnen dasitzende Maria, die ihr Jäckchen fleißig strickt und gerade ihre Maschen zu zählen scheint, der kleine Jesus, der durch ein jugendlich wildes Kreiselspiel — Kreisel und Peitsche liegen noch neben ihm — etwas aus seiner Erlöserrolle zu fallen glaubte und infolgedessen aus einer Erbauungsschrift sein seelisches Gleichgewicht wieder herzustellen scheint, diese banale Auffassung der heiligen Personen, zu der die Heiligenscheine und der gotisierende Thronbaldachin in scharfem Gegensatz stehen, muß ebenso überraschend bei den Zeitgenossen gewirkt haben, wie etwa der Arme-Leute-Geruch, der von den religiösen Bildern Uhdes ausgeht oder die religiöse Malerei Noldes, die man wegen ihrer sogenannten Banalität als Blasphemie ablehnen möchte. Zu dieser beschaulichen Szene bürgerlichen Erdendaseins treten zwei Engel, der eine mit Spieß und Dornenkrone, der andere mit Kreuz und Nägel. Was bedeutet diese Szene? Das geistliche Drama empfand die gewaltige Lücke zwischen dem Christuskind im Tempel und der Hochzeit zu Kanaa sehr empfindlich und war bestrebt, diese Lücke auszufüllen; die Kirche, die sich in ihrem historischen Verlauf so oft den von außen an sie herantretenden Fällen sehr wohl und leicht anzupassen verstand, sah hier die Gefahr der fabulierenden Phantasie, nahm daher die Ausfüllung dieser Lücke selbst in die Hand, erfand einen dogmatischen Dialog zwischen dem jungen Christus und seiner Mutter, worin Christus seiner Mutter vorausschauend die späteren Ereignisse seines Lebens, besonders seiner Passion, erzählt, und die Notwendigkeit seines Erlöserwerkes und seines freiwilligen Opfers — zugleich belehrend für das Publikum — darlegt. So tritt uns diese Szene schon im Marienleben Walthers von Rheinau¹⁾ entgegen: „Hie vahet an dü wehselrede des

(1) Mone, Schauspiel des Mittelalters, Bd. I. S. 181—195.

heinlichen gespreches, das dū magt Maria unde ir sun Jhesus sament heten“, und dann erstreckt sich dieses liebliche Gespräch voll lyrischer Schönheit über 380 Verse. Eine solche Szene der Bühne hat uns der Maler des Buxtehuder Altares in seinem Bilde vor Augen führen wollen; in der Reihenfolge seines Bilderzyklus steht sie daher zwischen dem Christuskind im Tempel und der Hochzeit zu Kanaa. Den dogmatischen Inhalt des Gespräches illustriert er durch die beiden Engel mit den Marterwerkzeugen, vielleicht aber kannte auch die Bühne selbst an dieser Stelle das Auftreten der Engel.

So sehen wir an einem Meister, an einer Schule verfolgt, wie eng die bildende Kunst mit der Bühne verknüpft war. Neben einer Typenwanderung durch fahrende Malergesellen spielt in der Malerei des 14. Jahrhunderts eine Wanderung und Überlieferung der aufzuführenden Spiele eine nicht zu unterschätzende Rolle. Sie haben manchen Bildern, in so verschiedenen Gegenden sie auch entstanden sein mögen, den Stempel der Verwandtschaft aufgedrückt. Wie die Mysterienbühne die Stätte religiöser Erbauung für das Volk war, so war sie auch die Stätte, wo der Künstler seine Inspirationen erhielt.

QUELENKUNDLICHE BEITRÄGE ZUR AUGSBURGER PLASTIK UM 1500

Mit zwei Abbildungen im Text

Von EMIL SPAETH

L

ZU GREGOR UND MICHEL ERHART¹⁾.

Zu Gregor Erhart.

Das Werk Gregor Erharts, in welchem wir mit großer Wahrscheinlichkeit einen der bedeutendsten deutschen Plastiker um 1500 erblicken dürfen, bleibt nach wie vor in Dunkel gehüllt. Die Zeitgenossen sprechen von ihm in Ausdrücken ungewöhnlichen Lobes²⁾, was mehr bedeutet, die mit seinem Namen verbundenen Werke zählen zu den wichtigsten der Epoche. Die von Vischer in verdienstvoller Weise angezogenen Notizen³⁾ des Augsburger Archivs geben die äußeren Daten seines Lebens, soweit es in Augsburg verfließt. Wir wiederholen kurz:

1494 kommt der Meister in die Lechstadt. Er wohnt in der Kawtschengasse, heiratet 96, wohnt 1497 bei Ursel Schneider, seit 1501 am Kitzenmarkt, 10 Jahre lang. Nach dem Tode seiner Frau gibt er das Haus auf, zieht nach Salta zum Schlechtenbad und wohnt noch anderwärts, genug, er gibt seine Gerechtigkeit 1531 an seinen Sohn Pauls Maier; 1540 wird sein Tod gemeldet.

Von seiner Tätigkeit erfahren wir:

1498 Kruzifix für Ulrich und Afra.

1502—07 Moritzkirche.

Arbeiten für Sakramentshaus und Frühmeßaltar.

1502 Kaishaimer Altar.

1509—10 Statue Maximilians.

Fassen wir kurz einmal zusammen, was unsere neugefundenen Quellen an bisher unbekanntem Tatsachen über Gregor Erhart vermitteln:

Das Wichtigste aus dem Eintrag von 1510:

Gregor Erhart ist der Sohn des Michel Erhart von Ulm. Er steht mit diesem seinem Vater noch in Augsburg in enger Verbindung, indem er ihm z. B. eine Zahlung für eine von Michel für Ulrich und Afra abgelieferte Bestellung übermittelt.

Wir brauchen nicht mehr anzunehmen, daß die Tätigkeit Michel Erharts für Augsburg gerade in dem Augenblick aufhört, in welchem Gregors Arbeit daselbst einsetzt und daraus auf ein absichtliches Verzichten des Älteren zugunsten des

(1) Die nachfolgenden Studien über die beiden Erhart und Adolf Daucher wurden ermöglicht durch die Neuauffindung eines alten Zechpflegebuches von Ulrich und Afra im Augsburger Stadtarchiv. Für die Mitteilung von dieser Neuauffindung bin ich Herrn Archivar Dr. Wiedenmann zu besonderem Dank verpflichtet. — In seiner „Ulmer Plastik um 1500“, Stuttgart 1911, sowie in dem Artikel Ztschr. f. bild. Kunst, 1916, Heft 11: „Schaffner und Mauch“ hat Baum einige der hauptsächlichsten Lücken aufgezeigt, die in unserer Erkenntnis des Überganges der Ulmer in die Augsburger Plastik bzw. der Entwicklung der Augsburger Frührenaissance auf dem Gebiete der Plastik noch offen stehen. Die folgenden Untersuchungen wollen zur Klärung dieser Probleme ein geringes beitragen.

(2) Clemens Sender, Chronik.

(3) Studien zur Kunstgesch., Stuttgart 1886.

Jüngeren zu schließen¹⁾, vielmehr sehen wir ein einträchtiges Nebeneinanderarbeiten von Vater und Sohn für die reichen Auftraggeber.

Die Bestellung selbst, welche Michel Erhart für Ulrich und Afra ausführt, wird uns wohl nur teilweise durch unsere Quelle bekanntgegeben, welche von „Engeln“, wohl größeren plastischen Arbeiten, wahrscheinlich in Stein, möglicherweise in Holz berichtet. Sie mögen Teile eines geschnitzten Altarwerkes gewesen sein²⁾.

Nebenbei mag noch bemerkenswert erscheinen: der Meister, welcher 1498 für Ulrich und Afra den Kruzifix, 1509 den Maximilian fertigt, steht auch in der Zwischenzeit mit dem Kloster in Verbindung.

Schließlich, der Vollständigkeit wegen, sei noch ein kleines Parergon seiner Hand aus der Moritzkirche erwähnt, von 1506 „ein klain altar oder pettstainlen“³⁾ aus jener Zeit, in welcher der Meister umfangreiche Arbeiten für diese Kirche anfertigte.

Für die bedeutsamste Nachricht halten wir die, daß Gregor Erhart der Sohn des Michel von Ulm ist. Die von Ulm nach Augsburg verlaufende Entwicklung gewinnt durch die uns nun bekannt gewordene Tatsache an Klarheit⁴⁾.

Beziehung Gregor Erharts zum Altar von Blaubeuren.

Die vielleicht interessanteste Frage betrifft aber die Zuweisung der Skulpturen des Blaubeurer Altars an Gregor Erhart. Es mag daran erinnert sein, daß Baum den von Vöge⁵⁾ stilistisch aufgestellten Werkstatt-Zusammenhang der Madonna des Kaiser-Friedrich-Museums, angeblich aus Kaisheim, mit der von Blaubeuren anerkennend die Einreihung dieser Gruppe in das Werk Gregor Erharts als höchstwahrscheinlich dargestellt hat⁶⁾.

Aus der Tatsache, daß Michel Erhart schon 1474 einen großen Auftrag erhält (vielleicht schon 1469 erwähnt wird), und noch 1516 seiner Werkstatt vorsteht, ergibt sich, daß er, vermutlich zwischen 1440 und 1445 geboren, als Greis noch seine künstlerische Tätigkeit nicht niedergelegt hat.

Für Gregor Erhart nun, seinen Sohn, ersehen wir, daß er, wenn anders wir in ihm wirklich den Schöpfer des Blaubeurer Altars zu erblicken haben, in jungen Jahren wie sein Vater einer großen Aufgabe gewürdigt worden sein muß.

Allerdings stehen die Daten für den Blaubeurer Altar (für die Vergebung des Auftrages insbesondere) nicht genügend fest: doch müssen wir 94 als spätesten Zeitpunkt des Beginnes im Auge behalten⁷⁾. Ein weniger als Fünfundzwanzigjähriger aber könnte den bedeutenden Auftrag wohl nicht erhalten haben: so müßte Gregor Erhart spätestens um 1468 geboren sein, wenn wir annehmen dürften, er

(1) Baum: „Ulmer Plastik“, S. 91.

(2) Zur Aufstellung oder Aufhängung der Engel scheinen ungewöhnliche Zurüstungen notwendig gewesen zu sein. Es legt dies die Annahme schwerer steinerner Engel oder eines schwer zu erreichenden Aufstellungsortes nahe.

(3) Zechpfegebuch von St. Moritz (Stadtarchiv Augsburg) 1506, 15. Juni. (Die Stelle ist bei Vischer übergangen.)

(4) Wie unsicher über diesen Punkt die bisherigen Überlieferungen waren, geht aus einer Bemerkung Felix Maders in seinem Aufsatz über Gregor Erhart hervor (Die christliche Kunst III, 1907, Heft 7, S. 164); er hält es für ausgeschlossen, daß wir in Gregor Erhart Michel Erharts Sohn zu erblicken haben.

(5) Vöge, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, S. 11.

(6) Ulmer Plastik, a. a. O.

(7) Baum, a. a. O., S. 81 glaubt offenbar, der Altar sei 1493/94 geschaffen worden.

habe das Werk im eigenen Auftrag ausgeführt. Nehmen wir das manchmal angegebene Jahr 91 für den Beginn der Arbeiten an: so mag die Geburt des Meisters spätestens um 65 gesetzt werden, während sein Vater um 45 geboren sein wird, als Siebziger also noch seiner Werkstatt vorstand. Wir wollen schließlich auch eine Art Grenzfall nicht außer acht lassen: vielleicht war Michel Erhart imstande, noch achtzigjährig seine Werkstatt zu versehen. Wir dürfen dann, was uns für den Meister des Werkes von Blaubeuren bequemer erscheinen muß, mit dem Geburtsjahr Gregors bis auf etwa 55 zurückgehen. Im hohen Alter von 85 Jahren wäre Gregor dann gestorben. Es scheint mir dies unwahrscheinlich.

Wir sehen so, die Angaben, welche uns zur Verfügung stehen, würden es als solche gestatten, Gregor Erhart als Meister des Blaubeurer Altars zu betrachten. Doch müßte er wohl in verhältnismäßig jungen Jahren den bedeutenden Auftrag erhalten haben. Jedoch wird aus anderen Gründen¹⁾ die Zuschreibung des Blaubeurer Altars an Gregor Erhart noch nicht als gesichert betrachtet werden dürfen.

Im übrigen gewinnen wir aus unserer Überlegung wenigstens die wahrscheinlichen Geburtsdaten für Michel und Gregor Erhart, wobei ich für Michel Erhart etwa an 1440—45, für Gregor Erhart etwa an 1463—68 denken möchte; müssen wir doch annehmen, daß Gregor bei seiner 1494 erfolgten Übersiedlung nach Augsburg mindestens im Alter von 25 Jahren gestanden habe, während auf der andern Seite die 1531 erfolgte Übergabe seiner Meistergerechtigkeit an den Sohn einen gewissen Anhaltspunkt gewährt. Über die Autorschaft am Blaubeurer-Altar wird durch diese Ansetzung nichts ausgesagt. Zur Not könnte nach ihr Gregor Erhart als Blaubeurer Meister betrachtet werden.

Gregor Erhart in der Werkstatt Michel Erharts?

Das stilistisch Plausible²⁾ in Vöges Zusammenstellung der drei Madonnen veranlaßt uns verschiedene Möglichkeiten zu erwägen: hat Gregor Erhart, wenn anders wirklich Meister des Blaubeurer Altars, diesen in Ulm bereits in eigener Werkstatt oder vielmehr in der seines Vaters Michel Erhart — daß er hier gelernt hat, wird nicht mehr zu bezweifeln sein — ausgeführt?

Holen wir kurz die bekannten Daten der Werke aus Michel Erharts Werkstatt nach:

Michel erhält 1474 von den Münsterpflegern den Auftrag für die Tafel, die kurz vorher bei Syrlin bestellt ist: „etlich bild“ zu fertigen. 1503 ist dieses Werk vollendet.

1485 fertigt er eine Tafel für die Fugger in Ulrich und Afra in Augsburg.

1493 liefert er einen Altar für das Kloster Weingarten.

1494—95 Kruzifixe für Ulrich und Afra.

1394 Haller Kruzifix.

1516 die Apostel am Ulmer Ölberg.

Der Meister hat im Jahre 1510, wie wir aus unserer neuen Quelle hören, für Ulrich und Afra „Engel“ geliefert. Eine bestimmte Vorstellung von deren Art können wir uns nicht machen, lediglich aus ihrer Aufstellung schließen, daß es sich um ziemlich umfangreiche Stücke dieser Gattung gehandelt hat. Auch darf soviel angenommen werden, daß sie noch nicht renaissancemäßig empfunden waren. Sind doch selbst die letzten Arbeiten, die uns aus Michels Werkstatt bekannt sind

(1) Vöge selbst a. a. O. hält die Herkunft der Berliner Madonna aus Kaisheim nicht für gesichert.

(2) wenn auch nicht über jeden Zweifel Erhabene.

— ihre Verfertigung dürfte sein Sohn Bernhard geleitet oder selbst bewerkstelligt haben — echte Kinder der Ulmer Gotik.

Die Annahme nun, Michel Erharts Werkstätte habe die Aufträge für die Plastiken des Blaubeurer Schreins erhalten, scheint eine Stütze zu finden in der Tatsache, daß Michel Erhart schon 20 Jahre früher mit der Syrlin-Werkstätte zusammengearbeitet hat. Diese selbe Syrlin-Werkstätte ist es, wenngleich nun durch den Sohn des älteren Syrlin vertreten, welche Chorgestühl und Dreisitz im Chor der Blaubeurer Klosterkirche geschaffen hat und welcher auf Grund einer früher viel erörterten Inschrift¹⁾ auch das Schreinwerk des Altars zuzuschreiben wäre. Hat Michel Erhart seinem Sohn Gregor in diesem Falle den bedeutenden Auftrag übergeben? Oder wäre Michel Erhart selbst der Blaubeurer Meister?

Zum Stil des Blaubeurer Altars stimmt nicht der des Haller Kreuzifixes vom selben Jahr 1494 und so wird die Autorschaft Michel Erharts fraglich. Im übrigen sind uns ja aus seiner Werkstätte lediglich die Propheten vom Ulmer Ölberg erhalten.

Aus der Signatur des Weingartner Altars von 1491 geht ein Doppeltes hervor: daß Michel Erhart eine weithin bekannte Werkstätte unterhielt, ferner, daß er bereits mit dem älteren Holbein zusammenarbeitete. Wenn wir annehmen, daß er es war, der den Auftrag für Blaubeuren erhielt, so wäre der Mangel seiner Signatur in Blaubeuren nicht besonders schwer zu nehmen; in jener Zeit kommen häufige Abweichungen vor.

Ebenso wie seinen Sohn Bernhard dürfte Michel Erhart seinen Sohn Gregor in der eigenen, weit bekannten Werkstätte in Ulm beschäftigt haben. Es hätte keine Schwierigkeit, anzunehmen, daß Michel Erhart, von anderen Arbeiten überbürdet, selbst einen so bedeutenden Auftrag wie den Altar von Blaubeuren seinem Sohn, wenigstens zur Ausführung des hauptsächlich plastischen Schmuckes, übertragen hätte. Andererseits wäre die Annahme, ein so bedeutender Auftrag sei an die altbekannte Werkstätte Michel Erharts vergeben worden, derjenigen vorzuziehen, sie sei dem sicher noch jungen Gregor Erhart zuteil geworden. Für jeden Fall dürfte diese Hilfhypothese m. E. ernster Beachtung wert sein. (Zuweisung an Gregor Erhart in Werkstatt Michel Erharts.) Immerhin: sie kann nur herangezogen werden, wenn die Vögesche Hypothese zutrifft, insbesondere, wenn die Berliner Madonna mit der des ehemaligen Kaisheimer Hochaltars identisch ist. Die Tatsache, daß noch 1516 die Steinplastiken des Ulmer Ölbergs nicht renaissancemäßig erscheinen, könnte durch das 1494 erfolgte Ausscheiden Gregors aus der Ulmer Werkstätte wohl erklärt werden. Michel Erharts Werkstätte hätte noch weiterhin gotisch gearbeitet, während Gregor in Augsburg möglicherweise renaissancemäßige Elemente aufgenommen haben könnte; wir wollen dieser Frage nun etwas näher treten.

Die Fragen nach Gregor Erharts Entwicklung.

Der wichtige Artikel Baums in der Zeitschr. f. bild. K. 1916, S. 290: „Schaffner und Mauch“ hat bereits gezeigt, wie notwendig es im Rahmen der Untersuchung der Ulm-Augsburger Plastik um 1500 wäre, auch nur etwas Genaueres über Gregors Entwicklung zur Renaissance zu wissen. Wir sind heute kaum in der Lage, mehr als Frühere darüber auszusagen. Sehen wir zunächst von der Vögeschen Hypothese ab (Gregor Erhart als Meister des Blaubeurer Altars), so können

(1) Vgl. Bach-Baur: „Hochaltar von Blaubeuren“. Blaubeuren 1894.

wir lediglich das aussagen, daß der Meister im Jahre 1509 im entschiedenen Renaissancestil gearbeitet haben muß; hätte es doch sonst keinen Sinn gehabt, einen Entwurf wie den Burgmaierischen Gregor Erhart in Auftrag zu geben. Im übrigen jedoch hätten wir keine Möglichkeit, näheres über die Entwicklung Gregors zu erfahren.

Anders, wenn wir Gregor Erhart als Blaubeurer Meister akzeptieren. Hier dürfte dann zu den eingehenden Ausführungen Baums jene eigenartige Entwicklung Gregors in die Renaissance eingefügt werden, welche sich bei dem Blaubeurer Meister mit der Kaisheimer Madonna zeigt; entschiedene Gegensatzung von Vertikale und Horizontale, Kontrapost des Kindes u. a. Ein Jahr vor ihm hätte Daniel Mauch, dessen Verhältnis zu Gregor Erhart nach wie vor unklar bleibt, im Bieselbacher Altar den entscheidenden Schritt, welchen der Blaubeurer Meister in Kaisheim für die plastische Einzelfigur unternommen hatte, für die Gesamtkomposition getan, wie Baum gezeigt hat. Wenn wir nun dazunehmen könnten, daß dem nämlichen Gregor Erhart die Ausführung eines Entwurfes wie des Burgmaierschen zugemutet werden durfte, so könnten wir den Weg, welchen Gregor Erhart zurückgelegt hat, wenigstens ahnen. Sehen wir uns nach den Augsburger Weggenossen zu einer renaissancemäßigen Gestaltung auf dem Gebiete der Plastik im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts um, so mag insbesondere auf die Entwicklung Hans Beierleins hingewiesen sein¹⁾, dessen Stil so viele Elemente der neuen Kunst in sich trug.

Das Maximilians-Denkmal bei Ulrich und Afra.

Die Statue Maximilians nimmt in der zeitgenössischen Literatur einen Ehrenplatz ein. Nachdem es nun Baldass und Habich geglückt ist, die Visierung Burgmaiers dazu aufzufinden²⁾, können wir behaupten, es wäre in dem ausgeführten Denkmal wohl das stolzeste Reiterbild der frühen deutschen Renaissance entstanden.

Im Jahre 1509 (noch 1510 liefert Michel Erhart Arbeiten für Ulrich und Afra!) entstand der Anfang des stolzen Werkes. — Es mag nicht ohne Interesse sein, hier anzumerken, daß um eben diese Zeit in Augsburg an einem anderen stolzen Renaissance-Denkmal für Maximilian gearbeitet wurde: 1510 unterhielt Lorenz Sartor eine Gießerei für das Innsbrucker Grabmal³⁾.

Baldass⁴⁾ setzt die Burgmaier-Visierung „um 1510“ — mit schwerwiegenden Gründen. Wenn wir nun wirklich diesen neu gefundenen Entwurf als den entscheidenden ansehen, so müssen wir, glaube ich, um so mehr annehmen, daß die Visierung bereits 1509 fertig gewesen sei, als der Block fertig gehauen „gerauwerk“ aus den Steinbrüchen von Rottenbuch gekommen war, daß man also den Entwurf nicht später als 1509 ansetzen dürfte. (Womit übrigens nur eine ganz unwesentliche Abweichung von Baldass festgestellt sein soll.)

Betrachten wir die Entstehung zeitgenössischer Reitermonumente, z. B. Leonardos oder auch des Innsbrucker Kaisergrabmales, so sehen wir, daß nicht nur ein Entwurf geschaffen wurde, vielmehr die Visierungen häufig verbessert wurden,

(1) Ph. M. Halm: Hans Beierlein, Münchener Jahrb. d. bild. Kunst 1911, S. 27.

(2) L. v. Baldass: „Burgmaiers Entwurf zu Jörg Erharts Reiterdenkmal“, Jahrbuch 1913, S. 359. Georg Habich: „Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians in Augsburg“. Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst 1913, S. 255.

(3) D. v. Schönherr, Jahrb. XI, S. 149.

(4) Baldass, a. a. O.

bis ein endgültiger, zur Ausführung bestimmter, vorlag. In diesem Sinne würden wir den Burgmaier-Entwurf vielleicht lieber als „einen“ Entwurf zum Kaiserdenkmal, anstatt als „den Entwurf“ ansprechen. Es soll damit nicht die Möglichkeit bestritten werden, daß dieser Entwurf der zur Ausführung bestimmte war, jedoch die Existenz konkurrierender Entwürfe als wahrscheinlich bezeichnet werden.

Weitere Zuschreibungen an Gregor Erhart.

Von den bis jetzt zu den Namen Gregor Erharts in Beziehung gesetzten Werken stehen die von Mader¹⁾ bedeutend vermehrten Herbergerschen Zuschreibungen bis jetzt ohne sichere Verbindung mit ihm da. Hier sei jedoch besonders noch einmal auf den Simpertustumbendeckel²⁾ hingewiesen. Der Meister dieses Werkes wäre wohl imstande gewesen, ein stolzes Reiterdenkmal auszuführen. Jedenfalls gehört die meisterhafte Puttendarstellung (vor 1495!) zum Besten der frühen deutschen Renaissance-Plastik. Gerade diese Darstellung von Wolf und Kind läßt einen bequemen Vergleich mit dem Mörlin-Denkmal in Augsburg zu. Sie muß m. E. unbedingt zum Vorteil des Münchener Stückes ausfallen. — Wiewohl Gregor Erhart zu den wenigen Plastikern zu zählen sein dürfte, welche damals in Ulrich und Afra mit ähnlichen Aufträgen betraut worden sein dürften, so genügen doch offenbar heute die Anhaltspunkte zu einer Zuschreibung dieser Werke an ihn noch nicht.

Das Fechtbuch des „Gregory Erhartt von Augspurg“.

In der Fürstlich Wallersteinschen Bibliothek in Maibingen befindet sich neben anderen aus dem Besitz des Augsburger Stadtschreibers Paul Hector Mair stammenden Fechtbüchern ein unter dem Namen des Gregory Erhartt von Augspurg bekanntes³⁾. Fr. Roth hat im letzten Bande seiner Augsburger Chroniken auf dieses Manuskript u. a. hingewiesen⁴⁾. In einem hübschen Gedicht, welches die erste Seite des Fechtbuchs füllt, nennt sich der Autor selbst und zwar in der Schlußwendung: „... (der) ... und kunst nit glernett hatt / das klag ich mich gregory erhartt von augspurg frw unnd spatt / im 1533 jar.“ / (s. Abbildung). Diese zunächst so persönlich klingende Wendung (man denkt fast an Dinge wie Konrad Witz: „Schrie kunst und klag dich sehr“ usw.) ist jedoch eine in den Fechtbüchern häufig wiederkehrende; das ganze Gedicht mit geringen Veränderungen findet sich z. B. schon im Fechtbuch des Talhofer von 1459⁵⁾. Wassmannsdorf⁶⁾ zitiert unseren Kodex als W. E. Mit der von Dörnhöffer veröffentlichten⁷⁾ Fechthandschrift Dürers hat die unsrige ebensowenig zu tun wie mit dem gedruckten Fechtbuch des Hans Weiditz, vielmehr scheint ihr die Fechtkunst des „Juden Ott“ zugrunde zu liegen, von welcher eine Reihe von Varianten vorkommen. Insbesondere sei hier noch als zeitlich und örtlich naheliegend an die von Wassmannsdorf nicht erwähnte Fechthandschrift des Jörg Wilhelm Huter von Augsburg aus dem Jahre 1523 hingewiesen (Cgm. 3711).

(1) a. a. O.

(2) Saal 15 des Münchener Nationalmuseums. Es muß hier hingewiesen werden auf die Darstellung des Hagioloptiums (Schmidbauer, a. a. O.), welche (wirklichkeitsgetreu?) eine romanische Säulenbogenarchitektur an den Seiten der verlorenen Tumba zeigt.

(3) In Quart. Signatur: I, 6, Nr. 4.

(4) Fr. Roth: Chroniken deutscher Städte 32, Augsburg VII, S. LVII.

(5) Hgg. Gust. Hergsell. Prag 1889.

(6) Karl Wassmannsdorf: „Die Ringkunst des deutschen Mittelalters usw.“ Leipzig 1870.

(7) Dörnhöffer: „Albrecht Dürers Fechtbuch“. Jahrb. des Kaiserhauses, Wien 1909, S. I ff.

Warum wir von dieser doch zunächst abliegenden Fechthandschrift von 1533 sprechen? Es ist natürlich der Name Gregor Erharts, welcher uns hier interessiert. Ein Fechtmeister dieses Namens aus Augsburg ist in dieser Zeit nicht bekannt, ja, die Augsburger Steuerbücher zeigen überhaupt keinen Bürger gleichen Namens zu jener Zeit an, — als eben unseren Bildhauer Gregor Erhart. Selbstverständlich haben wir hier die Frage zu diskutieren: Kann unser Gregor Erhart, der Bildhauer, der Verfasser des vorliegenden Fechtbuches sein? Nach aller Wahrscheinlichkeit müßten wir auf Grund der Inschrift unseres Fechtbuches annehmen, daß Gregor Erhart selbst Fechtmeister gewesen wäre. Ein Ratsentschluß, welcher ihm die Erlaubnis erteilen würde dieses Handwerk auszuüben, ist uns nicht erhalten, doch würde dies nicht allzuschwer in die Wagschale fallen¹⁾. Auch daran, daß der hochgeschätzte Bildhauer ein so völlig anderes Handwerk nebenbei ausgeübt haben sollte, brauchten wir uns um so weniger zu stoßen, als der Beruf des Fechtmeisters in Augsburg meist von irgendwelchen Handwerkern außer ihrem eigentlichen Handwerk ausgeübt wird. Das anatomische und künstlerische Interesse des Plastikers könnte außerdem in hohem Maße interessiert gewesen sein (wie ja auch wohl bei Dürer ähnliche Motive den Ausschlag zur Verfertigung seiner Handschrift gegeben haben dürften). Eine ernstliche Schwierigkeit jedoch bereitet uns ein anderer Punkt: der nämlich, daß die in dem Fechtbuch vorkommenden Federzeichnungen keineswegs diejenige Höhe künstlerischer Ausführung erreichen, welche wir von dem künstlerischen Rufe eines Gregor Erhart zu erwarten berechtigt sind (s. Abbild. 2). Es sind diese Fechterpaare nicht schlecht ausgeführt, jedoch fehlt ihnen diejenige Sicherheit der Anatomie und diejenige formbezeichnende Kraft der Linie, wie sie doch einen künstlerisch hervorragenden Zeitgenossen Dürers und Burgmaiers ausgezeichnet haben dürfte.

Immerhin: wir kennen ja keinen Strich von der Hand Gregor Erharts und können so nur behaupten, daß die Qualität der Zeichnungen einer Meinung widerspricht, welche wir uns auf Grund von erhaltenen Nachrichten über ihn gebildet haben. Außerdem besteht ja noch die Möglichkeit, daß einer seiner Gehilfen die Zeichnungen ausgeführt hätte.

Ziehen wir aus dem Ausgeführten die Summe: wir sind der Meinung, die Frage des Zusammenhanges des Fechtbuches von 1533 mit unserem Bildhauer Gregor Erhart müsse jedenfalls in ernstlichste Erwägung gezogen werden.

II.

DIE FIGUREN ADOLF DAUCHERS FÜR DEN FRÜHMESS-ALTAR IN ULRICH UND AFRA.

Durch das im Augsburger Stadtarchiv wieder aufgefundene Zechpflgebuch sind die von Placidus Braun benutzten Einträge über die ursprünglichen Zahlungen an Adolf Daucher („Kastner“, s. Exkurs) wiedergewonnen worden. Wir werden nicht fehlen, wenn wir in dem nicht mehr erhaltenen Werk eine wichtige Etappe der deutschen Frührenaissance vermuten. Es handelt sich offenbar um den von Braun²⁾ erwähnten „Pfarraltar“, welcher Pfingsten 1499 geweiht wurde. Von

(1) Vor 1540 ist nicht der hundertste Teil der Ratsentschlüsse enthalten (gütige Mitteilung von Professor Roth).

(2) Placidus Braun: „Geschichte der Kirche und des Stiftes der Heiligen Ulrich und Afra“, Augsburg 1817, S. 22, Wiegand, a. a. O., S. 20 ff. Die ebendort S. 29 gezogenen Folgerungen aus einer Notiz des Malerbuches von 1504, als hätte Daucher gerade die Figuren des Frühmessaftares bemalt,

den Zahlungen händigt dem Meister im Jahre 1498 Bürgermeister Hoser die erste Rate mit 150 fl. ein, ferner erhält Adolf Daucher durch den Zechpfleger 180 fl., die restlichen 20 fl. werden 1499 erledigt: „Darmit ist er gar bezahlt.“

Von den Malern, welche an diesem Altar gearbeitet haben — seit 1484 werden der Reihe nach Thoman Burgmaier, Ulrich Abt und Lienhardt Beck genannt — können wir keinem die Altarflügel zuschreiben, da sie nur mit nebensächlichen Arbeiten beschäftigt sind.

Erfreulicherweise ist uns auch der Name des Schmiedes überliefert, welcher das Gitter zum Frühmeßaltar angefertigt hat: Marx Kaiser¹⁾. Aus der Tatsache, daß Adolf Daucher gelegentlich in der Moritzkirche die Visierung zu einem Gitter stellt, wie aus erhaltenen Resten und Nachrichten geht zur Genüge hervor, daß auch unter diesen Gittern häufig beachtenswerte Kunstwerke zu finden waren.

Anlage.

ZUM KAISHEIMER ALTAR.

Die im Reichsarchiv München aufbewahrte handschriftliche Kaisheimer Chronik des Cölestin Angelsprugger schreibt neben der von Hüttner herausgegebenen, regelmäßig zitierten deutschen Chronik eine alte lateinische Kaisheimer Chronik ab²⁾. Dort nun finden wir eine wesentlich ausführlichere Stelle über den Kaisheimer Altar als in der Knebelschen Chronik. Sie möge hier Platz finden.

S. 681 Anno 1502:

Domus Villa nova funditus per incendium demolita est. non tamen impediēbat, quod abbas in sua basilica altare summum magnis expensis tabula perquam magnificia (?) tribus a principibus artificibus Augustanis, qui pro illa aetate nominis celebritate prae caeteris florere confici et erigui (?) fecerit. Videlicet primo fabro lignario Adolpho Kastnero, Caesariensium aedium Augustae praefecto, alteri sculptori gregorio, tertio pictori Joanni Holpain nomen fuit. Cuius ultimi nomen in altaris inferiori tabula, ubi Magdalenam cum sua pixide intueris, pixidi inscriptum invenies. Sed miror, quod de Alberto Dürero tunc temporis inter pictores vere principe nulla fiat mentio, cum tamen ex posteriori parte altaris, prout semper consueverat, suum nomen assignare, idipsum pateat sub hisce literis. —

G. h. 106: A.D.D. (?) 1502:

„hoc excellentissimum altare propter vetustatem et defectus, quos ex parte superioris per vermium corrosiones patiebatur a R^{mo} D. Benedicto abbates (!) ut infra patebit, fuit amotum et novum insigne erectum. Sed ex tabulis quadratis tribus, quae ex parte inferiori stabant, et referebant (?), primum quidem Dominum crucifixum, secunda depositionem de cruce, tertia sepulturam. Duae primae ad instantiam Ducissae Serenissimae Neoburgi fuere donatae et ab eadem serenissimo suo coniugi ad diem natalis qui singulari erga easdem figuras ferebatur devotione, a. 1671, 1672 tertia tabula, haud dubius (?), serviet quoque ad duas priores, ut sic quasi funiculo triplici rapiantur, (ut etc.) principes ad amorem erga monasterium.“

scheint mir nicht beweiskräftig zu sein, nachdem die Arbeit zu diesem Altar schon 1499 beendet sein dürfte. Inzwischen war 1502 eine Arbeit wie die für Kaisheim fertiggestellt worden.

(1) In dem vorliegenden Zechpflegebuch wird dieser Marx Kaiser mehrmals erwähnt, doch handelt es sich nicht um bemerkenswerte Dinge. Der 1516 mit Aufträgen für Maximilian genannte Marx Schlosser ist offenbar ein Sohn von Marx Kaiser.

(2) Kaisheim, Kl. Lit. Nr. 139. Im ganzen ist allerdings die deutsche lateinische Chronik vorzuziehen; insbesondere zeigt der Text ohne weiteres die verständnislose Wiedergabe des Originals.

Kein Zweifel dürfte darüber herrschen, daß hier die drei Gemälde in der Augsburger Galerie gemeint sind, welche eine gut unterrichtete Inventarnotiz bereits als von Kaisheim herrührend bezeichnet¹⁾. Wir dürfen dieser Inventarnotiz wohl trauen, auch in der Nachricht, daß die Gemälde von 1502 seit 1715, in prächtige Rahmen gefaßt, am Kircheneingang aufgestellt waren, Sie ist jedoch auf Grund der soeben zitierten Abschrift einer lateinischen Chronik dahin richtig zu stellen, daß gerade die drei in Augsburg befindlichen Gemälde 1671—72 der Herzogin in Neuburg und von dieser ihrem Gemahl zum Geschenk gemacht wurden²⁾ und so von den übrigen Tafeln getrennt waren. Ch. v. Mannlich³⁾ schreibt von 17 Gemälden, welche er in Kaisheim gefunden habe, während nun in der Pinakothek nur 16 aufbewahrt werden, jedoch kann keines der heute in Augsburg befindlichen hierher bezogen werden. Ein weiteres Eingehen auf die Gemälde dürfte hier nicht am Platze sein, vielmehr muß uns nur daran liegen, den von Baum aufgezeigten Widerspruch in der Überlieferung über das Schicksal der Tafeln des Kaisheimer Altars aufzuklären. Vielleicht lassen sich später noch weitere Punkte erhellen.

Die angezogene Stelle der bei Angelsprugger abgeschriebenen lateinischen Chronik dürfte auch geeignet sein, uns über einen weiteren Punkt aufzuklären. — Man stand seit langem vor der nicht leicht zu lösenden Frage, ob der in der Knebelschen Kaisheimer Chronik⁴⁾ als Mitarbeiter Gregor Erharts genannte Wolf oder Adolf Kastner mit Adolf Daucher gleichgesetzt werden dürfe. Wiegand⁵⁾ glaubt die Lösung gefunden zu haben durch die Gleichsetzung von Kastner und Kastnermacher, sowie durch den Hinweis darauf, daß im Kaisheimer Hof zu Augsburg sich kein anderer Bildhauer Adolf nach Ausweis der Augsburger Steuerbücher gefunden habe. Demgegenüber möchten wir erwähnen, daß uns der Ausdruck Kastner für Bildhauer weder bei Adolf Daucher noch sonst in archivalischen Quellen bei einem gleichzeitigen Meister begegnet ist⁶⁾. Wohl aber bedeutet „Kastner“: „Bewahrer des Getreidespeichers“, Vorsteher der Wirtschaft; Kastneramt usw. waren in der älteren Zeit gebräuchliche Ausdrücke⁷⁾. Von dieser Seite her scheint die Bemerkung der Kaisheimer Chronik Knebels über die Autorschaft Adolf Dauchers erst gesichert werden zu müssen. — In der oben zitierten Chronik nun wird Adolf Kastner als „Praefectus Caesariensium aedium Augustae“ bezeichnet. — Halten wir dazu die aus den im Reichsarchiv erhaltenen Akten des Klosters Kaisheim⁸⁾ festzustellende Tatsache, daß dort zu jener Zeit das Kastneramt bestand, so werden wir die Bezeichnung Adolf Kastner als „Pfleger und Kastner“ zwanglos deuten können.

Es bleibt noch ein Bedenken: konnte ein so vielbeschäftigter Künstler wie Adolf

(1) Katalog der Filial-Gemäldegalerie zu Augsburg. 3. Aufl. 1912, S. 32.

(2) Die von Baum „Ulmer Plastik“, S. 89 benutzte Schaidlorsche Chronik bringt einen schlechten Auszug aus den bei Angelsprugger wiedergegebenen Kaisheimer Chroniken.

(3) Ch. von Mannlich, Kgl. bayer. Gemäldeaal zu München und Schleißheim. München 1817, Nr. 11.

(4) Herausgegeben von Hüttner, Bibl. des lit. Vereins, Stuttgart, Tübingen 1902.

(5) a. a. O., S. 26.

(6) Eine Zusammenstellung anonymer Bezeichnungen Wittwers, S. 434 „a cistifce vel a cisternario vel ymaginario vulgariter pilschneyder vel kystler Adam nomine.“

(7) Schmeller, Bayer. Wörterbuch.

(8) Kaisheimer Registratura originalium litt. Fasc. 36, Nr. 187, S. 20 D. anno 1522, Nr. 188, S. 34. Augsburg A. 1522: „Nikolaus Hirschmann als Pfleger und Kastner des Hofes allda mit Bewilligung jährlich 4 fl.“

Daucher noch im Nebenamt sich als „Kastner“ betätigen? Würde für die Wahrscheinlichkeit der Tatsache nicht bereits der Ausdruck „Caesariensium aedium Augustae praefectus“ genügen, so könnte noch eine Stelle der Knebelschen Chronik angeführt werden: „1499 läßt Abt Georg einen Altar in Ulm schnitzen bei „unserm Hauswürdt michel Amann“. Es scheint also die Zeit an dieser Doppelstellung des Künstlers keinen Anstoß genommen zu haben. (Der Tatsache, daß der Name Kastner in der fraglichen Zeit als Familienname vorkommt, ja, daß der Kaisheimer Abt diesen Namen führte, kommt nach dem Ausgeführten wohl keine Beachtung zu. Auch daß der Verfasser der lateinischen Chronik auf Grund der Ausdrucksweise der früheren deutschen Chronik sein „Caes. aed. Aug. praef.“ aus „Kastner“ geprägt habe, scheint mir nicht wahrscheinlich.)

ARCHIVALISCHE BELEGE.

Zechpflegebuch von Ulrich und Afra¹⁾.

Blatt 87b, Eintrag 7: 1510.

Item ich hab aussgeben am sonntag nach sant Endry tag dem mayster Georgory 10 fl die er seinem vatter mayster Michel gen Vlm geantwurt hat zü denen fl die VII der Harder geben hat auff die egeding weiss machen sol.

Blatt 90b Eintrag 5: 1510.

Item ich hab aussgeben am aftermäntag in pfingst feren dem maister Kürnrat 1¹/₂ fl dass er den zug daran die engel hangend über die rechtten lecher gehenckt hat und 100 eyssny negel dartzü gebraucht hat 1¹/₂ fl

Eintrag 6:

Item dem maisster Michel von Ulm die (!) die engel gebracht hat in der wuchen vor pfingsten die send von im gedingt worden umb 60 fl dann hat er sich hartt klagt er hab der arbaid grossen schaden miessen nemen also seinen wir mit im abkomen durch den purgermaister Hosser und maister Burckart und maister Jörg Seld goldschmid Hanss Harder und Petter Wolffstrygel und zunftmaister Engelberg und Hanss Winder Petter Ketzer und ist im me zü denen 60 fl gesprochen wordenn durch die erber leid 30 fl düt in ainer sum 90 fl daran hat er eingenomen nach inhalt dess büchss 50 fl der Harder hat im me 3 fl geben damit hat er empfangen 53 fl dar auf hab im zahlt an der mittwuchen in pfingstfeyren 37 fl ich gab dem Harder die 3 fl dem maister Michel gem hat.

Blatt 91a Eintrag 1: 1510.

Item der Harder hat im me geben 3 fl daruv hat er empfangen 53 fl dar auf hab ich im zalt 37 fl.

Item ich hab zalt dem Harder die 3 fl die er dem maister Michel geben hat dar mit hab ich aussgeben an den mitwuchen p. pfingsten 90 fl.

Item hab me auss geben umb die bretter dar in man die engel gefirt hett 15 kreytzer.

Item ich hab aussgeben an dem messmer und dem Werlin trinck gelt 6 kreytzer.

Item me dem von Utzen dass er der enge(l) hiet hat 1 kreytzer.

Item ich gab me dem ballier trinck 6 kreytzer.

Item ich gab me den stainmetzeln 7 kreytzer die die enngel habend hellffen auf ziechen.

(1) Das Buch, schmalfolio, trägt eine alte Signatur (18. Jahrh.) „Partit. II, Fasc.: Lit. C, Nr. 17“ etc. Die Einträge sind ausnehmend flüchtig, was sich sowohl in der Formulierung der Sätze, wie in der Schrift bemerkbar macht.

Blatt 92a Eintrag 1: 1510.

Jtem ich hab auss geben dem sayler umb 2 sayl darann die engel hangend wieged 46 Pfund 1 Pfund und 3 kreytzer.

Eintrag 2:

Jtem ich hab auss gebenn dem Apt maller dass er die 3 say¹⁾ die zu denn engeln geherend rot angestrichen hat 1 fl.

Blatt 92a Eintrag 6: 1510.

Jtem ich hab aussgeben amm sampstag nach sant Affrenn tag dem mayster Künratt 2^{1/2} fl fir den . . . oder haspel den er gemacht hat zu den engeln ich gab denn knechten 3 kreytzer trinckgelt 2^{1/2} fl 3 kreytzer.

Eintrag 7:

Jtem ich hab me aussgeben auf denselben tag dem pallier und dem stainmetzel fir ir arbaid die sy mitt den engeln gehept habend 46 kreytzer.

Eintrag 12.

Jtem ich hab me aussgebenn dem Marx schlosser 10 gl. umb zu dem steinhassel.

Blatt 92b.

Jtem ich hab auss geben dem sayller umb die 2 sayl dar ann dass gewerck hanget zu denn engeln habend gewegen 23 Pfund 1 Pfund umb 3 kreytzer. Her ab und an dem ander blad 20 fl 39 kreytzer 2 pf.

FRÜHMESSALTAR ULRICH UND AFRA.

Zechpflębuch Ulrich und Afra.

Blatt 38 Eintrag 2: 1498.

Jtem ich hab auss gebenn am samsstag nach sant nicklauss tag im 98 jar dem maister Adolf Daucher zu den 1^{1/2} hundert guld[en] die er von den alltten zechmaister eingenommen hat 180 fl.

Eintrag 3.

Jtem me auf denn selben tag gab ich im 3 fl die sol er seiner hawssfraw und denn knechten und wem ess zů gehert zu ainem trinkgelt geben also hat er auff die taffel 350 fl und beleipt noch hinderstellig 20 fl die selben 20 fl sollen wir im oder seinen erbenn bezallen zwischen hie und sant Jörgen tag im 99 jar wen er der selben 20 fl bezalt ist, so ist man im darnach nichtzt mer schuldig.

Blatt 40 Eintrag 1: 1498.

Jtem ich hab aussgeben am afftermänntag in kreytzwuchen dem maister Adolf Dacher 20 fl. Darmit ist er gar bezalt.

Blatt 41b Eintrag 7: 1498.

Jtem ich aussgeben am dornderstag nach pfingsten dem maister Adolf umb die 5 kreytz 20 kreytzer.

Eintrag 8:

Jtem ich hab aussgeben dess maister Adolff knechtten zů trinkgelt dass sy die 5 kreytz in den feyentag messen machen 4 kreytzer.

(1) Selle? Säulen?

Dazu gehört als der Reihe nach früheste eine spätere Eintragung:
Blatt 51 Eintrag 1: 1498.

Sannt Uolrich.

Jtem der maister Adolf hat empfangen von der der dafel die gehert zû dem friemesaltar von dem bürgermaister Hoser hündert und finftzt [ig] guld [en] nach laut seiner hant geschrift die er dem burger maister Hoser geben hat die hand geschrift han ich empfang [en] am after montag nach sant partelmestag von dem bürger Hoser im 98 jar
zedel

Jtem und die alten al ab¹⁾).

Die folgenden Ausgaben zum Frühmeßaltar sollen, da für uns nicht besonders wichtig, nur als Stichproben aus ähnlichen Notizen angeführt sein.

Blatt 8 Eintrag 9: 1484.

Jtem dem Purgmair maller ain guldin für ain daffel ze mallen von zwey fligel und daffel pessern und von getterlachen rot ze machen zu friemas alter.

Blatt 13a Eintrag 4: 1486.

Jtem ich han geben dem Apt maller von der daffel vor dem friemessaltar 20 groschen und 2 krizer dem knaben drinkgelt.

Blatt 23b Eintrag 1491.

Jtem 3 gld. zalt ich pro dem Apt maler adi 24. setembris von dem getter anzustreichen, das umb den friemessaltar ist.

In einem folgenden Zechpfiëgbuch für Ulrich und Afra, welches ebenfalls im Augsburgener Stadtarchiv aufbewahrt wird, findet sich zum Jahre 1538 (auf S. 326) eine Eintragung, welche über Malerarbeiten des „Lienhard Beck“ am Frühmeßaltar berichtet. —

Über das Gitter.

Blatt 23 Eintrag 4: 1491.

Jtem 16 gld. gab ich pro Marxen Kaysser dem schlosser adi 13. setembris auf rechnung auf das getter, das er fier den friemessaltar zû sant Ulrichs hat gemacht.

Blatt 23 Eintrag 1:

Jtem 12 gld. zalt ich pro mayster Marx Kaysser schlosser, adi 12. setembris auf rechnung auf das getter, das er fier den friemessaltar zû st. Ulrich hat gemacht.

Eintrag 2:

Jtem 5 gld. 14 sh. 1 h zalt ich pro mayster Marx Kaysser, schlosser adi 28. oktober rest am getter, das er umb den friemessaltar hat gemacht.

(1) Bei dieser Eintragung handelt es sich offenbar um eine Abschrift.

GASPARD DUGHET GENANNT POUSSIN, 1613

BIS 1675

Mit vier Tafeln in Lichtdruck

Von KURT GERSTENBERG

Neben Nicolas Poussin steht Dughet als der hervorragendste Vertreter der heroischen Landschaft, wenn man diesen Begriff in einem strengeren Sinne faßt¹⁾. Aber der Schatten des großen Poussin lastet auf ihm und verhindert, daß er seiner Bedeutung nach richtig eingeschätzt wird. Die Meinung tut unrecht, die besagt, daß Dughet, der den Schwager so verehrte, daß er seinen Namen wie einen Schmuck begehrte und erwarb, die Landschaft nur im gleichen Geiste und mit gleichen Augen wie Poussin gesehen und gestaltet habe und nichts Besseres sei als dessen arbeitsfrohester und werkreichster Nachfolger. Frühere Generationen haben Dughet höhere Anerkennung gezollt, am gehaltvollsten hat Jakob Burkhardt im Cicerone geurteilt: „Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt wie bei keinem andern.“ Je höher Nicolas Poussins Landschaftskunst in den letzten Jahrzehnten eingeschätzt wurde, desto niedriger galt Dughet. Wortführer waren die Franzosen. Emile Michel faßt sein Urteil so zusammen: „Il y a loin de là à l'unité puissante, aux belles proportions, à la force expressive de Poussin et celle surcharge d'ornements inutiles et incohérents montre plus de paresse d'esprit que de richesse d'imagination. (Les Maîtres du Paysage. Paris s. a. S. 120.) In der Histoire du Paysage en France, die Henry Marcel mit anderen Mitarbeitern herausgab, ist von Dughet überhaupt nicht die Rede, so leer schien seine Wagschale zu schwanken²⁾. Soweit diese Beurteilung nur die ästhetische Einschätzung der Werke Dughets betrifft, könnte man sie auf sich beruhen lassen, bis einmal eine Geschichte des Geschmackswandels geschrieben wird; da sie aber mit dem Anschein der historischen Gerechtigkeit auftritt, müßte sie auch jederzeit einer kritischen Prüfung standhalten. Sie tut es nicht. Vielmehr zeigt sich, daß Dughets heroischer Landschaftsstil schon herangereift war und seinen eigenen Charakter besaß, bevor Poussin die ersten reinen Landschaften malte (1648), die dann allerdings mit der Kraft eines neuen Gesetzes auf Dughet wirkten, bis dann zuletzt seine ursprüngliche Natur wieder durchbrach und eine Vereinigung der neuerworbenen Erkenntnisse über den Bau des Landschaftsbildes mit dem Stil seiner Jugend herbeiführte.

* * *

Über Dughets Leben sind wir durch zwei zeitgenössische Quellen unterrichtet, durch die Viten Baldinuccis³⁾ und Pascolis⁴⁾. Pascoli erzählt, wie Poussin die Be-

(1) Vgl. darüber meine Habilitationsschrift: „Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei“. Halle 1919.

(2) Es liegt nicht daran, daß der Begriff „Landschaftsmalerei in Frankreich“ rein geographisch gefaßt wäre und die Kunst außerhalb des Landes unberücksichtigt geblieben, denn Poussin und Claude, die neben Dughet in Rom lebten, erhielten ihre ausgedehnten Kapitel.

(3) ediz. F. Ranalli, Tom. V, 300 f. Firenze 1897.

(4) Lions Pascoli, Vite de' Pittori, Scultori, ed architetti moderni etc. Roma 1730.

gabung des Knaben erkannte und ihn in seiner Neigung zum Landschaftszeichnen bestärkte. Baldinucci nennt Poussin nicht ausdrücklich den Lehrer Dughets, betont nur, wie dieser den jungen Schwager durch Ratschläge unterstützte, wie: er solle nicht ablassen vom Figurenzeichnen, um selber seine Landschaften damit schmücken zu können. Die besonders unter den Niederländern verbreitete Gewohnheit der Arbeitsteilung zwischen Landschaftler und Staffagemaler muß Poussin, dem Meister einheitlicher und reingestimmter Bildgestaltung, freilich an die Nieren gegangen sein. Dughet war ein eigenwilliger Charakter und liebte die ungebundene Selbständigkeit. Gleichzeitig hatte er vier Häuser zur Miete, zwei an den höchstgelegenen Punkten Roms, je eins in Tivoli und Frascati, um von dort aus das weithin gelagerte Land zu malen. Als leidenschaftlicher Jäger durchstreifte er die Campagna und stärkte das Auge im Weitblick. Er malte und zeichnete ununterbrochen nach der Natur *vedute amene e deliziose* (Baldinucci). Schon im 17. Jahrhundert waren Dughets Landschaften über ganz Europa verbreitet. Es ist bisher niemals der Versuch unternommen worden, die Masse der vorhandenen, sämtlich undatierten Gemälde zu ordnen. Und doch läßt sich das Werk Dughets in drei Stilperioden gliedern. Deutlich faßbar ist die Zeit jugendlich ungestümer Kraft in ihrem von Poussin völlig unabhängigen Stil, die etwa von 1630—45 währt, dann die Stilperiode unter dem beherrschenden Einfluß Nicolas Poussins bis ungefähr 1655 und schließlich die Zeit des reifen Stils bis zu Dughets Tode 1675.

In den Sammlungen Roms haben sich Werke aus der Frühzeit Dughets zahlreich erhalten und lassen erkennen, was auf das frühreife Talent den größten Eindruck gemacht hat. Das Werk, das zwischen dem dritten und vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die anerkannt größte malerische Leistung darstellte, waren die Fresken mit biblischen Geschichten am Gemälde von S. Andrea della valle, die Domenichino 1624—28 gemalt hatte¹⁾. Aus dieser Quelle trank der junge Dughet, (Taf.I). Als ein wichtiges Frühwerk kann die Landschaft mit Maria Magdalena in der Galerie Colonna angesprochen werden. Sie ist chaotisch durchwühlt und voller Unwahrscheinlichkeit; ödes Bergland jagt auf in erstarrten Wellen und dicht am Ufer, wo das Meer mit ruhigem Spiegel liegt, rauschen abgrundtiefe Wasser hinab. Hier sind nun die Bezüge zu Domenichino mit Händen zu greifen. Domenichinos Fresken zeigen Geschichten des Neuen Testaments in großartiger heroischer Szenerie. Bergige Wüsteneien von wuchtiger Formation, oasenhaft eine Gruppe von Busch und Baum. Wenige große Figuren bewegen sich im Vordergrund. Die Figuren sind nicht auf der Fläche gegeneinander abgewogen, sondern ihre Gruppe erhält in der Raumschräge durch eine Baumgruppe das Gleichgewicht. Mit einem Ruck schließt der Mittelgrund an, Kulisse nur bleibt die Baumgruppe. Das Verhältnis per Figur zur Landschaft, den Kontrast der unfruchtbaren Bergwelt in ihrer rauhen Erhabenheit mit dem saftigen Baumwuchs vorn sind die Faktoren, die auch Dughet in die Bildrechnung stellt. Aber selbst in der Art, wie bergig ansteigendes Gelände vom Meer umspült wird, und wie dicht am Ufer ein rundes Kastell mit ausladendem Wehrgang sich aufbaut wie auf der Darstellung, wo Jesus Petrus und Paulus zu sich ruft, wird Vorbild für Dughet. Der Wert der Landschaften Domenichinos besteht in ihrer kraftvollen dekorativen Haltung, der allerdings eine klare Raumentwicklung mangelt. Die reifere Raumgestaltung konnte Dughet in den Werken des Annibale Carraccis finden, der in der Landschaft mit Maria Magdalena in der Galerie Doria der Figur auch eine vorherrschendere Stellung eingeräumt

(1) Über ihre Bedeutung innerhalb der Barockmalerei überhaupt vgl. Herm. Voß in Thieme-Becker, Lex. d. bild. Künstler, Bd. 9.



Domenichino. Rom, S. Andrea della Valle.



Dughet gen. Poussin. Rom, Galleria Doria.

hatte als sonst in seinen Landschaften. Von der tektonischen Landschaftsgestaltung Carraccis, die die Randlinien stärkt und die Mitte betont, hat Dughet gelernt, sucht sie jedoch unauffälliger zu halten. Die Stärkung der seitlichen Abschlüsse durch Bäume spricht auf Dughets Bild noch kräftig, aber die Betonung der Mitte durch Berg, Wasserfall und Figurengruppe im Mittelgrund erfolgt schon fast unmerklich. Die wachen Sinne Dughets haben ihn auch mit der anderen Großmacht der Landschaftskunst, mit der Auffassung der Niederländer ein Bündnis schließen lassen. Im Vordergrund dieser Frühlandschaft mit Maria Magdalena waltet ein stillebenartiger Sinn und belebt das Bild mit allerhand Getier und großblütigen Malven, Königskerzen und Winden, fast wie wenn der Sammet-Breughel dabei die Hand im Spiel gehabt hätte. Den Gegensatz der festlaubigen Steineiche und der feinen Laubsilhouette einer jungen Pappel hat Dughet zeitlebens geliebt. Niemals aber mit einer solchen Aufdringlichkeit vorgerückt wie hier. Der Mittelgrund mit der kleinfigurigen Szene der letzten Kommunion der Heiligen schließt unmittelbar an wie bei Domenichino. Das Bestreben, reich zu erscheinen, führt noch zu heterogenen Bildelementen. Das steinige, unfruchtbare Gebirge ist mit weichen Tönen gemalt, die überzeugender Plastik entbehren; ihre breite Malerei steht im Gegensatz zu der spitzpinseligen Sorgfalt in der Laubdarstellung. Paradiesische Lieblichkeit vorn, unfruchtbare Wildnis in der Tiefe; man spürt die Mühe und Ernsthaftigkeit, ein großempfundenes Ganzes zu geben, aber es bleiben Bildteile. Raumsinn mangelt nicht, wirkt aber noch sprunghaft. Alles das sind Beweise genug für die frühe Entstehung des Bildes. Niederländerisierende Neigungen kommen nicht auf. Dughet streift sie ab, denn seine großdekorative Anschauung in der Landschaft zog ihn einzig zu Domenichino.

In schwungvoll dekorativer Behandlung ordnet Dughet seine Landschaftsbilder. Mächtige Kulissen werden zusammengeschoben wie bei Domenichino, nur daß Dughet diese starre Welt mit seinem heißen Temperament anglühte und in Wallung brachte. Dughets reiche Phantasie erfand spielend ganze Folgen von Landschaften, und so hat er zuerst in vielgliedrigen Landschaftszyklen gearbeitet, Landschaften, bei denen die Figuren, inhaltlich bedeutungslos, oft nur ein vegetatives Leben führen, ja auf manchen überhaupt nicht aufgenommen sind. Die großen Motive der gebirgigen Campagna, immer neu zusammengeordnet, sind darin zu Trägern einer großen Gesinnung geworden. Sie gehen zurück auf unermüdliche Studien vor der Natur, die Dughet mit rastlosem Fleiß häufte. Man wird in den graphischen Kabinetten meist vergeblich nach diesen Studien fahnden, wenn man sie unter Dughets Namen sucht. Sie sind vergraben unter den Zeichnungen Poussins und Claudes, die noch der kritischen Sichtung harren. In Rom sind drei große Landschaftszyklen erhalten geblieben. Je 13 Landschaften, umfangreiche Wandbilder in Wasserfarben hängen im Palazzo Doria und im Palazzo Colonna. Baldinucci berichtet, wie mit wachsendem Ruhm Dughets der Principe Colonna (es war Filippo Colonna, der 1620 mit dem Neubau des Palazzos begonnen hatte) in seinem Hause einige Zimmer mit Friesen und Sopraporten ausmalen ließ, wie dann Aufträge des Principe Borghese und auch des Lorenzo Bernini folgten. Letzteres war in Baldinuccis Augen die höchste Anerkennung¹⁾, die einem Maler in Rom überhaupt zuteil werden konnte. Als erste Auftraggeber werden die Karmeliter von S. Martino ai Monti genannt. Aber diese Landschaften mit Geschichten aus dem Leben des heiligen Elias in den Seitenschiffen der Kirche, die

(1) Noch ausführlicher spricht Pascoli von jetzt untergegangenen Wandmalereien Dughets.

dritte erhaltene Folge, sind keine Frühwerke, sie zeigen aber, daß die Großartigkeit der Formengebung Dughets, der hohe Schwung seiner Auffassung schließlich mit innerem Recht die Maße des Mauerbildes beanspruchen durfte.

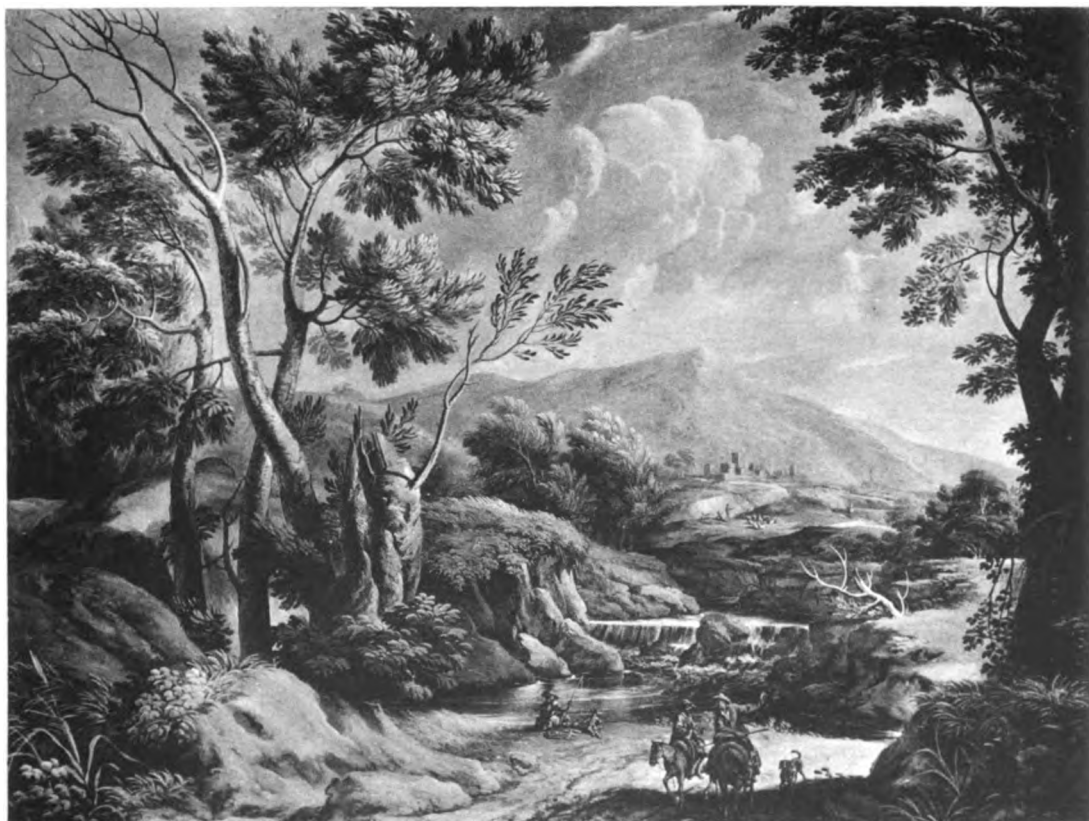
In den Zyklen im Palazzo Colonna (die neun Landschaften in der Galerie Colonna sind stilistisch später) und im Palazzo Doria zeigt sein Stil die volle Reife, ein Stil, dessen heroische Haltung mit brausendem Pathos und einer gallischen Rhetorik vorgetragen wird und nichts zu schaffen hat mit der inhaltreichen Knappheit und geläuterten Formenreinheit Poussins. Die Landschaft mit den beiden jungen Pappeln aus dem Colonnazyklus schiebt noch raumlose Kulissen hintereinander (Taf. II). Hinter dunklem repoussoir bleibt das Gelände unübersichtlich und ohne klare Entwicklung; hinter dem Bergvorsprung mit dem Kastell hört die Welt auf. Die räumliche Vorstellung versagt. Das Bild ist rein dekorativ in der Flächeneinteilung, und in spitzen Keilen sind Hell und Dunkel ineinander verzahnt. Das Licht durchstößt das Bild mit gellender Heftigkeit. In diesen beiden Landschaftsfolgen für Colonna und Doria hat Dughet schon durch die farbige und formale Haltung zum Ausdruck gebracht, daß es sich um dekorative Wandbilder handelt. Auf Leinwand gemalt und in Rahmen gespannt sollen sie unzweifelhaft Ersatz bilden für Wandteppiche, ebenso wie die von Domenichino und Viola 1608 für den Palazzo Belvedere in Frascati entworfenen Landschaftsfresken¹⁾. Die großformigē Behandlung gleitet hin und wieder zum Grobformigen ab. Die farbige Haltung aber erweckt die Erinnerung an Gobelins, sie ist reserviert, fast monoton in Laub und Land, graugrün in stumpfen Tönen und wie eingestäubt. In derber, handfester Malweise, die den Schmiß des Pinselstriches erkennen läßt, sind die Bilder rasch entstanden. Baldinucci erwähnt rühmend, Dughet habe eine solche Pinselfertigkeit erlangt, daß er an einem einzigen Tage eine Leinwand von fünf Spannen im Geviert mit verschiedenen Figuren darauf vollendete.

In den 13 Bildern der Doriafolge, die um 1640 entstanden zu denken ist, hat Dughet den Raum gewonnen, und man erkennt auch, wer ihm dazu verhalf. Eine kraftvoll modellierte Plastik besitzen alle Formen, die in unruhigen Silhouetten gerandet sind. Das Gelände wirft sich in mächtigen Brechungen, und in plötzlichem Abfall klaffen Schluchten, aber der Raum wird dabei doch kontinuierlich entwickelt. Immer noch erfüllt die Bilder ein kontrastreiches Allzuviel, niemals wird ein großes Motiv von Hebung und Senkung rein durchgeführt. Eine romantische Gesinnung dokumentiert sich in diesen Werken. Zu der wogenden Wucht der Formen auf der Erde gesellen sich am Himmel die Wolken, geballt und getürmt zu gewittriger Stimmung, und unter solch unheildrohendem Himmel liegen wieder stillspiegelnde Wasserläufe, belebt von wenigen Segelbooten und am Rande begleitet von einzelnen Wachttürmen und zerfallenen Burgen. Den gleichen Stimmungston trägt die Staffage, die nicht antikisierend gehalten ist, sondern zeitgenössische Volkstypen, Reiter und Hirten, Maultiertreiber, Fischer und Schiffer, verwendet. Auf der Landschaft mit den beiden Reitern (Taf. II) dient das Licht nicht allein der Form, es ist vielmehr auch Ausdruck des jähren Temperaments. Hinter einer dunklen Baumkulisse rechts prallt seine Weiße heftig herein. Blinkhelle Baumwipfel schäumen auf im Licht, die gleiche drängende Gewalt in den Formen. Randnah stoßen die Bäume hoch in elastischen Kurven, benachbarte Stämme kreuzen sich, wobei dies alte Kontrastmotiv Tizians ins Barocke gesteigert wird.

(1) Jetzt in der Sammlung des Grafen Lauckorowski in Wien. Vgl. die Abbildungen im Archiv für Kunstgesch. 1913, Tafel 69 ff.



Dughet gen. Poussin. Rom, Palazzo Colonna.



Dughet gen. Poussin. Rom, Galleria Doria.

Das Laub, unverhältnismäßig groß im einzelnen Blatt, ist doch auch im Begriff, die Einzelform der Gesamtbewegung dem Eindruck von Laubmassen zu opfern. Die mächtige Masse schwillt schwer am oberen Bildrand hin, wird oft von ihm überschritten. Deutlich werden zwei Baumarten bevorzugt, die großblättrige Kastanie, die die Belaubung einzelner Äste und Zweige gesondert trägt, und die Steineiche mit kleinerem Blattwerk, das aber zu dichteren, dunkler grünen Massen zusammenschlägt. Die flotte Arbeitsweise höht bei dieser über flockig grünem Grund den Glanz einzelner Blätter in spritzigem Weiß, läßt bei jener Zweig um Zweig entstehen, nichtachtend der einheitlichen Erscheinung, so daß die Blätter wie windzerwühlt auseinanderfahren. Unerschöpflich rauscht die pathetische Rhetorik. Der Erfindungsreichtum ist erstaunlich. Dughet ermüdet nicht durch Wiederholung, auch nicht durch die Eintönigkeit des Kolorits, wohl aber durch das Fortissimo des Vortrags. Die Fläche ist durchwühlt von jähzuckenden, stoßenden Linien, aber der Raum ist im Gegensatz dazu, wenn auch im Vordergrund oft grellere Kontraste sind, durchflutet von einem weichen, magischen, manchmal feierlichen Licht. Auf der Sorgfalt dieser Lichtorganisation beruht überhaupt erst der neue Raumeindruck. Man spürt aus ihr die Nähe des großen Claude, und Baldinucci bemerkt denn auch ausdrücklich, daß Dughet, als er von Reisen nach Neapel, Perugia und Florenz zurückgekehrt war, viele Studien unter der Anleitung Claude Gellées gemacht habe.

Als die stärkste künstlerische Potenz in der Landschaftsmalerei, ehe Nicolas Poussin mit seinen Landschaften auftrat, darf Claude in Rom gelten, er, der das Erbe der niederländischen atmosphärischen Landschaftsmalerei der Elsheimer und Brill angetreten hatte, aber doch auch mit seinem Pfund, der tektonischen Grundauffassung der Natur, wucherte. Unter den Landschaften Dughets gibt es einige, die in allen Elementen und selbst ihrer Anordnung weitgehend mit Bildern Claudes übereinstimmen und doch bei der Verschiedenheit der Charaktere und der Ausschließlichkeit der Temperamente der beiden Maler sich nicht auf eine Linie bringen lassen. Die Hafenansicht Claudes in Windsor¹⁾ zeigt seine Kunst in der wölbigen Kraft der Bäume, deren Kronen wie eine Wolke im Luftraum schweben (Taf. III). Ein Hafen öffnet sich nach der Ferne, und das Weben des Lichtes umfängt ihn mit seinem goldigen Zauber. Auch Dughet hat in dem Bilde einer Flußmündung links eine Baumgruppe angeordnet, doch ist sie ohne die räumliche Funktion gedacht wie bei Claude. Sie bleibt dicht am vorderen Bildrand und entbehrt der wohligen Satttheit der Form, und die sublimen Zartheit der Lichtschleier Claudes fehlt auch, und doch ist der Einfluß dieses Meisters auf die Lichtführung mit dem milden Hinschwinden am Horizonte unverkennbar. Gemeinsam ist auch die subjektive, die romantische Auffassung der Natur, die sich bei Dughet so lange hält, bis er in die gebieterische Machtsphäre Nicolas Poussins gerät. Am nächsten stand Dughet dem Stil und der Auffassung Claudes bei der Wiener Landschaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella. Tief in den Raum gerückt haben die beiden Pinien die einheitliche Krone wie eine Kuppel. Es gibt kein weiteres Bild Dughets, das solch prächtiges Zentralmotiv im Sinne Claudes verwendete und damit eine stille poetische Stimmung entfachte, die mit der Naturstimmung, die Schwüle und Feuchte einer regengereinigten Landschaft atmet, zusammenklingt.

* * *

(1) Um 1640 entstanden. Nicht im Liber Veritatis. Pattison, Claude Lorrain, Paris 1884, Catal. Windsor Nr. 2.

Die Annahme, Dughet sei als Schüler Nicolas Poussins aufgewachsen, geht auf Baldinucci zurück, der erzählt, das Schicksal habe den Entschluß des jungen Dughet, Maler zu werden, begünstigt, indem es fügte, daß Nicolas Poussin sein Schwager wurde. Die Hochzeit Poussins fand 1630 statt. Gaspard Poussin war damals 17 Jahre alt, lebte aber im nächsten Jahre bereits selbständig und nicht mehr in Rom. Da nun Poussin in diesen Jahren völlig unter venezianischem Einfluß stand, wie Grautoff¹⁾ dargelegt hat, so müßte sich doch diese charakteristische Stilperiode Poussins auch irgendwie in den Arbeiten Dughets spiegeln. Aber nichts von alledem; die stilkritische Untersuchung zeigt vielmehr, daß Dughet unter dem bestimmenden Eindruck Domenichinos begann, dann aber seinen eigenen Stil zur Reife brachte, wobei er wesentliche Einwirkung von Claude Lorrain erfuhr. Die Behauptung, die Dughet einfach den Schüler Poussins nennt, unterschlägt die Entwicklung Dughets bis zur Jahrhundertmitte, vernachlässigt die eine Hälfte seines malerischen Werkes.

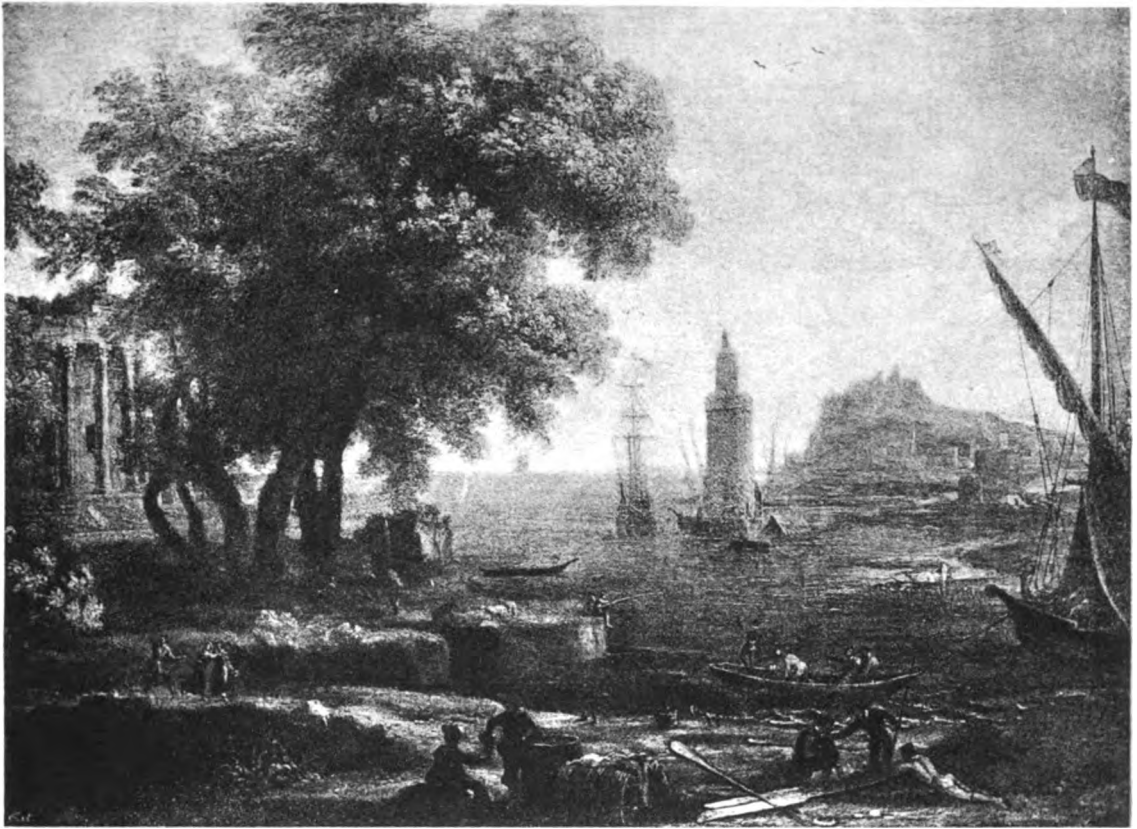
Um 1650 nämlich vollzieht sich eine Wandlung in Dughets Stil, die aus dem Saulus einen Paulus macht. Dughet gerät eine Zeitlang völlig in den Bann Poussins. Von diesen Landschaften Dughets mag das Wort Félibiens²⁾, sie seien die Reste der Gastmähler Poussins, wie man einst gesagt habe, die Tragödien des Euripides seien die Reste der Gastmähler Homers, mit dem gleichen Recht und Unrecht wie für den antiken Dichter gelten. Dughet war auf den Grundlagen der römischen Landschaftsmalerei der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu einem tektonischen Stil gelangt. Durch unablässiges Zeichnen nach der Natur hatte er seine Anschauung bereichert, aber vor der Fülle kam er nicht zur Klarheit und wußte nicht, daß man mit weniger Motiven reicher und bedeutender wirken konnte. Auf Studienausflügen, die Poussin nach Sandrarts Erzählung unternahm, mag Dughet des öfteren mit seinem Schwager zusammengewesen sein. Aber was Poussin unter einer Landschaft verstand, wie er alle Naturformen zu größter Schaubarkeit gebracht wissen wollte und in der Klarheit der Erscheinung auch ihre Würde sah, das erkannte Dughet doch erst, als Poussin selber reine Landschaften malte, wovon zuerst 1648 die Rede ist. Dughet war schon 35 Jahre alt, aber es muß ihm wie Schuppen von den Augen gefallen sein. Zu der gleichen sicheren Bildorganisation zu gelangen, wurde nun sein Streben, und er ruhte nicht, bis er Ähnliches erreichte und mit Recht, aus einer inneren Verwandtschaft heraus, den Namen Poussin trug, den er bisher um der äußeren Verwandtschaft willen (Baldinucci) angenommen hatte. Wenn Poussin ein Gebäude zeichnete, vermied er die malerisch verschobene Aufnahme übereck, brachte es vielmehr auf eine baumeisterliche Ansicht, die in fast geometrischer Strenge Plan und Aufbau offenbarte, etwa bei der Ansicht von S. Maria in Cosmedin (Zeichnung in Oxford). Mit solcher Auffassung hat Dughet die Ostfassade von S. Giovanni in Laterano gemalt³⁾.

Es ist eine durchaus logische Entwicklung, die der Stil Dughets durchmacht, wenn diese Entwicklung auch scheinbar unüberbrückbare Gegensätze enthält, die etwa denen im Stil des jungen Cranach um 1500 und des älteren Cranach nach 1520 ähneln. Schritt um Schritt erweitert sich Dughets Raumanschauung. Von den plastisch stark empfundenen Bergkulissen im Sinne Domenichinos führt ihn

(1) O. Grautoff, Nicolas Poussin I, S. 97 ff.

(2) Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres. 1725, T. IV, p. 164.

(3) Hermann Egger, Römische Veduten I, Taf. 86.



Claude Lorrain. Windsor, Galerie.



Dughet gen. Poussin. Rom, Galleria Doria.

sein Weg zu den lichtverschleierte Raumlanschaften Claudes, die seiner ungestümen Robustheit innerlich wesensfremd blieben. Um so mehr hatte ihm das durchdachte Bildgefüge Poussins zu sagen, das den Raum bis in die tiefsten Tiefen deutlich erhielt, als sich ihm darin weniger eine seelenvolle Harmonie denn eine beherrschte Leidenschaft offenbarte. Poussins Landschaft mit den beiden Nymphen in Chantilly (Grautoff Nr. 154) mit ihrer kristallinen Durchsichtigkeit der Gründe und der baumeisterlichen Klarheit im Gegeneinander von Senkrecht und Wagerecht, im Hintereinander von dunklen und hellen Schichten, zeigt deutlich, wie die Vorbilder für Dughets Flußlandschaft mit der büßenden Maria Magdalena in Madrid beschaffen waren (Taf. IV). Die jähe Ungebundenheit früherer Bilder ist einer maßvollen Haltung gewichen. Zügel sind angelegt und Zug um Zug wird die Tiefe gewonnen. Statt zerklüfteter Berge, deren Fuß nicht sichtbar ist, jetzt die sorgfältige Planbreitung der Erde, von der sich alles verfolgbare erhebt. In Gelände und Baumschlag ist eine neue Intensität der Naturbeobachtung, die auch die kleinteiligen zackigen Laubsilhouetten in aller Klarheit vor Augen stehen läßt, was einer präzisen scharfen Formzeichnung an Stelle der breiten Pinseltechnik von früher verdankt wird. Die Baumsilhouetten bleiben aber immer um einen Grad bewegter als bei Poussin und im Rhythmus von Hell und Dunkel flackert noch die Leidenschaft. Das Bild wird um 1650 entstanden sein. Dughet hatte sich nun in der Hand, und die ungebärdige Wildheit der Landschaft in der Galerie Doria, die doch auch eine Maria Magdalena in ihrer Buße umgab, liegt weit hinter ihm. An Bildklarheit hat er gewonnen, an unmittelbarer Überzeugungskraft verloren: Die fast apokalyptische Großartigkeit der Einöde hat sich in eine friedlich-freundliche Flußlandschaft verwandelt.

In den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens hat Dughet seinen reifen Stil gefunden, der ihm schon zu Baldinuccis Zeiten europäischen Ruhm einbrachte. Die letzte höchste Vollendung der Landschaftskunst, in der Harmoniegefühl und anschauliche Erkenntnis sich decken, ist ihm versagt geblieben. Dughet hat die darstellerischen Prinzipien der Landschaftsmalerei Poussins rein bewahrt, aber nicht selbständig zu entwickeln vermocht. Die heroische Gewalt seiner Frühkunst brach wieder durch. Der gehaltenen Gebärde Poussins konnte er sich nicht anbequemen, er streifte sie, als seiner Natur entgegen, wieder ab. Dughets Ausdrucksstil schwingt von stürmischer Bewegung aus zu einer noch bebenden Ruhe, das leidenschaftliche Pathos wird gezügelt zu einer Gehaltenheit, die das Gewalttame dieses Temperaments noch erkennen läßt. Dughets Darstellungsstil gelangt von zügig kraftvoller Anordnung von Formen, die die Bildfläche einfach mächtig teilen, aber ohne Raamtiefe sind, bis zu einem raumbeherrschenden Aufbau, der die Gründe im Wechsel von Hell und Dunkel klärt. Das Gute in diesen Spätbildern ist die Energie, mit welcher der Raum gestaltet wird, wobei der Wechsel von Hell und Dunkel manchmal wie in Böen die Bildfläche rhythmisiert. An künstlerischer Einsicht erheben sich die Spätbilder über die Frühwerke, an urtümlicher Kraft bleiben sie nicht hinter ihnen zurück. Ein charakteristisches Bild seiner reifen Zeit ist die römische Gebirgslandschaft in Berlin die rund 20 Jahre später entstand als die Landschaft mit den beiden Reitern im Doria-Zyklus, mit der man sie vergleichen kann. Die Schönheit langfließender Linien durchtönt das Bild. Die Naturhaftigkeit dieser gewaltigen Campagna überzeugt mit hinreißendem Schwung. Kein Baumnetz fängt vorn noch den Blick, das Auge strömt in die Tiefe, stürzt den Fall der stürzenden Wasser, taucht auf aus schattiger Feuchte und durchsteigt den nachdrücklichen Ernst der Mittelgründe, um in der

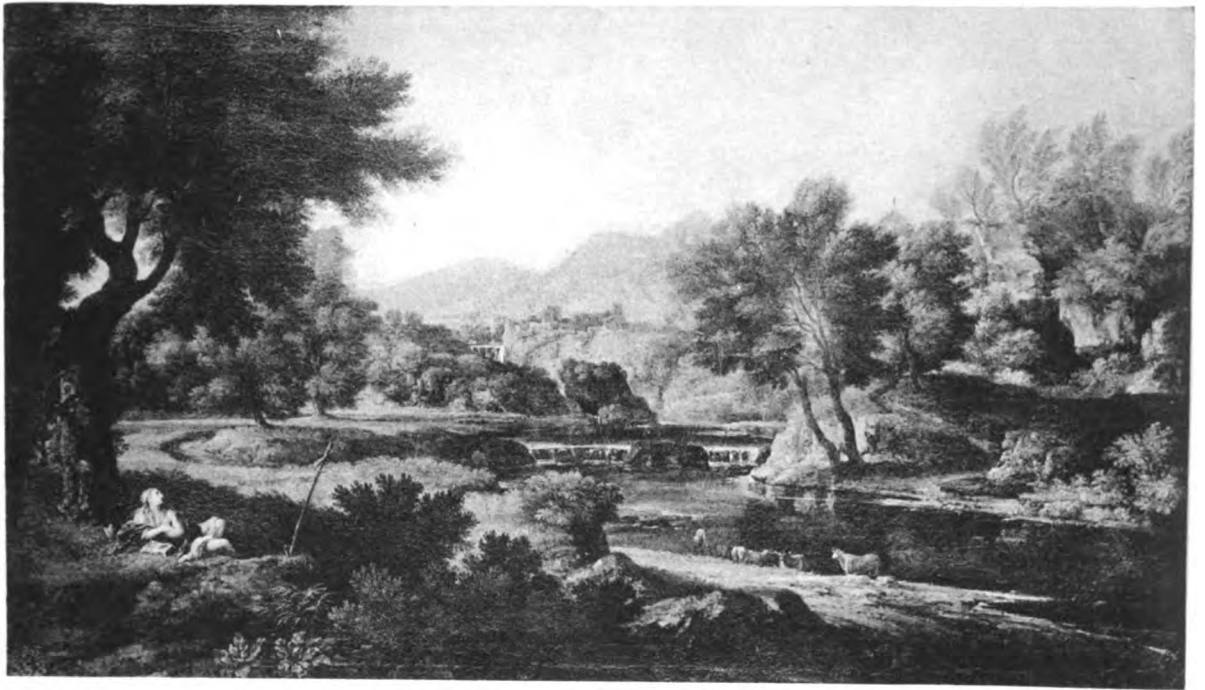
sonnigen Ferne zu vergeiten. Nichts hindert vorn den Blick. Die Baumgruppen stehen tief raumeinwärts. In schichtiger Klarheit dehnt sich das helle Land, über das Poussin und Claude die segnende Hand halten.

Das eigentümlich Drängende der Linien, der wuchtige Rhythmus heller und dunkler Massen erfüllt die Bilder Dughets mit mehr barockem Zeitcharakter, als in den Landschaften Poussins zu spüren ist. In der Natur um Rom sah Claude die lichtreiche Feierlichkeit, Poussin die weltgeschichtliche Größe und Dughet den ans Drohende streifenden Ernst. Der große Zug dieser Natur hat Dughet immer wieder ergriffen; um ihre Wirkung rein schwingen zu lassen, greift er auch zu ungewöhnlichen Bildformaten, Spätwerke wie die breite Landschaft in der Londoner National-Gallery halten nicht mehr einen Raumausschnitt beidseitig tektonisch festgelegt, sondern lassen auf einer Seite den Raum für die Phantasie weiterströmen, der Vordergrund ist breit zusammengestrichen, ohne Kraut noch Buschwerk, der Schatten des baumbestandenen Hangs läuft in schmaler Zunge darüber aus. Das Auge muß notwendig den weiten Raum bis auf den Grund trinken, wo in wunderbar räumlicher Klarheit das Stadtbild erscheint. Wie eng und raumlos wirkt gegen die Weite solcher Raumwelt die Landschaft mit den beiden jungen Pappeln aus dem Colonna-Zyklus! (Taf. II). Die Energie der Berglinie hat Dughet im Frühbild selbst geschädigt durch die beiden Bäumchen, die sie überschneiden. Hier ist ein ganzer Wald vorhanden, bleibt aber untergeordnet: so hoch ist der Augenpunkt, so weit der Abstand genommen. Das Kastell im Frühbild war Silhouette, war pittoreske Gruppe. Die Stadt auf dem Londoner Bild ist die kristallinisch feste Fassung rechteckiger Haus- und Turmblöcke. Diese plastisch klaren Gebilde sind eingebettet in die Senke der großformigen Geländemodellierung, so daß die himmelstürmende Wucht der Berglinien durch keine Unterbrechung gehemmt wird.

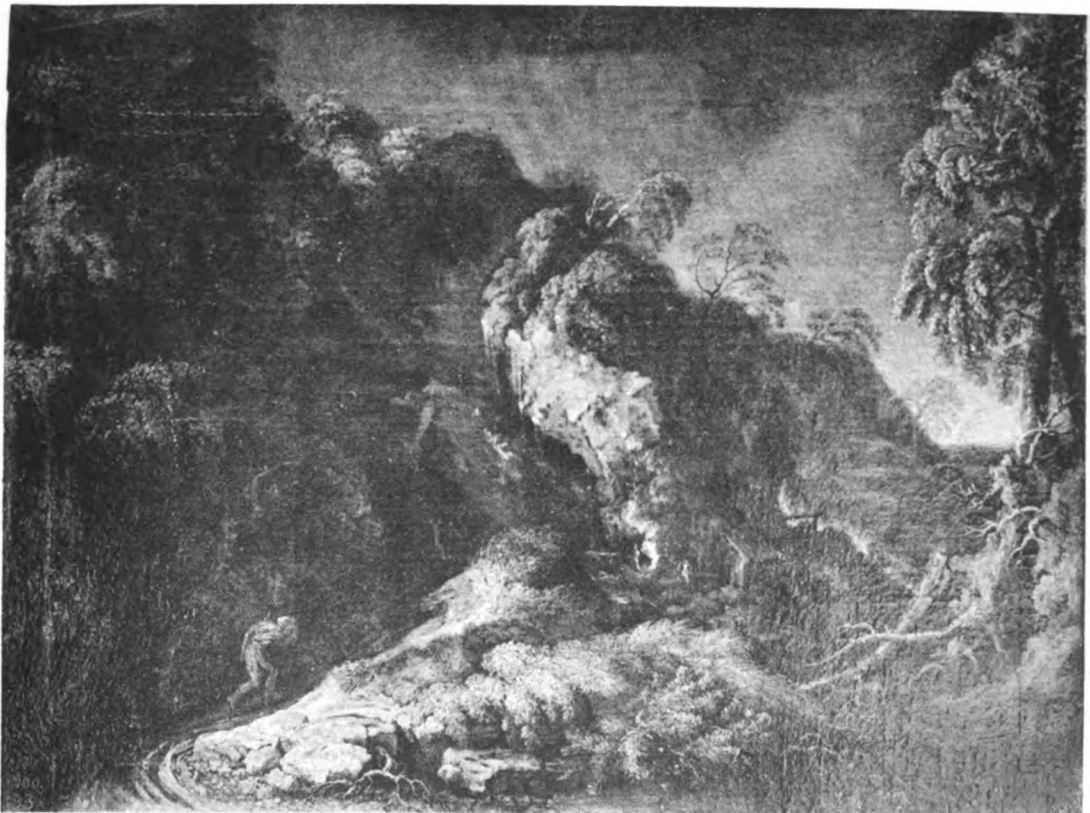
* * *

Die Stellung Dughets innerhalb der einheitlichen Entwicklung der Landschaftsmalerei im 16. und 17. Jahrhundert wird durch nichts besser gekennzeichnet als durch seine Gewitterlandschaften. Das 16. Jahrhundert hatte theoretisch die Forderung einer Wiedergabe der Elemente im Aufruhr gestellt. Dughet hat diese Forderung erfüllt. Das Versprechen, das die Renaissance gegeben hatte, konnte erst die Darstellungsstufe des Barock, der auch die atmosphärischen Erscheinungen nicht verschlossen waren, einlösen. Dughet hat das Thema mehrfach behandelt. Die Wiener Gewitterlandschaft Dughets entstammt der Zeit des geklärten Raumstils. Windgepeitscht stiebt das Laub, biegt das Gezweig. Wolkensäcke schleifen am Berggipfel. Ein Blitz zuckt und zündet ein Haus am fernen Fels hang. Wanderer kämpfen gegen die Gewalt des Sturms an. Nach Baldinucci stellte auch Dughets letztes und bestes Bild ein Unwetter auf der Erde dar. Das Bild kam an einen Grafen Berk, der es mit nach Deutschland nahm. Die Beschreibung Baldinuccis paßt auch auf die Wiener Landschaft¹⁾. „Lebendig waren auf dieser Leinwand die heftigen Wirkungen eines Gewittersturms dargestellt, Bäume vom Winde gebogen, dunkle Wolken, ein zuckender Blitz, aufwirbelnder Staub, dahingeführt von der gewaltigen Luftbewegung und anderen ähnlichen Erscheinungen in wunderbarer Nachahmung“ (Baldinucci, a. a. O., 304). Das ist die tatsächliche Bewältigung dessen, was Lionardo anderthalb Jahrhunderte

(1) Das Bild wurde 1786 vom Grafen Nostitz in Prag erworben. Weiteres ist über die Provenienz nicht bekannt. (Gef. Mitteilung von Prof. Tietze.)



Dughet gen. Poussin. Madrid, Prado.



Dughet gen. Poussin. Madrid, Prado.

früher vorgeschwebt hatte, als er die Darstellung eines Unwetters mit ähnlichen Worten beschrieb¹⁾.

Die Fassung in Wien ist zu äußerlich. Die Landschaft bleibt offen mit heiterer Ferne, die freie Weite läßt nicht den Gedanken an eine vernichtende Gewalt des Unwetters aufkommen und das räumlich befangenere, aber von der Gewalt des stürmischen Temperaments des jungen Dughet durchbebte Gewitterbild in Madrid (Taf. IV) vermag die Stimmung dramatisch packender zu gestalten. Es ist wahrhaft die zermalmende Wucht des Unwetters darin. Bedrückend eng wirkt der Aufbau durch den Berghang, der fast das ganze Bild füllt und nur ein winziges Stück hellen Horizontes sichtbar werden läßt. Der Rand dieses Berges läuft wellig wie ein tosendes Meer und ist übergischtet vom hellblinkenden Laub sturmgebeugter Bäume. Der Eindruck der Linienführung ist so, als ob ein unentrinnbares Verhängnis sich aufzutürmen scheint. Wasser stürzen, Felsen wanken. Jäh überjagen Hell und Dunkel die Fläche. Das konnte nur ein Maler schaffen, der, im ständigen Verkehr mit der Natur wie der Jäger Dughet, die elementare Heftigkeit solcher Unwetter erlebt hatte.

Dughet hat so wenig wie ein anderer Zeitgenosse die Studien vor der Natur schon als Bild gelten lassen. Was er aber in der Werkstatt bei der Komposition in seine Bilder hinüberrettete, ist die sinnliche Frische, mit der sein Farbenauge sah. In ungetrübter Schärfe hat er, was vorzüglich Bildern kleineren Formates zugute kam, die wenigen Farben seiner Landschaften zu größtem Reichtum auseinandergelegt, die Ockertöne des lehmschweren fetten Bodens und vor allem die Grüns von feuchter Saftigkeit bis zu einer silbrighellen Trockenheit.

* * *

Was die historische wie die ästhetische Betrachtung der französischen Malerei so genußvoll macht, ist der Umstand, daß sie sich in specie zu unerschöpflicher Vielartigkeit entfaltet, in genere aber eine edle strenge Festigkeit und Unveränderlichkeit wahr. Diese einheitliche Struktur der französischen Malerei von Poussin bis Cézanne hat es vermocht, daß scheinbar so entgegengesetzte Mächte wie Delacroix und Ingres sich in Poussin wiederfanden. Eine noch heute unerschöpfte Kraft, hat Poussin immer wieder im Geist der großen Maler Frankreichs seinen Wohnsitz aufgeschlagen. Claude Lorrain ist in Vernet, am reinsten aber in Corot wieder aufgeklungen. Und Dughet ist, was vielleicht überraschend anmutet, der Hüter jenes Schatzes gewesen, den Courbet wieder besaß und auf den der Normanne als ihm und nur ihm gehörend so laut pochte. Selbst das, was das eigentlich Neue an Courbet schien, das Aufsuchen der einfachsten Naturansichten, die scheinbare Motivlosigkeit gibt es schon bei Dughet. Ein simpler Hang mit Wiesengrün und Gebüsch, darüber ein Stück Himmel, das genügt ihm als Bildinhalt (eine solche Landschaft Herbst 1921 im Berliner Kunsthandel). Aber wie dieses einfache Stück Natur nun seiner stofflichen Beschaffenheit nach erfaßt ist und malerisches Leben gewonnen hat, wie hier mit Feinfühligkeit Oberflächenreize erkannt worden sind, die dem gewöhnlichen Auge entgehen, das zeigt die innere Verwandtschaft mit Courbet. In dieser Augenempfindlichkeit ging er über seine Zeitgenossen weit hinaus und es ist zu verstehen, daß die klassizistische Kunstanschauung Baldi-

(1) Das Buch von der Malerei. Hrg. Ludwig. 1888, Nr. 47 und auch 504.

nuccis gerade dies getadelt hat. Baldinucci warf Dughet vor, er habe sich beim Schattieren zu sehr an eine Farbe, an das Grün gehalten¹⁾.

Das ist derselbe Vorwurf, der sich im 19. Jahrhundert erst gegen Constable, dann auch gegen Courbet richtete. Aber gerade diese so einfach scheinende Erkenntnis, daß die Natur grün ist, diese Darstellung des Wiesengeländes und Laubes ohne schwärzliches Braun und rötliches Gelb, einzig durch die stufenreiche Abwandlung des einen grünen Farbtons ist es, was manchen Bildern Dughets einen so hohen Reiz verleiht.

(2) a. a. O., 304. Ebbe Gaspero Poussin una maniera di far paesi, che fu assai gradita, non per la macchia, nella quale troppo si tenne a un sol colore, cioè al verde — . . .

JOHANN TOBIAS SERGEL

(Schluß.)

Mit drei Tafeln in Lichtdruck

Von ALBERT DRESDNER

VI.

Im Jahre 1771 hatte Gustav III. den schwedischen Thron bestiegen. Jung, ehrgeizig, lebens- und repräsentationslustig wollte er gern seinen Hof mit hervorragenden Persönlichkeiten geziert sehen, und es war natürlich, daß sich seine Aufmerksamkeit auf „unsern schwedischen Phidias“ richtete, der es in Rom zu so schönem Erfolg gebracht hatte. Als Larchevêque krankheitshalber seine Professur nicht mehr versehen konnte und nach Frankreich beurlaubt wurde, erschien Sergel als sein gegebener Nachfolger. So wurde er 1778 nach Stockholm zurückberufen.

Es fiel Sergel ungemein schwer, von Rom zu scheiden. Rom — es war und blieb ja doch sein großes Erlebnis. Hier hatte er in einer stets bewegten Kunstatmosphäre die unerschöpfliche Anregung eines unvergleichlichen Denkmälerschatzes und den anspornenden Umgang mit Künstlern aus aller Herren Länder genossen; hier hatte er den Erfolg gefunden, der von diesem Mittelpunkt aus nach allen Richtungen ausstrahlte; hier hatte er im vollen Sonnenschein eines freien, sich selbst genügenden Künstlerdaseins leben können. Alle diese Vorteile mit einer Hof- und Professorenstellung im fernen, kunstarmen Norden zu vertauschen, kam ihm hart an, aber seine Bemühungen, den König umzustimmen, blieben erfolglos. Im Juni 1778 verließ er Rom — er ließ seine Jugend und seine Sehnsucht zurück. Immer blieb Rom für ihn „die einzige und wahre Stätte der Künste, wo der Künstler geboren werden, leben und sterben muß“; wenn er späterhin auf Rom zu sprechen kam, wurde er warm und weich, und noch in vorgerückten Jahren hat er sich mit Reiseplänen nach der Stadt seiner Liebe getragen¹⁾.

Den Heimweg nahm er über Paris, auch machte er einen Abstecher nach London. In Paris, wo er gerade vor zwanzig Jahren als Anfänger studiert hatte, wurde er nun als Meister empfangen und geehrt. Der damalige Direktor der Kunstakademie, Pierre, legte ihm nahe, sich um die Aufnahme in die Akademie zu bewerben. Sergel modellierte einen „sterbenden Othryades“ und wurde daraufhin „agreiert“. Gegen die Mitte des Jahres 1779 traf er in Stockholm ein.

Er trat da in einen merkwürdigen und bewegten Kreis. Auf der „gustaviani-schen Epoche“ ruht der volle Abendglanz des ancien régime. Man genoß das Leben und man verstand es zu genießen. Man war nicht mit Skrupeln belastet und nahm alles mit, das Feine wie das Derbe. Man war geistreich und zynisch, ästhetisch und materiell, man schwärmte und war ausschweifend. Man huldigte den Frauen und den Künsten — Gott Bacchum nicht zu vergessen. Niemand konnte trefflicher in dies Leben passen als Sergel. Unverwüstlich, lebensprühend, zum Gesellschaftsmenschen geboren, wurde er bald eine Vordergrundgestalt unter den „Gustavianern“. Alles sah ihn gern, lud ihn ein, schätzte seine Einladungen. Er wurde eine der Zelebritäten der Stadt: „Hier in ganz Stockholm kennt diesen Künstler der lumpigste Kerl,“ konnte Schadow 1791 seiner Frau berichten²⁾. Sein Umgangskreis umfaßte so ziemlich alle Gesellschaftsklassen: die Grandseigneurs des Reiches wie die Damen und Herren vom Theater, die Hofleute, die Handels-

(1) S. seinen Brief an Boström vom Jahre 1811 bei Nyblom, 59, und seine Briefe an Abildgaard aus dem Jahre 1806 bei Göthe, Sergelaka Bref, S. 73, 67.

(2) Aufsätze und Briefe, S. 19.

magnaten und die Dichter — und, versteht sich, die ganze Künstlerschaft von Stockholm. Mit allen war er gut Freund; an den wenigen aber, die er als echte Freunde schätzte, hing er mit fast leidenschaftlicher Innigkeit. Er hat sich selbst als einen „Entouasiaste en amitié“ bezeichnet, und daß er hierin nicht übertrieb, bezeugt sein schönes Verhältnis zum Grafen K. A. Ehrensvärd und zu seinem alten Romkameraden Abildgaard, den er zweimal, 1794 und 1796, in Kopenhagen besucht hat¹⁾. Ihren vorzeitigen Hingang hat er nie verschmerzt. Den Fesseln der Ehe hat er die freie Liebe vorgezogen; seine liebenswürdige Freundin Anna Rella schenkte ihm zwei Kinder, denen er ein sorgsamer und zärtlicher Vater gewesen ist.

Er wurde mit der Zeit ein großer Herr: Akademieprofessor, Hofbildhauer, Ritter von allerlei hohen Orden; schließlich ward er 1808 sogar in den Adelsstand erhoben und damit auch Mitglied des schwedischen Reichstages. Nichts kann seine noble, aufrechte und selbständige Persönlichkeit in helleres Licht stellen als die Art, wie er sich zu dieser Ehrung verhielt. Er lehnte es ab, seinen Platz im Ritterhause einzunehmen und schrieb darüber (1812) seinem Freunde Per Tham: „Der König kann adeln, aber er kann nicht die Kenntnisse verleihen, deren es bedarf, um einen Platz als Reichstagsmann richtig auszufüllen. Und ich mische mich nie in Dinge, von denen ich nicht voll überzeugt bin, daß ich mich auf sie verstehe. Kein Mensch in der Welt ist empfindlicher für eine solche Mystifikation als ich . . . Ich habe mein ganzes Leben die Denkweise eines Edelmanns besessen, ob ich gleich nicht Adliger war, ein Titel, den ich ausschließlich um meines Sohnes willen angenommen habe . . . Für mich ist dieser Titel überflüssig oder, um gerade heraus zu reden, wertlos“²⁾.

In der schwedischen Kunstgeschichte lebt die gustavianische Epoche in glanzvoller Erinnerung. Zum ersten Male konnte sich auf schwedischem Boden ein reges Kunstleben entfalten, das allein von Einheimischen bestritten wurde. Pilo, aus Kopenhagen verdrängt, war an die Spitze der Akademie getreten und schuf in der „Krönung Gustavs III.“ sein vorzüglichstes Werk. Lundberg, obgleich schon hochbetagt und in seiner Leistungsfähigkeit geschwächt, malte doch noch seine beliebten Pastellbildnisse. Der ältere Kraft, der jüngere Pasch waren tüchtige Porträtmaler, Elias Martin begründete die Landschaftsmalerei, Per Hilleström das bürgerliche Genre im Sinne Chardins. Aber in diesem Kreise nicht gemeiner Talente war Sergel doch die stärkste und originellste Persönlichkeit; er wurde sein natürlicher Mittelpunkt; er genoß die Autorität eines „Römers“ und brachte den frischen Luftzug neuer Ideen und Anregungen mit sich. Als er 1778 nach Stockholm heimkehrte, herrschte dort noch die französische Überlieferung, die Mehrzahl der Künstler hatte in Paris die Schule durchgemacht und Rokoko war Trumpf. Mit Sergel kam die neue Botschaft des Klassizismus, und er hatte die Genugtuung, bereits binnen kurzem den Sieg seiner Ideen zu erleben. Im Jahre 1783 trat Gustav III. eine Reise nach Italien an, auf die er Sergel, dessen künstlerische Einsicht und dessen Urteil er besonders schätzte, als seinen Cicerone mitnahm. Das Jahr darauf kehrte der König als begeisterter Bewunderer der Antike und überzeugter Anhänger der auf sie sich stützenden Kunstrichtung zurück, die er

(1) Über Sergels Umgang und Freundschaften findet man das Nähere in den Biographien von Göthe und Looström. Sergels Briefe an Abildgaard sind veröffentlicht von Göthe in „Sergelska Bref“. Über Ehrensvärd und seine Beziehungen zu Sergel vgl. Warburg, Karl Aug. Ehrensvärd, Stockholm (1893).

(2) Göthe, S. 282.

alsbald in Schweden ein- und durchzuführen unternahm. In dem Maler A. C. Masrelez und dem Dekorateur und Architekten Desprez brachte er sich die geeigneten Künstler mit, und so ist von Gustavs Italienfahrt die Periode des Klassizismus in Schweden zu datieren¹⁾).

Auf diese Weise fand Sergel Gelegenheit, nach mehr als fünfjähriger Abwesenheit sein geliebtes Rom wiederzusehen und noch einmal aus der Quelle römischen Kunstlebens zu trinken. Er konnte sich davon überzeugen, daß die Entwicklung, deren Zeuge er bereits in seinen späteren Romjahren, besonders etwa seit 1775, gewesen war, inzwischen starke Fortschritte gemacht hatte. Die Stunde des Triumphes hatte für den Klassizismus in Rom geschlagen. Unter Viens Leitung war die Académie de France in sein Lager übergegangen, Trippels Schule war zu einer Hochburg der reinen Lehre geworden, die lebenswürdige Angelika bildete den Mittelpunkt eines klassizistischen Musenhofes. David wurde in Rom erwartet, wo er seine „Horazier“ auszuführen und damit die klassizistische Sache endlich auch in der Malerei zum Siege zu führen gedachte. Der junge Canova hatte sich ihr gleichfalls angeschlossen und eben den „Theseus“ vollendet, mit dem er seinen ersten großen Erfolg auf römischem Boden erringen sollte²⁾. Sergel, der mit Genugtuung feststellen konnte, daß sein Name in Rom noch nicht in Vergessenheit geraten war³⁾, kannte Vien und vielleicht auch Trippel schon von früher her; Canovas Werk sah er in dessen Atelier. So mußte, was er jetzt in Rom erlebte, ihn in seinen künstlerischen Überzeugungen bestärken. Aber die Note des römischen Klassizismus hatte sich doch während des Jahrfunfts, das Sergel in Stockholm verlebt hatte, bereits geändert. Er war „reiner“, strenger, orthodoxer, die Ablehnung der französischen Schule war allgemeiner und schärfer geworden. Diese Erfahrung ist auf Sergel nicht ohne Einfluß geblieben. Man spürt ihn in der Fassung, die er späterhin seinen theoretischen Bekenntnissen gab, in dem Nachdrucke, mit dem er die Vorbildlichkeit der Antike predigte und die Verwerflichkeit der „abscheulichen französischen Manier“ einschärfte⁴⁾. Man spürt ihn in der glatteren und kühleren Formbehandlung der in seiner späteren Stockholmer Zeit vollendeten Marmorausführungen von Mars und Venus und Amor und Psyche. Die schon vor der römischen Reise fertiggestellten Entwürfe zum Altarrelief der Auferstehung Christi und zur Sockelgruppe des Gustav Adolfsdenkmals wurden nach der Heimkehr im Sinne der neuen strengeren Anschauungen umstilisiert⁵⁾. Hatte Sergel seinem ersten römischen Aufenthalte die Entfaltung seiner Kraft zur höchsten Leistungsfähigkeit zu verdanken gehabt, so ist die Wirkung, die sein zweiter Besuch in seinem Schaffen hinterließ, nicht günstig gewesen. Jene gewisse frische Naivetät, mit der er in den Werken seiner besten Zeit Formelemente der französischen Überlieferung mit solchen der klassizistischen Anschauung organisch zu verschmelzen verstanden hatte, wurde dadurch gestört, daß der nun doch schon an Jahren vorgerückte Meister sich in Rom vor neue Forderungen gestellt sah, mit denen er nicht mehr hat voll ins reine kommen können. Er hat sie wohl akzeptiert, aber in den innersten schöpferischen Kern seiner Persönlichkeit sind sie nie ganz eingegangen. Die eingeborene, durch seinen Bildungsgang bekräftigte

(1) Über Gustavs III. italienische Reise berichtet G. G. Adlerbeth in „Gustafs III. Resa i Italien.“ Utg. af H. Schück (Svenska Memoarer och Bref, Bd. 5, 6). Stockholm (1902.)

(2) Vgl. Malaman, Canova, S. 25. A. G. Meyer. Canova, S. 14. Vgl. Nyblom, S. 70.

(3) S. Adlerbeth, S. 155.

(4) Vgl. oben und Brief an Byström bei Nyblom, S. 66.

(5) Vgl. Göthe, 147f., 156. Brising, 132.

Sinnesart und der künstlerische Intellekt wollen nun nicht immer Hand in Hand arbeiten, und so kommt in sein späteres Schaffen ein Zug von Unsicherheit, ein Schwanken zwischen verschiedenen Polen.

Fraglich bleibt allerdings, ob nicht Sergel bereits 1778, als er von Rom scheiden mußte, seine künstlerische Akme überschritten hatte; jedenfalls sticht der in Paris modellierte Othryades durch seine theatralische Haltung von Sergels reifen römischen Werken unvorteilhaft ab; er ist gesuchter und trotz eines gewissen Aufwandes an Pathos kühler als jene. Nun muß man vielleicht bei dieser Arbeit in Betracht ziehen, daß sie mit einiger Eile ausgeführt wurde, und Sergel zählte zu den Künstlern, die die volle Leistung nur erreichen, wenn sie ihre plastischen Ideen bedachtsam durcharbeiten und ausgestalten können: „il faut fair et refair, si un artiste veut atteindre son butte,“ lautet sein Bekenntnis¹⁾. Allein auch während der drei Jahrzehnte, die er dann noch in Stockholm gelebt und gewirkt hat, ist ihm — mit einer Ausnahme — kein Werk mehr gelungen, das ein entscheidendes Schwergewicht in die Wagschale seiner Leistung würde. Daß der frische Strom seines Schaffens in der zweiten Hälfte seines Lebens ins Stocken geraten sei, davon hat er selbst ein Gefühl gehabt. „Je n'ai été que dans le chemin sans atteindre le butte“: mit diesen resignierten Worten hat er in hohem Alter die Bilanz seines Lebenswerkes gezogen²⁾, und die Schuld hieran schob er vor allem auf seine verfehlte künstlerische Ausbildung durch Larchevêque, die ihn die ganze Jugendzeit gekostet habe, daneben aber auch auf seine Versetzung nach dem Norden. Stand er doch hier mit seiner Kunst völlig allein; er wurde nicht durch den Wett-eifer mit andern angeregt und verjüngt, er vermißte den Rat und die Kritik sachverständiger Kameraden, er vermißte das Kunstklima überhaupt: im Norden friert seine Seele und seine Phantasie³⁾. Diese Stimmung beherrschte ihn besonders unter den Nachfolgern Gustavs III., die für ihn und für die Kunst wenig übrig hatten — „Kunst und Künstler sind in Schweden begraben,“ erklärte er kurz und bündig im Jahre 1797⁴⁾. Der Trubel des bunten Genuß- und Gesellschaftslebens, in dem er sich bewegte, konnte in ihm nicht das schwermütige Gefühl betäuben, daß er aufs Trockene gesetzt sei; es ist ergreifend, wenn er sich in einem seiner letzten Lebensjahre mit Canova vergleicht, dem Glücklichen, der in Rom lebt und große Werke schaffen kann — er kann seine Entwürfe nicht ausführen, kann sein Talent nicht in seinem ganzen Umfange bekannt machen: „je suis à plaindre“⁵⁾.

Gustav III. hat unzweifelhaft große Stücke auf Sergel gehalten, aber ein tieferes Verständnis für ihn, ein inneres Verhältnis zu seinem Schaffen hat er wohl kaum gehabt, und im ganzen hat er in der Kunst doch wohl vor allem ein vornehmes Repräsentationsmittel gesehen. Womit er seinen Hofbildhauer hauptsächlich beschäftigte, das waren Bildnisaufträge, und da bei Sergel auch aus andern Kreisen Porträtbestellungen in nicht geringer Zahl eingingen, so hat er auf diesem Gebiete eine recht umfängliche Tätigkeit entfaltet. Im ganzen werden ihm über vierzig Porträtbüsten, dazu noch mehr als hundertundachtzig Medaillonbildnisse zu-

(1) Nyblom, S. 76.

(2) Ebdas. 61, 66. Gelegentliche Ausbrüche völliger Verzweiflung an seinem Talente sind wohl starken seelischen Depressionen zuzuschreiben, wie z. B. der in einem Briefe an Abildgaard vom 26. Aug. 1799: „Je suis degouté de mon talent, je deteste tout ce que j'ai fait et encore moins envie ou faculté de fair quelque chose“ (Serg. Bref 35).

(3) An Abildgaard: Serg. Bref, S. 34, 75.

(4) In der Selbstbiographie für Gjørwell: Serg. Bref, S. 31.

(5) Nyblom, 70.

geschrieben¹⁾. Es sind durchweg achtbare und tüchtige Arbeiten, aber sie gehen über den Stil und den guten Durchschnitt der Porträtplastik des 18. Jahrhunderts nicht hinaus. In erster Linie für den Repräsentations- und Gesellschaftsbedarf bestimmt, halten sie sich ans Typische und Weltmännische; die Männer sind vornehm und elegant, die Frauen liebenswürdig und anmutig, aber nur in der Büste der Gräfin Fersen in Witwentracht ist eine individuellere Charakteristik und eine lebendigere Menschlichkeit erreicht. Sergel ist auch mit dem Herzen kaum bei diesen Arbeiten gewesen; mit der ganzen Ästhetik des 18. Jahrhunderts sah er im Porträt eine untergeordnete Gattung, und unwirsch klagte er seinem Schüler Byström, in Rom spreche man von Statuen, in Stockholm denke man nur an Büsten und Medaillons²⁾.

Mit Monumentalaufträgen aber war es freilich — schon aus Mangel an Geldmitteln — knapp bestellt, und was es etwa an solchen gab, das blieb im Gips stecken oder mußte sich mit der Ausführung in unedlem Material begnügen. Sergels früheste Stockholmer Arbeiten monumentalen Charakters sind zwei Werke in der Adolf Friedrichskirche. Das eine ist ein bereits 1781 vollendetes, in Blei gegossenes Grabdenkmal für den in Stockholm verstorbenen Philosophen Descartes, das andere ein Gipsrelief der Auferstehung Christi, das 1785 über dem Altare der Kirche aufgestellt wurde. Dort zieht ein auf massiven Wolken schwebender Genius mit großem Griffe eine Decke von der Erdkugel weg, indem er auf diese Weise die Aufklärung der Welt durch den Philosophen symbolisch zum Ausdruck bringt; hier steigt Christus mit weitgeöffneten Armen, von leichter Gewandung umflattert, steil empor, während das Bahrtuch in schwerem, breitem Flusse von ihm niedersinkt. Das Motiv des Grabmals trägt Berninisches Gepräge, und auch das Auferstehungsrelief, das nichts anderes als ein in plastische Formen übertragenes Gemälde ist, gehört seiner ganzen Auffassung und Behandlung nach dem barocken Stilkreise zu. Aber der Christus auf diesem Relief ist ein antiker Heros und die Engel sind gleichfalls mit antiken Typen gegeben: die Stilelemente klaffen eigentümlich auseinander, ohne daß Sergel sie organisch zu verschmelzen oder auszugleichen vermocht hätte³⁾. Glücklicher ist die Mischung in zwei reizvollen, gleichfalls den achtziger Jahren entstammenden dekorativen Bildwerken gelungen, einer eine Schale tragenden Karyatide und einer die Proserpina suchenden, in jeder Hand eine Fackel hoch emporhebenden Ceres, in denen die in Anlehnung an die Antike aufgebauten Figuren von einem breiten, schwellenden Leben der Formen erfüllt und mit sicherer Hand auf festlich-dekorative Wirkung stilisiert sind.

Gipsmodell blieb auch die 1789 vollendete Sockelgruppe für das von seinem Lehrer Larchevêque stammende Denkmal Gustav Adolfs. Dies Denkmal fand seine Stelle auf einem Platze, der als eine Art monumentalen Vor- und Ehrenhofs zum Königsschlosse angelegt war, und zwar wurde es achsial zu diesem aufgestellt. Dem trug Sergel Rechnung, indem er seine Gruppe der Vorderfront des Denkmals breit vorlegte und diese dadurch wuchtig akzentuierte. Die Gruppe stellt Gustav

(1) Hierüber s. Göthes Abhandlung über Sergels Porträtbüsten in der Festschrift „Statens Konst-samlingar 1794—1894“.

(2) Nyblom, 76. Vgl. seine Äußerung über die Bildnismaler, sie seien plus fabricants qu'artists (an Abildgaard: Serg. Bref, S. 48).

(3) Man vergleiche zu dieser Stilmischung die wunderliche Zeichnung der Auferweckung des Lazarus von Sergels Freunde, dem Grafen Ehrensvärd, bei Warburg, Ehrensvärd, S. 96, wo der Vorgang etwa in der Art einer antiken Opferszene behandelt ist und ein von einer Glorie umstrahlter Apollo den Mittelpunkt bildet.

Adolfs Kanzler Oxenstierna dar, wie er der Muse der Geschichte seines Königs Taten diktiert. Auf kräftig aus dem Denkmalsockel herausgeschobener Stufe steht Oxenstierna und weist diktierend auf die Schriftrolle in der Hand der zu seinen Füßen sitzenden, lauschend zu ihm aufblickenden Muse. Dies ist das Werk, in dem Sergel am konsequentesten versucht hat, die Erfahrungen seines neuerlichen römischen Besuches in die Tat umzusetzen und im klassizistischen Stile der strengeren Observanz zu schaffen. Die Gruppe ist grundsätzlich auf „edle Einfach“, auf statuarische Gelassenheit eingestellt¹⁾. Sie ist in parallelen Flächenschichten aufgebaut; die infolge der Höhenverschiedenheit der beiden Figuren einige Schwierigkeit bietende Verbindung zwischen ihnen ist mit dem möglichen Mindestaufwande an Bewegung und Verschiebung hergestellt. Es liegt nahe, die Gruppe sich aus der Sockelwand heraus entwickelt zu denken; allein dadurch, daß Oxenstiernas Gestalt über den Sockel hinauswächst und die Basis des Reiterstandbildes selbst überschneidet, wird dieser Eindruck verunklärt. So ist wenigstens das Verhältnis in der jetzigen Aufstellung, die erst 1906 erfolgt ist, nachdem nach Sergels Modell ein Bronzezugß hergestellt worden war; es muß dahingestellt bleiben, ob der Künstler, hätte er selbst die Gruppe ausführen und aufstellen können, die Komposition in dieser Form belassen hätte. Die Wirkung ist jedenfalls, daß sie so eine Selbständigkeit gewinnt, die mit ihrer Aufgabe als Sockelschmuck nicht zusammengeht; sie hat sich zu einem Denkmal am Denkmale ausgewachsen, welches, nur äußerlich dem Denkmalkörper vorgesetzt, ohne funktionelle Verbindung mit ihm bleibt, daher die plastische Einheitswirkung des Monumentes zerreißt und die beherrschende Bedeutung der Reiterfigur gefährdet. Hiervon abgesehen ist die Komposition auf das Sorgfältigste durchgerechnet, von vollkommener Klarheit und Eindeutigkeit — aber ein Hauch kühlen Akademismus geht von ihr aus; Sergels sonst nie sich verleugnendes blutvolles Temperament hat hier vor der klassizistischen Forderung kapituliert. Bemerkenswert ist, daß die Gestalt Oxenstiernas ohne jeden Versuch antiker Bemäntelung in der Zeittracht dargestellt ist, und man versteht, daß dem Berliner Schadow dies „schöne Frontispice“ in seiner planen Verständlichkeit und streng rationalen Formsprache in hohem Grade zusagte²⁾. Wenn Schadow Sergels Verfahren, die Sockeldekoration ganz auf die Vorderseite des Denkmals zu beschränken, als etwas Neues anmerkt, so ist dies insofern zutreffend, als die Dekoration der Barockbildneri den Sockel von Freidenkmälern rundum zu umfassen, ihn als einheitlich geschlossene Masse nach allen Seiten hin gleichmäßig zu entfalten und zu betonen liebte, während durch Sergels Anordnung das Monument gewissermaßen auf die Fläche projiziert wurde³⁾.

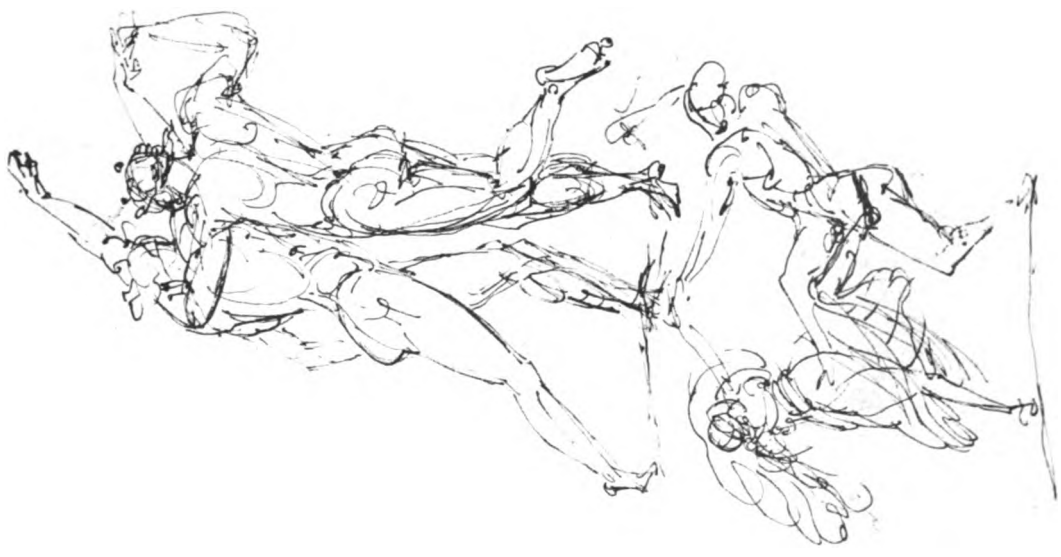
(1) Welchen Wert der strenge Klassizismus auf diese Eigenschaften legte, ist aus den 1818 veröffentlichten programmatischen Darlegungen Cicognaras im 3. Bande seiner *Storia della Scultura*, S. 45 f. zu ersehen.

(2) Aufsätze und Briefe, S. 33, 37.

(3) Es mag an Beispielen für die barocke Denkmalsdekoration aus Sergels Jahrhundert auf die Denkmäler Lemoines und Bouchardons für Ludwig XV. von 1743 und 1768 hingewiesen sein: jenes bei Patte, *Monum. érigés . . à la gloire de Louis XV.*, P. 1767, Tafel 14; dieses bei Marcotte, *Descr. des Travaux qui ont précédé . . la fonte . . de la Statue de Louis XV.*, P. 1768, S. 161. Auch Gubials Standbild für Ludwig XV. in Nancy (1755) bei Patte ist lehrreich. Trotz seiner Bewunderung für die von Sergel gewählte Anordnung ist Schadow ihr nicht gefolgt, sondern hat in seiner Zeichnung zum Friedrichdenkmal (Abbildung im Kataloge der Schadow-Ausstellung der Berliner Akademie 1909) wieder allegorische Gestalten an den vier Ecken des Sockels vorgesehen, und auch Rauch hat ja dann am Denkmale Friedrichs des Großen die Sockel darstellungen bekanntlich unter nachdrücklicher Betonung der Ecken rund herum geführt.



Joh. Tob. Sergel: Bellman lesend. Federzeichnung.



Joh. Tob. Sergel: Tanzende. Federzeichnung.

Zu: Albert Dresdner, Johann Tobias Sergel.

Erst an seinem späten Lebensabend erhielt Sergel in Stockholm einen bedeutenden Monumentalauftrag. Es war das Denkmal für Gustav III.

Sergel hatte für diesen fürstlichen Charmeur eine bis zur Anbetung gehende Liebe gefaßt. „Hier findet sich Vollkommenheit!“ schrieb er schwärmerisch auf ein Blatt mit feinen Bildnisstudien des Königs¹⁾. Der Pistolenschuß, der dessen Leben ein vorzeitiges Ende setzte, hat auch dem Herzen seines Hofbildhauers eine nie verheilende Wunde zugefügt. Mit allen „alten Gustavianern“ hielt Sergel das Andenken an den Monarchen als ein heiliges Vermächtnis in Ehren. Anlässlich der Enthüllung seines Denkmals fand sich eine Anzahl von ihnen zu einem Festmahle zusammen, bei dem es gustavianisch scharf herging. Einige der Teilnehmer lagen schon unter dem Tische und Sergel selbst mußte gestützt werden, als er sich zum Trinkspruche auf den königlichen Patron erhob. Er rief: „Tausend Teufel sollen mich holen, war nicht Gustav III. ein Strahl vom ewigen Lichte!“ In vino veritas: in diesen drastischen Worten Sergels spiegelte sich das Bild, das ihm von dem Dahingegangenen vorschwebte. In der Büste, die er für seine Aufbahrung schuf und später in Marmor ausführte, gab er Gustavs Züge, in einen Apollotypus einbeschrieben, in sehr summarischer Formgebung, und mehr als Apotheose denn als Bildnis — aber ein heiteres inneres Leuchten strahlt von diesem freien und schönen Haupte aus: es ist Gustav, wie er in Sergels Seele lebte. Und als er sein Denkmal zu modellieren hatte, da wußte er, um sein Wesen in Sichtbarkeit umzusetzen, keine geeignetere Form als das höchste Bild vergöttlichten Menschenadels, das er kannte: den Apollo von Belvedere. Der belvederische Apollo hat seiner Gustav-Gestalt Haltung, Bewegung und Proportionen geliehen; und als Sergel dies tadelnd vorgehalten wurde, bemerkte er ironisch, er werde für das kritisiert, wofür man ihn loben müßte²⁾. Und hierin hatte er insofern recht, als er sich nicht in eine Nachahmung des antiken Vorbildes verloren, sondern ihm neues, eigenes künstlerisches Leben abgewonnen hat. Der schwedische Offizier, als den Sergel den König mit nur leichter Idealisierung der Tracht dargestellt hat, hat die ihm verabreichte Dosis Antike trefflich vertragen und verarbeitet (s. Abb.): leicht und frei, elegant und anmutig tritt Gustav an der Stelle, wo er nach dem finnischen Feldzuge zum ersten Male wieder den schwedischen Boden bestieg, vor sein Volk, den Kranz des Siegers und den Ölzweig des Friedens in den Händen tragend, bezaubernd und seinen Zauber genießend, ein Festkönig — ein Theaterkönig, wenn man will, aber in Erscheinung und Charakter jedenfalls eine überzeugende Verkörperung jenes schwedischen ancien régime, wo der Absolutismus sich volksnah und volkstümlich zeigte und zu zeigen liebte, und wo sich die Welt noch einmal mit schönem Scheine zu schmücken verstand.

Das Denkmal, das in der Skizze bereits 1790, im großen Gipsmodelle 1793 fertig war, wurde erst im Jahre 1808 im Bronzegusse vollendet und aufgestellt. Seine Enthüllung war eine der letzten großen Freuden, die dem alten Künstler beschieden war. Eine trübe Zeit des Niederganges war über Schweden hereingebrochen, im Kunstleben herrschte Öde, die besten unter den Freunden waren dahin, und Sergel selbst wurde mehr und mehr von Krankheit gebeugt. Sein alter Erbfeind, die Gicht, setzte ihm hart zu, schließlich konnte er sich kaum noch ohne fremde Hilfe bewegen und periodenweise verdüsterte eine schwere Hypochondrie seinen Geist. Aber immer wieder riß ihn sein urkräftiges Temperament empor,

(1) „Se! Häpna! Se och vet. Där fins fullkomllghed“: Bleistiftstudie, Florenz 1783, bei Kruse, Blatt II, 1.

(2) Nyblom, 65.

immer wieder griff er nach dem vollen Becher des Lebens, und immer noch verbreitete der unverwundliche Greis, wo er erschien, Leben, Wärme und Heiterkeit. Noch einmal, im Jahre 1813, konnte er einen heftigen Anfall überstehen, allein er blieb nun doch in kümmerlicher Verfassung zurück, und im nächsten Jahre, am 26. Februar, schied er dahin. Auf dem Kirchhofe der Adolf-Friedrichskirche, seinen Werken nahe, ward er zur letzten Ruhe bestattet.

* * *

Versuchen wir hiernach, von Sergels künstlerischer Persönlichkeit ein zusammenfassendes Bild zu gewinnen, so zeigt es sich, daß den Umkreis seiner kräftigen und bedeutenden Begabung vorzüglich das Lebensvoll-Sinnliche bildete. Seine Gestalten sind an Leib und Seele gesund, wohlgeschaffen, von Künstlichkeit frei, lebensfähig und lebensfroh; seine Formensprache ist klar, gerade, natürlich, allem Übertriebenen, Verschrobenen und Morbiden abgeneigt und fern. Merkwürdig ist, daß die Melancholie, mit der er so oft schwer zu ringen gehabt hat, in sein Werk keinen Schatten geworfen hat; da herrscht Heiterkeit, Kraft und selbst Festlichkeit, und auch in den wenigen Fällen, wo er religiöse Motive zu behandeln hatte, hat er nicht Gelegenheit zum Bekenntnisse von Seelenängsten und Seelennöten genommen. Er war wohl im Punkte der Religion ein Mann des Aufklärungszeitalters, überhaupt aber kein Grübler oder Mystiker, sondern ein Kind der Welt. Er war ein männlicher Charakter mit einer starken dramatischen Ader, hielt sich gleichermaßen von Roheit wie von Süßlichkeit fern und bewahrte stets einen gepflegten, unaufdringlichen Geschmack. So war er, wie als Mensch, so auch als Künstler durchaus ein Sohn des 18. Jahrhunderts. Sein großes künstlerisches Erlebnis bildete die Begegnung mit der Antike, in der er eine höhere und vollkommnere Form des plastischen Gesetzes und Ideales erblickte, als der Rokokostil zu geben vermochte. Vom Zeitpunkte dieser Begegnung an bildet den Inhalt seines Schaffens die Auseinandersetzung mit dem neuen Ideale, dem sein angeborenes Temperament und seine künstlerische Erziehung ernste Widerstände entgegensetzten. Jede Aufgabe wurde ihm so zu einem neuen Probleme, und sein Schaffen erhält dadurch eine innere Spannung, durch die es dem Thorwaldsens überlegen ist, das, nachdem er einmal seine Form gefunden hat, Jahrzehnte hindurch fast unproblematisch fortfließt. Seine plastischen Vorstellungen setzten sich nicht, wie die Thorwaldsens und anderer Vertreter des Hochklassizismus, gleichsam automatisch in antike Formen und Typen um, sondern konnten von ihm erst in bedachtsamer Arbeit und nicht ohne Mühe in Einklang mit dem antiken Ideale gesetzt werden, und sie haben dadurch einen frischeren und individuelleren Charakter bewahrt. Als einer der ersten europäischen Bildner hat er eine Anzahl der grundlegenden Formgedanken des Klassizismus erfaßt und verwirklicht, aber die Schwierigkeit, die diese Aufgabe ihm bereitete und späterhin seine Isolierung im Norden, fern vom lebendigen Umtriebe der allgemeinen Kunstentwicklung, haben es mit sich gebracht, daß sein Werk sich auf einen verhältnismäßig bescheidenen Umfang beschränkt und daß er nur in einer kleinen Anzahl von Schöpfungen zur vollen Höhe seiner Kraft aufzusteigen vermochte. Seine künstlerische Persönlichkeit ist reicher und breiter als seine plastischen Arbeiten sie ausweisen. Man gewinnt den vollen und freien Ausblick auf sie erst durch das Studium seiner Zeichnungen.

VII.

Sergel war ein leidenschaftlicher Zeichner. Man schätzt die Zahl seiner Zeichnungen auf etwa 2000; ihrer 700 etwa besitzt das Stockholmer Nationalmuseum¹⁾.

Ein Teil davon hängt unmittelbar mit Sergels künstlerischem Werden und Schaffen zusammen. Es sind Studien nach Bildwerken der Antike, gelegentlich auch wohl nach solchen des Barocks, und nach den Gemälden der Großmeister der Hoch- und Spätrenaissance. Es sind weiter Entwürfe zu eigenen Kompositionen. Diese Entwürfe zeigen eine leicht fließende, schwungvolle, oft geistreiche Erfindungsgabe. Es sind vorzügliche Blätter darunter; beispielsweise sei die der römischen Zeit entstammende Federzeichnung eines trauernden Achilleus mit der knieenden Briseis hervorgehoben (Kruse VI, 5), ein Blatt von großartigem Duktus, wo jeder Strich seine Ausdruckskraft und seine Funktion hat und mit bescheidenem Aufwande an Mitteln eine reiche, lebensvoll rhythmisierte Formanschauung erzielt wird.

Aber woran das Interesse sich doch vor allem heftet, das ist Sergels Selbstbiographie in Zeichnungen, zu der die Kunstgeschichte wohl kaum ein Seitenstück bietet. Hunderte von Improvisationen bilden schließlich zusammen eine ganze Lebenschronik, durch deren Blätter, stattlich und beherrschend, Johann Tobias Sergel als Held dahinwandelt. Wir lernen ihn genau kennen: einen großen, wohlbeleibten Herrn von gemessener Haltung, mit kräftig ausgebildeter Nase und ernstem Blicke, zeitig schon auf den Gebrauch des Stockes oder der Krücken angewiesen. Wir begleiten ihn von Rom nach London und Stockholm, folgen ihm in seine Wohnung, ins Wirtshaus, zu den Landsitzen seiner Freunde, in den Badeort. Wir sehen ihn schreibend, schlafend, reisend, kneipend und tanzend, Ochsenzungen einpökelnd und gelähmt von der Gicht, unfähig, sich allein fortzubewegen. Sein ganzer Umgang passiert in einer Reihe höchst lebendiger Gestalten vor uns Revue: Abildgaards schlotterichte Figur, der unruhig-bewegliche Füßli, seine knochige, römische Haushälterin Lucia; König Gustav im Staatsaufzuge und bei vertraulichem Besuche; Diplomatie und Gesellschaft von Stockholm; Bellman, der Sänger, der gefräßige Maler Elias Martin, Ehrensvärd, der Seeheld mit dem Gelehrtengeichte, und dann die holde Weiblichkeit: Anna Rella, die Freundin seines Herzens, seine reizbare Haushälterin Fredrika Löf und die üppige „Nympe Maja“, an der sein Altersfreund Per Tham Interesse nimmt, und noch so manche andere. Am ganzen Tages- und Jahresleben des Sergelschen Kreises nehmen wir teil: an Gelagen, Ausflügen, Besuchen, Liebeleien, Hausstandsszenen, Unfällen, Abenteuern, Späßen, und wir werden selbst Zeugen des Schlaganfalls, von dem Sergel 1812 im Bade Porla getroffen wurde.

Diese Zeichnungen waren nicht auf künstlerische Vollendung berechnet und nicht zur Kenntnisnahme der Welt bestimmt. Es sind Intima. Das Zeichnen war für Sergel eine Unterhaltung, die er daheim wie auf Reisen betrieb²⁾; er beobachtete

(1) Sergels Zeichnungen im Nationalmuseum hat im Auftrage von Föreningen för Grafik Konst J. Kruse zu veröffentlichen begonnen; leider ist die schöne Ausgabe durch den Tod des Verfassers vorzeitig unterbrochen worden. Unter den Sergel-Biographien verdient die Looströms wegen ihres reichen und vortrefflich ausgewählten Abbildungsstoffes an Zeichnungen besondere Beachtung. Es gehört zu Georg Göthes Verdiensten, auf die Bedeutung Sergels als Zeichner zuerst hingewiesen zu haben; s. seine Sergel-Biographie 223 f.

(2) „Je m'amuse à croquiller comme chez toi,“ schreibt er am 28. Mai 1800 an Abildgaard (Serg. Bref 44), und von seinem Besuche bei Ehrensvärd auf Dömostorp im Jahre 1796 berichtet er seinem Freunde, dem Landschaftsmaler Elias Martin: „Wir zeichneten Wette“ (Kruse, Einleitung zu Teil II, S. 11).

immer, sich wie andere, und er zeichnete, was er sah, Mönche, Badegäste, Tänzer, Landschaften, oder er phantasierte sich auch was zusammen. Gelegentlich liebte er sogar seine Briefe, z. B. an Ehrensvärd und Tham, zu illustrieren, und es versteht sich, daß sich unter den Hunderten von Zeichnungen dieser Art viele befinden, die nur Gelegenheitsscherze sind und die Freunde einen Augenblick amüsieren sollten. Im ganzen aber übt diese gezeichnete Biographie eine geradezu unwiderstehliche Anziehung aus. Man sieht eine hohe zeichnerische Kraft, die ohne alle Hemmungen, unbekümmert um Regeln oder Vorbilder, frei ihren Impulsen folgt; der federnde Strich verrät das Behagen des seiner selbst sicheren Improvisators; restlos, mit überlegener Leichtigkeit, wird die Konzeption in Form umgesetzt. Zuweilen drängen wenige, wuchtig hingesezte Striche der Fläche ein konzentriertes Leben ab — wie z. B. in dem Bildnisse des Malers Vincent —: dann erkennt man in der plastischen Modellierung der Form die Hand des Bildhauers. Aber in zahlreichen anderen Zeichnungen entwickelt er eine überraschende malerische Begabung, füllt er das Blatt mit dem lebendigen Spiele von Licht und Schatten, löst die Formen in zarten Übergängen auf, schildert die sonnige Luft oder das Weben des Mondscheins im Innenraume oder den großen Zug der Wolken über einer weiten Landschaft. Wieder in anderen Zeichnungen deutet der ans Ornamentale streifende Zug seiner Feder auf eine geheime Lust an der Arabeske. Aber welchen Verfahrens er sich auch bedienen mag, immer ist die Form fest gepackt, das Hauptsächliche kräftig herausgeholt, die Fläche glücklich gegliedert und gefüllt. Immer sind die Zeichnungen in allen Teilen mit Leben geladen, und manche davon funkeln geradezu von Geist.

Den meisten seiner Zeichnungen ist ein Element der Karikatur beigemischt. Sergel hatte ein scharfes Auge für das Charakteristische, Individuelle; es gibt von ihm physiognomische Studien, die an ähnliche Versuche Lionardos erinnern. Gern hebt er das Charakteristische durch karikierende Unterstreichung hervor; er sieht das bunte Spiel des Lebens im Lichte der Satire, und er tut sich keinen Zwang an — er wird derb, vulgär, zynisch. Treffend hat Carl G. Laurin auf die Verwandtschaft seiner Zeichnungen mit den Arbeiten der englischen Karikaturisten und Sittenschilderer wie Rowlandson und Gillray hingewiesen¹⁾. Aber das Vortüglichste erreicht er doch in solchen Blättern, wo Karikatur und Satire nur noch in feinsten Verdünnung mitspielen, wie z. B. in der berühmten Zeichnung, in der er sich selbst Ochsenzungen einpökelnd dargestellt und in der er das urkräftige Behagen seiner römischen Existenz hinreißend zum Ausdrucke gebracht hat (Kruse, I, 2), oder in der Zeichnung des polnischen Grafen Sierakowski (Kruse, III, 3), in der das Individuelle wie das eigentümlich Nationale mit prachtvollem Griff gefestgehalten ist. Dann erreicht seine Charakteristik zuweilen eine überraschende Tiefe. Niemand hat das Zwiespältige im Wesen des Dichters Bellman mit so sicherer Intuition verstanden und aufgezeigt, wie Sergel, der hinter den Zügen des bakchantischen Sängers und Lebensgenießers das Gespannte, Müde, Hypochondrische erkennen läßt (s. Abb.); wenn er ihn bei seinem Morgenschnaps und Frühstück „müde und mürrisch“ zeichnet, so streift er ans Tragische (Kruse, II, 5). In den Zeichnungen, die den Grafen Ehrensvärd auf einem Spaziergange und in Begleitung eines Bauern auf einem Ritt über Land darstellen, erinnert er in der Ausdruckskraft des Umrisses und der dramatischen Abstimmung von Helligkeiten und Dunkelheiten an Daumier, während in der düster bewegten Schilderung seines Schlag-

(1) Nach Kruse, Einleit. zu Teil I, S. 2. Vgl. Göthe, 134.

anfalls, wo der aus dem Dunkel ausgestreckte Arm eines Zuschauers wie ein Mene Tekel auf ihn hinweist, eine visionäre Stimmung erreicht ist, die an Goya anklingt. Und im „Abdruck“ (s. Abb.) vermag die visionäre Kraft seiner Phantasie das Unwirkliche, Unfaßbare in leidenschaftlich aufgewühlten Linien und Flächen, in denen die tiefe Erregung des seelischen Erlebnisses zittert, zu schreckhafter Wirklichkeit zu bannen.

Nicht immer hat Sergel seine Zeichenfeder ins Ätzwasser der Satire getaucht. Wenn er von seiner Anna Rella erzählt, entfaltet seine Zeichnung Zartheit, und dann vertauscht er gern die kecke Feder mit dem behutsameren Bleistift, mit dem er ihre Gestalt auf einem duftigen Blatte umreißt. Ein andermal gibt er ihren Kopf mit Watteauscher Anmut, oder er belauscht sie, ein Bild saftiger Gesundheit, beim Schlafe. Wenn er sie aber mit seinem Söhnchen Gustav zeichnet, dann spürt man, selbst wenn er das Familienidyll mit leichter Ironie behandelt, sein Wohlgefühl in der beschwingten Grazie seiner Strichführung.

Schließlich ist noch der Landschaftszeichnungen Sergels zu gedenken, die eine bemerkenswerte Unbefangenheit des Naturgefühls bezeugen. Wir wissen aus manchen seiner Äußerungen, daß er die Natur liebte und genoß, und das wird durch seine Landschaftszeichnungen bestätigt. Sie sind nicht nach einem der zu seiner Zeit beliebten Kompositionsschemata gebaut und gehen nicht darauf aus, die Natur zu idealisieren oder zu stilisieren. Es sind frische Abdrücke eines Naturerlebens, in denen der Charakter und die großen Formen der Landschaft breit und sicher festgehalten sind; in der „Aussicht von Dörmestorp in Halland“ (Kruse, VIII, 2) ist ihm durch die kecke Behandlung des Himmels auch eine glückliche atmosphärische Belebung des Naturbildes gelungen. Gar wohl stimmt es zu diesen Zeugnissen seines Naturgefühls, daß er über die Landschaftsmalerei sehr vorurteilslos dachte: hier gelte es nur „schöne Natur“; sie gewissenhaft wiederzugeben, sei viel besser als Kompositionen herzustellen, die der Wirklichkeit immer unterlegen seien und das Auge des Naturbeobachters nie ansprächen¹⁾.

Erst wenn man Sergel den Bildner und Sergel den Zeichner zusammenhält, gewinnt man ein Rundbild seiner künstlerischen Persönlichkeit. In seiner Bildnerei liegen angeborenes Temperament und erworbenes Kunstideal oft in einem Streite, den er nicht immer reinlich zu schlichten vermag; er zeigt sich vorsichtig in der Arbeit, nimmt sich in strenge Zucht, stellt sich entschlossen auf eine Stilform ein. In den Zeichnungen hingegen ein strömendes, nach allen Seiten frei spielendes Temperament, Explosion eines Kräfteüberschusses, ein herzhafter Wirklichkeitsinn, eine bewegliche, bis ins Helldunkel des Romantischen schweifende Phantasie. Erst in ihnen wird man des germanischen Grundelementes in Sergels Persönlichkeit habhaft, einer ungezügelten, das Leben mit allen Poren einsaugenden und es in barocken Reflexen widerspiegelnden Naturkraft, die sich in der Bildnerei durch die Festigkeit und Klarheit romanischen Formdenkens gebändig zeigt.

VIII.

Der Norden und der Klassizismus.

Die Stellung der nordischen Völker zum Klassizismus ist sehr verschieden.

Dasjenige Land, wo er die tiefsten Wurzeln geschlagen und die reichsten Früchte getragen hat, ist Dänemark. Hier kam der Klassizismus jenem Zuge des Volkscharakters entgegen, den die Dänen selbst als ihre „jevnhed“ bezeichnen: der

(1) Göthe, 226.

Neigung zum Ebenmäßigen, Ausgeglichenen, Feinabgestimmten, nach keiner Seite das Maß und die Harmonie Überschreitenden. Keines unter Europas Kulturvölkern steht dem Barock innerlich so fern, wie die Dänen; erst im Zeichen des Klassizismus wurde die dänische Kunst selbständig, gewann sie nationales Charaktergepräge, und alsbald entfaltete sie so frische Triebkraft, daß sie über Dänemarks Grenzen hinaus zu wirken vermochte. So ist es wohl mehr als nur ein Zufall, daß der Däne Hans Wiedewelt einer der ersten Jünger der klassizistischen Lehre wurde; der Ruf seiner künstlerischen und Lehrtätigkeit war doch groß genug, um den Schweizer Trippel zur Pilgerfahrt nach Kopenhagen zu veranlassen; bald erhielt der Klassizismus an der dortigen Akademie durch Abildgaards Rückkehr aus Rom eine wesentliche Verstärkung, und in dieser von der Verehrung der Antike erfüllten Kopenhagener Kunstatmosphäre war es, wo Carstens entscheidende Eindrücke empfing. Durch Trippel und Carstens strahlten von der nordischen Hauptstadt Einflüsse aus, die zu einem bedeutenden Einschlag in der Entwicklung des Klassizismus auf römischem Boden wurden; von Wiedewelt, Abildgaard und Carstens aber führt die Linie dann weiter zu Thorwaldsen: Wiedewelt und Abildgaard waren seine Lehrer, Carstens' Zeichnungen aber kopierte er und verehrte er hoch. Wenn Thorwaldsen zur Mittelgestalt des germanischen Klassizismus werden konnte, so muß man zur Würdigung seiner Wirkung die Geistigkeit berücksichtigen, die in seinem Schaffen lebendig ist. Der deutsche Humanismus, der Humanismus Goethischer Observanz, war in Dänemark mit offenen Armen aufgenommen worden und hat das nationale Leben des Landes auf Jahrzehnte hinaus infiltriert¹⁾; und während der französische Klassizismus die politische und aktivistische Note anschlug, verkörperte sich in Thorwaldsens Kunst die germanische, rein ästhetisch-ethische Spielart, die einen neuen Olymp voller Anmut und Würde schuf, wo heidnische und christliche Gestalten sich in heiterer Idealität begegneten.

Die Baukunst blieb nicht zurtück. Hier war es der ausgezeichnete Kaspar Friedrich Harsdorff, der den Klassizismus nach Dänemark überpflanzte. Die geschmackvolle Maßhaltigkeit seiner Formgebung, seine Vorsicht in der Wahrung der architektonischen Fläche, die zart rhythmisierte Feinheit seiner Verhältnisse sagten dem dänischen Kunst- und Kulturgefühle auf das Glücklichste zu; er konnte, als Kopenhagen nach einem Brande neu erstand, der baulichen Physiognomie der Stadt bestimmende Züge aufdrücken, und hierin fand er einen Nachfolger in seinem Schüler C. F. Hansen, der die hellenisierende Sprache des nordischen Schinkels in die massivere Mundart des Empires übersetzte. So wurde der Klassizismus auch in der Baukunst zum nationalen Stile Dänemarks, und wiederum entsandte er seine Ströme südwärts: der Harsdorffschüler Lillie erbaute das feine Behnsche Haus in Lübeck, C. F. Hansen aber entfaltete in Altona und Hamburg eine reiche architektonische Wirksamkeit, und in einer späteren Generation trugen die Brüder Christian und Theophil Hansen die dänische Baukultur bis nach Athen und Wien.

Allein auch die dänische Malerei, die doch durch Eckersberg einer vorurteilslosen, geschmackvoll-gesunden, wenschon etwas eng bürgerlichen Wirklichkeits- und Heimatskunst zugeführt wurde, hat im Herzen das klassizistische Ideal bewahrt. Eckersberg selbst war durch Davids Schule gegangen, hatte sich dann in Rom verehrend an Thorwaldsen angeschlossen und bemühte sich stets, wo er „höhere“ Vorwürfe behandelte, seinen Bildern und Gestalten klassizistischen Wurf und Haltung zu geben. Sein Schüler Constantin Hansen aber arbeitete eine klassizistische

(2) Vgl. meinen Aufsatz „Zur dänischen Geistesgeschichte“, Deutsche Rundschau, Januar 1921.

Stilkunst heraus, deren hervorragendstes Denkmal seine Universitätsgemälde in Kopenhagen bilden. Und lange noch schwebt über der dänischen Bürgerkunst ein feiner humanistisch-klassizistischer Hauch; die ganze dänische Bürgerkultur trägt klassizistisches Stilgepräge.

So ist Dänemark als ein Brennpunkt in der Geschichte des europäischen Klassizismus anzusehen. Seinen Gegenpol im Norden bildet Norwegen.

Seit dem 14. Jahrhundert aus dem Kreise der aktiven Kulturvölker Europas ausgeschieden, haben die Norweger die Erlebnisse und Ergebnisse der europäischen Kultur seitdem wesentlich als fertige Einfuhr überkommen, und an keiner der großen Auseinandersetzungen mit der Antike, vom Humanismus und der Renaissance an, haben sie sich aus eigenem Antriebe und Bedürfnisse, mit eigenem Einsetze und eigenen Zielen beteiligt. War die nationale Kunstgesinnung und das Kunstschaffen bis zum Eindringen des Christentums hartnäckig anti-antik, durchaus nordisch-barbarisch gewesen, so standen die Norweger nun auch wieder beim Neuerwachen ihrer nationalen Selbständigkeit und ihrer künstlerischen Schöpferkraft um und nach 1800 der Antike so fern, waren sie ihr innerlich so fremd wie kein zweites unter Europas Kulturvölkern¹⁾, und die Schößlinge des Klassizismus trafen daher hier auf steinigem Boden. Grosch aus Lübeck führte den Stil in Kristiania ein, wo er die alte Bank (Reichsarchiv), die Börse, das Reichshospital und mit Schinkels Unterstützung die Universität in klassizistischen Formen erbaute; am alten Polizeihause in Bergen waren wohl C. F. Hansensche Einflüsse wirksam, und auch sonst nahm die Baukunst im Lande hier und dort klassizistische Formen und Abzeichen an, allein eine Tradition haben diese Leistungen und Versuche nicht zu bilden vermocht. Der Klassizismus blieb in der Baukunst Episode, eine Bildnerie gab es in Norwegen nicht, und was die Malerei angeht, so war zwar J. C. Dahls Lehrer Johann Georg Müller in Bergen an der Kopenhagener Akademie in dem Stile ausgebildet worden, aber Dahl hat gerade dies Stilelement schnell und gründlich ausgeschieden und die norwegische Malerei ganz anderen Bahnen zugeführt. Auch die Empirehaltung der Bildnisse Jakob Munchs war nicht mehr als eine Zeitmode, wie sie auch das Kunsthandwerk mitmachte — für die innere Entwicklung der norwegischen Kunst aber kann man sagen, daß der Klassizismus ins Wasser geschrieben war.

Was schließlich Schweden anlangt, so war es ja mit der Person und dem Werke Sergels frühzeitig und bedeutungsvoll in die klassizistische Bewegung im Norden eingetreten, und nach Gustavs III. italienischer Reise konnte sich, wie bemerkt, der klassizistische Stil auch die Baukunst erobern. Aber trotz königlicher Protektion und vielfacher Verwendung ist er in Schweden nie recht zu gedeihlicher Blüte gelangt. Er hat keine originellen Lösungen gefunden und keine selbständigen Züge entwickelt; den klassizistischen Bauten Schwedens pflegt etwas Formelhaftes anzuhafte; das Institutionsgebäude im Botanischen Garten zu Upsala, dem die kräftige Plastik des Baukörpers eine eigene monumentale Haltung gibt, ist die Schöpfung des eingewanderten Franzosen L. J. Desprez. In der Malerei ist der Klassizismus ohne Gewicht geblieben: Masreliez' Werke waren eine recht unvollkommene Unterstützung seiner Lehre, und Wertmüller, dessen Klassizismus noch von Wien her stammte, gab in seiner Heimat nur Gastspiele. So war und blieb Sergel in der Stockholmer Kunstatmosphäre isoliert, und nun war es auch ihm nicht vergönnt,

(1) Hierzu s. meinen Aufsatz „Edvard Munchs Aulabilder und ihre Stellung in der norwegischen Kunst“ im Kunstwanderer, Juli 1921.

eine lebenskräftige Schule zu bilden. E. G. Göthe war ein gefälliges, dem Anmutigen und Genrehaften zugeneigtes Talent; Sergels Lieblingsschüler A. N. Byström aber, von dem sein Meister das Höchste erwartete, wurde eine Enttäuschung, indem der Klassizismus in seinen Arbeiten zu einem frostigen, bei äußerer Präntension innerlich ärmlichen Akademismus erstarrte. Für das Schicksal des schwedischen Klassizismus ist es wohl entscheidend gewesen, daß er aus der nationalen Kultur nie hat recht Nahrung ziehen können; die große humanistische Kulturwelle, die in Dänemark auch die Kunst trieb, blieb hier aus — Schweden ist von der Aufklärung des 18. mit ziemlich schnellen Schritten zur Romantik des 19. Jahrhunderts übergegangen, und so konnte die klassizistische Kunst nicht in den Kulturkörper einwachsen und in seinen Blutumlauf eingehen. Der schwedische Genius, der der bürgerlich-humanistischen Kultur kühl und verlegen gegenüberstand, begann erst im Zeichen der Romantik seine Schwingen wieder freier zu regen.

Und in diesem Lichte wird auch Sergels Schicksal und dessen Tragik verständlicher. Er war ein ungewöhnliches Talent und eine reiche künstlerische Persönlichkeit. Aber die Geschichte hat ihn auf einen verlorenen Posten gestellt. Sie hat ihn aus dem lebendigen Strome der europäischen Kunstbewegung herausgerissen und ihn in ein Land versetzt, wo seine Kunst im Grunde doch wurzellos war. Auch das bedeutendste Talent kann nicht zur vollen Entfaltung gelangen, wenn ihm nicht der Volks- und Zeitgeist fördernd entgegenkommen und es tragen. So hat Sergel kein europäischer und auch wieder nicht ein in seiner engeren Heimat eigentlich volkstümlicher Künstler werden können. Sein Gegenbild ist Thorwaldsen, dem europäischer Ruhm und Einfluß und die allgemeine Verehrung seiner Nation gleicherweise mühelos als Geschenk der Götter in den Schoß fielen. Auf seine Persönlichkeit stößt der, der die neuere Kunstgeschichte durchwandert, immer wieder und selbst öfter als erwünscht ist; die Spuren von Sergels Wirksamkeit aber sind verwischt. Will man indessen von der Entstehung des Klassizismus ein rechtes Bild gewinnen, so ist es erforderlich, sich zu vergegenwärtigen, wie die neue Kunstgesinnung neben- und nacheinander in Persönlichkeiten verschiedenster nationaler und künstlerischer Herkunft sich bildete und mit welchen Schwierigkeiten sie in ihren Anfängen zu kämpfen hatte. Man trifft dann in der Geschichte der Bilderei auf eine Übergangsgeneration, die kein beherrschendes Talent hervorgebracht, aber im ganzen doch erst die Bedingungen für den endgültigen Stilumschwung geschaffen hat. In diesem Zusammenhange nimmt auch Sergel und sein Werk eine Stellung in der europäischen Kunstgeschichte ein.

Zu dem in Heft 4—6 veröffentlichten ersten Teil seines Beitrages über Sergel gibt Dr. A. Dresdner folgende Berichtigung bzw. Ergänzung: Im ersten Teile dieser Arbeit ist leider eine größere Anzahl von Druckfehlern stehen geblieben, durch die u. a. ein Teil der Eigennamen entstellt ist. So heißt der mehrfach erwähnte schwedische Maler Masreliez, und auf S. 98, Anm. 1 soll der grausam mißhandelte Name des dänischen Freundes Sergels Abildgaard lauten. S. 97, Z. 4 ist zu lesen: „wußte etwa ein kunstsinniger Besucher des Nordens davon zu berichten“. S. 108, Z. 4: „das geistige das Gefällige“.

Nachgetragen sei bei dieser Gelegenheit, daß Trippel während seines ersten römischen Aufenthaltes (1776—78) Sergels Bekanntschaft gemacht hat (Neujahrsbl. des Kunstvereins Schaffhausen 1892, S. 18). Den Litteraturangaben ist Axel L. Romdahls Büchlein über Sergel (Band 3—4 der „Nordischen Kunstbücher“; Wien, o. J.) hinzuzufügen.

DIE CHRISTLICHE KUNST IM KAVKASUS UND IHR VERHÄLTNISS ZUR ALLGEMEINEN KUNST- GESCHICHTE (EINE KRITISCHE WÜRDIGUNG VON JOSEF STRZYGOWSKIS „DIE BAUKUNST DER ARMENIER UND EUROPA“)

Von GEORG TSCHUBINASCHWILI,

Professor der Kunstgeschichte an der Universität Tiflis¹⁾

Die Baukunst Georgiens und Armeniens blieb bis zur letzten Zeit ein völlig ungehobenes Gebiet, das auch keine bestimmte Stelle in der allgemeinen Kunstgeschichte zu behaupten wußte. Sie wurde im allgemeinen als ein Teilgebiet der byzantinischen Kunst betrachtet, obwohl ein augensichtlicher Unterschied beider nicht zu verschweigen war. Diese Sachlage hat zunächst ganz allgemeine, der gesamten Kunstgeschichte und ihrer wissenschaftlichen Entwicklung eigene Ursachen. Alsdann müssen auch ganz eigenartige, allein diesem Kunstzweig eigene hervorgehoben werden. Die einzelnen Denkmäler der christlich-kaukasischen Baukunst selbst blieben unbekannt, da sie im besten Falle nur durch ganz allgemein gehaltene Maß- und photographische Aufnahmen zugänglich waren. Einen den gegenwärtigen wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende Untersuchung einzelner Baudenkmäler vermissen wir bis zur allerletzten Zeit noch. Erst während des Weltkrieges erschienen einige wenige Einzelveröffentlichungen über die armenische Kunst, herausgegeben von dem Altertummuseum von Ani in St. Petersburg, wie dessen *Monuments de l'architecture arménienne* (Heft I), *Monuments de l'épigraphie arménienne* (Hefte I, II), *Les antiquités d'Ani* (Hefte I, II, III) und andere. Was aber eine Zusammenfassung wissenschaftlicher Einzeltatsachen unter allgemeinen Gesichtspunkten anbelangt, so verfügten wir bis vor kurzem nur über den kurzen und — auch nach dem Urteil des Verfassers selbst — veralteten Aufsatz von Kondakoff über die alte Baukunst Georgiens (russisch, 1876) und einen noch älteren, ganz kurzen Aufsatz von Carl Schnaase in dessen *Geschichte der bildenden Künste* (Bd. III, 1855, 1869). Erst am Schluß des Jahres 1918 erschien endlich in Wien die hervorragende zweibändige Untersuchung des bekannten Fachmannes auf dem Gebiete der Kunstgeschichte überhaupt und insbesondere der des christlichen Orients, Professor Josef Strzygowski. Das Werk ist der armenischen Baukunst bis etwa um 1100 gewidmet. Es ist — offengestanden — die erste eingehende, systematisch angelegte Untersuchung über die Anfänge der Entwicklung christlicher Baukunst im Kaukasus im Rahmen einer allgemeinen Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst²⁾.

Strzygowskis Untersuchung hat eine lange Vorgeschichte, nicht so sehr im eigentlichen Sinne des Wortes wie im übertragenen, als Resultat der Zusammenfassung allgemeiner Gesichtspunkte des Verfassers über die Entwicklungsprobleme der christlichen Kunst überhaupt. Seine erste Forschungsreise in den Kaukasus vom Jahre 1889 kuminierte in der Überzeugung, daß „die armenische Kunst

(1) Dieser Aufsatz war für den II. Band des *Bulletin de l'Université de Tiflis* bestimmt. Da aber dessen Drucklegung seit Abfassung des Aufsatzes immer noch nicht in Angriff genommen werden konnte, die hier gestreiften Fragen aber von ausschlaggebender Bedeutung sind, sehe ich mich genötigt, den Aufsatz nicht länger zurückzuhalten und ihn somit anderorts zu veröffentlichen. [Daß die Korrektur des Aufsatzes von Prof. F. Sarre gelesen worden ist und dem Verfasser nicht vorgelegt werden konnte, sei auf besonderen Wunsch des letzteren bemerkt.]

(2) Strzygowski zitiert außerdem noch häufig zwei andere, ebenfalls vor kurzem herausgegebene Werke, die das kaukasische Material benutzen. Es ist die Dissertation von Th. Kluge, Versuch einer systematischen Darstellung der altgeorgischen Kirchenbauten und Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*. Soweit ich aus Strzygowski schließen kann, benutzen beide Verfasser nur allgemein zugängliches Material von älteren Publikationen und photographische Aufnahmen Jermakoffs (Tiflis). Mit andern Worten: beide Werke sind gebunden in ihren Schlußfolgerungen durch eine zufällige Stoffauswahl und ebenso eine zufällige Bearbeitung desselben. Daher konnten sie kaum mehr als bloß Parallelen zu Erscheinungen anderer Gebiete beibringen, da ihnen eine Kenntnis des inneren Entwicklungsganges der Kunst im Kaukasus abgeht. Im Gegensatz dazu arbeitete Strzygowski zusammen mit einem das Material eingehend kennenden Architekten, der auch eine Auswahl der Denkmäler nach der chronologischen Seite hin bis 1100 traf. Somit verfügt Strzygowski über ein bestimmt gewähltes Material, das dazu noch sorgfältig und möglichst von neuen Gesichtspunkten der Chronologie aus betrachtet im einzelnen durchgearbeitet wurde.

sich nur als Ableger der byzantinischen verstehen lasse“ (S. 745). Aber bereits nach 10—15 Jahren machte diese Erkenntnis einen diametral entgegengesetzten Platz: er versucht, gewisse Erscheinungen der armenischen Baukunst als eine total eigenartige, urwüchsige Tat zu verstehen (vgl. sein „Der Dom zu Aachen, Kleinasien“). Immerhin waren es bloß Gelegenheitsäußerungen; eine eingehende Erforschung der armenischen Baukunst aber beginnt er erst 1911; 1913 hält er dann Seminarübungen über die armenische Baukunst auf Grund von Materialien ab, die dem kunsthistorischen Institute der Wiener Universität vom Architekten Thores Thoramanean bereitwilligst überlassen worden waren (S. VI). Diese Übungen überzeugten Strzygowski endgültig von der Notwendigkeit, eine spezielle Forschungsreise vorzunehmen. Er unternimmt dieselbe im Herbst d. J. auf einen Monat, wobei derselbe Thoramanean die Wahl der zu besichtigenden Denkmäler bestimmt. Das während der Reise gesammelte Material sowie die Zeichnungen Thoramaneans und die verschiedentlich zusammengebrachten photographischen Aufnahmen bilden den in der oben genannten, 1918 erschienenen Untersuchung bearbeiteten Stoff.

I

Das Werk „Die Baukunst der Armenier und Europa“ unterscheidet sich ganz wesentlich von früheren Arbeiten Strzygowskis. Hier ist wohl zum erstenmal in seinen Architekturuntersuchungen eine systematisch gegliederte und einheitlich durchgeführte Monographie dem Leser vorgelegt, und seine Ausführungen laufen ohne plötzliche Sprünge fort, ohne den Leser im Stoff hin- und herzuwerfen. Die Darstellung ist hier einheitlich gegliedert, planmäßig eingeteilt und ohne Weitschweifigkeiten gestaltet; der gesamte Stoff wird den seit mehr als 10 Jahren von ihm angewendeten allgemeinen Gesichtspunkten, eigentümlichen kunstwissenschaftlichen Methoden, gemäß bearbeitet. Zwar sind auch in diesem Werke noch viele Unebenheiten, auch hier gelingt es nur am Schluß einer Zusammenstellung einzelner Stellen des Werkes, oder vielleicht ganz zufällig, die eigentlich vom Verfasser gesuchte Behauptung klarzulegen und herauszuschälen; aber das ist mit seiner allgemeinen Schreibweise nun einmal wurselecht verbunden. Sein Schema, demgemäß der bei weitem größere Teil der Arbeit gestaltet ist, nämlich die kunstwissenschaftliche Untersuchung über „das Wesen“ (Buch II), ist — wie man sich leicht gerade nach dieser seiner Darstellung überzeugen kann — sehr schwerfällig, aber zweifelsohne hat sie in Schulzwecken einer allseitigen Behandlung kunstwissenschaftlicher Fragen volle Berechtigung. Vielleicht ist es gerade dem Wunsche, dies Schema streng in einer hervorragenden Untersuchung durchgeführt zu sehen, zu danken, daß sie eine für Strzygowski so außerordentlich klargegliederte und systematisch gehaltene Darstellung aufweist¹⁾.

Der Stoff der ganzen Arbeit ist in vier Büchern behandelt. Dieser eigentlichen Darstellung ist noch eine umfangreiche Einleitung vorangeschickt, die über den Aufbau der ganzen Arbeit belehrt und in einer besonderen Besprechung der Chronologie der ältesten Denkmäler Armeniens eine allgemeinhistorische Grundlage schafft. Hier, in den Datierungsfragen einzelner Denkmäler nach ihren Inschriften, ist vieles bei weitem nicht in Ordnung. Selbstverständlich muß man diese Mängel eher Strzygowskis Mitarbeitern als ihm selber zuschreiben. Die Datierung von Baudenkmalern auf Grund ihrer Inschriften ist eine der besten und sichersten Methoden, aber nur, wenn sie mit allen Kautelen gehandhabt wird. Die armenische Epigraphik ist heutzutage durch die Arbeiten Prof. N. Marrs und Josef Orbelis in einer ganz besonders günstigen Lage — wir verfügen tatsächlich über ausgezeichnete, mustergültig edierte und bis ins einzelne allseitig untersuchte Texte. Strzygowski nennt zwar diese grundlegenden, gerade die Kirchen der ältesten Zeit behandelnden Arbeiten; aber er macht sich leider deren Feststellungen lange nicht zu eigen, obwohl die ihm von Lissitzian übergebene Darstellung im großen und ganzen nur eine Wiedergabe von Orbelis Arbeiten ist.

Was die erste lange Inschrift der Kirche von Bagaran vom J. 631 anbetrifft, so „spricht“ — nach Orbelis Worten — „eine Reihe gewichtiger Überlegungen für eine weitaus spätere Entstehung der Inschrift in ihrer jetzigen Ansicht, als für das 7. Jahrhundert“²⁾. Diese Feststellung wird gar nicht erwähnt. Orbeli hebt dann eine zweite Inschrift hervor, die allem Anschein nach original ist und in der Kirche selbst auf dessen süd-östlichem Pfeiler noch vor Abschluß des Baues angebracht wurde³⁾,

(1) Strzygowski selbst betont, daß dieser Plan „eine Lebensarbeit für sich bedeutet“, und gibt der Hoffnung Ausdruck, daß Fachmänner denselben würdigen werden (S. 60).

(2) S. seinen Aufsatz in „Der christliche Orient“, eine von der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg (russisch) herausgegebene Serie, Bd. II, S. 130.

(3) Dasselbe, Bd. III, 76—77.

was übrigens auch nicht erwähnt wird. Immerfort wiederholt sich im Buche die Angabe, daß die Palastkirche von Ani 622 erbaut worden sei. Diese Datierung auf Grund einer Inschrift wurde mehrmals bezweifelt, bis es Orbelli endgültig zu beweisen gelang, daß die in Frage stehende Inschrift nicht zu Ende geschrieben ist, kein Datum aufweist und einen späten, aus dem 10.—11. Jahrhundert stammenden Text darstellt¹⁾. Auch die große Inschrift von Tekor könnte, nach Marrs Meinung, eine unbeeidigte Inschrift des Wiederherstellers der Kirche nach 1014 sein²⁾; Marr hat gerade gezeigt, daß diese Inschrift von der letzten Zeile nach oben zu lesen ist, was auch Strzygowski bemerkte (S. 39). Einer besonderen Beachtung aber ist die Inschrift der Kirche von Talisch würdig. Strzygowski ist der Meinung, sie sei eine originale Inschrift aus dem 7. Jahrhundert (S. 38 u. a.), die das Datum 668 am 23. März tragen solle (S. 49). Dagegen ist Orbelli³⁾ ganz kategorisch der Ansicht, daß sie eine Kopie des verschollenen Originals sei (II, 142) und mehr als das: er beweist überzeugend, daß man „sie ganz bestimmt ins 11. Jahrhundert verweisen kann“ (III, 91). Nach einer solchen Feststellung bekommt die Aufnahme (Abb. 40, S. 46) ein neues Interesse, wo von Strzygowski besonders die „Einfügung der gerahmten Platte in die umgebenden Verblendungsplatten hervorgehoben wird“ (S. 47); diese Aufnahme spricht ganz deutlich von einer Veränderung der Kirche. Zu dieser Frage werden wir noch unten (§ VI) zurückkommen, da sie von einer außerordentlichen Bedeutung ist.

Immerhin ist es von höchster Bedeutung, daß sich Strzygowski die allgemein-historischen Mitteilungen und insbesondere die der Inschriften zu Nutzen macht und sich so seine kunstwissenschaftlichen Feststellungen zu begründen und zu bekräftigen bemüht.

Nach der Einleitung gibt Strzygowski im ersten Buche die Beschreibung der Denkmäler, welche typologisch geordnet ist. Er behandelt drei, zugleich zeitlich aufeinanderfolgende Gruppen — strahlenförmige Kuppelbauten, längsgerichtete Tonnenbauten, längsgerichtete Kuppelbauten. Das zweite Buch, welches die Hälfte der ganzen Arbeit umfaßt, behandelt das kunstwissenschaftliche „Wesen“ der Denkmäler, das in folgenden Abschnitten besprochen wird: Baustoff und -technik; die Wechselbeziehungen der Formen und der Bestimmung der Bauten; die von auswärts übernommenen oder überlieferten künstlerischen Elemente („die Gestalt“); endlich die Ausarbeitung des ursprünglich Nationalen, Bodenechten in der armenischen Baukunst („die Form“). Im dritten Buche ist der Verfasser bemüht, einen Abriss der armenischen Geschichte auf Grund von kunstgeschichtlichen Tatsachen, die mit allgemein historischen zusammengestellt werden, zu geben. Endlich faßt er im vierten Buche die Bedeutung seiner Forschungsergebnisse für die Verbreitung der in Armenien geformten Kunstmotive zusammen und beweist dadurch den Zusammenhang zwischen der Baukunst der Armenier und Europas.

140 Seiten, die der Beschreibung der Denkmäler gewidmet sind, vermitteln bloß eine allgemeine Vorstellung; „ein liebevolles Eingehen auf das Einzelne“ (877) vermischen wir auch hier trotz der Worte des Verfassers. Man kann natürlich der Arbeit auch in dieser Hinsicht einen bedeutenden Unterschied zu seinen anderen Werken nicht absprechen, aber eine vollständige Beschreibung einzelner Denkmäler gewährt auch diese Publikation nicht. Dies ist aber auch schwer zu erwarten, in Rücksicht auf die eilige Arbeitsweise während der Reise, wo es nicht nur zu beschreiben, sondern auch noch zu photographieren und zu messen gibt. Daher werden fast sämtliche Denkmäler als einmalig entstanden und keinen späteren Änderungen, Restaurationen u. dergl. unterzogen, aufgefaßt. Man ist aber imstande, solche auf Grund der von Strzygowski selbst gelieferten Abbildungen leicht festzustellen. Und wenn wir dazu noch die Feststellungen der jahrelangen Forschungen auf dem Trümmerfelde von Ani und deren Umgegend hinzunehmen, so wird dies zur vollen Gewißheit; denn es ist dort klar und endgültig festgestellt worden, daß sich in Armenien stets eine unausrottbare Sucht und Gier nach einer den jeweiligen Forderungen der Mode sich anpassenden Abänderungen der Gebäude betätigte.

Aber auch abgesehen von dieser Schwierigkeit der Erforschung selbst sind im beschreibenden Teile lange nicht alle Mitteilungen über dieses oder jenes Denkmal vereinigt; nicht selten werden in folgenden Teilen die Beschreibungen vervollständigt und sogar ganz neue Mitteilungen gemacht. Seine Beschreibungen nehmen sich vor, zunächst und vor allem eine Charakteristik des Denkmals als Gattungvertreter zu liefern, nicht so sehr aber eine Beschreibung des einzelnen Denkmals. Strzygowski

(1) Dasselbe, Bd. III, 81 ff.

(2) Dasselbe, Bd. III, 56—71.

(3) Dasselbe, Bd. II, 138—141 und Bd. III, 89—91.

bemerkte auch mehrmals, daß es Thoramanians Sache sein solle, „jene große Veröffentlichung in Angriff zu nehmen, die jedes einzelne Denkmal mit allen Hilfsmitteln und der nötigen Muße vorzuführen“ hat (60, 10—11, 26); er selber setze sich nur das zum Ziel, „über Zeitstellung und Grundformen klaren Aufschluß zu geben“ sowie „den Ursprungsfragen“ nachzugehen (26), dabei sei „die Herbeischaffung und Veröffentlichung neuer Denkmäler“ lediglich „Nebensache“ (62).

Der Gang der Darstellung der übrigen Bücher des Werkes wird zum eigentlichen Inhalt unserer weiteren Besprechung, wobei ich nur die allgemeinen Leitgrundsätze, die wie ein roter Faden die ganze Arbeit durchziehen, besprechen kann. Wie bereits gesagt, schreitet Strzygowski hier in der Darstellung nur langsam Schritt für Schritt vorwärts, obgleich von Anfang an (bereits im ersten beschreibenden Buche) seine Darstellung so gehalten ist, als ob diese Grundsätze ein längst bewiesener Gemeinbesitz wären. Dabei ist der Inhalt überaus reich an verschiedenen Einzelbetrachtungen, Besprechungen von Grenzfragen, endlich an allerlei Beobachtungen und Annahmen über einzelne Denkmäler u. dgl. mehr.

Es ist bezeichnend, daß Strzygowski diese seine Untersuchung als eine seine ganze Forscherarbeit abschließende bezeichnet. In der Tat stellt er denn im vierten Buche eine allgemeine Übersicht der Abhängigkeitsäußerungen Westeuropas vom Oriente in der Kunst her. „Wer meinen Lebensweg überblickt, dürfte erkennen, daß ich von Rom ausgehend nach den Wurzeln der Entwicklung der christlichen Kunst gesucht und überall zunächst Durchgangsgebiete gefunden habe. In Armenien zum erstenmal fühlte ich festen Boden unter den Füßen . . . Es scheint, daß damit meine Tätigkeit im Orient, die mich suchend seit 1889 festgehalten hat, im wesentlichen zu Ende sein wird“ (S. 877, cf. S. 59). Es ist also begreiflich, daß er auch der ganzen Darstellungsart mehr Aufmerksamkeit gewidmet hat und eine allgemeine Abgeschlossenheit sowohl der Darstellung überhaupt als auch der übersichtlichen Zusammenfassung allgemeiner Erkenntnisse angestrebt hat.

II

Als Ganzes setzt Strzygowskis Untersuchung eine bestimmte Theorie oder gar Hypothese von der Entwicklung armenischer Baukunst voraus, auf der und im Hinblick auf die sich die ganze Darstellung aufbaut. Und diese Hypothese schimmert bereits im ersten beschreibenden Buche durch — sein Typenkatalog ruht auf einer dem Leser noch nicht ausdrücklich genannten Hypothese, die er aber merklich fühlt. Somit ist man von vornherein gezwungen, immer eine Scheidung vornehmen zu müssen zwischen dem, was rein Tatsächliches vorliegt, und was mit all seinen Folgerungen als erster Strzygowski ausgesprochen hat, und zwischen dem rein hypothetischen Aufbau, der auf Grund des rein Tatsächlichen und den Vergleichen mit der frühchristlichen Kunstentwicklung außerhalb Armeniens postuliert oder konstruiert wird. Dieser Aufbau scheint mir völlig entbehrlich für die Beweisführung der für den Verfasser wichtigsten grundlegenden Behauptungen, die auch abgesehen davon m. E. gegenwärtig als unumgänglich annehmbar und feststehend angesehen werden müssen¹⁾.

Diese grundlegenden Behauptungen, denen Strzygowski bereits seit 35 Jahren nachgeht, laufen dahin aus, daß die christliche Kunst orientalischen, asiatisch-orientalischen Ursprunges sei. Langsam seinen wissenschaftlichen Forschungsgang von Rom und der hellenistischen Kunst aus beginnend, gelangt er nach Byzanz, von Byzanz nach Kleinasien, Syrien, Mesopotamien, endlich nach Armenien und Iran. Erst in den letzten Gebieten glaubt Strzygowski die Grundlage der gestaltenden Elemente der christlichen Kunst gefunden zu haben. Er zeigte, daß die hellenistische holzgedeckte Basilika keine progressive Erscheinung bedeute, sondern ein Überbleibsel. Daß die neuen schöpferischen Momente mit derselben nichts Gemeinsames haben, daß sie vollkommen andere Grundlagen voraussetzen, die eben einzig und allein im Oriente zu finden sind (713). Seine Werke machen es vollkommen offenkundig, daß im Konstruktiven das Tonnengewölbe und die Kuppel diese neuen Momente, von denen das erste in Mesopotamien und das zweite im Kaukasus allgemein verbreitet ist, be-

(1) Jedenfalls finden wir auch in diesem Werke einige neue Abbildungen, die teilweise nirgends im Buch Verwendung gefunden haben, so z. B. die Kuppelkirche in Aschtarak nach der Aufnahme von J. I. Smirnow (Abb. 10, S. 11) oder Oghusu (Abb. 253, S. 216), Tallar (Abb. 245, S. 209) u. a.
(2) Meines Erachtens bemerkt Strzygowski vollkommen mit Recht (480—481), daß seine Gegner „doch endlich einmal ihren Widerstand, der sie in einer verlorenen Sache zu immer neuen Ausflüchten führt, aufgeben und die wissenschaftliche Forschung nicht länger beunruhigen und in falscher Richtung aufhalten“ sollten.

deuten. Auch die weitere These, daß nämlich die ganze christliche Welt erst allmählich und langsam, aber ohne Unterbreitung von diesen beiden Gundelementen der christlichen, d. h. neuen Kunst erobert wurde, steht außer Zweifel, obwohl in beiden Fragen noch keineswegs endgültige Klarheit und Bestimmtheit im einzelnen herrschen. Wie immer überläßt Strzygowski auch in diesem Werke Sonderformulierungen das Hauptgewicht, wodurch die Beweiskraft seiner Auseinandersetzungen stark zu leiden hat.

Im Armenienwerke rückt Strzygowski ebenfalls eine Sonderbehauptung in den Vordergrund, die jene allgemeine These bestätigen soll. Er führt sie ganz schroff durch alle Teile seines Werkes hindurch, wie auch eine Anzahl anderer allgemeiner Ansichten über die Kunst im Kaukasus, insbesondere Armeniens. Ich kann nicht umhin, diese Behauptungen einfach als Hypothesen und sogar als Postulate zu bezeichnen. Mit der Besprechung des Hauptpostulates müssen wir uns nun zunächst im einzelnen näher befassen.

Strzygowski nimmt eine Blüteperiode des armenischen Kuppelbaues im 4. bis 6. Jahrhundert¹⁾ und sogar noch früher, in heidnischer Zeit, im 3. Jahrhundert beginnend, an²⁾. Diese letzte Modifizierung wird nur beiläufig im Hinweis auf eine mögliche Abhängigkeit der christlich-kirchlichen Baukunst von dem heidnischen Palastbau erwähnt (S. 546, 635, 262). Es ist nur eine Hypothese, denn Kuppelbauten Armeniens, die einer früheren Zeit als dem 7. Jahrhundert angehören, konnte er nicht ausfindig machen³⁾. Ältere Bauten sind in Armenien nur in Basilikaform mit scharf ausgeprägten Zügen fremden Einflusses (Syrien, Mesopotamien) bekannt. Im 7. Jahrhundert findet er dann plötzlich einen ungemein großen Formenschatz von Kuppelbauten, die meistens dazu auch noch keine Wiederholungen aufzuweisen haben. Es drängt sich von selbst die Frage auf: „Wie ist das zu begreifen?“ (68a). Die Antwort lautet für ihn wie selbstverständlich: diese Erscheinung ist einzig und allein als das Ergebnis einer vorübergehenden Entwicklung zu begreifen, wo auf eine Bauform eine andere folgte und dann ihrerseits eine folgende bedingte. Im 7. Jahrhundert aber seien alle diese Formen gleichzeitig vertreten.

Tatsächlich erlaubt das armenische Material kaum, Beobachtungen über Entwicklungs- oder Abhängigkeitszusammenhänge einzelner Bauformen anzustellen, zumal ja Strzygowski alle (10—12) verschiedenen Typen von Kuppelkirchen, die er für Armenien festgestellt hat, als dem 7. Jahrhundert angehörig vorführt. Hätte er ebenso eingehende Studien über die georgische Architektur angestellt wie er es über die armenische getan hat, so könnte er über ein genügendes Material zum Aufdecken von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Bautypen verfügen. Während sämtliche Beispiele ältester armenischer Kuppelkirchen dem 7. Jahrhundert angehören, gelang es, in den in letzter Zeit angestellten Untersuchungen über die georgische Baukunst, namentlich über die Kirchen des hl. Kreuzes von Mzchetha und über die Domkirche von Nino-tsminda, als deren Bauzeit die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts festzustellen⁴⁾. Fernerhin erhalten wir auch noch volle Möglichkeit, die Richtung der Entwicklung selbst zu bestimmen und deren Stufen durch Beispiele zu belegen. Diese Stufenfolge umfaßt aber — was die zunächst in Frage kommende älteste Periode anbetrifft — lange nicht alle 10—12 Typen. Im 7. Jahrhundert, wie ich unten beweisen zu können hoffe, haben wir es nur mit einem Teil dieser Anzahl zu tun; diese Typen sind innerlich verbunden und ermöglichen die Feststellung einer Entwicklung bereits in dieser ältesten Periode. Daraufhin folgte dann viel später, etwa im 9.—10. Jahrhundert, die Entwicklung der Kuppelhalle u. dgl. (vgl. unten).

Wir haben demnach ein klares Bild der künstlerischen Entwicklung von Bauformen einer eng zusammenhängenden Gruppe im 6.—7. Jahrhundert vor uns, auf die Jahrhunderte später eine weitere Entwicklung einer anderen, wiederum eng zusammenhängenden Gruppe von Bauformen folgt. Wir haben mit anderen Worten die Möglichkeit, die Entwicklung in der Zeitabfolge annähernd in allen ihren Phasen zu untersuchen. Nach alledem muß man Strzygowskis Hypothese, sein Postulat von

(1) Vgl. z. B. SS. 58, 329, 437—438, 470, 490, 504—505, 512, 538, 569, 576, 725, 746, 747, 757.

(2) z. B. SS. 489, 576, 746.

(3) Jene vereinzelt Versuche, Bauten ins 6. Jahrhundert zu datieren, die Strzygowski ein paar Mal unternimmt, können einer strengen Kritik nicht Widerstand leisten (vgl. unten).

(4) Diese Untersuchungen werden in meinen „Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst“ (deutsch, in Heft II des ersten Bandes und im zweiten Bande) erscheinen. — Zur Datierung der großen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha s. jetzt schon dasselbe, Bd. I, Heft 1, Tiflis 1921, Kap. III.

der früheren Blüteperiode des armenischen Kuppelbaues und von der angeblichen Wiederholung der berühmten Kathedralen des 4.—5. Jahrhunderts in den Kirchen des 6.—7. Jahrhunderts (S. 470), fallen lassen: wir stellen ja kein Kopieren, kein Wiederholen früherer Bautypen, also kein schöpferischer Betätigung bares, sie entbehrendes Bauen fest¹⁾, sondern individuell, zum Teil äußerst scharf umrissene Kunstschöpfungen, wo die Entwicklung von einem Bau zum anderen klar und bestimmt festgelegt werden kann. — Aber auch abgesehen von diesen konkreten Fällen sind uns ja nirgends in den christlichen Landen Kuppelkirchen von hervorragenden Abmessungen vor dem 6. Jahrhundert bekannt. Erst im 6. Jahrhundert, und zwar wie plötzlich an verschiedenen Weltenden — in Syrien und Mesopotamien, in Kleinasien und Konstantinopel sowie im Kaukasus — entstehen ansehnliche Zentralbauten mit Kuppeln. Dabei ist es äußerst bezeichnend, daß die Formen dieser zentralen Kuppelbauten allerorts verschieden sind. Meines Erachtens ist es ein Zeichen davon, daß zu jener Zeit endlich das Christentum all jenes, zum Teil widerpenstige geistige Gut — übernommenes und selber geschaffenes — verarbeitet und geformt hat. Und es entstand dadurch endlich jene Schaffensfreiheit der Kunst im christlichen Orient, deren Ausdruck wir an verschiedenen Orten fast gleichzeitig, aber in verschiedenen Formen kennenlernen. Und eben auf diese Art kann man einzig und allein, glaube ich, die geniale Schöpfung der hl. Sophia von Konstantinopel, nämlich als Ergebnis einer rasch entfalten, in kürzester Frist vollendeten Entwicklung verstehen²⁾.

Daß diese ebenso mächtige wie plötzliche Architekturentfaltung des Kuppelbaues im Kaukasus kaum früher als im 6. Jahrhundert sich vollzogen haben könnte, ergibt sich, glaube ich, aus der Tatsache, daß der Mittelraum der kleinen Kirche des hl. Kreuzes von Mschetha, die um die Mitte des 6. Jahrhunderts erbaut worden ist, nicht durch eine Kuppel überdeckt war, sondern ein Kreuzgewölbe aufweist. Dabei ist dieser Bau selber durch das Aufblühen des Staates und seine frische, neue Schöpferkraft zum Leben gelangt; mit andern Worten: es war um die Mitte des 6. Jahrhunderts die Kuppel noch nicht als ein allgemein anerkanntes baubildendes Element der Architektur im Kaukasus verbreitet worden³⁾, obwohl damals, wie es scheint, einige erste Versuche von Kuppelbauten nachgewiesen werden können. Im Sinne Strzygowskis könnte dieser meiner Beweisführung entgegnet werden, daß das vielleicht für Georgien stimmen könne, nicht aber für Armenien, dessen Ableger in der Kunst jenes sein solle. Darüber gleich unten. Hier ist aber jedenfalls eins im Auge zu behalten, daß Strzygowski sich weder mit der georgischen Baukunst noch deren Chronologie näher befaßt hat (vgl. S. 725, 7, 56 f.), sondern lediglich, und zwar kritiklos, alles Unmögliche, auch einfach widersinnige Datierungen angenommen hat; denn er bekennt: „mir kam es ja gerade darauf an, dem bisher gern in den Vordergrund gestellten Georgischen gegenüber Armenien zur Geltung zu bringen“ (725).

Meiner Meinung nach ist also Strzygowskis Behauptung von einer Blüteperiode der armenischen Baukunst im 4. (resp. sogar 3.) bis 6. Jahrhundert eines von den garnicht begründeten und absolut unnötigen, entbehrlichen Postulaten, welche seinen gesamten Aufbau der Entwicklung christlicher Kunst äußerst schwankend und strittig machen und die ganze Fragestellung, speziell in betreff Armeniens, komplizieren und verwirren. Trotzdem aber zeigt die Tatsache, daß wir im 6.—7. Jahrhundert im Kaukasus eine aufblühende Architektur feststellen können, deren zahlreiche Denkmäler eine überaus reiche Skala an Typen der Kuppelbauten aufweisen, eine Schaffenskraft von einer ungewöhnlichen Stärke und Individualität, die auf eine bodenständige nationale Kultur hinweisen.

III

Ein zweites, nicht minder verhängnisvolles Postulat, das Strzygowski, wenngleich nicht seinem gedruckten Werke, so doch der Auswahl der betrachteten Denkmäler im Herbst 1913 zugrunde gelegt hat, betrifft das Verhältnis der georgischen und der armenischen Kunst. Strzygowski hält für feststehend, wie es vor ihm bereits Dubois und einige andere getan haben, daß die georgische Bau-

(1) Wir können auch ein Beispiel dieser Art angeben, wo die Kopie aber höchstens ein paar Jahrzehnte später hergestellt worden war. Es ist dies die Zionskirche von Ateni, welche eine absolute Wiederholung der großen Kirche des hl. Kreuzes von Mschetha ist. Hier sind selbst topographisch bedingte Einzelheiten sklavisch wiederholt trotz diametral entgegengesetzter Lage, u. dgl. mehr.

(2) Woher könnte man sonst von „Neulösung“ reden, wie es selbst Strzygowski tut (S. 561), der die Hagia Sophia (S. 745) ein „Rätsel“, ein „Wunder“ der Kunst nennt.

(3) Vgl. meine bereits erwähnte Untersuchung.

kunst als ein Ableger der armenischen zu betrachten sei. Sie habe kein Recht, auf ein selbständiges Interesse Anspruch zu erheben, und könne nichts zur Lösung von allgemeinen Fragen beitragen. Daher widmet er den Georgiern nur im 4. Buche einen besonderen Abschnitt über die Verbreitung der „armenischen Tat“ nach dem Westen hin (S. 725—726). Diese ganze Behauptung entbehrt, wie bereits angedeutet, jeder Begründung — sie ist eben nichts als ein angenommenes, aber keinerlei Prüfung unterzogenes Postulat. Und gerade Strzygowski sollte mehr Vorsicht dieser Meinung gegenüber zeigen, da sie ja *vice versa* auch in betreff der armenischen Kunst und fernerhin auch in betreff der georgischen und der armenischen Kunst zusammen gegenüber der byzantinischen angenommen wird, was alles den Vorwand zu einer heftigen Polemik für Strzygowski selber geliefert hat (S. V).

Durch das eingehende Studium der georgischen Denkmäler des Kuppelbaues ist es festgestellt worden, daß die georgischen Vertreter eines bestimmten Typus zum Teil älter sind als solche Armeniens, und daß sie eine Feststellung von Entwicklungsphasen des Typus selbst erlauben. Zugleich wird auch die Frage des Ursprungslandes der einzelnen Bauelemente, die sowohl in Georgien wie in Armenien vorkommen, gegenüber Strzygowskis Behauptungen zu berichtigen sein.

Strzygowski bemerkt bereits im Anfange seiner Untersuchung, daß „eigentlich eine völlig reinliche Scheidung zwischen armenischer und georgischer Kunst notwendig wäre, obwohl beide auf das engste verwandt und oft kaum zu trennen sind“ (S. 7). Gegen Schluß modifiziert er ein wenig diese Aussage: „Im Gebiete der bildenden Kunst [hat] zwischen Armenien und Georgien eine derart lebhaftige Wechselwirkung bestanden, daß man zwar gut tut, das . . . Zusammenwerfen von Armenischem und Georgischem aufzugeben, doch aber im einzelnen Falle stets beide Ströme nebeneinander im Auge zu behalten“ (S. 725). Weiter charakterisiert er auch sein Verhalten der georgischen Baukunst gegenüber im allgemeinen folgendermaßen: „Ich gestehe, daß meinem Gefühl nach die georgischen Denkmäler im vorliegenden Werke zu wenig für sich durchgearbeitet wurden“, „mir kam es ja gerade darauf an, dem bisher gern in den Vordergrund gestellten Georgischen gegenüber Armenien zur Geltung zu bringen“ (S. 725). Strzygowski hat also ganz bewußt sich der Bearbeitung des georgischen Materials enthoben; der Hinweis, er habe sich, was die Bearbeitung der georgischen Kirchen anlangt, „auf Kluge“ (725) verlassen, ist bloß eine Ausrede und kann nicht im Ernst gemeint sein. Er sagt denn auch tatsächlich selber (726), daß trotz des reichen Tatsachenmaterials in Publikationen der georgischen Kunst „Kluges Versuch einer systematischen Darstellung des altgeorgischen Kirchenbaues freilich enttäuscht“ (726). Trotz der angeführten Bekenntnisse über eine ungenügende Erforschung des georgischen Materials und über die Forderung einer gesonderten Bearbeitung beider Kunstreife begnügt sich Strzygowski zwar allein damit, die armenischen Denkmäler zu untersuchen und das Georgische vollkommen außer acht zu lassen, soweit er grundsätzlich beschlossen hatte, die georgischen Denkmäler heranzuziehen, „dann nämlich, wenn es außer Zweifel steht, daß Armenien der gebende Teil war“ (7). Wie kann aber in jedem Einzelfalle eine solche Entscheidung gefällt werden, wenn eine gründliche, ebenso ins Einzelne gehende Untersuchung beider zusammengestellter Gruppen fehlt? Strzygowski zählt denn auch zu solchen „außer Zweifel“ stehenden Beispielen Bauten, wie die große Kirche des hl. Kreuzes von Mschetha, die Zionskirche von Ateni, den Kutaiser Dom des Königs Bagrat III. (gegen 1003), die Kirche von Bana und viele andere (cf. S. 725), was ein schreiendes Mißverständnis bedeutet. Strzygowski hat, wie er selber besengt, ganz bewußt eine Bearbeitung des georgischen Materials abgelehnt. Methodologisch ist eine derartige Beschränkung berechtigt, wenn nur keine Übertretung derselben stattfindet. Strzygowski läßt nun aber nicht nur in Einzelfällen sich volle Freiheit, über die Denkmäler der georgischen Baukunst Urteile zu fällen, sondern er zögert auch nicht, allgemeine Werturteile über georgische Kunst zu fällen und ihr Verhältnis zur armenischen, das heißt zwischen einem von ihm unbearbeiteten und einem bearbeiteten Gebiet, zu bestimmen. Er formuliert seine Urteile kategorisch und schroff, gleich einer selbstverständlichen Sache —, Armenien sei „der gebende Teil“ gegenüber Georgien, Georgien stünde unter stetigem Einflusse Armeniens, dem es vollkommen unterstellt sei, ferner ver falle Georgien überhaupt leicht allerhand Einflüssen von außen (was gerade nicht behauptet werden kann), schließlich seien die Bauformen Armeniens in Georgien spielerisch behandelt worden, im allgemeinen aber „haben die Georgier . . . armenische Formen angenommen und verbreitet“ (725).

Dieses allgemeine Verhalten dem Georgischen gegenüber hat — soweit man gelegentlichen Aussprüchen Strzygowskis selbst und seines Mitarbeiters Dr. Glück entnehmen kann — eine einzige

auf Tatsachen beruhende Begründung. Strzygowski akzeptiert ohne weiteres die vollkommen sagenhafte Erzählung von der Erfindung des georgischen Alphabets durch den armenischen Kirchenvater Mesrop¹⁾, was ihm zum Hervorheben, zur Folgerung einer kulturellen Abhängigkeit Georgiens von Armenien befähigt (725, 7 u. 8). Dieselbe Tatsache erlaubt ihm die Schlussfolgerung einer späteren „Nationalisierung Georgiens“ (791) und verbunden damit einer späteren Verarbeitungsmöglichkeit fremder Elemente zu ziehen.

Trotzdem aber verhehlen sich seinem scharfen Forscherauge manche charakteristische Erscheinungen einer gänzlischen Selbständigkeit der georgischen Kunst nicht (cf. auch S. 7). Er hebt beispielsweise den Einfluß hervor, den die georgische Baukunst zur Zeit der Errichtung der georgischen Klöster in Jerusalem, auf dem Berge Sinai und insbesondere auf dem Berge Athos ausgeübt hat (725, 726, 769—770). Oder er bespricht die Verbreitung des Knaufes und des Bandgeflechtes in Armenien im 7. Jahrhundert vom Norden her, aus Georgien (437, 441)²⁾. Er ist daher manchmal gezwungen, seine strenge Formel der Unterwerfung Georgiens zu beschränken; so z. B. wenn er schreibt: „Man wird also in der Frage des Verhältnisses von Armenien und Georgien auch mit der Vermittlung eines dritten Kreises, eben des iranischen, rechnen müssen“ (764). In solchen Einschränkungen gelangt der stetige Mangel seiner Untersuchungen zum Ausdruck: eine ungemein starke Unabgeschlossenheit, eine ungenügende Durcharbeitung und eine flüchtige Darstellungsart: die wichtigsten Fragen und Behauptungen der Untersuchungen werden einfach hingeworfen in einer unbearbeiteten Form, das Stoffgebiet wird ungemein erweitert, aber ohne eigentliche Bearbeitung, obendrein wird alles von schillernden Gedanken und grellen Vergleichen überstreut, usw. . . Nicht zu verwundern, daß eine solche Darstellung notgedrungen an inneren Widersprüchen zu leiden hat. So auch in betreff der letztgenannten Behauptung einer gemeinsamen Quelle der Entwicklung christlicher Baukunst in Georgien und Armenien; hier fügt er weiter hinzu: „Nur freilich in der Frage des Konchenquadrates ist, glaube ich, diese Erklärung nicht zulässig, weil die Anschlebung von Strebenischen erst in Armenien, nicht schon in Iran erfolgte, zusammen mit der Freistellung der quadratischen Kuppel und dem Anwachsen ihrer Größe“ (764). Er hat aber nirgends im ganzen Werke diese seine Sätze bewiesen, ja sogar nichts dazu beigetragen, diese Annahme auch nur plausibel zu machen: er legt einfach das bunte Material der armenischen und der georgischen Kirchen des 7. Jahrhunderts mit all den genannten Bauelementen vor, d. h. er zeigt nur das fertige Resultat, nicht den Vorgang selbst. Es bleibt also die These unbewiesen, und man hat volle Freiheit, das Werden jener schöpferischen Phasen anderwärts zu suchen.

Bezeichnend und typisch für diese seine Stellung zur georgischen Baukunst ist unter anderem die Art und Weise, wie er jene komplizierte, strittige Frage behandelt, die die Entwicklung des Vierpaßtypus mit Umgang, wie er in Ischchan, Suartnotz, Bana vertreten ist, zum Inhalt hat. Strzygowski ignoriert vollkommen (oder blieb ihm diese Tatsache unbekannt?), daß Nerses III, der Erbauer der Katholikos Armeniens, ein Anhänger der orthodoxen Kirche, zunächst Bischof von Ischchan, seinem Mutterorte in der Provinz Tao war, die ja zum georgischen (nicht armenischen) Patriarchate gehörte und von dem Katholikos Georgiens in Mschetha hierarchisch abhängig war. Zur ganzen Frage macht Strzygowski bloß diese Bemerkung: „Aber die im Tschorochgebiet liegenden Städte Ardwin und Ardanusch [die letzte — Sitz des georgischen Könige Aschot im 8.—9. Jahrhundert!] sind armenisch, und das gesamte Gebiet Talk . . . muß nach den in der Wiener Mechitaristen-Kongregation zahlreich aus diesen Gegenden stammenden Armeniern auch heute noch eine dichte armenische Bevölkerung aufweisen“ (726). Somit ist die schwierige und minutiöse Arbeit Prof. Marrs zur Klarstellung der Abwechslung armenischer und georgischer Bevölkerung in diesen südwestlichen Provinzen von Tao-Klardshethien vollkommen belanglos geblieben; Strzygowski beurteilt einfach alles nach dem Bestand der gegenwärtigen Wiener Mechitaristen-Kongregation³⁾.

(1) Er glaubt, daß auch das armenische Alphabet vor Mesrop überhaupt nicht vorhanden war; Mesrop hätte es im Jahre 409 oder gar 407 erfunden (S. 29 u. 8.).

(2) Weeshalb er aber S. 764 beim Erwähnen einer leichteren Akkomodation der georgischen Kunst an fremde Einflüsse gerade diese Stellen seines Werkes zitiert, bleibt mir vollkommen ein Rätsel.

(3) Man ist gezwungen, ganz allgemein hier zu bemerken, daß Strzygowski im ganzen Marrs Arbeiten im Gebiet der armenischen Altertumforschung verschweigt. Er sagt kein Wort darüber, daß die ganze Thoramaniansche Fragestellung erst möglich geworden ist, nachdem dieser in Ani mit Marr gearbeitet hat.

Strzygowski ist so von der absoluten Natur seines Postulates überzeugt, daß er sogar das Programm einer künftigen Bearbeitung der Geschichte georgischer Baukunst entwirft: „Es wäre wichtig, wenn jemand, wie ich es für Armenien getan habe, die altchristliche Kunst Georgiens im besonderen bearbeiten und zeigen wollte, auf welchen Grundlagen sich dessen überaus zahlreiche Denkmäler des 10.—12. Jahrhunderts aufbauen“ (726, vgl. 7). Eine selbständige Fragestellung scheint ihm anscheinend ausgeschlossen zu sein.

Strzygowski verfügte also über keine inneren, durch den Stoff selber gebotenen Gründe für die Aufstellung jener Behauptungen, die er über das Verhältnis der georgischen und der armenischen Kunst gemacht hat; und er konnte auch über keine verfügen, da er sich ja einer Bearbeitung des georgischen Tatsachenmaterials von vornherein entzog. Wenn Strzygowski Armenien den Vorsug gibt vor Georgien, so sind dazu augensichtlich Motive ganz anderer Ordnung im Spiele. Seine während des Weltkrieges erschienenen Schriften, wie die hier besprochene Baukunst der Armenier, so besonders Altai-Iran und Völkerwanderung (1917) befremden den Leser durch die zur vollen Blüte gelangte rassen-theoretische Unterlage aller künstlerischen Entwicklung, die bereits früher (vgl. sein Kleinasien, 1903), sehr zaghaft aber, mitgesprochen hat. In den letztgenannten Schriften aber ist das Rassenproblem zum Leitmotiv der Darstellung gemacht; der Verfasser hantiert immerfort mit einer Gegenüberstellung der arischen und der semitischen Rassenpsychologie, wobei er der nordischen (arischen) die südliche (semitische) gegenüberstellt. Dabei rechnet er zwar die Türkvölker ihrer Psychologie nach zu den Ariern, desgleichen auch die Araber. Als Träger des reinen arischen Kunstschaffens erscheinen im Gefolge seiner Theorie der arischen Rassenpsychologie — die Parther und die Armenier. Daß die Georgier keineswegs als Arier zu behandeln sind — das ist für ihn klar; daß die Armenier aber kein Volk reiner Rasse sind, sondern ein ausgesprochenes Mischvolk darstellen, das ignoriert er einfach. „Die Armenier sind von Haus aus Arier“ — schreibt Strzygowski — „es scheint, daß die beobachtete Entwicklung ihrer christlichen Baukunst damit zusammenhängt . . . Da den beiden verhältnismäßig selbständigen Einheiten, der griechischen und nordischen, von nun ab als dritte die armenische zuzurechnen sein wird, gewinnen wir weiteren wichtigen Vergleichsstoff für die Bestimmung arischer Eigenart, und es entsteht die Frage, inwieweit die Rasse bei der Entstehung dieser Stile und der armenischen Baukunst im besonderen mitbeteiligt war“ (575, 519 et passim). Diese verhängnisvolle und wissenschaftlich absolut unhaltbare Hypothese einer einheitlichen Rassenpsychologie hat ihn zu Schlüssen geführt, die auch selber unhaltbar sind und von vornherein auch dieser Rassen-theorie spotten, anstatt rein wissenschaftlich entwicklungs- oder völkerpsychologische Gesichtspunkte den Fragen über Entwicklung der künstlerischen Erscheinungen zugrunde zu legen.

IV

Ich habe zunächst jene beiden Leitmotive der Darstellung im Werke Strzygowskis besprochen Leitmotive, die als irrige Annahmen, irrige Postulate, die Untersuchung beherrschen. Selbstverständlich ist hier weder der Ort noch die Zeit, sie als irrig auf Grund von Darlegung und Behandlung des Materials selbst zu erweisen, noch auch die Möglichkeit; denn es erfordert zusammenhängender Untersuchungen zur Architektur Georgiens und Armeniens. Hier handelte es sich lediglich darum, die Postulate scharf zu formulieren und ihre methodologische Berechtigung zu prüfen; einen positiven Aufbau aber können allein Einzeluntersuchungen fördern, wie sie von mir zum Teil vorbereitet und seit 1916 der Drucklegung harren, zum Teil aber, wie die besonders in diesen Fragen ausgiebige über die Baukunst Kachethiens, in nächster Zeit fertiggestellt werden¹⁾.

Nachdem wir also die Postulate besprochen haben, können wir zu den konkreten Aufstellungen übergehen, die Strzygowskis Schrift in Menge aufweist. Es kann sich daher wiederum bloß um eine Besprechung der ausschlaggebenden Punkte handeln, denn das ganze Werk ist so reichhaltig, daß es nicht anders möglich ist. Wir beginnen mit der Kardinalfrage vom Ursprung der Kuppel.

In den Kuppelbauten der altchristlichen Periode sind zwei typische Arten zu unterscheiden. Wenn die Kuppel — es sei denn eine Trommelkuppel oder nicht — einen runden Raum überdeckt, wie wir es im hellenistisch-römischen Kreise (in Syrien, Kleinasien, in Italien) wiederfinden, dann besteht in dessen Aufbau keine bauliche Schwierigkeit; er birgt in sich kein konstruktives Problem. Ganz anders verhält es sich, wenn der Übergang von einem quadratischen Grundrisse zum Rund der

(1) Sie werden alle in der von mir bereits begonnenen Serie erscheinen.

Kuppel gefunden werden soll. Hier knüpft ein konstruktives Problem ans andere an. Es darf dabei nicht übersehen werden, daß die runden Kuppelbauten (oder die oktogonalen) nur kurze Zeit zur Ausführung gelangten, sie wurden bereits sehr früh schon durch den quadratischen Grundriß in der christlichen Baukunst verdrängt. Wenn bereits allein die Verbindung des Kuppelrundes mit dem quadratischen Grundriß eine architektonische Leistung bedeutet, so ist es um so mehr, wenn die Halbkugel der Kuppel noch eine Fenstertrommel erhält. In diesem Fall kommt noch das Verstreibungsproblem hinzu. Alle diese Momente sind von Strzygowski mit einer besonderen Aufmerksamkeit beachtet worden und erfreuen sich besonderer wissenschaftlichen Konstruktionen in seiner Untersuchung.

Strzygowski geht ganz methodisch vor bei Behandlung dieses Entstehungsproblems der Kuppel. Er begnügt sich nicht mit einer Feststellung der Entwicklungsphasen in der kirchlichen Kunst allein, sondern sucht nach ihren Quellen im volkstümlichen Bau selbst, d. h. er sucht nach den psychologischen Grundlagen der Entstehung des monumentalen Kuppelbaues in jahrtausendlangen traditionellen Gegebenheiten, indem er lediglich auf diese Weise einen festen Boden zum Verständnis des ganzen Vorganges zu finden hofft. Aber in diesen seinen Bemühungen nach einer möglichst breiten Grundlage übersieht er einige bedeutende Tatschengruppen. Und gerade von seiner Expedition sollte man das nicht erwarten, denn sie schloß als Teilnehmer „den Ethnologen Dr. Edmund Küttler“ (S. 14) ein. Und dennoch, wie gesagt, blieb für Strzygowski die geläufige Form von hölzernen Bauernhäusern Georgiens und der anliegenden Teile Armeniens vollkommen unbekannt, die zum großen, ja teilweise größeren Teile in der Erde sitzend, einen zentralen, fast quadratischen Raum bilden, der stufenweise sich zum Zentrum, wo die Öffnung für Rauchausgang angebracht ist, erhebend überdeckt wird¹⁾. Statt dessen wendet Strzygowski seine ganze Aufmerksamkeit der Dorfarchitektur in Chorasan (nordöstliches Iran), im nördlichen Syrien und nördlichen Mesopotamien sowie im Chotan, Seistan (Afghanistan) und Turfan zu, wo in breiter Schicht Häuser mit Kuppeln über dem Quadrat vorgefunden sind, die aus Rohziegeln gebaut wurden. Die Kuppeln bilden sich in solchen Häusern ganz von selbst als Ergebnis des Übereckgewölbes (365—366). In diesem Übereckgewölbe eben sieht Strzygowski den Keim der Kuppelform über dem Quadrat, die auf Trompen errichtet wird. Es ist nicht der Mühe wert, besonders beweisen zu wollen, daß all solche ethnographische Tatsachen und Besonderheiten als Ausdruck einer uralten Tradition zu behandeln sind, und daß folglich auch in unserem Fall solche Häuser schon lange vor Christi Geburt erschienen sein müssen. Wenn wir nun in allen diesen Gegenden sowie unabhängig davon auch in den Holzhäusern des Kaukasus analoge Formen antreffen, so spricht das keineswegs für ein bestimmtes Zentrum der Entstehung solcher Form und noch weniger für eine Entstehung gerade in Iran. Dazu ist überhaupt bisher kein Beweis beigebracht. Es bleibt also eins von beiden übrig: entweder muß man sich der hypothetischen Aufstellungen enthalten oder Beweise für diese beibringen. Für meinen Teil schließe ich mich gern der ersten Möglichkeit an, obwohl gerade heutzutage die Frage nach der ursprünglichen Bevölkerung aller genannten Gegenden durch Prof. N. Marrs Untersuchungen der letzten Jahre in Fluß gebracht ist, da er in den Sprachen ausgesprochen „japhetische“ Elemente aufgedeckt hat.

In den christlichen Bauten des Kaukasus sind alle Kuppelbauten der ältesten Zeit auf einen quadratischen Mittelraum gegründet, und die Überleitung vom Quadrat zum Rund der Kuppel geschieht mittelst Trompen. Dasselbe System, aber mit der Überleitung mittels Pendentifs, erlangt allgemeine Herrschaft in der gesamten christlichen Welt. Der Rundbau und das Oktogon, die „ursprünglich herrschend“ waren im Mittelmeergebiete, werden bald „durch den quadratischen und Vierpfeilerbau verdrängt“ (746), wie Strzygowski ganz richtig hervorhebt. Was die Verstreibung durch Nischen anbetrifft, so meint Strzygowski, daß, wo wir immer in römischen Kuppelbauten Nischen im Mauergrund auffinden, diese eine total andere Bestimmung haben als in den kaukasischen Bauten, namentlich sind in ihnen die Nischen nur „zur Erzielung von Ersparungen im Baustoffe eingetieft“. „Die Kuppel ruht dann auf dem Mauerzylinder wie im Pantheon und das scheinbar vorliegende Konchensquadrat im Grundriß kann nie über die fehlende Nischenverstreibung hinwegtäuschen“ (466). Was aber einen Bau wie Minerva medica anlangt, so ist dieser „Bädersaal der Villa des Licinius Gallienus (260—268) in Rom der Gruppe der armenischen Strebenischenbauten anzuschließen“ (737); des-

(1) Und doch erwähnt Strzygowski die Aussage Leonhardts über solche unterirdische Häuser (368—369)!

gleichen auch S. Lorenzo in Mailand (738) und sogar die Fenstertrommel der S. Constanza (371). In dieser Hinsicht, wie wir sehen, legt sich Strzygowski keine Schranken für seine Behauptungen auf.

Bei dieser seiner Beweisführung des orientalischen Ursprunges der Kuppel in armenischen und georgischen Kirchen ist Strzygowski also einerseits bemüht, denselben im nördlichen Iran aufzusuchen, und andererseits gezwungen, älteste römische Beispiele abzulehnen. Nachdem er das Auffinden der Kuppel als solches für eine Tat, die in Iran stattgefunden hat, erklärt und als dessen unmittelbare Belege die Paläste von Sarvistan und Firuzabad nennt, behauptet er, daß erst für christlich-kirchliche Zwecke die Kuppel durch eine Fenstertrommel erhöht wurde und so seine besondere, dominierende Stelle erhalten hat. Die Erhöhung der Kuppel durch die dazwischengeschobene Fenstertrommel erfordert eine bestimmte Berechnung von Druck und Schub, welche zum Hervorziehen einzelner Teile des Mauerquadrats in Form von Apsiden führte. Gerade dies bezeichnet Strzygowski als „die schöpferische Tat“, als „den neuen Baugedanken der Armenier“ (460). Diesen Schritt von einfachen Mauerquadraten mit der direkt über Ecktrompen gesetzten Kuppelphäre erklärt er für eine „Tat“ der armenischen Architektur, da Armenien das Grenzgebiet Irans bildet.

Mir scheint es aber, daß solche kategorischen und allzu einfach geradlinigen Konstruktionen jeder psychologisch tiefgehenden Analyse versagen. Wenn wir in den ältesten Bauten Roms, wie der genannten Minerva medica, oder in S. Constanza, oder dem Oktogon Konstantins in Antiochien Fenstertrommeln aufweisen, so bedeutet das zunächst nur das Auftreten solcher bereits in hellenistischen Rundbauten, wie sie vielleicht sogar selbst bis in den Kaukasus hinein vorkamen¹⁾. Keineswegs aber ist man berechtigt, schlechtweg alle solche Bauten als „armenische“ zu qualifizieren und sie sogar direkt als von Armeniern erbaute zu erklären (493, 495). Daher wäre jedenfalls die Beweismöglichkeit näher, für den Kaukasus einzig den Versuch einer Verbindung vom Kuppelbau über einem quadratischen Grundriss mit der Fenstertrommel in Anspruch zu nehmen. Dies kann hier kaum eher als im 6. Jahrhundert stattgefunden haben. Mit andern Worten konnte meines Erachtens die Fenstertrommel unabhängig auch in anderen, namentlich in Rundbauten auftreten, nach einer flüchtig von Strzygowski hingeworfenen Bemerkung, als eine Nachahmung des Lichtgadens in basilikalischen Kirchen (463, 464).

Auch in diesem Punkt wiederum ist man also gezwungen, Strzygowskis „Historismus“ gegenüber eine komplizierte Entwicklungserforschung zu erstreben und zu fordern, wobei der Bedeutungs- und Motivwandel der Formen in verschiedenen Kombinationen ebensowenig wie die Möglichkeit zusammenfassender, gleichförmiger Endergebnisse aus ganz verschiedenen Entwicklungsreihen vernachlässigt werden darf.

Wie erwähnt, besteht der folgende Schritt im Schaffen des Architekten darin, daß das einfache Kuppelquadrat zur Verstrebung die hervortretenden Apsidischen erhielt. Das ist die zweite Tat des armenischen Architekten. Diese Strebenischen, „die, vom Boden an im Grundriß halbrund, gestelzt oder hufeisenförmig, ansteigen“, d. h. „eine außen sichtbare Verstrebung, also grundsätzlich von der Art der ‚Gotik‘“ besitzen, haben — „es könnte sein!“ — „mit der persisch-mesopotamischen [Art] keine unmittelbare Verbindung“ (462). „Die iranische Baukunst war nicht hinausgekommen über die Verwendung der Kuppel auf dem geschlossenen Mauerquadrat. Dieses war und blieb dort die übliche Wohnzelle“ (465). Erst der christliche Kirchenbau erforderte eine Abgrenzung des Raumgebildes und eine Erweiterung seiner Fläche. „Die Freistellung der Kuppel und die Steigerung ihrer Größenging Hand in Hand mit dem Zwange, sie zu verstreben. So mußte die Aufhebung des wachsenden Kuppeldruckes bei Anbahnung von Erweiterungsmöglichkeiten für das bis dahin geschlossene Grundquadrat mitsprechen. Eine Öffnung der Wände war möglich in der Hinausschiebung der Umfassungsmauern, einmal nach den Achsen, dann nach den Diagonalen“ (465). So werden verschiedene Typen von Bauten möglich, aber ihre Grundform ist allen gemeinsam, und sie ist, nach Strzygowskis Meinung, zuerst gerade im Kaukasus geschaffen worden, der „von der Grundform des Quadrates als betonter Mitte ausgehend, die Kuppel zwar nach iranischer Art auf vier Mauern ruhen, aus diesen Mauern aber auf allen vier Seiten in den Achsen halbrunde Ausbuchtungen vortreten ließ. Der Raum, der auf diese Weise mit der Kuppel überdeckt werden konnte, ist ziemlich groß“ (466). Das hier

(1) Vgl. die Erwähnung eines georgischen Fürstenpalastes aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts in der Lebensbeschreibung von Peter dem Iberer, geschrieben um 500, wo ein Saal mit Kolonnen und acht Konchen erwähnt wird (Petrus der Iberer, hrsg. von P. Peters, 1895).

gekennzeichnete Prinzip ist zweifellos richtig charakterisiert, aber es ist nicht allein das Ergebnis der konstruktiven Überlegungen, sondern ist in seiner Entstehung weit komplizierterer Natur, da ja auch einfach eine Tradition der früheren Grundrisschemata hier weiterlebt.

Die bis jetzt genannten Entwicklungsphasen sind zeitlich dicht aneinander gebunden, wie es Strzygowski meint. Demgegenüber ist ein anderes Konstruktionsmoment eher ein Ergebnis, das nach einem gewissen Zeitablaufe auftritt. Es ist der Ersatz der Nischenverstrebung durch Verstrebung durch Tonnen und die der Pfeiler (481, 482, 502, 504—505). „Bisher hatten sowohl im Kuppel- wie im Tonnenbau die Umfassungsmauern ausgesprochen tragende Bedeutung. Ohne sie war die Einwölbung der Bauten undenkbar. Das wird nun anders. Sobald Tonne und Kuppel zusammenwirken, man die ursprüngliche Konchenverstrebung aufgibt und dazu übergeht, innerhalb der Umfassungsmauern Verstreubungen der Gewölbe untereinander aufzuführen, die an die Umfassungsmauern als tragende Teile selbst keine Ansprüche stellen . . . werden diese Mauern überflüssig. Die Gewölbe erscheinen . . . von Strebepfeilern getragen“ (504—505).

Es ist bedeutsam, daß als Stützen hier allorts Pfeiler, nicht Säulen angewendet werden. Sie konnten tatsächlich konstruktiv eine wichtige Rolle spielen (217, 308—309).

Die eben besprochenen Hauptmomente in der Konstruktion von Kirchenbauten im Kaukasus liegen jenen konkreten Lösungen, d. h. Kirchentypen zugrunde, deren Aufeinanderfolge von Strzygowski besonders eingehend behandelt wird, und deren Besprechung wir demnächst aufnehmen müssen.

Diese drei konsequenten und radikalen architektonischen Schöpfungsmomente, die vom christlich-kaukasischen Architekten entdeckt und vollbracht worden sind, sind von Strzygowski scharfsinnig umrissen, obwohl — wie bereits des öfteren hervorgehoben — zu einfach, als das Ergebnis allein konstruktiver, logischer Überlegungen. Strzygowski will denn auch die Zeit dieser schöpferischen Taten ins 3. bis 4. Jahrhundert verlegt wissen, was nun keineswegs zu beweisen ist. Im Gegenteil dazu ist dieser Prozeß im 6. — Anfang 7. Jahrhunderts — geschehen, und dies beweist, wie ungemein stark, aktiv und schöpferisch jene geistige Kraft war, die in rascher Folge eine ganze Skala von Entwicklungsstufen durchgemacht hat, hier im Kaukasus, wie anderorts im christlichen Orient.

V

Die im vorangehenden Abschnitt besprochenen Elemente zeigen, welche hohe Bedeutung und Selbstständigkeit die christlich-kaukasische Baukunst zu behaupten imstande ist. Sie zeigen zugleich, daß dieselbe eine hervorragende Bedeutung für die Entwicklung der gesamten christlichen Architektur hat. Wenn diese neue Erkenntnis in Fragen einer grundlegenden Bedeutung festgestellt worden ist, so muß sie auch eine Anwendung in betreff verschiedener sekundärer Erscheinungen haben. Dies ist denn auch tatsächlich der Fall. Strzygowski streift an einzelnen Stellen seiner Untersuchung solche Neuergebnisse sekundärer Art. Deren Zahl ist so groß, daß eine kritische Betrachtung derselben geradezu unendlich zu werden droht, zumal ja vieles auf Widerspruch stößt. Und es ist nicht möglich, in einem kritischen Aufsatz abweichende Ansichten zu beweisen; alles das hoffe ich — wie erwähnt — in nächster Zeit in positiver Form von Einzeluntersuchungen darlegen zu können. Hier will ich nur noch einige wichtigste Sonderfragen der kaukasischen Baukunst behandeln.

Es ist notwendig, zunächst in diesem Zusammenhange die Frage zu streifen, ob die christlich-kaukasische Architektur tatsächlich eine Gußmauerwerk- und Verkleidungsarchitektur sei, wie sie uns Strzygowski vorstellt. Er beginnt seine ganze Schrift mit einem bezeichnenden Paragraphen über „die Bedeutung der armenischen Denkmäler für die Baukunst der Gegenwart“, in dem er gerade die Behauptung aufstellt, daß die armenische Architektur eine Gußmauerwerk- und Verkleidungsarchitektur sei und somit die nächste Parallelerscheinung zum modernen Eisenbetonbau darstelle. Strzygowski behauptet entschieden, daß „sämtliche Bauten, die im vorliegenden Werke vorgeführt werden (4), Gußmauerwerk mit Plattenverkleidung darstellen“. Er kommt dann im folgenden zweimal zu dieser Frage zurück (207 ff. und 349 ff.) und erklärt dabei, daß „das armenische Gußmauerwerk nicht nach römischem Muster gehandhabt wird. Vielmehr steht es der vorderasiatischen Art darin nahe, daß es ohne Ziegelrippen als Füllung zwischen Steinschichten gegossen wird. Und doch besteht . . . noch ein sehr wesentlicher Unterschied . . . Dort überall ist der Stein die Hauptsache, die Füllung verhältnismäßig dünn. In Armenien aber ist das Füllmauerwerk so dick und dafür der Plattenbelag verhältnismäßig so dünn, daß die Hauptsache eben das Gußmauerwerk ist“ (355). Dabei fügt Strzygowski ausdrücklich hinzu, daß dieses Bausystem keine Erfindung der armenischen Architekten sei, sondern

„vom Osten her“ übernommen (355, 353). „In vorchristlicher Zeit scheint Armenien nur den reinen Steinbau gekannt zu haben“ (353), bemerkt Strzygowski ganz richtig. Es findet hier also eine radikale Änderung statt; erst in christlicher Zeit taucht jenes Gußmauerwerk auf. Dabei muß man aber beachten, daß diese Änderung keineswegs plötzlich auftritt, sondern im Gegenteil einen allmählichen Übergang aufweist. In den ältesten Bauten ist der Gußkern sehr dünn, die Hauptsache macht die Quaderfüßung aus, und in einigen Bauten ist der Gußkern so gut wie gar nicht vorhanden, so z. B. in der kleinen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha, in einzelnen Kirchen Kiardshethiens und Schwachethiens u. a. Erst in Bauten des 10. und 11. Jahrhunderts wird der Gußkern auf Kosten der Quaderfüßung immer stärker und stärker, so daß diese endlich einfach zur Verkleidung wird. Dieser Prozeß läßt sich desgleichen auch in Armenien nachweisen; so ist die Basilika von Jereruk oben eine derartige Kirche aus Quadersteinen gefügt mit einer ganz dünnen inneren Gußkernschicht; und in den Bauten am Trümmerfelde von Ani kann man ganz gut auch den allmählichen Übergang beobachten und seine zeitliche Einordnung feststellen. Auch sind die kolossalen Dimensionen von Quadersteinen, wie sie Strzygowski für die Kirche im Kloster von Gelathi erwähnt, gar nicht eine Ausnahme, wie er es behauptet (213, 353).

Der Nachdruck also, den Strzygowski auf dieses Element kaukasischer Baukunst legt, ist unbegründet, denn wir können keineswegs das Kennzeichen armenischer Baukunst darin sehen, daß sie eine Verkleidungsarchitektur sei im Unterschiede von der Darstellungsarchitektur der Griechen, die es nach dem semitischen Vorbilde machten. Wir haben es hier mit einem Handgriff zu tun, der allmählich entstand. An und für sich bildete er zunächst gar nicht irgendeine lose Verkleidung, sondern eine Einheit, er war nur aus ökonomischen Gesichtspunkten angewandt worden. Und diesen inneren Zusammenhang hat selbst Strzygowski bemerkt. Er rühmt die „gesunde Einheitlichkeit des Baugedankens“, da in den kaukasischen Bauten der Mauerkern und die Verkleidung untrennbar sind, so, daß die „Steinhülle zugleich das Gerüst war, das den Guß ermöglichte“ (354). Das Prinzip der Verkleidung, der Verblendung eines für sich bestehenden Bauganzes ist also durch dies Geständnis annulliert. Vielleicht läßt es sich so ausgleichen, daß in Wahrheit Strzygowski zwei Tatsachenreihen kennengelernt hat, sie aber nicht weiter miteinander in Beziehung, Verbindung u. dgl. gesetzt hat und also zweierlei Meinungen auszusprechen gleichsam gezwungen wurde. Er charakterisiert bereits einleitendweise die eine Art — wo „der Verguß trotzdem unberührt stehenbleiben“ konnte, daß „die Platten im Laufe der Jahrhunderte sich loslösten, aus dem Gefüge gerieten und abfielen“ (S. 3 und Abb. 1) und eine andere — wo der „Bau ohne Platten nicht stehenbleiben“ könnte (S. 4 und Abb. 4).

Gleichzeitig mit dieser konstruktiven Besonderheit, die er geradezu als ein Charakteristikum behandelt, hebt Strzygowski hervor, daß „man in Armenien mit ganz anderen Mauerstärken rechnen“ muß, nämlich weit größeren, „als im Westen und Süden, und gerade das ist eine Eigentümlichkeit der vom Osten her nach Armenien vordringenden Kuppelbauten aus dem sehr einfachen Grunde, weil diese dort ursprünglich in Rohziegeln erbaut waren und doch den Druck der Kuppel aushalten mußten“ (355). Mit andern Worten: hier gibt Strzygowski bereitwillig zu, daß ein übernommener Handgriff ohne jede weitere Prüfung und Adaptation angewendet wird, und dies neben den außerordentlichen konstruktiven Errungenschaften, die er den armenischen Architekten zuschreibt. Es kommt also in den ganzen theoretischen Aufbau Strzygowskis von einer ungemein großen Meisterschaft und Schöpferkraft armenischer Architekten ein nicht zu übersehender Riß hinein¹⁾.

Eine weitere bauliche Eigentümlichkeit der Kirchen im Kaukasus bildet das Tonnengewölbe als Überdeckungsart, nebst der Kuppel. Es ist kein einziger Bau mit flacher Decke, auf Holzgerüsten u. dergl. etwa da. Das heißt also, in dieser Hinsicht besteht ein bestimmter Unterschied zwischen den hiesigen Bauten und den basilikalischen Kirchen vom hellenistischen Typus, wie er in Kleinasien, Syrien und auch in Westeuropa bekannt ist. Strzygowski ist bereits jahrzehntelang auf der Suche nach dem Ursprunglande des Tonnengewölbes. Erst in diesem Armenienwerke fällt er sein positives Ergebnis: der tonnengewölbte Kirchenbau geht von Mesopotamien aus (59). Wenn auch sein Schluß so kategorisch klingt, so ist doch die Darstellung im Buche selbst ganz anders. Er überläßt in dem gerade dieser Frage gewidmeten Paragraphen das Wort seinem Assistenten und Mit-

(1) Es sei hier nebenbei bemerkt, daß die georgischen Kirchen in seltenen Fällen nur die Dicke der Mauern von 1 m übertreten; als Regel gilt eben die Mauerdicke von 0,70 bis 1 m.

arbeiter während der Expedition, Dr. Heinrich Glück, der eine im allgemeinen abweichende Darstellung gibt. Nachdem Glück festgestellt hat, daß das Tonnengewölbe als Grundform der Überdeckung in den angrenzenden Ländern Armeniens, im zentralen Kleinasien und im nördlichen Mesopotamien verbreitet ist (381), bemerkt er, daß die Herstellung der Tonnengewölbe „offenbar mittelst hölzerner Lehrbögen“ geschah. „Gewöhnlich werden, wo nicht (in kleineren Bauten) stehende Gerüste verwendet wurden, die Kapitelle der Pfeiler genügende Stützpunkte für ein Schwebegerüst gewährt haben“ (381—382, cf. 216). Die Pfeiler sind also als Stützpunkte bei der Gewölbeherstellung notgedrungen gefordert, was beispielsweise in Mesopotamien nicht der Fall war, da dort ohne Lehrgerüste die Gewölbe aufgeführt wurden. H. Glück leitet denn auch die Anwendung von Pilastern mit Tragbögen einerseits aus dem arabischen System, das sich im 1.—2. Jahrhundert n. Chr. in Ostsyrien, Hauran und Mesopotamien verbreitet hat (383), und andererseits aus der hellenistischen Tradition (386—387). Glück sieht also die offensichtliche Kompliziertheit des Tatbestandes¹⁾ im Gegenteil zu Strzygowski's simplizistischer Geradlinigkeit des Aufbaues²⁾. Diese Zusammenstellung H. Glücks läßt also die Möglichkeit einer unabhängigen und selbständigen Entstehung an verschiedenen Orten bestehen, was anscheinend auch er selber anzunehmen geneigt ist, wenn er zugeht, daß die Basiliken Kleinasiens, Nordsyriens und Armeniens — Bauten verschiedener Typen seien (391—392).

Wie dem auch sei, jedenfalls besteht die Unterscheidung zu Rechte, die Strzygowski zu begründen bemüht ist, zwischen den Basiliken vom orientalischen Typus mit dem Tonnengewölbe und dem mit Holz flachgedeckten vom hellenistischen Typus. Wie aber die Entstehung des Tonnengewölbes vor sich gegangen ist, das bleibt anscheinend noch immer eine offene Frage.

Endlich noch einige Worte über die dritte konstruktive Eigentümlichkeit christlich-kaukasischer Kuppelbauten der ältesten Zeit, nämlich über die Trompenkonstruktion bei der Überleitung vom Quadrat zum Rund der Kuppel. Bereits Choisy und Dieulafoy haben die besondere Art dieses Überganges in den sassanidischen Palästen hervorgehoben. Strzygowski hat dann viel Mühe dieser Frage gewidmet. Er meint, die Trompen in den Ecken des Quadrates, die die Überleitung zum Achteck und dann zum Rund der Kuppel vermitteln, seien iranischen Ursprunges. Er leitet sie vom Übereckgewölbe ab. Daneben gewahrt man bei ihm in dem Armenienwerke ein Schwanken, ob nicht die Trompen einheimisch im Kaukasus wären, ob sie nicht im Kaukasus ein Produkt selbständiger Entwicklung wären (372, 755, cf. 369). Dabei aber versäumt er es natürlich nicht, ihren orientalischen Ursprung und ihre Übernahme in Ravenna und Westeuropa vom Osten her, zu betonen.

Wie gesagt, kann ich hier andere konstruktive Elemente, wie das Kreuzgewölbe, den Hufeisenbogen und den Spitzbogen, die Pfeilerstützen, die Dreiecknischen an den Fassaden, die Emporenanlagen u. a. m., nicht besprechen.

VI

Indem wir zunächst die Postulate kritisch zu besprechen uns bemüht haben, die Strzykowski seinem Werke zugrunde legt, dann die hauptsächlichsten und grundlegenden Behauptungen über die Eigentümlichkeiten „armenischer“ Baukunst und deren Entwicklungsphasen kennengelernt haben, ist es nun an der Reihe, uns mit dem Gesamtschema der Entwicklung der Baukunst im christlichen Kaukasus, wie sie von Strzygowski mit Nachdruck und Eifer im Verlaufe der ganzen Untersuchung dem Leser aufgepreßt wird, zu befassen.

Der Ausgangspunkt der Entwicklung des Kuppelbaues im Kaukasus ist ganz konsequent mit der allgemeinen Form der Raumgebilde verbunden, die für die Architekten im Kaukasus typisch sind. Strzygowski hebt mit Recht hervor, daß der kaukasische Architekt einen über jeden Zweifel erhabenen Drang offenbart, den Raum als momentan, simultan zu erfassenden zu schaffen, einen Raum also, der keine aufeinanderfolgende, rhythmisch bewegte Eindrucksreihe voraussetzt, mit anderen Worten: er hebt die einheitliche Zentralität des Raumgebildes hervor³⁾. Auch ein zweites gestalten-

(1) S. 382 erwähnt Glück ferner noch die Tonnenwölbung im Niltale.

(2) Zwar spricht auch Strzygowski gelegentlich, daß „im einschiffigen Tonnenbau [Armeniens] ältere einheimische Überlieferungen am Leben geblieben sein“ könnten (372); oder in der Note zu S. 711 über „die Ausnahme in Ostsyrien“, die „vom Arabismus her zu begründen ist“. Aber das sind Gelegenheitseinfälle mehr, als strenge Darstellung.

(3) Um nicht mißverstanden zu werden, sei bemerkt, daß in diesen Ausdrücken natürlich auf keine psychologische Analyse ausgegangen ist, sondern lediglich das Unterscheidende gegenüber einer rhythmisch gegliederten Reihe in der Raumgestaltung romanischer oder gotischer Kathedralen etwa hervorzuheben das Ziel war.

des Element im Prozesse der Schöpfungsarbeit des Architekten — das Vorherrschen der Kuppel — wird von ihm ganz mit Recht betont. Dabei sind die Kuppelbauten immer auf einer quadratischen Grundlage errichtet. Diese Einsichten erlauben Strzygowski, wie er meint, an die Spitze aller Entwicklung von Kirchenbauten im Kaukasus das Kuppelquadrat mit Strebenischen (den „Mastarar-typus“) zu setzen (20 et pass.). Erst aus der Mitte des 7. Jahrhunderts sind uns die datierten Vertreter dieses Typus bekannt, wogegen die Vertreter anderer Typen aus einer früheren Zeit stammen. Strzygowski kann auf diese Weise natürlich nur mit Hilfe jenes Postulates von einer vorangehenden Blüteperiode seine Behauptung oder vielmehr seine Konstruktion glaubhaft machen: das tatsächliche Nebeneinander der Mehrzahl der von ihm angeführten Beispiele (Bauten des 7. Jahrhunderts) ignoriert er vollkommen und teilt diese seinem Entwicklungsschema gemäß auf. Somit ist von einem realen Anwachsen von Bauformen, von einem lebendigen Entwicklungsprozesse eines inneren Wachsens und einer schöpferischen Arbeit nichts zu spüren.

Für Strzygowski ist diese Entwicklung ein Nacheinander von Formen in einer geraden Linie, wo jede neue Form einer anderen wie an einer Schnur folgt. So hebt er zunächst die Entwicklung der strahlenförmigen Kuppelbauten hervor, nach deren Abschluß nun das Eindringen einer fremden Bauart und Bauform künstlich (aber gerade zur rechten Zeit) dem Lande aufgezwungen wird. Es ist die kuppellose Form der Basilika oder eines einschiffigen Tonnenbaues. Eine Zeitlang später nun entsteht der Versuch, die strahlenförmige Kuppelform der Kirche mit der Längsrichtung der Tonne zu verbinden. Und wiederum geschieht dies in einer Form, wo ganz präzise eine Abart nach einer anderen ihr Dasein erhält. Diese Art Konstruktion ist von Strzygowski ganz konsequent in seinem Werke festgehalten und einmal sogar ganz drastisch ausgedrückt. An jener Stelle nämlich, wo er behauptet, daß „dem Vierpaß als Ursache das Konchenquadrat vorausgegangen sei“, gibt er seinem Verwundern über „die Folgerichtigkeit der Entwicklung“ vollen Ausdruck in diesen Worten: „Bezeichnend ist daran, daß ein folgerichtiger Schritt den nächsten auslöst, also jeder künstlerischen Tat eine andere als Ursache vorausgeht, und ebenso eine andere als Wirkung folgt“ (484). Meine Untersuchungen der Tatsachen selbst aber, wie auch die allgemeinen methodologischen Überlegungen lehren ganz anderes. Wir haben ein äußerst bewegtes, sich verschlingendes und mehrseitig bedingtes Zusammenwirken verschiedener Momente und Motive beim Entstehen neuer Bauformen. Zum Teil muß man ein gleichzeitiges, paralleles Entstehen annehmen, zum größeren Teil aber lassen sie sich in eine zeitlich genau zu bestimmende Abfolge einordnen. — Trotz der methodisch, wie rein tatsächlich unzulänglichen Konstruktion der Entwicklung ist es aber lehrreich, Strzygowskis Aufstellungen im einzelnen kritisch zu betrachten.

Strzygowski teilt die Gesamtheit der Kirchenbauten im Kaukasus in drei Hauptgruppen auf:

1. Strahlenförmige Kuppelbauten,
2. Längsgerichtete Tonnenbauten,
3. Längsgerichtete Kuppelbauten.

Man sieht schon diesen Bezeichnungen ab, daß es sich hier in der dritten Gruppe sozusagen um eine Synthese der beiden ersten handelt, eine Synthese in der Richtung auf den Kuppelbau. Und es handelt sich hier, wie im Verlauf der ganzen Untersuchung mehrfach behauptet wird, eben um ein zeitliches Aufeinander dieser drei Gruppen. Mit dieser Behauptung steht im Zusammenhang jenes erste Postulat: die Entstehungszeit der Basiliken um die Wende des 5. und 6. Jahrhunderts ist ja bekannt.

Jede der obengenannten drei Gruppen wird dann weiter in Untergruppen geteilt. So besteht die erste Gruppe der strahlenförmigen Kuppelbauten aus zwei Untergruppen: 1. Kuppelquadrate mit Strebenischen und 2. Reine Strebenischenbauten. Strzygowski wird wohl selber das Gefühl gehabt haben, daß es sich nicht gerade reimt, wenn reine Strebenischenbauten aus irgendeiner Mischform abgeleitet werden (482, 99), denn das von ihm hervorgehobene Motiv der Raumerweiterung hat ja eben in den Formen des Kuppelquadrates seine Geltung. Eine richtige Beweisführung dieses Aufbaues und dieser Aufeinanderfolge werden wir vergebens in seinem Werke aufzufinden uns bemühen. In der Tat handelt es sich hier nur um eine hypothetische Behauptung¹⁾.

Aber auch abgesehen von diesem Verhältnis im großen sucht Strzygowski für beide Unter-

(1) Meine Ansichten über das Verhältnis dieser Formen sind näher ausgeführt und begründet in meinen Untersuchungen, Band I, Heft 2 und Band II (druckfertig).

gruppen nach verschiedenen Arten und kann für „reine Strebenischenbauten“ solche kaum aufweisen. Er hilft sich dann auf einem total irreführenden Umwege aus: er glaubt, die quadratische Grundlage jedweden konstruktiven Kuppelbaues im Kaukasus verlassen zu dürfen, indem er so fortfährt: „Zunächst mag, könnte man annehmen, die unmittelbare Zusammenstellung der bereits üblichen vier Nischen darauf geführt haben, auch mehr solche Konchen um einen Mittelpunkt anzuordnen, z. B. im Sechseck“ (48a). Das heißt, „man könnte“ hier „den Ansatz zur Entwicklung des reinen Rundnischenbaues vermuten“ (48a)! Somit vermutet er dies anscheinend nicht. Weshalb sind dann aber Sechs- und Achtpässe in sein Schema aufgenommen, wo sie ja keine Anlehnung ans Quadrat erlauben? Weshalb werden jene meist in Ani angetroffenen Bauten als späte Vertreter einer frühen, im 5.—7. Jahrhundert blühenden Form gekennzeichnet (490, vgl. 494)? Offensichtlich haben wir es auch hier wiederum mit jenen leider nicht so seltenen Unausgeglichenheiten, ja direkten Widersprüchen zu tun, die der ungenügenden Gesamtbearbeitung und Vertiefung seiner Untersuchungen zuschulden gemacht werden muß — der rastlose Drang, seine Entdeckungen und neue Horizonte allgemein bekannt zu machen, kommt keineswegs zugute, ja hemmt geradezu die Gründlichkeit der Durcharbeitung des Rohmaterials und fördert keineswegs eine Abgerundetheit der Darstellung. Strzygowski gibt gegen seinen Willen, jedenfalls im Widerspruch mit seinen eigenen Feststellungen, den Sechs- und Achtpässen Platz neben den Vierpässen, als deren weiteren Abzweigungen; für die Achtpässe „mag eine eigene Anregung schon in den Konchenquadraten mit verstreuten Ecken gelegen haben“ (48a). Er sucht sich auch hier durch seine Postulate zu helfen: „Die Auffassung des Quadrates hat sich zuerst im Äußeren, dann auch im Inneren vollzogen, dann könnte der Übergang zum Sechs- und Achteck erfolgt sein“ (99).

Wie angedeutet, ist diese Zusammenstellung, diese Verbindung ganz unbegründet und muß fallen gelassen werden. Sechspässe treffen wir keineswegs vor dem 10. Jahrhundert an, sowohl in Georgien wie in Armenien (hier alles Bauten von Ani aus der „Renaissance“-Zeit dieser Stadt). Das ist eben jene Zeit, wo im allgemeinen konstruktive Probleme den dekorativen Platz machen, wo man nicht weiter sich konstruktiv gebunden fühlte. In Georgien bilden die bekannten Sechspässe denn tatsächlich eine Reihe eigenartiger dekorativen Bearbeitungen eines baulich-dekorativen Gesamthemas. Und wenn daher Strzygowski über die georgischen Sechspässe diese Bemerkung fällt: „Sehr seltsam sind in diesem Zusammenhange die späteren Spielereien in Georgien“ (490, vgl. 131), so kann ich nicht umhin, als nur meine Verwunderung auszusprechen. Es handelt sich ja gerade ganz allgemein, wie für Georgien, so für Armenien, um eine Zeit, die lediglich als Übergangsepoche von konstruktiven zu dekorativen Aufgaben charakterisiert werden muß. Gerade diese Übergangsepoche seitigte eine Anzahl Sechs- und Achtpässe, sowohl in Armenien, wo sie sehr dürftig in formaler Hinsicht sind, als auch in Georgien, wo das dekorative Moment voll entwickelt und eigentümlich bearbeitet erscheint¹⁾. Diese ganze Reihe von georgischen Kirchen in Gogüba, Kiaghmis, Kumwido, Nikortzinda, Kasch u. s. wird denn auch von Strzygowski anderenorts der Wahrheit näher, als „seltsame Baueinfälle“, charakterisiert (781—783, vgl. 131).

In diesem Zusammenhange muß auch jenes Kirchentypus gedacht werden, der seit Dubois schon den Grundstock allen Beweises von der Abhängigkeit der georgischen von der armenischen Baukunst bildete, nämlich des Typus der großen Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha oder, wie ihn Strzygowski nennt, des Kripsimetypus²⁾. Wie diese seine Benennung es anzeigt, meint er, der Typus sei eine Schöpfung eines armenischen Architekten. Er gedenkt dabei Prof. N. Marrs Bemerkung daß die große Kirche des hl. Kreuzes von Mzchetha in Georgien bereits vor jener der hl. Kripsime in Armenien erbaut worden ist. „Letztere könne daher nicht Vorbild der ersteren, der georgischen Kreuzkirche gewesen sein“ (471). Für Strzygowski aber bestehen in dieser Hinsicht keine Schwierigkeiten: „die Bauform an sich ist in Armenien älter“. Und der Beweis folgt anscheinend schlagend: „Beweis dafür zunächst die Kirche von Awan bei Erivan (S. 89), die ungefähr gleichaltrig mit der Kirche bei Mzchet ist“. Seiner eigenen Anzahl gemäß, die auf Sebeos' Mitteilung beruht, ist die

(1) Beiläufig sei bemerkt, daß die Heilandkirche in Ani (Surb Prkitch) mehrmals und dabei durchgreifend umgebaut wurde; die Trommelkuppel ist u. a. nicht aus der Entstehungszeit von 1035—36 (wie bei Strzygowski, S. 593, Note 2), sondern aus dem Jahre 1393.

(2) Auf eine gegenständliche Besprechung der Frage kann ich hier nicht eingehen; die entsprechende Untersuchung ist bereits abgeschlossen und wird als Heft 2 des ersten Bandes meiner Untersuchungen veröffentlicht.

Kirche von Awan durch Katholikos Johann von Bagaran als seine Ruhestätte gebaut. Johann war Katholikos von 591—611 (S. 89 N., 676)¹⁾, mit andern Worten: er beweist dadurch rein nichts, denn eine Analyse der in Frage stehenden Bauten ist von ihm auch nicht einmal versucht worden. Es folgt dann eine zweite Art von Beweisführung: „Der Kripselmetypus muß bereits in Blüte gewesen sein im 5. Jahrhundert, als die griechisch-syrische Strömung einsetzte. Es gibt mehrere Anzeichen, die darauf hinweisen, so die Einführung des Giebels und der zwischen Quadrat und Konche eingeschobenen Tonnen, die der Längsrichtung Bahn brechen“ (471). Ich bin wohl nach diesem Zitat von jeder Kritik befreit; man sieht deutlich, Strzygowski kann, ebenso wie Marr, ihre gemeinsam verfochtene Thesis von der Entstehung dieses Bautypus in Armenien keineswegs glaubhaft machen, dabei aber bemüht sich Strzygowski, dies zu verhüllen²⁾.

Durch seine zeitliche Dreiteilung der Entwicklung der kaukasischen Baukunst und durch seine allgemeinen methodologischen Handgriffe sieht sich Strzygowski gezwungen, eine Gruppe von Kuppelbauten, die mit dem Namen von Dreipässen (Trikonchos) gedeckt werden können, zeitlich weit von den eben besprochenen zu setzen. Er verbindet durch diese allgemeine Bezeichnung zwei Untergruppen, aber eigentlich besteht die erste wiederum aus Bauten zweierlei, ziemlich verschiedener — jedenfalls entwicklungspsychologisch verschieden komplizierter Natur. Es sind dies Trikonchen und dann Kirchen mit drei rechteckigen Kreuzarmen (von der Art des Grabmals der Galla Placidia), die Strzygowski auch geneigt ist für Trikonchos zu erklären (361, 834). Die zweite Unterart umfaßt dann solche Bauten mit drei Konchen, deren Kuppel auf vier freistehenden Pfeilern ruht. Dies ist ein Moment, das von einer ganz entscheidenden Bedeutung ist, wie unten noch auszuführen sein wird. Strzygowski hält alle die genannten Formen von Kirchenbauten für den Ausdruck der Durchsetzung strahlenförmiger Kuppelbauten durch die Längsrichtung, welche von den tonnengewölbten Längsbauten hergenommen worden ist. Dagegen aber sind uns in Georgien Bauten der Form des Grabmals der Galla Placidia aus dem 6.—7. Jahrhundert bekannt, die zum Teil gleichlange Arme, zum Teil aber auch einen längeren Westarm aufweisen. Wie gesagt, meint Strzygowski, alle diese Bauten in unmittelbare Abhängigkeit von dem fremden Machteinschlage jener tonnengedeckten Längsbauten setzen zu müssen. „Die Kuppel ging ursprünglich ihre eigenen Wege ebenso wie die längsgerichtete Tonne. Die Versuche, beide zu vereinigen, scheinen erst auf armenischem Boden zielbewußt und folgerichtig so durchgeführt worden zu sein, daß damit der Welt etwas dauernd Gütiges gegeben wurde“ (495). Das ist, wie auch vieles bereits Besprochene, nur Konstruktion: es kann ohne Schwierigkeit an der Hand von Einzelbeispielen gezeigt werden, wie ganz allmählich, unbemerkbar dieser Akzent der Längsrichtung auftaucht, durch die eigentlichen Ziele der Kirche mit dem Gottesdienste im Altarraum hervorgerufen. Gerade im eben besprochenen „Kripselmetypus“ ist dieser Zug bereits erkennbar; dasselbe war durch das Giebeldach auch von außen in der kleinen Kirche des hl. Kreuzes von Mschetha angedeutet³⁾. Deshalb ist diese ganze Fragestellung bei Strzygowski verfehlt, sie entbehrt leider vollkommen jeglicher psychologischen Gesetzmäßigkeit. Zwar fühlte sich der kaukasische Architekt unwillkürlich gezwungen, ein nach den Achsen gleiches, symmetrisch gestaltetes Raumgebilde zu schaffen, dies war aber noch bei einer gewissen Längsrichtung gut zu erzielen. Daher reicht dieses Merkmal an und für sich noch nicht aus, als ein Markstein für die zeitliche Aufeinanderfolge betrachtet zu werden; es ist lediglich ein die Beantwortung der Frage komplizierendes Moment, und somit ist auch der Dreipaß keine Beantwortung der Aufgabe von einer Verbindung des Kuppelquadrates mit Längsbauten. Ein richtiger Trikonchos birgt in seiner Entwicklungsgeschichte auch eine ansehnliche Zahl von komplizierenden Momenten. Es waren hier im Spiel der Typus des Grabmals der Galla Placidia, Vierpässe, Kuppelquadrate mit Strebenischen in den Achsen und Ecken u. a. m. Strzygowski bemerkt selber, wieviel Mühe in der Literatur verwendet worden ist, um die Entwicklungsgeschichte dieser Bauform — des Dreipasses, Kleeblattes und dergl. — festzustellen (495 ff.); er selber fügt noch eine Anzahl von Überlegungen bei; keine derselben auch nur einigermaßen durchgearbeitet. So wirft er den Gedanken hin, daß die Dreipaßkirchen

(1) Strzygowski gibt aber auch irreführende Jahresangaben für ihn an einigen Stellen an (so S. 89 Text, S. 470).

(2) Zwar unausgesprochen ist doch das Verhältnis zur Frage der Zionkirche von Aten (Georgien), die einem Mißverständnis gemäß im 10.—11. Jahrhundert gebaut sein soll, und zwar durch einen Armenier. Die Klarlegung dieser Frage findet sich in meiner obengenannten Untersuchung.

(3) Siehe meine Untersuchungen, Band I, Heft 1.

vom Palastbau „angeregt sein könnten“ (496); dann, daß dieselben „als eine Durchsetzung des tonnen-gewölbten Querbaues, der im mesopotamischen Boden wurzelt“, mit der Kuppel (496); endlich meint er, daß der Dreipaß in Armenien aus quadratischen Kuppelkirchen mit Strebenischen sich entwickelt habe „mit der Anfügung einer Tonne statt der Nische an der vierten, der Westseite“ (497). So sehen wir, wie Strzygowski eine ganze Anzahl von Möglichkeiten in Gang setzt, da er ja die Entwicklung von Kunstformen nur als einen formalen Prozeß auffaßt und um die Gesamtheit der psychologischen Schaffensprozesse sich nicht kümmert (vgl. 497—498). Hier ist er aber gleichsam vom Material selbst gezwungen, selbständige Entwicklungen annehmen zu müssen, die an verschiedenen Orten verschieden verlaufen, am Schluß aber zu gleichartigen Resultaten (hier namentlich der Dreipaßform) gelangen.

Wenn Strzygowski somit den Hauptnachdruck auf die Strahlenförmigkeit resp. die Längsrichtung legt, was ihn sogar zur offensichtlichen Verstiegenheit führt, so legt er einem anderen Element — der Pfeilverstrebung — nur nebenbei Bedeutung bei. Alle die bisher besprochenen Kirchenformen verbinden die Kuppel mit den Außenwänden des Baues, die Verstrebung geschah mittels Konchen oder Tonnen. Ein neues Verstrebungs- und Bausystem im ganzen taucht mit der Einführung von vier Pfeilerstützen unter der Kuppel auf. Die offensichtlichsste Folgeerscheinung, die sofort eintritt, ist eine bedeutende Minderung des Kuppeldurchmessers, die Raumgröße bleibt aber dieselbe.

Die Kuppelkirchen mit Pfeilerstützen unter der Kuppel bilden eine zusammenhängende Gruppe, wie andererseits die vorher betrachteten Formen auch. Die einzelnen Entwicklungsphasen, die Bedingungen und Umstände, welche zur Einführung dieses Elementes geführt haben, sind noch nicht restlos aufgefunden gemacht worden. Wenn Strzygowski geneigt ist zu vermuten, daß wir hier mit einem Einfluß weltlicher Baukunst, des Burgbaues (nach Analogie der schwedischen Beispiele, S. 476—477) zu tun haben, so birgt diese Vermutung nichts Überzeugendes in sich. Wie dem aber auch sei, die Gruppe solcher Kirchen ist ziemlich groß; einzelne Vertreter stehen zweifellos untereinander, wie auch mit verschiedenen anderen Formen im Zusammenhange.

Die Zeit der Einführung dieses neuen Elementes im Kuppelbau kann bereits ganz bestimmt angegeben werden. Die neue Baumöglichkeit zeitigte zunächst eine Anzahl noch erhaltener Bauten, die in verschiedenen Richtungen bedeutende Unausgeglichenheiten, ein Suchen und Tasten aufweisen. Zugleich sind auch die Formen äußerst verschieden und erlauben zum Teil keine weitere Entwicklung, da sie zu individuell sind. So scheint dies gerade in betreff der von Strzygowski überaus gepriesenen Kirche von Bagaran der Fall zu sein. Nur in Frankreich, in Germigny-des-Près ist ein zweites Beispiel dieses Typus bekannt. Wenn Strzygowski sie in eine Gruppe mit den Kuppelquadraten mit Strebenischen setzt, sich aber nicht durch die Pfeilverstrebung geführt fühlt, so muß dies entschieden als Mangel betrachtet werden. Er reißt hier Formen, die eher zusammengehören, auseinander, wie er es auch durch das Einordnen „einschiffiger Dreipässe“ zu anderen Kirchenbauten mit freistehenden Pfeilern unter der Kuppel gemacht hat.

Strzygowski konnte aber auch gar nicht dieser Tatsache der Pfeilverstrebung eine entsprechende Stellung zuweisen, da er ein anderes Prinzip: Strahlenförmigkeit — Längsrichtung, als formbildend bezeichnet und dazu sich an die Einheit der Bedingtheit festklemmt. Wenn wir aber in seinem Schema die dreischiffigen Dreipässe mit den einschiffigen vergleichen, welche beide nur Unterarten A und B einer Gruppe der längsgerichteten Kuppelbauten bilden, so sieht man sogleich, daß zwischen beiden eine Kluft besteht, die ganz prinzipiell ist und nicht zu vergleichen mit dem Unterschiede zwischen dreischiffigen Dreipässen und verschiedenen anderen dreischiffigen Kuppellängsbauten ohne Strebenischen. Dies ist natürlich auch dem scharfen Blicke Strzygowskis nicht entgangen, wenn er die Strebenischen in den dreischiffigen Dreipässen nur als ein Rudiment bezeichnet, das keine konstruktive Bedeutung mehr hat, die durch die Tonnenverstrebung aufgehoben wird (502—503 504, 506). Mehr als das noch: eine aufmerksame Sichtung jener photographischen Aufnahmen, die Strzygowski in seinem Werke von der Kirche zu Thalín gibt, läßt unwillkürlich Zweifel an der von Mesrop Ter-Mowseian, Th. Thoramanian und J. Strzygowski einstimmig angegebenen Entstehungszeit der Kirche um die Mitte oder gegen das Ende des 7. Jahrhunderts (und jedenfalls vor 783 (S. 167)¹⁾ entstehen. In diesem Bau ist, wie Strzygowski es richtig kennzeichnet, „die

(1) Dies Datum ist einer Inschrift entnommen, die aber wie der Sprache, so auch dem Inhalte nach so vulgär ist, daß man eigentlich keinen Grund hat, sie nicht für das 14. Jahrhundert etwa in Anspruch zu nehmen.

Kuppel derart von der Apsis abgerückt, daß der künstlerische Zusammenhang der drei Strebenischen ganz verloren ging“ (502). Er spricht weiter dann noch darüber: „Nur die armenische Kunst reißt diesen einst von ihr im Tetrakonchos geschaffenen Zusammenhang auseinander“ (502) und will dies so erklären: „Das oberste Gesetz ist ihr der Grundsatz: Der Kuppel die Mitte“. Dies alles ist nur eine schematisch ganz glatt ablaufende Entwicklung; tatsächlich aber scheint es keineswegs dem so zu sein. Die vorspringenden Konchen sind ein Zusatz zu dem im übrigen ansehnlichen Bau, eine Anzahl Parallelererscheinungen der kaukasischen Architektur mahnt auch zur Vorsicht in diesem Punkte. Es scheint vielmehr, daß dieses Motiv nur ein dekoratives Verlangen zu stillen berufen war. Und man muß selbst den Ausdruck Trikonchos zu dieser Bauform nur sehr mit Vorbedacht anwenden¹⁾.

Als neue schöpferische Bemühungen sind konstruktiv von Bedeutung im Gegensatz zu den eben besprochenen die Kirchen aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts, wie Mren, Odzun in Armenien oder Tzromi in Georgien zu bezeichnen. Hier sieht man das Ringen um die Form, da der Architekt tatsächlich der Kuppel die Mitte bewahren will. Diese Form der längsgerichteten Kreuzkuppelkirchen enthielt eine ganze Reihe von Änderungsmöglichkeiten, was auch zum Teil tatsächlich im Laufe der Zeit seinen Ausdruck fand. Strzygowski sondert eine Unterart, die seiner Meinung nach entwicklungsgehistorisch von Bedeutung zu sein scheint, nämlich die längsgerichtete Kreuzkuppelkirche mit zwei freistehenden Pfeilern. Als Beispiele fhrt er die Kirchen von Akori und Astapat an, die er ins 7. Jahrhundert, jedenfalls nicht später als 989, resp. 976, ansetzt. Diese Unterscheidung ist, wie es sich leicht versteht, wiederum auf einer hypothetischen Grundlage erwachsen. Der Verfasser scheint auch nicht recht an das angegebene Alter dieser Kirchen zu glauben, wie es tatsächlich auch der Fall ist, da diese Form erst im 10. Jahrhundert auftaucht und danach sich immer stärker und stärker verbreitet.

Desgleichen ist auch seine Zeitbestimmung der Kuppelhalle ins 7. Jahrhundert ganz verfehlt. Strzygowski meint, daß die Kuppelhalle „als Bauform doch schon im 6. Jahrhundert entstanden“ sei, da „das erste gesicherte Beispiel, Thalisch, aus dem 7. Jahrhundert stammt (S. 190 f.)“ (588). Aber er bemerkt selber, daß: „diese Bauform als Gattung für die Spätzeit der armenischen Kunst ebenso bezeichnend ist, wie die Konchenquadrate und die reinen Strebenischenbauten für ihren Anfang... Die Kuppelhalle hat sich in der armenischen Kunst, nach dem Jahre 1000 etwa, derart eingebürgert, daß sie für die spätere Zeit als die armenische Bauform schlechtweg gelten kann“ (508, 588, 854). Und Strzygowski fhrt dann über 25 Kirchen an, dem Namen nach oder näher beschreibend, die — abgesehen von zweien, die am Ende des 9. Jahrhunderts erbaut worden sind — alle aus dem Ende des 10. Jahrhunderts und später stammen. Dieser ganzen Reihe ist allein die Kirche von Thalisch als ein Bau des 7. Jahrhunderts, gegenübergestellt. Diese Behauptung beruht auf der Inschrift aus dem Jahre 668 oder 671 (vgl. Abb. 40, S. 46). Diese Inschrift wird in Strzygowskis Untersuchung als zweifellos original vorgeführt und kein Wort darüber gesagt, daß sie von Orbeli (vgl. oben) als eine späte Kopie erwiesen worden ist. Orbeli hat diese Tatsache unwiderlegbar bewiesen (in Strzygowskis Besprechung dieser Inschrift von Thalisch wird unmerklich gegen Orbeli polemisiert) und die Zeit ihrer Entstehung im 11. Jahrhundert angesetzt. Somit muß sie bei Besprechung der jetzt bestehenden Kirche außer Spiel fallen. In der Tat wird dieses hohe Alter durch die Aufnahmen keineswegs bekräftigt. Und so kommt man auch von dieser Seite her zu dem Schluß, daß die Kuppelhalle im Kaukasus etwa im 9. Jahrhundert entsteht. Dies läßt sich auch auf Grund des georgischen Materials rechtfertigen, denn trotz Strzygowskis Behauptung (854) finden wir auch in Georgien Kuppelhallen, wenn sie hier auch keine so überwältigende Verbreitung gefunden haben. Hier hat sich dagegen die Kreuzkirche mit vier und insbesondere zwei Pfeilern verbreitet.

Ich begnüge mich mit diesen Bemerkungen über das Schema der Formenentwicklung „armenischer“ Baukunst, obgleich sie nur einiges besonders Wichtige behandeln. Mit diesen behandelten Punkten sind auch weitere Folgebehauptungen verbunden — ich konnte aber hier keineswegs alles besprechen. Ich konnte auch vor allem nicht das genügend angeben, was in diesem Schema meiner Meinung nach als ein dauernder Gewinn zu bezeichnen ist. Diese äußerst wichtigen Prinzipien und fein beobachteten Charakterzüge werden, wie wir sahen, mit unannehmbaren Aussagen verquckt. Im

(1) In betreff der Kirche von Alawerdi (Georgien) bemerkt Strzygowski, sie sei in Exedern geteilt (167), was er den Maaufnahmen Grimms entnimmt. In Wirklichkeit aber sind diese Exedern durch spätere Vermauerung entstanden.

ganzen läßt die obige Besprechung der Formenentwicklung uns ein kontinuierliches Werden und Entwickeln beobachten, das Jahrhunderte geschichtlichen Lebens umfaßt. Zwar könnte man hoffen daß im dritten Buche, der „Geschichte“, Strzygowski eine Begründung seiner Konstruktion liefern würde. Dem ist aber nicht so — es ist eine Skizze, die leider nichts beweist, sondern nur Bedenken erweckt.

VII

Zum Schluß unserer Betrachtung ist es noch notwendig des Zusammenhanges zu gedenken, den Strzygowski bereits im Titel seiner Untersuchung „Die Baukunst der Armenier und Europa“ angibt. Wohl erst im letzten Moment muß seine Untersuchung diese Richtung erhalten haben. Sie ist bereits im anderen Werke „Altai-Iran und Völkerwanderung“ sowie in „Die bildende Kunst des Ostens“ vertreten. Es handelt sich nämlich nicht allein um das Verhältnis der Kunst im Kaukasus zur europäischen, sondern tiefer gehend um ein Rassenproblem, um das Verhältnis der armenischen Kunst als eines Zweiges der arischen Kunst überhaupt. Für ihn sind die Armenier — Arier schlechthin. Und es versteht sich demnach, weshalb er nur nebenbei die Kunst der Georgier behandelt, und dieselbe geradezu für eine Ablegerkunst der Armenier erklärt: die nicht-arische Abkunft der Georgier unterliegt ja weiter keinem Zweifel, mag sie auch positiv strittig erscheinen. Bei alledem ist es aber nicht erlaubt, die Kompliziertheit der Frage so glatt zu verschweigen, wie es leider hier geschieht. Strzygowski mußte meines Erachtens die Tatsache wohl erwogen haben, daß die Abstammungsfrage der Armenier seit langer Zeit bereits stark debattiert wird und jedenfalls — mag man als Nicht-Fachmann vielleicht sich nicht so oder anders entscheiden — sehr verschieden in den einzelnen Wissenschaftsrichtungen behandelt wird.

Trotzdem aber, daß Strzygowski die Kunst der Armenier für eine arische erklärt und behauptet, daß von nun an neben die beiden anderen Ausdrucksformen arischer Kunst — die griechische und nordisch-gotische — ein dritter, bisher unbeachteter Zweig arischer Kunstbetätigung — der armenische — herantritt, welcher gerade der am meisten typische und unbeeinflusste sei — verschließt er sich nicht der Erkenntnis, daß die westeuropäische Kunst der christlichen Zeit doch etwas Selbständiges ist und nicht eine Abzweigung oder Weiterführung der armenischen. Ab und zu bringt er zwar auch einzelne dieses bekräftigende Zusammenstellungen, aber sie beziehen sich immer nur auf die Zeit vor 1000. Die Kunst des Mittelalters und insbesondere die Baukunst der italienischen Renaissance erklärt er prinzipiell für selbständig entstanden, und dies trotz der oftmaligen Übereinstimmung in den Grundrissformen. Man kann natürlich nur sehr bedauern, daß er keine ähnliche Aufmerksamkeit und Vorsicht auch in anderen Fragen und Zusammenhängen offenbart hat.

Die hier eingehend besprochene Untersuchung Strzygowskis bringt somit nicht nur ein ganz neues und überaus reichhaltiges Tatsachenmaterial der allgemeinen Kunstgeschichte bei, sondern sie gibt zugleich einen Versuch, dieses Material allgemeinen Gesichtspunkten und den bereits in der Wissenschaft ausgesprochenen Zusammenhängen einzuordnen. Sie ist somit ungemein wertvoll, da hier zum erstenmal wirklich der Versuch gemacht worden ist, die Kunst des christlichen Kaukasus in ihrem Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte zu verstehen und zu würdigen. In letzter Hinsicht sind ganze Abschnitte dieses Werkes überaus wichtig, wo die kaukasische Architektur zusammenfassend charakterisiert wird, so SS. 304—329, 544—569.

Wir haben uns bemüht, die ausschlaggebenden Momente und Behauptungen der hochbedeutenden Untersuchung Josef Strzygowskis hervorzuheben und sie zu besprechen. Dieser Untersuchung ist auf lange Zeit beschieden, die Hauptquelle beim Behandeln armenischer und zum Teil selbst georgischer Baukunst zu sein. Daher war eine eingehende kritische Besprechung sehr geboten, und sehr erforderlich. Ich konnte selbstverständlich aber nur die Grundlagen der ganzen Untersuchung besprechen, ihren theoretischen Aufbau und die theoretisch wichtigsten Ergebnisse, keineswegs aber das überaus reichhaltige Tatsachenmaterial und die nicht minder reichhaltigen Einzelbemerkungen des Verfassers im ganzen. Dies wäre eine Aufgabe für sich, die nur in einer eigenen Gesamtuntersuchung des Materials selbst, als Parallelbehandlung auszuführen ist¹⁾. Aber auch abgesehen davon liegt meines Erachtens die Hauptbedeutung dieser bedeutenden Arbeit gerade in den allgemeinen Ge-

(1) Wenn ich ab und zu einzelne Kleinigkeiten vermerkt habe (keineswegs erschöpfend), so hatte es den Zweck, auch darauf aufmerksam zu machen, daß hier manchmal nicht alles ganz korrekt ist (so auch in einigen Aufnahmebezeichnungen).

sichtspunkten, die unserem Verständnis der Baukunst dieses selbständigen Gebietes der christlichen Welt im Oriente ein ganz neues Fundament gibt. Und diese allgemeinen Gesichtspunkte, trotz allerlei Widerspruch, den ich zu erheben mich gezwungen sah, erkläre ich für einen als neue Erkenntnis überaus wichtigen Beitrag für die allgemeine Kunstgeschichte. Auch dieses Werk, wie andere Werke desselben Verfassers, wirft in die Forscherwelt eine Unmenge von neuen Fragestellungen, neuen Problemen; mögen die Antworten, die der Verfasser gibt oder ahnt, auch nicht immer ausreichend begründet oder stichhaltig sein.

MISZELLEN

ÄLTERE KIRCHLICHE KUNST IN SCHONEN. Von RICHARD HAUPT

Im Jahre 1914 war in Malmö eine große Ausstellung für die Ostseeländer veranstaltet. Der im selben Jahre geschehene Ausbruch des Krieges hat bewirkt, daß diese Ausstellung für uns ohne die volle Beachtung vorübergegangen ist, die ihr gebührte. Das ist auch für die Altertumswissenschaft recht bedauerlich, denn es hatten treffliche schwedische Gelehrte in wunderbarer Rührigkeit damit eine Schau über den ganzen alten Kunstbestand in dem wichtigsten Bereich des germanischen Nordens, in Schonen, verbunden. Aus 200 Kirchen hatten sie zusammengebracht, was irgend dem Zweck dienen konnte und nicht am Platze fest war. So ist die Ausstellung in ihren 611 Stücken, vom Kelch und Rauchfaß bis zum Taufstein und Altarschrein, ein Ereignis gewesen von besonderer Bedeutsamkeit, das nur zu schnell vorübergerauscht ist. Es war auch für die Zusammenstellung trefflich gesorgt, und daß die Veranstaltung auf die Dauer ertragreich sei, dafür sorgt eine jener schönen Veröffentlichungen, die sich in Schweden an die großen archäologischen Ausstellungen anzuschließen pflegen¹⁾. Und es ist nicht zu leugnen, daß wir bei persönlichem Besuche nicht so viel Schönes hätten genießen und uns aneignen können, als uns jetzt in der Beschreibung geboten wird. Sie vergegenwärtigt uns die Ausstellung in Wort und Bild, und daran schließt sich eine Fülle bester Belehrung, die uns auch zeigt, was aus der schonischen Kunst in der Berührung mit der Kunst anderer Völker und namentlich der Deutschen, geworden ist. Das herrlich ausgestattete Werk in groß Oktav hat 280 Seiten und 218 Abbildungen, und der Titel lautet zu Deutsch: Ältere kirchliche Kunst in Schonen, Stu-

dien, in Anlaß der Malmöer kirchlichen Ausstellung von 1914 herausgegeben von Otto Rydbeck und Ewert Wrangel. Der Inhalt beschäftigt sich nicht ausschließlich mit den auf der Ausstellung vertretenen gewesenen Gegenständen, sondern es wird namentlich auch das, was in der Sammlung der Lunder Universität enthalten ist, mit berücksichtigt.

Da das Buch in Deutschland unter den heutigen Verhältnissen nur wenigen zu Gesicht kommen kann, und da auch nicht viele davon den vollen Ertrag haben könnten, weil es zu den ausgezeichneten Abbildungen keinen deutschen Auszug enthält, dergleichen uns die Schweden sonst öfters so freundlich beigaben, so ist für uns ein gerechter Anlaß gegeben, den Inhalt etwas eingehender vorzuführen.

An erster Stelle schildert Otto Rydbeck, Dozent an der Lunder Hochschule, die Ausstellung selber. Im Anschluß daran gibt er uns Rechenschaft über die wissenschaftliche Ausbeute derselben. Diese Arbeit ist eine kleine Archäologie der schonischen kirchlichen Kunst, wie sie sich an beweglichen Gegenständen kundgibt.

Dann folgen Abhandlungen über einzelne Thematika. Karl Wilhelm Wohlin behandelt einige Stücke der schonischen Kunst in Metallarbeit des 13. Jahrhunderts. Namentlich gehören hierher einige kleinere Kreuze, mit vergoldeten Kupferplatten belegt, und metallene Kronen von hölzernen Cruzifixen²⁾.

Hans Wohlin, Mitarbeiter am historischen Museum von Lund, gibt eine Abhandlung, betitelt: Französischer Stil in den mittelalterlichen Holz-

¹⁾ Rydbeck och Wrangel: Äldere kyrklig Konst i Skone. Trykt: Berlingska Boktr. i Lund 1921.

²⁾ Ein solches Metallkreuz ist auch bei uns zu finden in der Kirche zu Süsel in Wagrien. Es ist durch irgendwelche Zusammenhänge in unser nordelbisches Land verschlagen.

skulpturen Schonens. Er beschäftigt sich besonders mit Kreuzfixen und mehreren Marienbildern des 14. Jahrhunderts. Otto Rydbeck faßt alles zusammen, was über den Chorbalken und den Lettner beizubringen ist. Es fällt hier auf, wie wenig hierüber aus Schonen zu gewinnen ist. Ja, es besitzt das ganze große Schweden wie auch Dänemark keinen Lettner mehr, und so kann selbst über den Lettner des Domes zu Lund nur auf Grund alter Nachrichten geurteilt werden. Er stammte aus dem 13. Jahrhundert. Noch weniger ist über den zu Dalby zu ermitteln gewesen. Selbst an Chorbalken des Mittelalters gibt es merkwürdigerweise nur zwei. Aber sehr beachtenswert und in spannender Darlegung geschildert ist das, was Rydbeck über eine jetzt im Lunder Museum ausgestellte mittelalterliche Lettnerbühne aus Holz mitteilen kann, die aus der Kirche Skärby stammt, ursprünglich aber wahrscheinlich in der Kirche zu Balkokra gewesen ist. Von ihr ist nur das Gerüst übrig: zweimal vier Pfosten, deren geschnitzte Arbeit auf früh mittelalterliche Zeit deutet, tragen den Oberbau, der eine Bühne gebildet haben muß. Auf dem vorderen Rahmholz war die Kreuzgruppe angebracht. Man hatte diese Bühne am Ende des 17. Jahrhunderts umgestaltet; jetzt ist alles in verständiger Weise im Museum aufgestellt¹⁾.

In der vierten Abhandlung begegnen wir dem gelehrten Erforscher der schonischen Taufsteine, dem Pastor Lars Tynell. Über die Taufsteine des ganzen Bereichs hat er ein besonderes wunderschönes und wohl abschließendes Werk herausgegeben und kürzlich vollendet. Hier bringt er das, was über metallene Taufen zu berichten ist,

(1) Zu diesem Gegenstande können wir unsererseits nicht ohne einige Genugtuung aus dem Bereiche Schlesiens einige Anmerkungen hinzufügen. Es gibt hier, von Andeutungen oder Stücken alter Chorbalken abgesehen, an denen es nicht fehlt, nicht bloß eine große Anzahl nachmittelalterlicher, zum Teil zu vollständigen Chorschranken gehöriger Triumphkreuze im Chorbogen, sondern auch drei echte, ordentlich erhaltene Chorbalken aus der älteren Zeit: einen romanischen zu Rieseby aus dem 13. Jahrhundert und die spätgotischen zu Kating und zu Warnitz. Der Katinger ist im 19. Jahrhundert leider allzusehr verschönert worden, aber immer noch ein herrliches Stück, an dem sich auch der Humor der alten Zeiten erweist; der von Warnitz bedurfte keiner Verschönerung. Dieser hat die Form eines Eselrückens, aus dem ein treffliches romantisches Kreuzifix hinaufwächst. So ist er ein bescheidenes Gegenstück der herrlichsten aller derartigen Schöpfungen, des Triumphkreuzes im Lübecker Dome. Wir glauben auch richtig erkannt zu haben, daß wir Bruchstücke von romanischen Chorschranken besitzen, nämlich zu Bjerning bei Hadersleben und die erst neuerdings zutage gekommenen geschnitzten Holzplanken zu Humtrup im Kreise Tondern. Schließlich ist auch ein Lettner vollständig vorhanden, wenn er auch nicht mehr an seinem Orte steht, sondern, in zwei Teile gespalten, abseits gestellt ist. Er steht im Schleswiger Dome.

anknüpfend an die spätgotische Bronzefünfte aus Asmuntorp, die zu Malmö mit ausgestellt war. Es werden uns ferner vorgeführt die Taufe aus dem Dom zu Lund von 1596, von Ronneby 1604, von Ystad 1611. Diese ist gegossen von Reinhold Benning zu Lübeck; aber auch die andern sind lübisch oder wenigstens von Lübeck abhängig. Der sehr schöne Kessel von Asmuntorp ist undatiert und ohne Inschrift, schließt sich aber klärllich an die Taufen im Dome zu Lübeck von Laurenz Grove 1455, zu Mölln von Peter Wulf 1509 und zu Eutin von 1511. So haben wir wieder einen Zuwachs zum Bestande von Kunstwerken, die in Niedersachsen ihre Heimat hatten, und die diesem Lande fast eigentümlich sind, so daß es auf diesen Reichtum der ganzen Welt gegenüber stolz ist²⁾.

Im fünften Teile hat es Helge Kjellin gewagt, einen Gegenstand neu und vollständig zu behandeln, der schon zahlreiche Forscher aufgeregt und gequält hat, ja über den in vorigen Zeiten etliche ihren Verstand darangegeben haben sollen: die messingenen Taufschalen und ihre Inschriften. Diese Sache geht wieder ganz wesentlich uns Deutsche an. Denn obwohl man sich alle Mühe gibt, derlei Arbeiten niederländischen Beckenschlägern zu- und dann uns abzusprechen, als ob die Niederlande nicht auch deutsche Lande wären, so ist doch auch unser engerer Bestand daran so ungeheuer groß, daß der tatsächlich recht reiche von Schonen dagegen nicht beträchtlich ist. Immerhin ist er mannigfaltig und vollständig und der Beachtung durchaus würdig, die ihm Kjellin zuteil werden läßt. Er führt uns sechs der schonischen Schüsseln vor, dazu in 11 Abbildungen die Inschriften. Dazu kommt eine Menge von Stücken aus Deutschland, namentlich dem Germanischen

(2) Vgl. Albert Mundt, Die Erstaufen Norddeutschlands, Leipzig, Klinckschardt & Biermann 1908. Niedersachsen ist das Gebiet der Erfüllten, am meisten sind sie auf beiden Seiten der Niedereibe zu Hause. Zur Ergänzung von Mundts Verzeichnis lasse ich hier ein neueres folgen aus der Handschrift: Geschichte und Art der Baukunst in Holstein 21, 20: Von den aus alter Zeit im Bereiche der Deutschen noch vorhandenen und nachweisbaren Taufgräben, an der Zahl 175, kommen auf Friesland, Hannover, Nordelbingen, Mecklenburg 110, auf Schleswig einschließlich Hollands 7, Pommern 1, Brandenburg 15, die Provinz Sachsen und das Harzland 25, Westfalen 4, Schlesien 3, Westpreußen 2 Süddeutschland 5 und Flandern 3. Hiervon besitzt Ditmarschen 9, Holstein und Stormarn 14, Wagrien und Polaben 17 und Mecklenburg 20. Das sind zusammen 50. Von diesen kommen 15 auf das Mündungsgebiet rechts der Elbe und von den anderen 60 stehen am linken Ufer der Unterelbe zwei Drittel. Wenn wir also von den anderen 55 die des Harzlandes, der Provinz Sachsen und Brandenburg nebst Nordelbingen, Mecklenburg und Schleswig hinzurechnen, so fallen von den 175 bekannten deutschen mittelalterlichen Taufgräben auf Sachsen, namentlich Niedersachsen, 157.

Museum¹⁾. Kjellins Bemühung ergibt eine abschließend erscheinende Lösung der Frage nach den Inschriften, soweit diese Lösung überhaupt möglich ist. Am meisten natürlich beschäftigt ihn die Bedeutung der sich gewöhnlich fünfmal wiederholenden Buchstaben Benedi.

Zum Schluß handelt Ewert Wrangel über die schonischen Altarschreine und bewährt wieder seine genaue und tiefe Vertrautheit mit der deutschen Wissenschaft und die Bestimmtheit seiner Beziehungen zur Lübecker Plastik. Die schonischen Altarwerke, zum Teil von vorzüglicher Güte, gehören fast ohne Ausnahme dem Kreise der Cimbrischen Halbinsel, und namentlich der lübschen Kunst an. Man kann in diesem Schlußabschnitt eine Krönung des ganzen Werkes erkennen. Es ist aber nicht geraten, seinen Inhalt hier vorzutragen, wo keine Abbildungen gegeben werden können.

In die Freude am Genusse dieses schönen Werkes mischt sich ein gewisses Bedauern, da wir fühlen, wie die Verbindung zwischen Deutschland und unsern nächsten Verwandten im Norden, an der uns so viel gelegen ist, sich nur mit großer Anstrengung aufrechterhalten läßt. Das Werk ist nur in 600 Absügen gedruckt. In Deutschland werden sich nur wenige seines Besitzes zu erfreuen haben. Aber schon die Betrachtung der Abbildungen ist lohnend und genügt, um daraus einen erheblichen Gewinn zu ziehen.

In einer Hinsicht sah sich die Erwartung berichtigt oder man kann auch sagen enttäuscht. Man konnte denken und hoffen, daß aus der Ausstellung unsere Kenntnis von der eigentlichen germanischen Kunst oder wenigstens von den eigenen Zügen, in denen sich das nordisch-germanische Kunstgefühl in den Leistungen der weiter entwickelten Kunst offenbart, neuen Zustrom erhalten werde. Solche Züge treten aber in dem Werke nicht hervor, und es hat sich auch

(1) Wir könnten unerseits aus Holstein und Schleswig für eine vollständige Aufführung, wenn es der Mühe wert wäre, sie zu geben, eine recht namhafte Anzahl beisteuern: das Register unseres Inventars der Baudenkmäler 3. 104f. führt 107 auf.

leider keine Gelegenheit ergeben, zu den abhandelnden Kapiteln noch eines hinzuzufügen, das sich mit diesem für uns doch vor allem bedeutsamen Gebiete beschäftigte. Es ist wichtig, hierfür eine Erklärung zu suchen. Sie liegt zunächst darin, daß Schonen von altersher kein Teil Schwedens, sondern Dänemarks ist. In den dänischen Landen hat die Kraft, in der die ausländischen Stilrichtungen aufgenommen worden sind, das einheimische Kunstgefühl, und zwar ganz besonders in der kirchlichen Kunst, schnell zurückgedrängt und überwunden. Und es stammten von den Gegenständen der Ausstellung auch nur ganz wenige aus Zeiten, die vor dem 13. Jahrhundert liegen, also in die Anfangsperiode zurückgehen. Die Scheide zwischen Heiden- und Christentum ist etwa das Jahr 1000. Ferner aber ist gerade die Gruppe von Schöpfungen der Kunst, in der der germanische Geist am meisten lebendig war, und aus deren Betrachtung so viel zu gewinnen ist, nämlich die Taufsteine, bei der Ausstellung nicht wesentlich beteiligt gewesen.

Die Veranstalter der Ausstellung haben gewiß lebhaft bedauert, gewisse Gegenstände nicht mit vorführen zu dürfen, aus deren Betrachtung sich ergeben mußte, daß im Gesamtbilde der schonischen Kunst der rein germanische Zug nicht fehlen darf und kann. So ist es eine für uns erfreuliche und willkommene Ergänzung des hier besprochenen Werkes, daß Prof. Ewert Wrangel kürzlich in der historischen Zeitschrift für Schonen (7, 271—298) ausgiebig und umfassend, durch 30 Abbildungen erläuternd, über die Reliquienschreine von Kammin und Bamberg gehandelt hat. Hier finden wir erschöpfende Darlegungen über die Ornamentik, über das Hereinspielen menschlicher und tierischer Gestalten, über die Beschläge und über die Technik. Zum Schluß wird gefragt, wie diese Schreine aus Schonen nach Deutschland gelangt sind. Das ist in den frühen Zeiten des 12. Jahrhunderts geschehen, und der Bischof Otto von Bamberg, der Apostel Pommerns, hat daran seinen Anteil.

REZENSIONEN

NEUE LITERATUR über die Baukunst des Klassizismus.

Den Architekten, die sich für die Bauten des Klassizismus erwärmt und sie für die Gegenwart fruchtbar zu machen hofften, verdankt man eine Reihe von Abbildungswerken, deren bestes, das von Paul Mebes herausgegebene „Um 1800“, in der zweiten Auflage durch Abbildungen und eine beredete Einleitung von W. C. Behrendt bereichert ist. Die wissenschaftliche Bearbeitung dieses baugeschichtlich ungemein interessanten Kapitels steckt noch in den Anfängen. P. Klopfers Versuch einer zusammenfassenden Darstellung „Von Palladio bis Schinkel“ (1911) war durchaus unzureichend. Am Beginn eingehenderer Behandlung eines Teilgebietes steht Hermann Schmitz „Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts“ (1914). Zwar liegt auch hier noch der Nachdruck auf den (vorsüßlichen) Photographien, doch bringt auch der Text wesentliches Material nicht nur für den historischen Tatbestand, sondern auch zur Charakterisierung dieser über Preußen hinaus einflußreichen Schule. Eine zutreffende Vorstellung von der Gesamterscheinung des Stils wird sich erst gewinnen lassen, wenn weitere Einzeluntersuchungen vorliegen.

Über einen der in Deutschland führenden Männer besitzen wir sie seit kurzem: dem Karlsruher Friedrich Weinbrenner hat Arthur Valdenaire eine mit großer Sorgfalt und Liebe ausgeführte Arbeit gewidmet (C. F. Müllersche Hofbuchhandlung, Karlsruhe 1919, 324 S. mit 254 Abbildungen). Zum ersten Male wird die Bekanntheit mit dem umfangreichen, das erste Viertel des 19. Jahrhunderts umfassenden Gesamtwerk Weinbrenners vermittelt, die Geschichte der ausgeführten Bauten sowie der erhaltenen Entwürfe, womöglich auf Grund urkundlicher Nachrichten dargestellt. Die Abbildungen bringen eine Fülle bisher unveröffentlichten Materials. Die gewissenhafte Darlegung des Tatsächlichen ist das wesentliche Verdienst Valdenaires. Was er über die kunstgeschichtliche Stellung W.s äußert, tritt demgegenüber zurück. Nicht nur die Beziehung W.s zur römischen Antike zu verfolgen, ist, wie der Verf. anregend meint, eine dankenswerte Aufgabe, sondern vor allem das Eigentümliche der Weinbrennerschen Ausdrucksweise gegenüber den gleichzeitigen Baumeistern. Bei einem Vergleich mit Schinkel ist übrigens zu bedenken, daß W. 15 Jahre älter gewesen ist und daß er (1826)

starb, als Schinkel noch anderthalb Jahrzehnt Schaffenszeit vor sich hatte. Doch erklärt dies den Unterschied gewiß nicht allein. W.s Stil, sagt Valdenaire, sei „wärmer, voller, unbefangener“ als der Schinkels. Damit umschreibt er den nämlichen Gegensatz, den W. selbst in seinen „Denkwürdigkeiten“ als einen allgemeinen zwischen Nord- und Süddeutschland empfunden hat: „Wenn ich mir gleichwohl gestehen mußte, daß Wien und andere mehr südlich gelegene Städte in Hinsicht der Kunst im allgemeinen vieles vor Berlin voraus hatten, so fand ich doch an letzterem Ort im geselligen Leben mehr Ideen über Kunst verbreitet; man begnügte sich hier nicht mit allgemeinen Urteilen, sondern wußte diese Urteile tiefer zu begründen. Den Südländer führt mehr ein glücklicher Trieb, während seine nördlichen Landsleute das Reich der Begriffe zu erweitern streben.“ Für die ideologische Richtung der spätern Schinkelschen Entwürfe wäre W. nicht zu haben gewesen, auch wenn er einer jüngeren Generation angehört hätte.

Nach Seite der Anschauung wird Valdenaires Buch mehrfach ergänzt durch ein kürzlich bei Ernst Wasmuth in Berlin erschienenes Heft „Friedrich Weinbrenner“, hrg. von Max Koebel (118 S. mit 132 Abb.): neben guten Photographien großen Formats bringt der Verf. eigne maßstäbliche Aufnahmen der wichtigsten Bauten. In der Einleitung wird die Kunst W.s mit Verständnis und Empfindung umrissen.

Schließlich sind Weinbrenners eben erwähnte „Denkwürdigkeiten“ aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben“ bei Gustav Kiepenheuer, Potsdam, in einem sehr hübschen Gewande neu erschienen (278 S. mit 9 Abb.). Sie umfassen seine Lehr- und Wanderjahre in der Schweiz, Wien, Berlin und vor allem Italien bis zum Beginn seiner Bautätigkeit in badischen Diensten (1797). Über künstlerische Dinge äußert er sich nicht viel, aber den Menschen Weinbrenner lernt man aufs erfreulichste kennen und seine anschaulichen Schilderungen mannigfacher Reiseabenteuer und der römischen Zustände machen das Buch zu einer recht unterhaltsamen Lektüre. Kurt K. Eberlein, dem wir die Neuausgabe verdanken, widmet seinem Landmann ein feinsinnig beschwingtes Nachwort.

Einen jüngeren Zeitgenossen Weinbrenners, den mecklenburgischen Hofbaumeister Joh. Georg Barca (1781—1826) lernen wir aus einer kleinen angenehmen, mit guten Abbildungen versehenen

Schrift von Joh. Paul Doberst „Bauten und Baumeister in Ludwigslust“ (Magdeburg, Karl Peters Verlag 1920) kennen. Barca, ohne starke Besonderheit, aber in bescheidenen Grenzen tüchtig und gediegen, zeigt, wie auf der Grundlage damaliger Schulung (in Berlin und Paris) ein anständiger Durchschnitt aufwachsen konnte. Sein Hauptwerk ist das Rathaus in Wismar.

Schinkels Kunst wird man erst dann erfassen können, wenn die über 3000 Zeichnungen seines Nachlasses im Charlottenburger Schinkelmuseum neu geordnet und gesichtet sind. Diesen Wunsch spricht auch Erich Gloeden aus, der in den von C. Gurlitt herausgegebenen bauwiss. Beiträgen (Der Zirkel, Arch. Verlag, Berlin 1919, 96 S. mit 15 Abb.) eine Abhandlung „Die Grundlagen zum Schaffen C. Fr. Schinkels“ veröffentlicht hat. Eine dem Studium günstigere Aufstellung jenes Materials wäre auch für Gloedens Arbeit nützlich gewesen. Denn er stellt nicht nur, was vielleicht der Titel vermuten läßt, zusammen, was an architektonischer Anschauung bei Sch.s Eintritt in die Baugeschichte herrschend war, sondern versucht auch eine kritische Würdigung der Schinkelschen Tätigkeit in ihren verschiedenen Phasen. Das geschieht in etwas aphoristischer Weise und bisweilen stößt man auf merkwürdige subjektive Werturteile. So wenn er von Friedrich Gillys „sehr trocknen und unfruchtbaren“ Ideen spricht, oder wenn er es übel vermerkt, daß Sch. in seinen Entwürfen für Berliner Wohnungen keine Badesimmer vorgesehen hat, oder wenn er sagt, das Gebäude der Bauakademie sei „keineswegs Ausdruck seines innersten Wesens“. Aus dieser letzten Bemerkung möchte man annehmen, der Verf. verkenne den komplizierten, problematischen Charakter der Schinkelschen Persönlichkeit. An anderen Stellen aber bekundet er eine zutreffendere Vorstellung: Er wendet sich z. B. gegen die mehrfach geäußerte Ansicht, Sch. habe eine „romantische Epoche“ gehabt (bis 1815), vielmehr begleite das verzehrende Ringen um zwei entgegengesetzte Pole Schinkels ganzes Leben und habe nie einen endgültigen Ausgleich gefunden. Und das Richtige trifft Gloeden m. E. auch mit den Sätzen am Schluß seiner Beobachtungen (die häufig zum Widerspruch reizen, aber für den, der sich bereits mit dem Thema beschäftigt, anregend und fruchtbar sind): „Schinkel hat den Entwicklungsgang des 19. Jahrhunderts nicht nur eingeleitet, man kann ruhig sagen, er hat ihn schon zu Ende geführt! Da ist keine Form, keine Technik, keine Idee irgendwelcher Art, die nicht in seinen Worten und Werken bereits vernehm-

lich vorklingt. Und noch dazu vieles, was er nicht übernahm, sondern völlig aus sich selbst heraus erschuf. Mag man das Ergebnis an und für sich unvollkommen finden, die innere Kraftleistung an sich ist die eines Genies.“

A. Grisebach.

HANS ROSE, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660—1760. Verlag Hugo Bruckmann, München 1922.

Rose hat vor einiger Zeit in einer gut lesbaren Übersetzung die Memoiren des Mr. de Chantelou herausgegeben, die vor vielen Jahren in einer ganzen Reihe von Jahrgängen der Gazette des Beaux-Arts erstmalig veröffentlicht wurden, infolgedessen von der weiteren Forschung ziemlich ungewertet blieben. Die Beschäftigung mit diesen Memoiren des französischen Ehrenherrn, der dem Italiener G. L. Bernini Zeit seines Aufenthalts in Paris 1665 beigegeben wurde, hat Rose dazu geführt, das Problem des Barocks umfassend anzugreifen und jetzt eine Zeitspanne von gut hundert Jahren, die er als Spätbarock bezeichnet, herauszuschälen, innerhalb der er die Entwicklung des Profanbaus in weitestem Sinn für Italien, Frankreich und Deutschland behandelt. Nach einer allgemeinen Einleitung, in der die Begriffe „Dekorativer Stil“, „Transitorisches Moment“ und „Der Ausgleich der Werte“ — nach Rose bedingt der Drang zum synthetischen Sehen eine Qualitätsverminderung der Einzelobjekte — behandelt werden, rollt sich vor uns das gewaltige Schauspiel in seinen Komponenten auf, beginnend mit der Landschaft, der Gartenkunst und dem Stadtbau, weiterhin die Gebäudeform und die Raumform darstellend, um schließlich mit der Dekoration zu enden, die bis zur Behandlung des Zimmers und der Möbel durchgeführt wird. Das Gebiet wird also umgekehrt durchschritten, wie sonst allgemein in dem Bestreben, synthetisch vom Kleinen zum Größeren voranzuschreiten, üblich war. Denn schließlich ist der Wandel der Raumform auch das Primäre für die Entwicklung der Stadtbaukunst und der Gartenanlagen. Aber gern soll zugegeben werden, daß mit der gewohnten Perspektive neue Anblicke sich auf-tun. Eine Fülle sehr beachtenswerter Einzelbeobachtungen ergeben sich, summa Rose erneut aus den Quellen geschöpft hat. Im Zentrum der gesamten Darstellung steht das Problem des Louvrebauts, auf das ja das Tagebuch Chantelous nachdrücklich verweist. Merkwürdigerweise be-

nutzte Rose nicht jene vielleicht noch wichtigere Quellenschrift, die sich uns in den „Mémoires de ma vie“ des Bruders von Claude Perrault, des Charles Perrault, bietet, des Vertrauten des allmächtigen Colberts, der der eigentliche Gegenspieler Berninis gewesen ist. So stellt auch Rose die erste Entwicklung dieser bedeutsamen Peripethie italienischer und französischer Baukunst nicht richtig dar. Er übersieht, daß die ersten Pläne der Franzosen von 1664 in Rom zur Begutachtung Bernini, Pietro da Cortona und Boromino vorgelegt wurden und bestritten, wie mir scheint zu Unrecht, daß Bernini daraus Anregungen schöpfte: summiest ist doch die Dreirisalit-Front in dieser ausgesprochenen Form französisches, nicht aber italienisches Motiv. Schließlich sind diese Details jedoch belanglos, ebenso belanglos wie die verschiedenen Unrichtigkeiten, die bei der Darstellung der historischen Tatsachen und bei der Beschreibung ausgeführter Bauten Rose unterlaufen — die jüngeren deutschen Kunsthistoriker werden kaum mehr in der Lage sein, durchweg aus eigener Anschauung zu urteilen. Vorrüglich scheint mir, was Rose über die Entwicklung des französischen Hôtelbaus trotzdem schreibt: er erkennt, geleitet durch die französischen Theoretiker, die entscheidenden Momente. Einsig bei seiner Darstellung der Treppenbildung häufen sich auf wenigen Seiten die Einwendungen, die eine ernsthafte, der disziplinierten Haltung des Buchs entsprechende Kritik nun doch nicht ganz zu unterdrücken vermag: Die Antike kannte den Stockwerkbau und die Treppensysteme. Die ovale Wendeltreppe ist keine eigentliche Barockerfindung, denn sie kommt in Frankreich schon in Schloß Verneuil vor. Die vierfüßelige Wendeltreppe mit kupplig gewölbten Absätzen erscheint in Rom schon im Palazzo Mattei di Giove, allerdings mit geschlossenem Kern; so ist die bekannte Treppe Berninis im Palazzo Barberini weniger originale Schöpfung als eine Kombination dieser Form mit der Wendeltreppe um geöffneten Kern. Die Ecktreppentürme im Schloßhof sind keineswegs nur deutsches Motiv, das sich in Frankreich nach Rose nicht findet, — eine ganze Anzahl französischer Schloßbauten lassen sich dafür aufzählen, so daß Bernini hier ein französisches Motiv verwendet und nicht etwa, wie Rose meint, auf deutsche Festungschlößer zurückzugreifen braucht; ich nenne dafür: Gaillon, Blois (Ludwigsbau), Foiebray von Ducerceau, S. Germain. Ancy le Franc hatte sogar sehr bedeutsame Treppenturmlösungen in plastischer Verklammerung mit dem Haupt-

körper gefunden, der gegenüber Berninis Lösung als archaische Form wirkt. Das Mittelrisalit reserviert für die Treppe bereits Azay le Rideau, ferner das Hôtel de Ville in Chartres zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wogegen in Blois am Gastonbau seitensamerweise nicht das dreilachsig Mittelrisalit von dem nun räumlich ganz neu disponierten Treppenbau eingenommen wird, sondern nur dessen beide linken Achsen, wodurch sich eine eigenartige Lösung des Treppenvestibüls ergibt. Aber ich betone nochmals: diese Errata sind für den Aufbau der gesamten Darstellung eigentlich belanglos. Ein vortreffliches Abbildungsmaterial begleitet den Text, wenn es auch der üblichen Gepflogenheit entsprechen würde, daß der Verfasser die Abbildungen, die er anderen Büchern in reichlicher Weise entnimmt, und die immerhin einen gewissen ideellen und materiellen Wert der Verfasser darstellen, als solche Entlehnungen bezeichnet.

So wenig man dem Buch Roses mit einer Kritik der einzelnen Tatsachenangaben gerecht würde, so entschieden verlangt es eine Aussprache über seine allgemeine Einstellung. Rose sagt: „Ich unternehme es, die Bezeichnung Spätbarock zum Stilbegriff zu erweitern.“ Er will hierbei die von Wölfflin formulierten kunstgeschichtlichen Grundbegriffe systematisch weiterbilden (was allerdings keineswegs deutlich wird). „Nachdrücklich warnen möchte ich vor den Worten Klassik und Klassizismus, deren leichtfertige Anwendung die ganze Systematik des Barock in Frage stellt“ — es stößt ihm dann allerdings zu, daß er selbst schreibt: „die Perraultfassade begründet die französische Salonklassik“ (was richtig ist, denn die zeitgenössischen Theoretiker bezeichnen diese Epoche als die klassische, und zur „Klassik“ zurückzukehren, verlangen die französischen Theoretiker des beginnenden Klassizismus). Rose wüchete also, die gesamte Entwicklung in Italien, Frankreich und Deutschland auf einen Nenner zu bringen, wobei allerdings Holland ohne genügende Kenntnis seiner Baukunst um 1700 nur ab und zu erwähnt wird, England und Spanien ganz ausfallen. Damit aber wird eine Frage von prinzipieller Bedeutung angeschnitten, die mir eine Klärung zu verlangen scheint.

Die Entwicklung unserer Kunstwissenschaft zeigt, wie die allgemeinen Begriffe von Kunstepochen, vornehmlich Gotik und Renaissance, zeitlich und völkerindividualistisch differenziert worden sind. Noch gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts war der Begriff Gotik ein geschlossener, der sich zunächst entstehungsgeschichtlich ge-

spalten hat, um dann zeitlich sich zu gliedern. Der geschlossene Begriff wuchs sich zu einem vieltelligen Organismus aus, gerade die deutsche Kunstwissenschaft hat solche Differenzierung, die sie schließlich zur Spätgotik und Sondergotik zerlegte, diese wiederum nach einzelnen Landschaften bestimmend, als eine ihrer Hauptaufgaben angesehen. Ebenso ging es mit dem Begriff der Renaissance, deren italienische Form Burckhardt bestimmte, während die nordischen Formen gleichzeitig von Lübke formuliert, wenn auch keineswegs interpretiert wurden. Es ergab sich das wissenschaftlich überaus interessante Schauspiel der Durchströmungen, die für Italien-Deutschland, Italien-Frankreich untersucht wurden, während die Durchströmung Frankreich-Deutschland noch wenig beachtet ist, obgleich sie für Südwestdeutschland eine nicht zu verkennende Bedeutung hat. Weiter wurde man darauf aufmerksam, daß nicht nur in einem Querschnitt ungemaine Differenzierungen sich zeigen, sondern daß auch die Längsschnitte ganz verschieden verlaufen, daß nicht allein die Wellenlänge der Gotik im Norden anders ist als im Süden, sondern daß in den verschiedenen Ländern die verschiedenen „überwundenen“ Entwicklungswellen verschieden nachwirken. Gotik in Italien so gut wie spurlos verschwindend, taucht mit neuem Schuß Anfang des 17. und gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, um 1700 und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich wieder auf, um dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts im ganzen Norden zu erwachen. So ergab sich ein ungemein kompliziertes System. Das Gleiche aber gilt für den Barock. Mitte des 17. Jahrhunderts vollbringt Italien seine größten Leistungen, gegen Ende des Jahrhunderts wendet sich die Entwicklung auf bauliches Gebiet von Rom nach Piemont; Frankreich erklärt sich rückgreifend auf die Antike programmatisch gegen Italien, in England halten Wren und Jones am Palladianismus fest, in Holland hat um diese Zeit der alte Rembrandt die barocke Einstellung des jungen überwunden. Nur unhistorischer Vereinfachungswille sucht noch nach einer Wurzel, nach einem generellen Ablauf, er versagt sich doktrinär die Anerkennung der kontrastreichen, in sich bis zur Zersplitterung differenzierten Mannigfaltigkeit, die nicht auf einen Nenner zu bringen ist, wenn dieser nicht unendlich klein genommen wird. Das Bestreben Roeses nun aber geht gerade darauf hinaus, diesen Nenner übergroß zu machen. Er gibt eine Konstruktion, die nicht der Erkenntnis dient, sondern die zur begrifflichen Schematisierung drängt. Roes lehnt

für französische Kunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Begriff Klassik ab, den ich aus dem französischen Theoretikern heraus und aus dem von ihnen mit aller Bewußtheit unterstrichenen Gegensatz zum Barock-Rom definierte. So tritt ihm schließlich der Zeitbegriff, das Äußerlichste, an Stelle des notwendig zu differenzierenden Formbegriffs. Er schreibt von Schloß Maisons, „das die Franzosen als ein klassisches Bauwerk verehren“: „seine Entstehungszeit muß, wenn man es mit Italien oder Holland vergleicht, doch ohne Frage als Hochbarock bezeichnet werden“. Ja, diese klassische französische Epoche paßt ihm so wenig in die Konstruktion „Spätbarock“, daß er meint, „von diesen Vorläufern des Spätbarocks (Bauten von ca. 1650—60), würde ich es für möglich halten, in gerader Linie zum Rokoko überzugehen und die dreißig Jahre zu überspringen, die mit dem Aufstieg der Hofkunst angefüllt sind“. Das ist allerdings eine Art historischer Vereinfachung, die Tatsachenbestände zur Seite schiebt, statt in wissenschaftlicher Art Grund und Wahrheit eines Tatsachenbestandes darzustellen. Ein anderes Beispiel für die Gefährlichkeit dieser vereinfachenden historischen Systematik. Roes stellt den Satz auf: „der weitere Spätbarock ist unoriginell“. Zu diesem Satz passen allerdings nicht die Namen Guarini, Alfieri, Juvara, Vitone, die man in dem Buch vergeblich sucht. Weiterhin: „Man erreicht zwar die dekorative Einheit, die man anstrebt, aber man erreicht sie auf Kosten des Qualitätskunstwerks“. Dutzende von Fragen drängen sich hervor. Sind die Gitter Oegge an der Würzburger Residenz keine Qualitätskunstwerke? Sind es die neuen französischen Möbelformen um 1735 ebensowenig? Was wird derjenige, der die Entwicklung des Farbenproblems verfolgt, sagen, wenn er liest: „Tiepolo war eben kein Genie, sondern Dekorateur.“ Dekorative Arbeiten aber, so heißt es bei Roes kurz vorher, wollen nicht mit dem Maßstab vollwertiger Kunstleistungen gemessen werden. Und weil für Roes das Flügelmotiv im Schloßbau etwas echt Spätbarockes ist, übersieht er, daß diese Disposition ja längst von Palladio ausgearbeitet wurde und daß sich sehr leicht nachweisen läßt, wie dieses Palladiomotiv bis zum „Spätbarock“ wanderte.

Roes gehört zu den ernstesten unserer jüngeren Forscher, und die Behandlung prinzipieller Fragen in einer Buchanzeige beweist zumindest, daß in seinem Buch der Referent mehr sieht als eine ausgedehnte Zusammentragung von Material. Jedes tiefer greifende wissenschaftliche Werk wird versuchen, über das rein Tatsächliche hinaus vor-

sudringen, über die Historie eine Systematik zu stellen. Die Wendung der neueren Philosophie vom Historischen zum Systematischen muß ihren Widerhall auch in unserer Wissenschaft finden. Doch scheint mir eine Systematik der Kunstwissenschaft auf etwas ganz anderes hinauszuweisen, nämlich auf eine Systematik der Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung. Die Einspannung historischer Vorgänge in ein System dagegen widerspricht der Entwicklung unserer Forschungsmethode, die auf stete Differenzierung des Allgemeinen hinausgeht. So scheint mir dies Buch geradezu ein Rückschritt zu sein, während es darauf ankäme, den Allgemeinbegriff Spätbarock nicht „zu einem Stilbegriff zu erweitern“, sondern die ungemeine Differenziertheit und Komplizierung gerade dieser Epoche der Kunst darzutun, den Begriff zu spalten. Je weiter wir in unserer Erkenntnis dieser Epoche vordringen, um so erstaunlicher erscheint der Reichtum der Barockkunst, für die schließlich nur ein allgemeinstes, für wissenschaftliche Erkenntnis fast bedeutungsloser Nenner übrig bleibt: die Zeit.

A. E. Brinckmann.

SANDRO BOTTICELLI, Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie. Herausgegeben von F. Lippmann. Zweite Auflage. G. Grottesche Verlagsbuchhdlg. Berlin 1921.

Man konnte die Erinnerung an Dantes 600-jährigen Todestag nicht würdiger, nicht eindrucksvoller feiern als durch die Neuausgabe der Zeichnungen Sandro Botticellis zur Göttlichen Komödie, die der Verlag G. Grote in mustergültiger Weise besorgte.

Die berühmten Zeichnungen, die in vorzüglichen verkleinerten Nachbildungen nach den Originalen im Berliner Kupferstichkabinett und der vatikanischen Bibliothek, gedruckt in der Reichsdruckerei, nunmehr in zweiter Auflage weiteren Kreisen zugänglich gemacht wurden, erregten, als sie 1882 aus Hamilton Palace nach Berlin gebracht wurden, sogleich die höchste Bewunderung und Anteilnahme aller Kenner und Kunstliebhaber.

Aufzeichnungen eines ungenannten Florentiners aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (gesammelt im Codice Magliabechiano) erwähnen zum erstenmal Zeichnungen auf Pergament, die Botticelli für Lorenzo di Piero Francesco de' Medici ausführte. Daß diese mit den Berliner bzw. römischen Zeichnungen identisch sind, unterliegt

keinem Zweifel. Die Blätter sind um so bemerkenswerter, als sie zu einer Zeit entstanden, da der neuerfundene Buchdruck in Wettbewerb trat mit der Handschriften-Malerei. Freilich galt auch nach Erfindung des Buchdrucks und im Vergleich zu dem in Kupferstich oder Holzschnitt ausgeführtem Buchschmuck die Miniaturmalerei lange noch als die vornehmere Kunst, deren sich die Großen bedienten, wenn sie in der Lage waren, die immer teurer weil seltener werdenden Bücherschreiber und Buchmaler zu bezahlen.

Wahrscheinlich von einem Deutschen, Johann Neumeister, wurde im Jahre 1472 zu Foligno der erste Druck der Göttlichen Komödie besorgt. Seit 1481 erschienen noch vor Ablauf des Jahrhunderts in rascher Aufeinanderfolge mehrere illustrierte Ausgaben von Dantes Hauptwerk. Die erste illustrierte Ausgabe von 1481 mit dem Kommentar des Cristoforo Landino enthält 19 Kupferstiche eines wenig bedeutenden unbekanntem Stechers, der sich als durchaus abhängig von Botticellis Zeichnungen erweist. Wahrscheinlich hat Botticelli, als er 1448 nach Rom zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle reiste, nur zu den 19 ersten Gesängen des Inferno die Zeichnungen ausgeführt. Der unbekanntem Stecher scheint nach Abreise seines Vorbilds entweder den Mut oder die Zeit nicht gefunden zu haben, zu einer weiteren selbständigen Buchaus schmückung.

Mittelbar wirkte Botticelli auch auf mehrere Holzschnelder, die die erwähnte Kupferstichausgabe von 1481 für ihre Holzschnitte zur Göttlichen Komödie benutzten. Freilich ist das ursprüngliche Vorbild in diesen späteren Ausgaben kaum noch zu erkennen, so unbeholfen, handwerkmäßig wirken die ärmlichen Holzschnitte im Vergleich zu Botticellis feinnervigen Zeichnungen. Diese sind mit Metallstift auf Pergament leicht angelegt, mit Feder in brauner und schwarzer Tinte nachgezogen, nur wenige mit Deckfarben ausgeführt. Ihre Eigenhändigkeit wird durch Inschrift des Namens „Sandro di Mariano“ auf einem Täfelchen einer Zeichnung zum 28. Gesang des Paradiso bezeugt. Noch nach hundert Jahren entliehen Federigo Zuccherio Motive aus Botticellis Zeichnungen in seinen Entwürfen zur Göttlichen Komödie, die, in Rötel, Kreide und Feder ausgeführt, in den Offizien aufbewahrt werden.

Der Übersichtsplan zur Hölle (Vatikan), dem Querschnitt eines bis in den Mittelpunkt der Erde herabreichenden Riesentrichters vergleichbar, erscheint ähnlich wieder in den Aldus-Ausgaben und in Manettis Dialog über Dantes Inferno. Spätere Ausgaben des 16. Jahrhunderts zeigen

einen kreisförmigen Horizontalschnitt, so daß man gewissermaßen senkrecht von oben bis in den Grund der Hölle herabsteht.

Verglichen mit den illustrierten Drucken vermitteln Botticellis Entwürfe weit anschaulicher Dantes großartige Visionen, soweit diese überhaupt im Bilde zu fassen sind. Wahrhaft erstaunlich sind der Reichtum an wechselnden Stellungen und Bewegungen, die Ausdrucksfähigkeit im Mienen- und Gebärdenpiel, die der Zeichner seinen verdammten und büßenden Seelen zu geben verstand. Wie armselig, ja geradezu kindisch wirken dagegen die puppenhaften Figuren in den Stichen und Holzschnitten. Nirgends findet man auch nur den Versuch, jenen unerhörten Vorgängen, von denen der Dichter berichtet, zeichnerisch nahe zu kommen.

In ununterbrochener Erzählungsweise folgt der Zeichner Szene für Szene dem Dichter, läßt gleichsam vor unseren Augen Dante und seinen Führer immer tiefer in den Höllenschlund herabtauchen, indes vor ihren und unseren Blicken die furchtbarsten Begebenheiten, die je eines Menschen Phantasie erfunden hat, sich abspielen. Die Bilder rollen sozusagen kinematographisch an uns vorüber, so zwar, daß jedes nachfolgende sich an den unteren Rand des vorhergehenden Bildes anfügt. Dante und Vergil erscheinen auf demselben Blatt oft mehrmals, durch Haltung und Stellung ein immer — tiefer — Herabschreiten zum Ausdruck bringend. Der Standpunkt des Zuschauers ist stark erhöht gedacht, man sieht die Vorgänge meist schräg von oben. Perspektivisch ist das schwierige Problem nur unvollkommen gelöst. Umgekehrt führt im Purgatorio der Weg aus der Tiefe in immer lichtere Höhen empor, was auch in den Bildern, die jedem einzelnen Gesang entsprechen, deutlich zur Anschauung gebracht ist. Im Paradies endlich wird der Zug nach Oben immer unwiderstehlicher, Botticelli weiß das überzeugend in den beiden Hauptfiguren von Dante und Beatrice darzustellen. In den meisten Zeichnungen erscheint der Himmel als einfacher Kreis. Ist diese Wiedergabe der himmlischen Sphäre auch etwas dürftig, so wirkt sie doch immer noch besser als die tapetenartig angeordneten Sterne auf den Paradiesbildern der illustrierten Drucke, und jedenfalls ist in die Gestalten des Dichters und seiner Führerin eine Inbrunst gelegt, die man auch in späteren und vollkommeneren Darstellungen als es die der Frühdrucke des 15. Jahrhunderts waren, vergebens sucht.

Zum Verständnis für Dantes gewaltige Schöpfung und zur Kenntnis Botticellis tragen die

Zeichnungen jedenfalls wesentlich bei, darum begrüßen wir dankbar diese Neuauflage, die zugleich eine Empfehlung für das deutsche Buch darstellt.
Hans v. d. Gabelentz.

ERWIN HINTZE, Nürnberger Zinn.
Mit 84 Tafeln und 2 Textabbildungen.
Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.

Dem ersten Bande seines bei Hiersemann in Leipzig erschienenen umfassenden Werkes über die deutschen Zinngießer und ihre Marken hat Hintze eine mit reichem Abbildungsmaterial — die 84 Tafeln geben 143 ausgeschnitten reproduzierte Zinnarbeiten wieder — versehen Darstellung der künstlerischen Entwicklung des Nürnberger Zinnes folgen lassen. Damit hat Hintze den Anfang mit dem gemacht, was wir neben seinem großen Markenwerk, von seiner ausgebreiteten, nicht leicht noch einmal von einem zweiten zu erreichenden Materialkenntnis und der aus ihr fließenden Kennerschaft zuversichtlich erwarten müssen: eine große, in die Einzelheiten gehende Geschichte der deutschen Zinngießerkunst und des deutschen Zinngießergewerbes.

Wie eng dies beides — das gewerbehistorische und das künstlerische — gerade in diesem Zweig des deutschen Kunsthandwerkes verschwimmt ist, weiß jeder, der sich irgendwie einmal wissenschaftlich oder als Sammler näher mit der Materie befaßt hat. Die große Schwierigkeit liegt hier — wie auf anderen verwandten Gebieten, z. B. dem des deutschen Renaissancesteinzeugs — in der richtigen Abgrenzung der Leistungen des Formstechers und des ausführenden Werkstattinhabers, die oft, aber durchaus nicht immer, wie auf unserm Gebiet der klassische Fall Caspar Enderlein lehrt, ein und dieselbe Person gewesen sind.

Hintzes alle wesentlichen Momente der Stilentwicklung knapp und klar herausarbeitende Einleitung und seine eingehenden Bemerkungen zu den einzelnen Tafelabbildungen geben von diesen verwickelten Verhältnissen ein treffendes, die Erkenntnis klärendes Bild.

Wir überblicken den langen Weg, den das Nürnberger Zinn von den reich (in der Art der gleichzeitigen Schlesienschen Kannen, und vielleicht unter deren Einfluß) gravierten oder glatt abgedrehten Schenkannen des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts über die Frührenaissancegüsse aus flach geätzter Form zu den künstlerisch am reichsten ausgestatteten Hochrenaissance- und Frühbarockgüssen aus tiefgestochener Form zu den wieder glatt faconnierten Arbeiten der Spät-

seit „auf Silberart“ genommen hat. In jedem Fall werden die Werke der führenden Meister in oft erschöpfender Vollständigkeit der erhaltenen Modelle vorgeführt und ihrem Werk die Gefolgschaft mit charakteristischen Arbeiten angeschlossen. So erleben wir die Fortbenutzung älterer Modelle in jüngeren Werkstätten, sehen, wie früh geschaffene Gußformen in dem traditionsfrohen und traditions-sicheren Nürnberger Handwerk von Hand zu Hand gehen und werden uns dessen bewußt, daß gerade das deutsche Renaissancesinn für seine gerechte Beurteilung ein sehr hohes Maß spezialisierter augenscharfer Kennerschaft zur unbedingten Voraussetzung hat.

So kurz zusammengefaßt Hintzes Text ist, er enthält eine ganze Reihe neuer Erkenntnisse. Vor allem rückt nun — wohlverstanden, als Zinngießer und Formstecher — Jacob Koch I, der Stammvater einer durch drei Generationen in Nürnberg tätigen Zinngießerfamilie an die erste Stelle vor Caspar Enderlein, der ausschließlich für fremde Meister gestochen, den Guß aber nicht selbst ausgeübt zu haben scheint.

Die Erläuterungen der Tafelabbildungen nimmt überall Bezug auf den zweiten Band von Hintzes großem Markenwerk. So ergänzen sich diese beiden Bände in erwünschtester Weise gegenseitig.

Wir betrachten das vorliegende Werk über das Nürnberger Zinn als eine Abschlagszahlung und hoffen, daß es Hintze möglich werden wird, auch den anderen Bänden seines Markenwerkes die entsprechenden Text- und Abbildungswerke an die Seite zu stellen.

Max Sauerlandt.

J. BAUM: Gotische Bildwerke Schwabens. Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg-Stuttgart 1921.

Daß Baum ein ausgewählter Kenner der schwäbischen Bildhauerkunst ist, daß er uns über dieses Gebiet eine Reihe grundlegender Werke geschenkt hat, wissen wir. Daß das neue Buch nicht unnötig ist, kein verbesserndes Nachholen von Versäumtem bedeutet, zeigt der erste Blick. „Sehe jeder, wo er bleibe“, gewiß, doch die Ansicht ist neu, die Aufgabe geändert. Den Sinn des Buches ansehen, heißt die neue Kunstgeschichtsschreibung verstehen oder nicht. Wichtige Ansätze bei Baum sind da. Es ist nämlich allmählich klar, daß auch die Kunstgeschichte der neuen Einstellung zur Kunst Rechnung tragen muß, sie aber verlangt: Erleben. Jedoch Erleben heißt nichts als Wissen, restloses Erfassen aus der Grundstimmung, dem Eigentlichen des Men-

schen, her. So ist es schon kein Geheimnis mehr, daß, da die Form versagt und jeder Versuch von außen her abgelehnt und immer stärker abgelehnt werden wird, daß mit ganz neuen Mitteln, ganz anderer Einstellung, ganz anderer Intensität an die Ursprungsquellen herangegangen werden muß. Wir wissen vom Mittelalter zu wenig, fast die eine Hälfte nur haben wir immer gesehen, die überlieferten Begriffe wurden ahnungelos weitergeschleppt, man merkte es gar nicht, daß der Boden trog. Wir sahen Mittelalter wie Franzosen den Krieg 70/71 durch tendenziöse Geschichtsdarstellungen. Gewiß, man ging an die Quellen, aber alle diese Quellen waren machtkirchliche, gefärbte. Gefälscht wurden die tausende und abertausende von Zeugnissen einer anderen Welt, der für die Kunst wichtigeren, übersehen, gemieden. Und doch, was in dem bekannten Prosaß der Beham und Pencz nur ein trübes, scheinbares Nachflackern bedeutet, war im Mittelalter gang und gäbe, im Eigentlichen stets wirksam. Jedoch es soll nicht hier, sondern die Aufgabe eines Buches sein, diese vergessene Welt, die die Kunst mindestens ebenso bestimmende, wie die offiziell bekannte, zu beschwören.

Baums Buch gibt aber Anlaß, über diese Wendung der Kunstgeschichte und die aus ihr notwendig entspringenden Aufgaben und Einstellungen zu sprechen. In zehn Kapiteln wird die Wandlung der Formgestaltung von um 1300 — um 1400 klargelegt. Gleich zu Anfang wird an die Ursachen des Grunderlebnisses gerührt, die mittelalterliche Mystik genannt, ihre Einflüsse auf die Kunst — natürlich nicht nur die ikonographischen, sondern die die Erlebnisweisen ändernden — werden auseinandergesetzt. Man hat solche Verknüpfungen früher schon geboten; jedoch der Unterschied ist klar. Nicht mehr um geistreiche Parallelaufweise, kulturgeschichtliche Verbrämungen, schüchternen Versuche, an die Geistquellen zu gehen, handelt es sich, sondern um den Aufweis des unbedingten Einsseins, des ursächlichen Zusammenhanges, die Erschließung des tatsächlichen geistig-seelischen Zustandes. Abstraktion und Entsinlichung werden als Grundkräfte erkannt; die Folgen für die Kunst klargelegt. Man muß Baum für die hier nur andeutbare Neueinstellung und die Betonung der gewonnenen Gesichtspunkte danken. Es ist klar, daß der Versuch nicht alle Forderungen erfüllen kann. Es gilt — wie gesagt — die unzureichende offizielle Vorstellung von Mittelalter, Mystik usw. zu zertrümmern, wir müssen unendlich viel aus dem Wege noch räumen und ebensoviel Unterdrücktes ins Licht

haben, um die Seele des mittelalterlichen Menschen wirklich blossulegen, den Herzschlag des entscheidenden Erlebens zu fühlen. Bei jeder versunkenen Welt geht das ohne Gelehrsamkeit nicht ab. Sie und Forschen müssen aufgebracht werden, wenn uns die Form nicht ein Selbstzweck, visuelles Spiel, sensualistisch-intellektualistische Angelegenheit sein soll, die sie im Mittelalter in der Hauptsache nie war. Sehr fein setzt Baum die allmähliche Änderung von der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ab auseinander. Die Bildnerkunst wird malerisch, malerische Gruppenbildungen werden Ziel, neue Körperlichkeit drängt sich am Ende vor, und um 1400 ist ein neuer plastischer Stil da. Baum dringt in die abgestuften Wandlungen und Unterschiede mit einer seltenen Klarheit ein. Seltsam nur, daß er hier die urchlichen Zusammenhänge mit dem Grunderleben weniger (oder gar nicht) aufzuweisen für nötig hält. Ein zweiter Hauptteil des Buches ist den innerlichen Bedingtheiten und Abhängigkeiten von Form und Inhalt gewidmet. Einleitend wird mit größtem Recht u. a. bemerkt: „Dennoch werden wir den Kunstwerken eine noch größere Liebe zuwenden, wenn wir den ganzen Reichtum von Begebnissen, Vorstellungen, Ideen, Stimmungen kennen; . . .“ und . . . „wie also die Kunstwerke in der Tat nicht nur um ihrer sichtbaren formalen Eigenschaften willen beobachtet werden müssen, sondern auch als Schlüssel zu einem hinter ihrer Oberfläche liegenden geistigen Reiche dienen.“ Baum geht dem Zusammenhang bestimmter Stoffe wie: Maria im Wochenbett, Schutzmantelmadonna, lignum vitae, Johannes an der Brust Christi und den Vesperbildern und mystischen Anschauungen nach, nun aber keineswegs allgemein, sondern mit konkreten Parallelausführungen und nicht des rationalistischen Aufweises der Ikonographieherkunft, sondern der innergeistigen Verknüpfung wegen. Pinder hat in weitsichtiger Erkenntnis den Weg für die Marienklage und Vesperbilder beschritten. An ihn anknüpfend und seine neue Erkenntniseinstellung für weitere Stoffe ausnützend, geht Baum mit dem hierzu nun einmal nötigen Wissen, das ein

intellektualistisches und intuitives in jeder Wissenschaft sein muß und sein sollte, vor und bereichert unsere leidenschaftliche Sehnsucht nach Ganzheit des Erlebenkönnens des mittelalterlichen Menschen — und seiner Kunst sehr.

In einem dritten Abschnitt bringt Baum kunstgeschichtliche Nachweise; d. h. eine knappe und erschöpfende Geschichte der stilistischen Wandlungen der schwäbischen Plastik in dem gewählten Zeitabschnitt, deren Ergebnisse nicht wiederholt zu werden brauchen (da sie im wesentlichen sich mit Baums früheren Darlegungen decken), und an denen bei der Kennerschaft Baums auch Ausstellungen nur auf breiter Grundlage berechtigt wären.

Ein sehr sorgfältiges und reiches Register und ausgezeichnete Tafelabbildungen erhöhen Brauchbarkeit und Nutzen des Werkes.

V. C. Habicht.

ANITA ORIENTER, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. Mit 94 Abbildungen. München, Delphin-Verlag 1921.

Eine sehr fleißige, aus einer Hallenser Dissertation erwachsene Arbeit. Als ihre Vorbilder nennt die Verfasserin Julius Lange und Mäle, ihr „kam es einzig und allein auf die Idee an, die der Entwicklung der seelischen Inhalte sowie dem Stil als Ausdruck eines Seelisch-Geistigen zugrunde liegt.“ — Fruchtbare als die Einteilung nach seelischen Inhalten wie Schmerz, Trauer, Hohn, Wut, Schreck, Verzweiflung, Liebe und religiöse Erregtheit ist der zweite Teil des Buches, in dem die Bedeutung des seelischen Gehaltes für den Bildaufbau vom hohen Mittelalter bis in das 16. Jahrhundert hinein untersucht wird. Zu wesentlich neuen Gesichtspunkten kann man bei dieser Art der Fragestellung nicht kommen. Das Buch enthält eine Reihe interessanter Abbildungen aus dem frühen Mittelalter, darunter zwei bisher unveröffentlichte aus dem Brandenburger Evangeliar um 1230 und der Niederrheinischen Bibel in der Berliner Staatsbibliothek. Rosa Schapiro.

NEUE BÜCHER

JOSEPH BERNHART: Holbein der Jüngere. (O. C. Recht-Verlag, München 1922.)

HERBERT KÜHN: Die Malerei der Eiszeit. (Delphin-Verlag, München 1922.)

KARL LOHMEYER: Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Fürstbischof von Würzburg und Bamberg und Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz. (Gebr. Hofer, Verlagsanstalt, Saarbrücken, Berlin, Leipzig, Stuttgart 1922.)

ALBERT HÜMMERLE: Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian. (Augsburger Buch- u. Kunstantiquariat, Augsburg 1922.)

HANS v. d. GABELENTZ: Fra Bartolommeo u. die Florentiner Renaissance. In 2 Bänden. Mit 64 Abbildg. in Lichtdruck. (Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1922.)

WILHELM R. VALENTINER: Georg Kolbe: Plastik und Zeichnung. Mit 64 Abbildungen. (Kurt Wolff-Verlag, München 1922.)

JULIUSKURTH: Der japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Geschichte. Mit 88 Abbildungen und 3 Signaturentafeln. Dritte durchgesehene Auflage. (R. Piper & Co., Verlag, München 1922.)

VICTOR KURT HABICHT: Der Roland zu Bremen.

VICTOR KURTHABICHT: Die goldene Tafel der St. Michaeliskirche zu Lüneburg. Bd. I u. II der „Niedersächsischen Kunst in Einzeldarstellungen“. (Herausgegeben von Ludwig Roselius und Prof. V. C. Habicht. (Angelsachsen-Verlag, Bremen 1922.)

WILHELM TISCHBEIN: Aus meinem Leben. Herausgeg. von Lothar Brieger. (Im Propyläen-Verlag, Berlin 1922.)

JUNGE KUNST: Bd. 25—32.

Bd. 25/26. Gustav Hartlaub: Vincent v. Gogh.

„ 27. H. Kollé: Henri Rousseau.

„ 28. F. M. Huebner: Lodewijk Schelfhout.

„ 29. E. Suermondt: Heinrich Nauen.

„ 30. H. von Wedderkop: Paul Cézanne.

„ 31. C. Einstein: M. Kisting.

„ 32. W. Cohen: August Macke.

(Sämtlich im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922.)

RICHARD HAMANN: Kunst und Kultur der Gegenwart. (Verlegt durch das kunstgeschichtliche Seminar in Marburg 1922.)

JULES ROMAÏNS: Le Fauconnier. Vingt-deux reproductions de peintures. (Bibliothèque du Hérisson, Librairie Edgar Malfère, Amiens.)

MARIANNE ZWEIG: Wiener Bürgermöbel aus Theresianischer und Josephinischer Zeit. Mit 100 Tafeln. Zweite vermehrte Aufl. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien 1922.)

FRIEDRICH MARKUS HUEBNER: Moderne Kunst in den holländischen Privatsammlungen. Mit 64 Abbildgn. (Bd. I der modernen Kunst in den Privatsammlungen Europas.) (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922.)

AUGUST L. MAYER: Mittelalterliche Plastik in Spanien. Mit 40 Tafeln. (Delphin-Verlag, München 1922.)

ADOLF FEULNER: Das Residenz-museum in München. (F. Bruckmann, A.-G., München 1922.)

RUDOLF OLDENBOURG: Peter Paul Rubens. Sammlung der von R. O. veröffentlichten oder zur Veröffentlichung vorbereiteten Abhandlungen über den Meister. Herausgegeben von Wilhelm v. Bode. Mit 131 Abbildungen. (Verlag von R. Oldenbourg & Co., München u. Berlin, 1922.)

1922, 7—9.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach. Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

MONATSHEFTE
FÜR
KUNST-
WISSENSCHAFT



XV. JAHRGANG · HEFT 10-12

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Preis des Heftes Mark 3000.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X—XII

ABHANDLUNGEN

ALBERT BOECKLER, Zur Heimat der Berliner Eneit-Handschrift. Mit 7 Abbildungen auf 2 Tafeln in Lichtdruck und 2 Textabbildungen. S. 249

GEORG von KIESZKOWSKI, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. XL. 1. Eine neue Vischerplatte in der Kathedrale zu Krakau. Mit 2 Abbildungen in Lichtdruck S. 258

2. Ein untergegangenes Vischergitter im Dom zu Krakau S. 261

ERWIN PANOFSKY, Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo. Bemerkungen zu einer unveröffentlichten Skizze Michelangelos. Mit 1 Tafel und 4 Textabbildungen S. 262

WILHELM JUNIUS-Dresden, Dürers „Marter der 10000 Ritter“ . . S. 275

FRIED. NOACK, Deutsche Goldschmiede in Rom S. 283

MISZELLEN

GEORG STUHLFAUTH, Das Faß der „Ruhe auf der Flucht“ in Dürers Marienleben S. 299

REZENSIONEN

ROBERT WEST, Entwicklungsgeschichte des Stils. Hyperion-Verlag, München 1922. (Hans Rose) S. 300

JOSEPH POPP, Die figurale Wandmalerei, ihre Gesetze und Arten. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921. (Paul Frankl) S. 302

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Herausgegeben von Ulrich Thieme und Fred C. Willis. XIV. Bd. Giddeus-Gress. Leipzig, Seemann 1921 (Hans W. Singer-Dresden) S. 305

ALLGEMEINES LEXIKON usw. XV. Band: Gresse-Hanselmann. Gr. 8°. Seemann, Leipzig 1922. (H. W. Singer-Dresden) . . . S. 306

CHR. VOIGT, Schiffe-Ästhetik. Die Schönheit des Schiffes in alter und neuer Zeit. 125 S. mit 102 Abb. Verlag der Zeitschrift „Schiffbau“ (Reinhold Strauß, Komm.-Ges.), Berlin 1922. (A. Köster) S. 306

A. GERKE und **ED. NORDEN**, Einleitung in die Altertumswissenschaft. II. 3. Aufl. VIII und 494 S. B. G. Teubner, Leipzig 1922. (A. Köster) Seite 307

FRIEDRICH SARRE, Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln u. 19 Textabb. X u. 69 S. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922. (H. Glück). S. 308

ERNST KÜHNEL, Miniaturmalerei im islamisch. Orient. Mit 154 Taf. und 5 Textabb. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922. (H. Glück) S. 309

OTTO HÖVER, Kultbauten des Islam. gr. 8°. 16 S. Text, 62 ganzseitige Abb. Wilhelm Goldmann Verlag, Leipzig 1922 (H. Glück). S. 309

ALFRED SALMONY, Europa-Ostasien, religiöse Skulpturen. Mit 44 Abb., 82 S. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1922 (H. Glück). S. 310

W. GROTE-HASENBALG, Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur. Berlin, Scarabäus-Verlag 1922 (K. Berliner). S. 311

W. v. BODE und **E. KÜHNEL**, Vorderasiatische Knüpftteppiche aus älterer Zeit. (Monographien des Kunstgewerbes.) 3. verb. u. verm. Auflage. Klinkhardt & Biermann, Leipzig (R. Berliner). Seite 313

KARL ANTON NEUGEBAUER, Antike Bronzestatuetten. Mit 8 Text- und 67 Tafelbildern. Bd. I der Serie „Kunst und Kultur“. Berlin, Schoetz & Parrhysius 1921. (Hans Nachod). Seite 315

HERM. KEES, Studien zur Ägyptischen Provinzialkunst. 32 S., 9 Taf. Verlag J. C. Hinrich'sche Buchhandlung. Leipzig 1921. (A. Köster) S. 316

A. v. SALIS, Die Kunst der Griechen. 2. Aufl. X u. 303 S. mit 68 Abb. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1922 (A. Köster) S. 316

AUGUST DIEHL, Die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst. 131 S., 17 Taf. u. 1 Titelbild. Vereinigung wissenschaftlich. Verleger, Berlin und Leipzig 1921 (A. Köster) . S. 317

HANS LAMER, Römische Kultur im Bilde. 64 S. u. 96 Tafeln. 4. Aufl. 28. bis 38. Tausend. (Wissenschaft u. Bildung, Bd. 81.) Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig, 1921 (A. Köster). Seite 317

HANS BERSTL, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. 4. Bd. der Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Verlag Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig 1920 (R. Bernoulli) S. 317

WILLIAM ANDERSON, Den äldre kyrkliga Konsterna i Blekinge. Zweitens Beilageheft zu N. M. Mandelgrens Atlas über Schwedens Geschichte der Altertümer. 45 Seiten, gr. 4°. 53 Abbildungen. Lund 1922 (R. Haupt) S. 318

(Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite.)

ZUR HEIMAT DER BERLINER ENEIT-HANDSCHRIFT

Mit sieben Abbildungen auf zwei Tafeln
in Lichtdruck und zwei Textabbildungen

Von ALBERT BOECKLER

Diesen Codex fand ich auf meinen kaufmännischen Reisen im südlichen Deutschland im Jahre 1819 bei einem Manne, der ihn mit einem Wust alter Papiere und Bücher aus den in Bayern aufgehobenen Klöstern gekauft hatte

Hessen-Cassel 1822.

Carl Carvacchi.“

So der Eintrag auf dem Rekto des zweiten, nachträglich — eben durch Carvacchi — vorgeklebten Papierschmutzblattes der Eneit-Handschrift, die jetzt als germ. fol. 282 in der Berliner Staatsbibliothek liegt. Weitere äußere Anhaltspunkte zur Lokalisierung des Codex fehlen. Um zu einer solchen zu gelangen, ist man also darauf angewiesen, nach stilistisch verwandten Miniaturen zu suchen und diese gegebenenfalls örtlich zu fixieren. Entsprechend der Provenienzangabe wird man dabei besonders bayerische Buchmalereien zu berücksichtigen haben.

Eine bibliographische Rekonstruktion der Handschrift¹⁾ sowie eine Beschreibung der Miniaturen muß einer monographischen Behandlung vorbehalten bleiben, ebenso eine Untersuchung über das Verhältnis des Illustrators zum Text²⁾. Hier genügt es, Technik und Stil zu charakterisieren, um Kriterien für einen Vergleich mit anderen Denkmälern zu gewinnen.

Von einfachen, rechteckig gerahmten, blau, grün, hellgelb oder braunrot bemalten, in Mittelfeld und breiten Rahmen aufgeteilten Hintergründen heben sich Figuren und Gegenstände, mit brauner und roter Tinte gezeichnet, pergamentfarben ab. Farbige Ausmalung größerer Gewand- und Ausrüstungsstücke ist selten und meist durch entsprechende Angaben des Textes bedingt. Dagegen sind Einzelheiten wie Schild- und Helmzeichen, Fenster, kleine Teile der Gewandung, besonders Schuhe und Strümpfe regelmäßig mit schwarzer oder roter Tinte ausgefüllt und die Faltentiefen werden mit brauner oder roter Tinte gedeckt. Gold findet nur für kleine Gegenstände Verwendung, etwa für Zepter, Kronen, Zaumzeug, Pokale, Zinnen. Die wenigen obengenannten Farben werden in glatten Flächen dünn und gleichmäßig aufgetragen, und diese treten nicht unmittelbar nebeneinander, sondern sind stets durch pergamentfarbig ausgesparte Formen voneinander getrennt.

Die Miniaturen füllen die ganze Seite und stehen in einem schmalen ungemusterten Rahmen. Selten nimmt nur eine Szene die ganze Seite ein, vielmehr wird diese gewöhnlich in der Mitte durch einen Querstreifen von der Art der äußeren Umrahmung in zwei oblonge Bildfelder geteilt.

Das zunächst in die Augen fallende Charakteristikum der Miniaturen bietet der Gewandstil. Seine Wirkung beruht auf dem Kontrast zwischen Teilen, die sich eng an den Körper anschmiegen und wenig Innenzeichnung haben, und zwischen

(1) Die diesbezüglichen Feststellungen Otto Behaghels: Heinrichs v. Veldeke Eneide. Heilbronn 1882, S. I bedürfen bezüglich der jetzigen Lagen 1 und 5 einiger Berichtigungen.

(2) Beides findet man in der feinsinnigen, während der Drucklegung dieses Aufsatzes erschienenen Arbeit von Marg. Hudig-Frey: Die älteste Illustration der Eneide des Heinr. v. Veldeke, Straßburg, Heitz 1921. Ich werde das Buch demnächst in der Kunstchronik besprechen. Immer noch von Wert bleibt die Abhandlung von Franz Kugler: Die Bilderhandschrift der Eneide, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 12. Jahrhunderts, Berlin 1834.

reich gefalteten, meist lebhaft bewegten Stoffmassen, deren rot oder braun ausgefüllte Faltenlächer jene hellbeleuchteten anliegenden Partien kräftig hervortreten lassen. Die unruhige wellige Bewegung des Gewandes in Verbindung mit sehr fester Linienführung sowie das Bestreben, den Körper plastisch zur Erscheinung zu bringen, erlauben die Datierung der Handschrift auf Anfang saec. 13. Sie finden in anderen Handschriften dieser Zeit ihre Analogien, z. B. in dem in Weingarten entstandenen Codex Nr. 37 in Holkham Hall¹⁾ oder in der Münchener Handschrift Clm 4510 aus Benediktbeuren.— Der Eneit eigentümlich aber ist die Verbindung der lebendigen Gewandbewegung mit der leichten Übersichtlichkeit der einzelnen Faltenzüge. Diese werden sorgfältig, wie glatt geplättet nebeneinander gereiht, Einknickungen der einzelnen Falten sind selten, die romanische Aufteilung in festgeschlossene Flächen tritt noch deutlich hervor²⁾.

Dabei sind die wesentlich zur Verwendung gelangenden Schemata der Gewandzeichnung ebenso eigentümlich, als ihre Anzahl gering ist:

Scharfe ineinandergreifende Winkel fungieren als Schüsselfalten (Abb. II 2). Schmale nebeneinander gelegte Bänder charakterisieren das Zusammenschieben des Stoffes, s. Abb. I 2 (Ärmel der Dido).

In schlängelnden Windungen sich zusammenlegende einzelne schmale Stoffwülste stellen ein blusiges Überhängen des Gewandes über den Gürtel dar (Abb. I 2 oder besser Lavinia, S. 52)³⁾.

Dazu kommen lange, schmale, teils grade herabhängende, teils auch seitlich flatternde, bisweilen den Körper überschneidende Tütenfalten, meist durch einen feinen Mittelstrich der Länge nach geteilt. An den Seiten treten sie oft zu ganzen Büscheln zusammen (Abb. I 2 und 4).

An Stellen, an denen das Gewand anliegt, bilden sich gern festgeschlossene, weiß stehen bleibende, meist ovale Formen (Abb. I 2), an Schenkeln und Armen oft auch steile, sichelförmige Falten.

Zu dieser Art der Gewandzeichnung bietet nun die Handschrift Clm 3901 der Münchener Staatsbibliothek die nächste Parallele. Es ist eine Bibel größten Formates (71 : 48 cm). Ihre Ausstattung beschränkt sich auf teils figurengeschmückte, teils nur mit krausem Rankenwerk und etlichen Tieren verzierte Initialen. Diese sind in der Hauptsache von einem Miniator gemalt. Nur die Zierbuchstaben fol. 213 und 215—232 stammen von einem weniger fortgeschrittenen, aber gleichzeitig mit jenem arbeitenden Künstler derselben Schule, und die wenigen sehr schlechten Initialen fol. 233 und 234 fordern keine Beachtung⁴⁾.

Hier interessieren nur die Initialen des erstgenannten Miniators, denn sie zeigen

(1) Vgl. Léon Dorez: Les manuscrite à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall. Norfolk, Tafel 12—21 und S. 7. Man wird diese unter Abt Berthold (1200—1231) entstandene Handschrift in den Anfang der Regierungszeit dieses Abtes setzen, da der stilistische Fortschritt gegenüber den aller Wahrscheinlichkeit nach noch unter Abt Meingoz (1188—1200) gemalten Helnicus-Missale (Dorez, l. c. S. 11/12) nur gering ist.

(2) Dieses Prinzip flächenhafter Nebeneinanderreihung macht sich auch geltend in der Art, wie die Figuren aus einzelnen Schematen zusammengesetzt werden. Man beachte etwa, wie die Konturen der Beine zusammenhängend durchgeführt und dann die seitlichen Falten unorganisch angefügt werden, oder wie die Mantelborten die bewegten Stoffe faltenlos durchschneiden (Abb. I 4).

(3) Es werden hier immer die oben auf der Seite angebrachten Seitensahlen der Berliner Handschrift benützt.

(4) Zu Anfang der Bibel findet sich ein riesiges E in Deckfarben, Gold und Silber. Entsprechend der anderen Technik sind die Formen hier etwas vereinfacht, man erkennt aber doch die Hand des Miniators 1.

dieselben Farben und die gleiche Technik wie die Eneit. Wir finden die Faltenfächer ebenfalls mit Farbe gedeckt, finden auch dieselbe Behandlung der Hintergründe sowie das anderswo seltene charakteristische Braunrot der Berliner Handschrift. Nur das helle Gelb fehlt, und statt der braunen wird in Clm 3901 lila-farbige Tinte verwendet. Der Miniator der Folien 213 und 215—232 dagegen zeichnet ebenfalls mit roter und brauner Farbe wie derjenige der Eneit.

Hierzu treten formale Übereinstimmungen. Die unruhig und lebendig bewegte Gewandung setzt sich in Clm 3901 aus den nämlichen Motiven und nur aus diesen zusammen, wie in der Berliner Eneit. Die Abb. 11 und 2 zeigen dieselbe Wiedergabe der weiten Frauenärmel durch schmale Faltenbänder mit feinem Mittelstrich. Man findet ferner dieselbe Faltenzeichnung an den Unterschenkeln sitzender langgewandeter Personen, desgleichen bei dem toten Moses Abb. 15 und etlichen anderen Figuren in Clm 3901 das Herausheben eines geschlossenen Ovals am Oberschenkel in derselben Art, wie bei dem Truchseß ganz links auf Seite 17 und sonst oft in der Eneit.

Das blusige Überhängen des Kleides über den Gürtel (Abb. 15 und noch deutlicher das L zu Numeri in Clm 3901) sowie Art und Verwendung der Tütenfalten mit feinem Mittelstrich und die Darstellung der Schüsselfalten (schreibender Hieronymus in Clm 3901) stimmen ebenfalls mit den Miniaturen der Berliner Handschrift überein.

Schließlich mögen die Abbildungen 14 und 5 zeigen, wie gleichartig die Gewandung hier und dort auch im Gesamteindruck ist.

Hierzu kommt noch die gleiche Zeichnung des Haares. Es liegt meistens am Scheitel glatt an, bauscht sich am Hinterkopf und an den Seiten, und die Innenzeichnung in parallelen Strichen läßt den Scheitel frei. An den Enden der langen Strähnen von Haupthaar und Bart befinden sich oft kleine krause Locken.

Sehr deutlich ferner ist die Übereinstimmung der Hände hier und dort: An viel zu schmalem, stengelartig dünnem Gelenk eine breite, flache und knochenlose Hand mit langen, an der Spitze oft etwas aufgebogenen Fingern¹⁾.

Nun bietet zwar auch Clm 3901 keine äußeren Anhaltspunkte zur Lokalisierung²⁾, aber nach dem Stil der Ausstattung kann kein Zweifel bestehen, daß die Miniaturen dem Regensburg-Prüfeningener Kunstkreis angehören. Das beweist ein Vergleich der Rankeninitialen von Hand 1 mit denen von Clm 14049, einer Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, die nach dem Eintrag des Schreibers unter Abt Pernger (1177—1201) in Prüfening entstanden ist (vgl. die Abb. 11 und 3).

Die Initialen von Clm 14049 und 3901 repräsentieren die Regensburg-Prüfeningener Ornamentik, wie wir sie etwa durch die Handschriften Clm 13002, 14047 und 14048 in München kennen, nur auf einer späteren Entwicklungsstufe. Ebenso lassen sich Gesten, Gewandung, Gesichts- und Körperbildung der Figuren ohne Schwierigkeit dem Kreis der Regensburg-Prüfeningener Malschule einordnen³⁾.

(1) Die Handgelenke sind im allgemeinen, abgesehen von dem linken der Judith, in Clm 3901 nicht so schmal wie in der Eneit. Wir werden aber hierfür schlagendere Analogien in anderen, an Clm 3901 anzureihenden Monumenten finden.

(2) Die Provenienz aus der Regensburger Stadtbibliothek besagt ebensowenig als der erst später — Mitte saec. XIII — hinzugefügte Eintrag fol. II: Anno incarnationis domini 1241, XVIII. Kal. Sept. in die sanctae Mariae assumptionis dominus Hanricus protonotarius illustris ducis Bavarorum hunc librum contulit ecclesiae sanctae Mariae Augustensis hac intentione, ut eius memoria apud canonicos de cetero habeatur.

(3) Es ist nicht möglich, Unterschiede zwischen den Miniaturen und Initialen, die in Prüfening ent-

Die Einreihung von Clm 3901 in die Regensburg-Prüfeninger Schule ergibt zunächst eine ungefähre Datierung dieses Codex auf die neunziger Jahre saec. 12 oder Anfang saec. 13; denn der stark bewegte manierierte Stil wie ihn Clm 3901 zeigt, läßt sich nach meiner Kenntnis der Denkmäler vor 1190 nicht nachweisen, und andererseits ist die stilistische Parallele Clm 14049 in der Zeit zwischen 1147 bis 1201 entstanden.

Vor allem aber gewinnt man nun durch die Lokalisierung von Clm 3901 neues Vergleichsmaterial für die Eneit und bekommt die Möglichkeit, sie der Gesamtheit der Regensburg-Prüfeninger Schule gegenüberzustellen, deren Eigentümlichkeiten eventuell in ihr aufzuzeigen und so den Beweis ihrer Entstehung in diesem Kunstkreis zu erhärten.

Die Federzeichnung, die man in der Eneit trifft, ist die bevorzugte Technik der Regensburg-Prüfeninger Miniaturen. Gewöhnlich stehen die Figuren zwar auf dem Pergamentgrund; die Einzelblätter K 588—521 der Münchener graphischen Sammlung¹⁾ zeigen aber, daß es schon vor der Anfertigung von Clm 3901 in der genannten Malschule üblich war, die Hintergründe in Mittelfeld und Rahmen aufzuteilen und blau und grün zu bemalen, während die Figuren pergamentfarbig stehen bleiben. Die braunroten Hintergründe findet man auch in der Münchener Handschrift Clm 13002, desgleichen die Verwendung hellgelber Farbe. Allen Regensburg-Prüfeninger Miniaturen ist nun eine besondere Kompositionsweise eigen: Die einzelnen Teile des Bildes werden sauber, aber etwas eintönig und langweilig nebeneinander aufgebaut. Ein überzeugendes, energisches Ineinandergreifen der Personen zu einer Handlung fehlt gewöhnlich, die Figuren wirken oft isoliert. Es herrscht eine ausgesprochene Vorliebe für ruhige Flächen und damit zusammenhängend die Tendenz, die Linie der Vertikale und Horizontale anzunähern. Dies äußert sich ebenso in der häufigen Zusammenfassung mehrerer Personen zu einfach begrenzten, festgeschlossenen Komplexen, wie in den ruhigen Umrissen von Architektur und Landschaft.

In diese etwas gleichförmige reliefmäßige Anordnung wird im wesentlichen eine Gliederung nur gebracht durch die Verschiedenheit des Volumens der einzelnen sparsam bewegten einfachen Formen und ihre Distanzierung. Mit Vorliebe werden einander zwei verschieden große, in sich geschlossene Massen gegenübergestellt; zwischen ihnen bleibt ein mehr oder weniger breiter Zwischenraum stehen, und dieser trägt wesentlich dazu bei, die Handlung zu verdeutlichen. Da, wo der Miniator aus irgendwelchen Gründen auf solche klärenden Zäsuren verzichtet, wird die Erzählung oft schwer verständlich, vgl. Nr. 2631 der Teufelschen Photographiensammlung oder Teufel Nr. 2630. Die Flächenfüllung ist auffallend ungleichmäßig.

Am deutlichsten werden diese Regensburg-Prüfeninger Eigenheiten durch einen Vergleich der Schöpfungsbilder in der Gebhard-Bibel in Admont mit denen von

standen sind, und denen der sicher in Regensburg selbst gemalten Handschriften festzulegen. Diese Schule, zu der wiederum in Regensburg selbst sowohl Obermünster als St. Emmeran zu rechnen sind, scheint ihre Kreise ziemlich weit gezogen zu haben, so daß sich obiger Sammelname rechtfertigt.

(1) Eine Zusammenstellung derselben hoffe ich an anderer Stelle zu geben. Damrich: Die Regensburger Buchmalerei saec. 12 (Münchener Dissertation 1902) bringt das Material nicht vollständig und gibt kein Bild von der künstlerischen Entwicklung, ist aber wegen der Aufzählung und inhaltlichen Erklärung der wichtigsten Regensburg-Prüfeninger Miniaturen zu berücksichtigen. — Riehl „Bayerns Donautal“, bringt kaum Neues. Weitere Literatur zur Regensburg-Prüfeninger Malerei im Index bei Clemen: Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden.

(2) Den Hinweis darauf verdanke ich Frh. Dr. Kahn-Frankfurt a/M.



Abb. 1.

Clm 3901.



Abb. 2.

Eneit.



Abb. 3.

Clm 14049.



Abb. 4.

Eneit.



Abb. 5.

Clm. 3901.

Zu : Albert Boeckler, Zur Heimat der Berliner Eneit Handschrift.

Clm 14399 (Swarzenski: Salzburger Buchmalerei, Abb. 91 und Teufel Nr. 2445). Diese beiden Darstellungen stehen in engster Beziehung zueinander, wie Swarzenski zuerst beobachtet hat¹⁾. In Clm 14399 gegenüber den Miniaturen der Gebhards-Bibel eine offenbare Verarmung an Bewegungsmotiven, Annäherung an die Vertikale. Die Handlung wird kraftlos; die einzelnen Figuren sind ohne stärkere Überschneidungen nebeneinander gestellt; große Flächen des Bildfeldes bleiben undekoriert.

In früheren und späteren Werken der Salzburger Miniaturen findet man diese Eigentümlichkeiten ebensowenig als sonst in Bayern, Schwaben oder Sachsen; ausgenommen bleiben die Miniaturen der Theophilus- und Abtissin-Legende und die apokalyptischen Darstellungen im Scheyerner Matutinalbuch in München, auf die unten deswegen noch kurz zurückzukommen sein wird.

Die obige Formulierung der Kompositionsprinzipien in Regensburg-Prüfeninge Miniaturen läßt sich nun ohne weiteres anwenden bei einer Analyse der Eneit.

Es finden sich sogar einige der in der Berliner Handschrift verwendeten Kompositionstypen²⁾ ganz entsprechend in gesicherten Regensburg-Prüfeninge Miniaturen, z. B. der für Mitteilungen an eine größere Anzahl von Personen übliche Typus (vgl. Teufel 2619 unten und Eneit, S. 12 oben). Die Ankunft des Aeneas und der Sibylle bei den Selbstmördern ist nach demselben Schema komponiert wie in der Münchener Handschrift Clm 13074 die Ankunft des Apostels Thomas und seines Begleiters am Schiff. Ferner ist der Tod der Camille, S. 35, ganz ähnlich dargestellt wie die Ermordung des Apostels Thomas in der eben genannten Münchener Handschrift.

Besonders wichtig aber wird die Übereinstimmung da, wo sie nur durch ein Abweichen des Eneit-Illustrators vom Text erreicht wird. Auf S. 37 oben nämlich soll die Klage des Turnus an der Bahre der Camille dargestellt werden, bevor die Leiche nach Volkāne gebracht wird. (Behaghel 9283—9353.) Statt dessen bietet der Maler eine Grablegung mit klagender Mittelfigur ganz entsprechend der Bestattung des heil. Andreas in Clm 13074 (Teufel 2622). Er übernimmt also offensichtlich einen fertigen Typus. Dabei stimmt sogar die eigenartige Faltenbildung des Leichentuches überein.

Da aber, wo keine solchen direkten Übereinstimmungen sich feststellen lassen, sind doch die Gebärden, die lässige Art des Zugreifens oder Festhaltens dieselben. Die Arme werden ganz dicht an den Leib genommen, so daß die Hände oft vor den Körper zu liegen kommen. Besonders häufig greift der Unterarm von hinten nach vorn über den Leib herüber, die Hand faßt in den Gürtel oder wird glatt vor die Brust gelegt, auch die redend erhobene Hand wird gern dicht vor der Brust gehalten. Bisweilen sind beide Hände vor dem Leib übereinander gelegt.

Auch für die Gesichtstypen und für die Formen der Hände bieten die vor Clm 3901 entstandenen Miniaturen der Regensburg-Prüfeninge Schule sehr nahe Analogien zur Eneit (vgl. Abb. II 1 und 2, z. B. Rahab und Aeneas).

(1) l. c., S. 73, Anm. 5.

(2) Wie die Gewandung, so lassen sich auch die Kompositionen der Berliner Handschrift, soweit sie nicht seltene und ungewöhnliche Vorgänge illustrieren, auf wenige, nur immer wieder leicht abgewandelte und im Verhältnis zum Rahmen verschobene Typen zurückführen: Die Gastmähler sind ebenso alle nach einem Schema dargestellt (S. 17 oben, 56 unten, 170 unten) wie das Betreten oder Verlassen eines Raumes durch eine Person (S. 3 oben, 42 oben, 45 oben, 55 unten, 133 unten) oder wie Zwiegespräche, Zweikämpfe zu Fuß und zu Pferd, ruhende Helden im Zelt, Bestattungs- und Klagenzenen usw.

Ich versichte darauf, den Vergleich zwischen Eneit und gesicherten Regensburg-Prüfeninge Miniaturen in allen Einzelheiten durchzuführen und greife nur noch einige besonders deutliche Übereinstimmungen heraus.

Auffallend sind in der Berliner Handschrift die sehr langen, übermäßig dünnen Beine, die winzigen Füße¹⁾ und die Beinstellungen. Bei stehenden Figuren sind die Knie meist durchgedrückt, Stand- und Spielbein selten und dann kaum merklich differenziert, vielmehr beide Füße gleichmäßig und sehr dicht nebeneinander gesetzt. Die Figuren wirken dadurch steif und unfest. Der schwere Oberkörper scheint die viel zu schwachen, leblos im Hüftgelenk hängenden Beine umzureißen (siehe z. B. S. 129 oben). Auch auf das Schreitmotiv erstrecken sich die genannten Eigenheiten der Formgebung, und hier ist die gliederpuppenartige Bildung besonders deutlich.

Daneben, besonders wenn der Rock die Beine frei läßt, eine andere Art des Ausschreitens mit gleichmäßig geknickten wie entgleitenden Beinen, z. B. S. 66 oben.

Bei starker rechtwinkliger Beugung des Knies, etwa bei dem aus Charons Nachen aussteigenden Aeneas hängt der dünne Unterschenkel an dem viel zu starken, ein fast geschlossenes Oval bildenden Oberschenkel.

Liegende und umsinkende Personen strecken die Beine steif und gleichmäßig nebeneinander gelegt von sich (Pallas, S. 105 und 106). — Alle diese Eigentümlichkeiten der Stellung, die äußerst dünnen Schenkel und die unnatürlich kleinen Füße finden sich ganz entsprechend in Regensburg-Prüfeninge Miniaturen, vgl. z. B. die Darstellung der fünf Könige in der Höhle (Josua X, 22) in Clm 14159 (Abb. II 1) mit Aeneas auf Abb. II 2.

Von den Besonderheiten des Kostüms, an denen die Eneit ja sehr reich ist²⁾, wären zunächst die Formen der Kronen als lokale Eigentümlichkeit zu bezeichnen. Sie entsprechen den in Regensburg-Prüfeninge Handschriften vorkommenden Kronen, nur haben sie statt der geschweiften oder spitzwinkligen unteren Abschlüsse eine gerade Kante. Auch das Kopftuch der Frauen, das der Text Gebende nennt, ist kennzeichnend. Es wird so geschlungen, daß über den Vorderkopf ein schmales Band läuft, welches bei Dreiviertelansicht über der Stirn einen spitzen Winkel bildet, bei Darstellung von vorn dagegen in flacher Kurve den Kopf überquert. Schließlich sei, abgesehen von der wieder mit Regensburg-Prüfeninge Malereien übereinstimmenden Form der Szepter, hingewiesen auf die seltsame Art, wie der Frauenmantel über den Kopf gezogen und von einer Krone oder auch vom Mantel-

(1) Sind die Füße nackt und nicht beschuht, so werden sie breiter gebildet, damit die Zehen eingezeichnet werden können (vgl. dieselbe Beobachtung bei Damrich: Regensburger Buchmalerei, S. 15, drittelster Absatz).

2) Die schalartig umgeschlagenen schmalen Tücher, wie sie Aeneas, Turnus und auch einige andere Männer tragen, lassen sich nur aus einer archäologisierenden Absicht des Miniators erklären, der durch dieses bei Antiken sehr häufige Gewandstück seine Figuren als „antkisch“ kennzeichnen wollte. Dabei braucht man nicht an eine direkte Bekanntschaft mit antiken Monumenten zu denken, denn diese Tücher dienen in der mittelalterlichen Kunst häufig dazu, eine Person „antk“ zu bekleiden; wir finden sie z. B. bei heidnischen Götterbildern (vgl. Amelli: Encyclopädie des Rhabanus Maurus, Taf. 102) und ebenso in Terenz-Illustrationen (Codices graeci et latini photographice depicti VIII, Taf. 10, 11, 35 und oft). Andere Seltsamkeiten der Tracht sind durch den Text vorgeschrieben. So die Bänder, die Camille und ihr Gefolge um Helm und Stirn gewunden tragen und welche seidene Schleier vorstellen (Behaghel 8817—23). Diese dienen ebenso wie die bisweilen vorkommenden langen Frauenärmel des Waffenrockes dazu, die Amazonen, die ja Männerkleidung tragen, aus der Menge der Krieger herauszuheben.

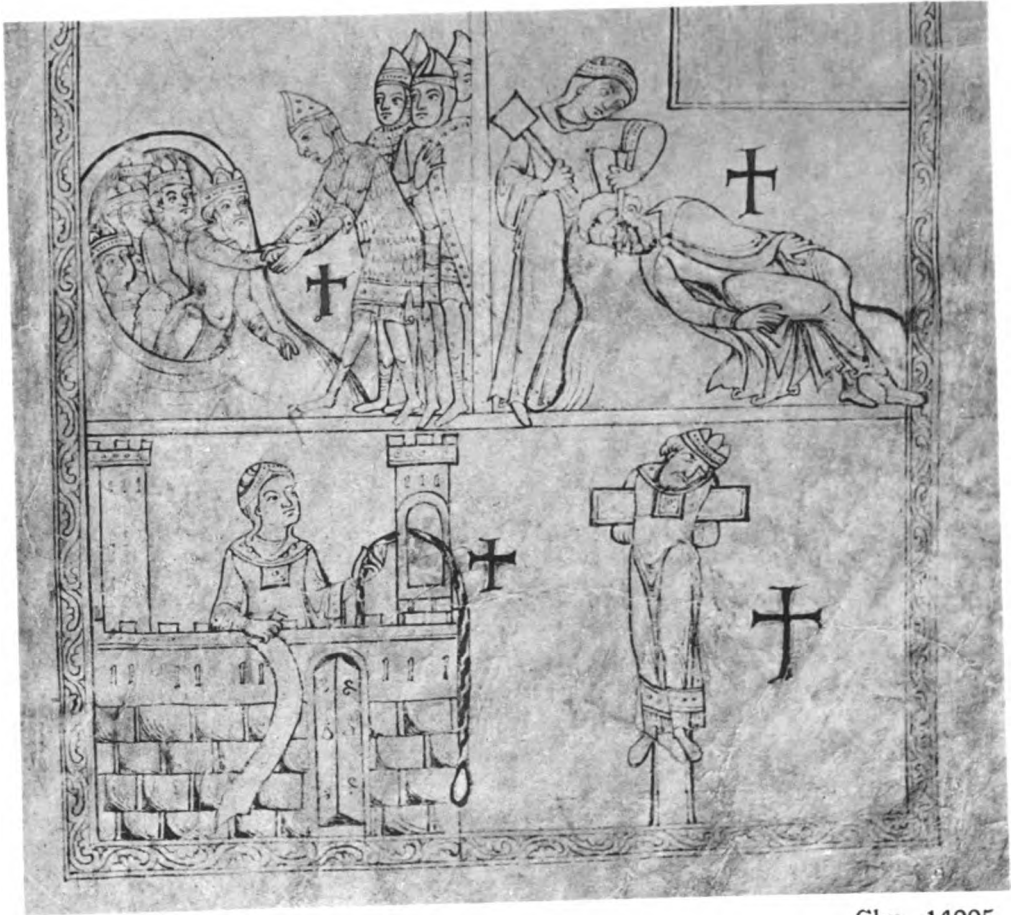


Abb. 6.

Cim. 14095.

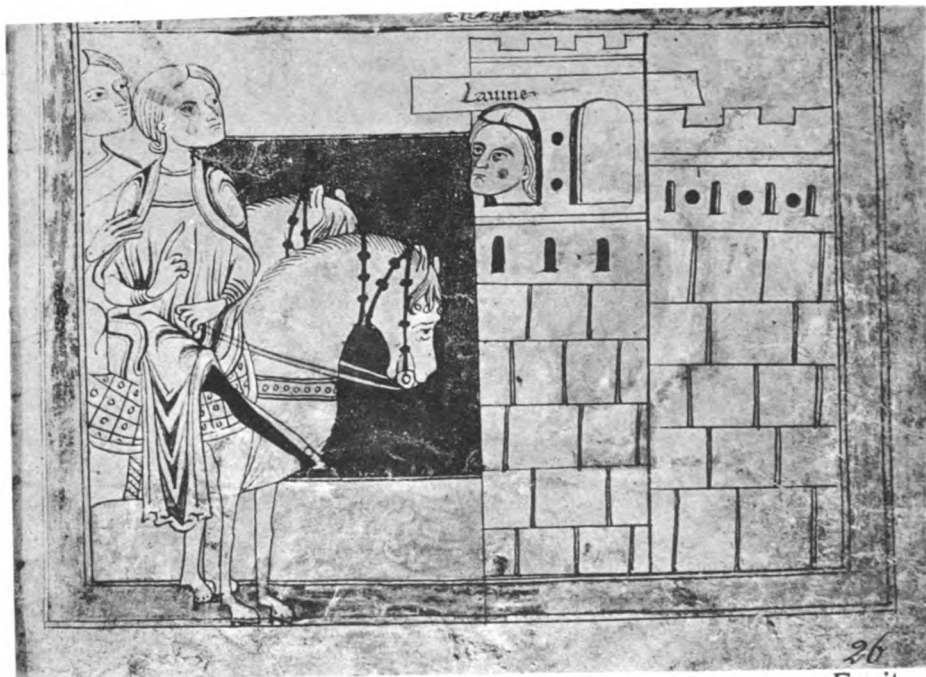
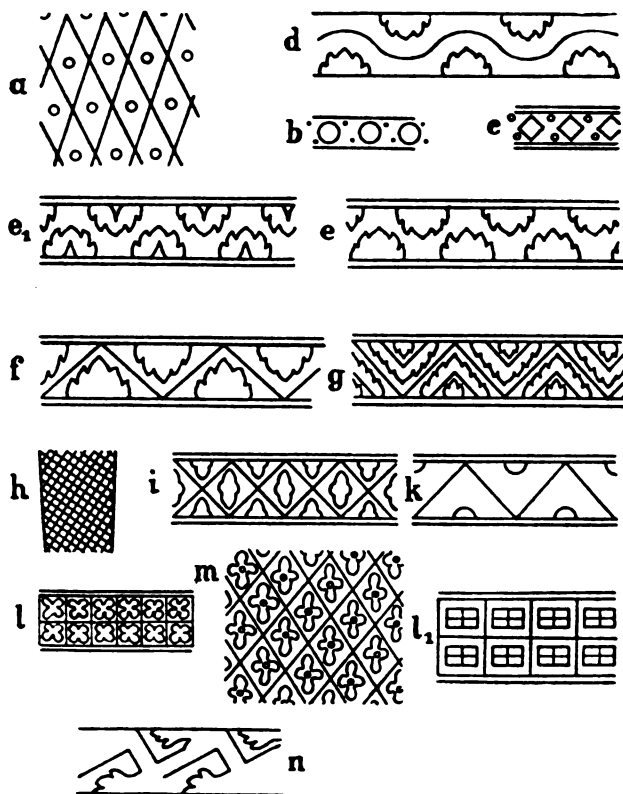


Abb. 7.

Eneit.
26

band, das Stirn oder Scheitel überquert, festgehalten wird (Ruth in Clm 3901 und Eneit, S. 21 oben¹⁾). Es ist mir bisher nicht gelungen, diese Besonderheit in anderen Denkmälern der Zeit festzustellen, abgesehen von dem Theophilus-Zyklus in Clm 17401, also immerhin möglich, daß sie als Schuleigentümlichkeit anzusprechen ist.

Die Architekturen der Eneit ferner zeichnen sich durch ihre oft nahezu aufrißartige Einfachheit aus. Die aus Hausteinen²⁾ regelmäßig in horizontalen Lagen gefügten Mauern haben fast immer ein durch kleine runde oder sehr schmale rundbogige Fenster ausgezeichnetes Simsgeschoß, über dem ein einfacher Zinnenkranz



Ornamente aus gesicherten Regensburg-Prüfeninge Miniaturen.

den Abschluß bildet. Auch die rechteckigen Türme, ebenfalls ohne Andeutung der dritten Dimension, aus demselben Mauerwerk und mit demselben Zinnenkranz, zeigen oft auch ein Fenstergeschoß. Eigenartig sind die sehr großen Rundbogenfenster, die meist die ganze Breite des Turmes beanspruchen. Die Übereinstim-

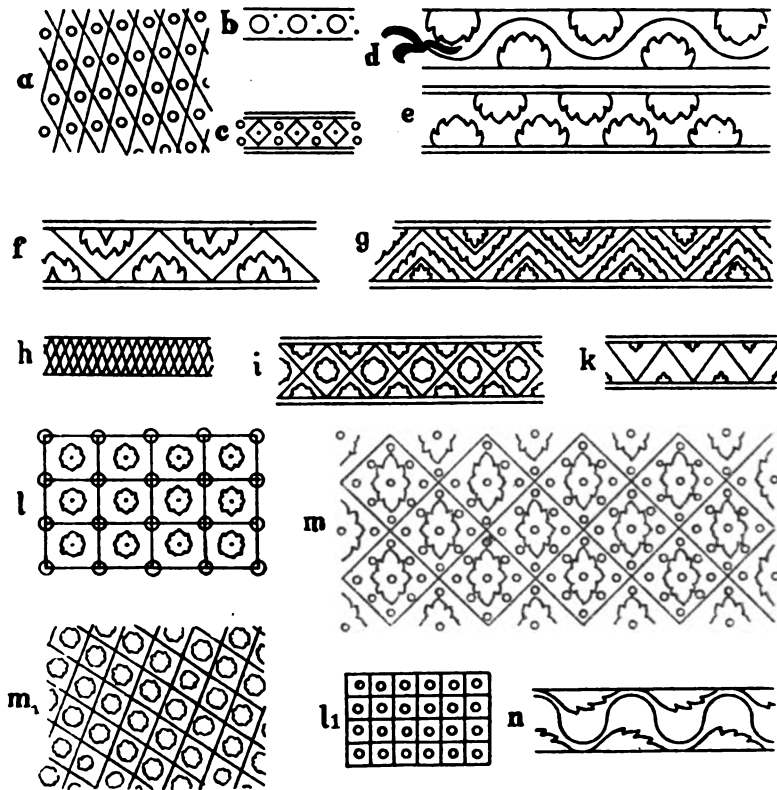
(1) Hier sind erst später aus den rot gezeichneten Mantelbändern der Begleiterinnen der Dido durch Überzeichnung mit brauner Tinte schmale Reifen gemacht worden. In der Berliner Handschrift wird der Mantel nur bei offiziellen Gelegenheiten so über den Kopf gezogen, bei denen eine gewisse Reserve gewahrt werden soll.

(2) Die Schattierung der Bausteine auf Abb. II 1 ist in gesicherten Regensburg-Prüfeninge Sachen nicht die Regel.

mung dieser Bauten mit gesicherten Prüfeninger Denkmälern zeigen die Abbildungen II 1 und 2⁵).

Auch die Darstellung der Tiere und das Landschaftliche passen gut zu der Einreihung der Eneit in die Regensburg-Prüfeninger Schule und die Ornamentik, die bei der Lokalisierung mittelalterlicher Handschriften von ausschlaggebender Bedeutung ist, bestätigt sie.

Leider enthält die Eneit keine einzige ornamentierte Initiale. Aber infolge der häufigen Verwendung gemusterter Stoffe bekommen wir doch eine Auswahl an



Ornamente der Berliner Eneit.

Ornamenten, die, selbst wenn Clm 3901 nicht erhalten wäre, ausreichte, die Eneit dem genannten Kunstkreis einzuordnen, siehe Abb. 8 und 9; dabei ist der kritzelige Charakter dieser an sich sehr einfachen Muster Stilprinzip und lokale Eigentümlichkeit.

Man wird nach alledem an der Lokalisierung der Eneit nach Regensburg-Prüfening festhalten, denn eine gemeinsame Beziehung zu Salzburg kann die Übereinstimmungen der Berliner Handschrift mit Regensburg-Prüfeninger Malereien nicht erklären. Erstlich ist das Ornament der Regensburg-Prüfeninger Handschriften

(3) Die anderen Architekturformen der Berliner Handschrift sind teils als allgemein üblich, teils als bayerisch zu bezeichnen, finden sich aber auch in Regensburg-Prüfening und zeigen alle die in dieser Schule übliche Zweidimensionalität und wenig dekorierte Großflächigkeit.

und der Eneit erheblich von der Salzburger Ornamentik verschieden, ferner ist die Abwandlung der von Salzburg her übernommenen Formen dieselbe in den Berliner und den übrigen Regensburg-Prüfeninger Miniaturen, und schließlich findet man in der Eneit nur die verhältnismäßig wenigen Salzburger Formen, die auch Prüfening übernommen hat, keine einzige der vielen übrigen. Und wenn die Scheyerner Theophilus-Legende, sowie die zugehörigen apokalyptischen und Äbtissin-Darstellungen viele Berührungspunkte mit der Eneit haben, so erklärt sich das aus einer starken Abhängigkeit des Scheyerner Miniators von der Prüfeninger Kunst¹⁾.

Leider gibt die Lokalisierung der Eneit keinen Anhaltspunkt zur genaueren Datierung derselben, denn die später aus derselben Schule hervorgegangene Wiener Handschrift 12600, die in ihren Miniaturen schon den eckigen Stil zeigt, läßt sich nicht genauer zeitlich fixieren, so daß uns eine untere Zeitgrenze für die Eneit-Illustrationen fehlt. Man muß sich also vorläufig mit ihrer Datierung auf Anfang saec. 13 begnügen.

(1) Man kann an diesem Abhängigkeitsverhältnis nicht zweifeln, wenn man etwa die Abbildung 2 bei Damrich: ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts, Straßburg, Heitz 1904, mit Abbildung 245 in Swarzenskis Salzburger Buchmalerei zusammenhält oder die Ähnlichkeit der einen Art von Initialen des Scheyerner Matutinalbuches mit Prüfeninger Initialen beachtet. Die Beziehungen zwischen Prüfening und Scheyern sind ja auch dadurch gesichert, daß die Münchener Handschrift Clm 17403 die in letzterem Kloster gefertigte Kopie des in Prüfening entstandenen Codex Clm 13002 ist.

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER. XI.

I. EINE NEUE VISCHERPLATTE IN DER KATHEDRALE ZU KRAKAU

Mit zwei Abbildungen in Lichtdruck Von GEORG v. KIESZKOWSKI¹⁾

.....

Die ungefähr aus der Zeit 1503—1515 stammenden Vischerschen Grabplatten in Krakau: die des Kardinal Friedrich († 1503) samt der dazu gehörigen Relief-Tafel (1510) der Vorderseite und Peter Kmita's († 1505) in der Domkirche, ferner jene der beiden Salomons in der Marienkirche, schließlich die nach dem Entwurfe des Veit Stoß ausgeführte Callimachus-Erztafel in der Dominikanerkirche gehören unstreitig zu den künstlerisch bedeutendsten Werken Peter Vischers. Eine spätere Arbeit als die erwähnten Platten ist, wie Daun (P. Vischer u. A. Krafft, Knackfuß-Mon. 1905) mit Recht bemerkt hat, die „bisher unerwähnte und ohne Inschrift erhaltene Bronzetafel eines Kardinals²⁾ (in Halbfigur, abgeb. Fig. 17) in der Domkirche. An die früheste Krakauer Erztafel (des Kardinals Friedrich, † 1503) reiht sich hingegen jenes Werk der Vischerschen Gießhütte in der Kathedrale zu Krakau, das ich in meinem Buche „Kanzler Christoph Szydłowiecki“ als Grabplatte des Domherrn Paul Szydłowiecki († 1506) publiziert habe. Den ausländischen, insbesondere den deutschen Forschern ist diese Erztafel entgangen³⁾ — und so will ich hier eine freie Bearbeitung des in Betracht kommenden polnischen Textes meines Buches geben.

Die Erztafel galt bis in die letzten Zeiten als verschollen. Nur die Inschrift, mit der sie versehen war, haben uns polnische Schriftsteller des 16., 17. und 19. Jahrhunderts überliefert. Sie lautete:

Paulo de Schidlovec, Praeposito Posnanien. Custodi Cracovien. Secretario Regio, Virtute, Doctrina, Ingenio Generisque Nobilitate Insigni, Christopherus et Nicolaus

(1) Die folgenden Beiträge wurden mir von dem Verfasser, dem Krakauer Universitätsdozenten und Leiter der Graphischen Universitäts-Sammlung übersandt mit dem Anheimgen, sie für deutsche Leser nötigenfalls zu ändern und zu kürzen. Ich habe von diesem Rechte Gebrauch machen müssen, weil der Verfasser vieles Genealogische erörterte, was für den deutschen Kunsthistoriker nicht in Betracht kam. Auch habe ich mir erlaubt, seine Beweisführung umzuschreiben, und die Abbildung der meisterhaften Lubranskiplatte beizufügen. — Dem ersten Aufsätze ging ursprünglich ein anderer voraus, welcher eine in Galizien angeblich entdeckte Glocke Peter Vischers behandelte. Kurz vor der Drucklegung teilte mir jedoch der Verfasser mit, daß die ganze, sehr detaillierte Nachricht auf Schwindel beruhe. Aus diesem früheren Aufsätze habe ich daher nur den kleinen Absatz über ein bisher unbekanntes Bronzegitter des Hans Vischer für eine Krakauer Domkapelle übernommen. Meines Wissens ist diese Nachricht völlig unbekannt. Das Gitter ist verloren gegangen, während von dem anderen berühmteren Gitter der Fuggerkapelle kürzlich namhafte Teile in Frankreich wieder aufgetaucht sind. Ich komme demnächst darauf zurück. Stierling.

(2) Soll wohl heißen: eines Domherrn. Denn abgesehen von der herkömmlichen Kanonikus-Tracht (wie sie ja auch auf der von Daun, auf derselben Seite seines zit. Buches, Fig. 18 veröffentlichten Tafel des Domherrn Johann von Heringen im Kreuzgange des Erfurter Domes zu sehen ist), hatte Polen in den swanziger Jahren des 16. Jahrhunderts, in welche Zeit die erstgenannte Erztafel gehört, überhaupt keinen Kardinal und auch für einen fremden Purpuraten wurde damals, in Polen, keine Grabplatte errichtet.

(3) Wohl aus dem Grunde, weil sie verdeckt war. Durch Jahre nämlich, als noch die Tafel in den Steinboden der Domkirche, vor der in ihrer Mitte freistehenden Kapelle des St. Stanislaus-Bischof, eingelassen war, war sie stets mit einem Teppich zugedeckt. Erst anlässlich der letzten Restaurierung der Kathedrale vor etwa 20 Jahren wurde sie gehoben und an der inneren Wand des rechten Seitenschiffes, unweit des Südeinganges, befestigt.

Fratri Carissimo Ac Bene Merenti Posuerunt. Oblit (Auriaci = Herzogenaaurach bei Nürnberg) Annum agens 26, Magno Hominum Post Se Desiderio Relicto, Anno 1506, Die 20 Junii.

Sucht man nun in der Krakauer Domkirche die mit der obigen Inschrift versehene Grabplatte Paul Szydłowieckis, so findet man sie freilich nicht. Dennoch ist sie erhalten geblieben und zwar, wie ich tief überzeugt bin, in der Reliefplatte „eines näher nicht bekannten Domherrn“, die bis zur Zeit der letzten Restaurierung der Kathedrale (vor etwa 20 Jahren), in das Paviment, unmittelbar vor der in der Mitte des Hauptschiffes freistehenden St. Stanislaus-Kapelle eingelassen war und sodann an der inneren Wand des rechten Seitenschiffes, unweit des Südportales, befestigt wurde.

Nun, abgesehen davon, daß die Erztafel einen Domherrn oder einen Prälaten darstellt, Paul Szydłowiecki aber eben ein Prälat (Kustos) des Krakauer Domkapitels gewesen, sprechen für meine obige Hypothese folgende Momente:

a) Der — heraldisch — rechts in der unteren Ecke angebrachte Schild mit dem Wappen *Odrawąż*¹⁾ deutet darauf hin, daß der Vater des auf der Platte Dargestellten sich eben dieses Wappens bediente; das — heraldisch — linksseitige, ebenfalls in der unteren Ecke sichtbare Schild mit dem Wappen *Labeledu* (Schwan) weist wieder auf die Mutter des Dargestellten hin. Und da wir wissen, daß der Vater des Domherrn Paul, Stanislaus Szydłowiecki, tatsächlich das erstere, seine Mutter, Sophie von Goździków und Pleszów aber das zweite Wappen führten, so paßt die Figur des Dargestellten vortrefflich zu diesem Elternpaare, und zwar um so mehr, als ein gleichzeitiger Krakauer Domherr, dessen Eltern jene Wappen im Schilde geführt hätten, unbekannt ist;

b) da man die früher in den Steinboden eingelassene Erztafel, wahrscheinlich Jahrhunderte hindurch, mit Füßen getreten hat, so erscheint heute selbstverständlich die Nase des Domherrn ganz verflacht. Aus diesem Grunde ist es unmöglich, die Gesichtszüge Pauls mit jenen eines erhaltenen Miniaturporträts vergleichen zu wollen. Immerhin aber muß hervorgehoben werden, daß in beiden Bildnissen die gekräuselten Kopfhaare in ganz derselben Weise unter der Kopfbedeckung herausstehen, nämlich als Haarbüschel an beiden Schläfen, was bei der Erzplatte allerdings auch auf Konvention in der Vischerhütte beruhen kann;

c) der Übergangsstil der Erztafel weist schließlich auf das erste Dezennium des 16. Jahrhunderts, also auf die Zeit hin, in welcher dem im Jahre 1506 verschieden Paul S. dessen Brüder — höchstwahrscheinlich gleich nach seinem Tode — die Grabplatte errichtet haben.

Aus der Tatsache, daß heute die Erztafel von einer Renaissance-Inschrift, die zu der nicht mehr erhaltenen Grabplatte des Kanonikus Nikolaus Czepiel († 1518) gehörte, eingefast erscheint, ist wohl der Schluß berechtigt, daß die Erztafel Pauls ursprünglich an einer anderen Stelle angebracht war. Und tatsächlich, Starowolski berichtet, daß die dem Domherrn Szydłowiecki gewidmete Inschrift (und zweifellos auch die Tafel selbst): *ad altare Kmitarum*²⁾ (also nicht vor der St. Stanislaus-Kapelle) zu sehen war.

(1) Die Familie derer von Szydłowiecki entsprang dem altadeligen, in Klein-Polen begüterten Geschlechte der *Odrawaze*.

(2) Es kann sein, daß hier von dem St. Anton-Altare die Rede ist, an dessen linker Seite, gegenüber der Kapelle der Familie *Szafraniec*, ursprünglich die berühmte Vischersche Erztafel Peter *Kmitas* († 1505) angebracht war.

Im Laufe der Zeit ist die Inschrift vom Grabe Paul S.s verschollen oder wurde vernichtet. Vermutlich anlässlich irgendwelcher Ordnungsarbeiten in der Kathedrale — vielleicht nach den schwedischen Plünderungen im 17. Jahrhundert — wurde unsere Erztafel mit der von der Grabplatte Czepiels zurückgebliebenen Inschrift vereinigt und in den Steinboden vor der Stanislaus-Kapelle eingelassen. (Bekanntlich fehlt auch die Inschrift der prachtvollen gravierten Platte eines unbekanntes Mitglied der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau.)

Schauen wir uns die Tafel des Domherrn S. näher an. Sie ist eine Reliefplatte von beträchtlicher Größe: 1,40 m lang, 0,77 m breit und trägt alle Kennzeichen Vischerscher Kunst, zumindest seiner Werkstätte¹⁾. Zuerst ist daran zu erinnern, daß sich in Krakau eine ganze Reihe hervorragender Erztafeln aus der Nürnberger Hütte befinden. Es liegt also rein äußerlich nichts Überraschendes darin, wenn noch eine weitere auftauchen sollte. Rein äußerlich ist auch zu bedenken, daß das heraldisch linke Wappen der neuen Tafel (der Schwan) auf den Krakauer Vischertafeln des Peter Salomon und des unbekanntes Salomon wiederkehren, ja vielleicht sogar auf den Tafeln eines unbekanntes Salomon und des Calimachus, wo der Schwan wohl nicht zufällig in den Bogenzwickeln zu beobachten ist. (Abbildungen sämtlich bei Daun.) Das heraldisch rechte Wappen (Hausmarke) dagegen kehrt auf der Posener Vischerplatte des Domherrn Lubranski wieder. (Abbildung 2).

Bei Lubranski (und vielen anderen) ist auch die Stellung der gegeneinander geneigten Wappen zu Füßen des Geistlichen genau die gleiche.

Mit der eben genannten Posener Platte ist die Verwandtschaft auch in vielen anderen Punkten nicht zu verkennen. Die seitlichen Säulen und ganz entsprechenden Säulenfüße und der an Schnüren aufgehängte Teppich des Hintergrundes fallen sofort als Gemeinsamkeit ins Auge. Charakteristisch ist dabei die Art, wie der Baldachinbogen in verwandter Schwingung, unterbrochen von senkrechten Stützen, über dem Haupte der Domherren gipfelt!

Im übrigen aber darf nicht verkannt werden, daß die neue Krakauer Platte (auch wenn man die Verstümmelungen und die nicht zugehörigen Schriftbänder berücksichtigt) sich mit den übrigen Krakauer Denkmälern qualitativ nicht vergleichen läßt. Diese sowohl als vor allem die ihr in manchen Punkten am nächsten verwandte Posener Platte des Lubranski sind sehr viel geistvoller behandelt. Die parallele Stellung der großen Füße ist auf der neuen Krakauer Platte recht fatal. Ebenso die Parallelität der Falten, die sich besonders in den großen Hängeärmeln äußert, und die im vollen Gegensatz zur Behandlung desselben Motivs bei der Lubranski-Platte steht. Man fühlt sich bei derartigen Plumpeheiten bedenklich an die Grabplatten des Gnesener Domherrn Johannes Groth (1532) oder an die Weimarer Margarethe von 1521 erinnert, welche Vischers Schwager Müllich zugeschrieben wird.

Alles in allem ist es schwer zu entscheiden, ob wir einem Werk Vischers oder nur seiner Hütte gegenüberstehen! Da Erztafeln nur ausnahmsweise signiert sind, wird es kaum je gelingen, ganz scharfe Kriterien zu gewinnen. Jedenfalls sind hier Vischersche Motive reichlich und ungezwungen verwandt, ja die ganze obere Hälfte der Tafel ist einwandfrei und nur die untere Hälfte zeigt ein beträchtliches

(1) Die folgenden Ausführungen des Verfassers habe ich wesentlich gekürzt und geändert, denn mir scheint der Zusammenhang mit der Vischerhütte so unmittelbar, daß ich vieles von der sehr eingehenden Argumentation des Verfassers mit gutem Gewissen weglassen zu dürfen glaubte.

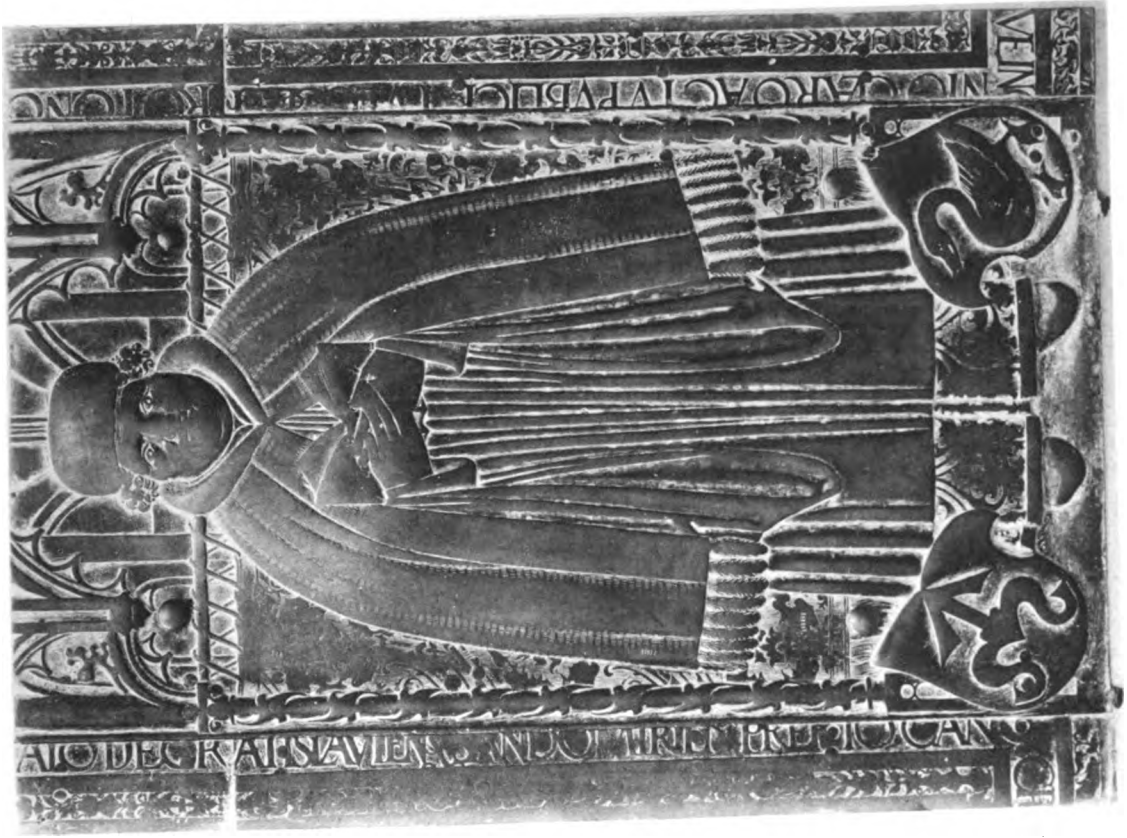


Abb. 1. Krakau, Kathedrale. Erztafel des Domherrn Paul von Szydłowiecki † 1506. (Der Schrifttrand nicht zugehörig.)



Abb. 2. Posen, Dom. Bernhard von Lubranski 1499.

Erlahmen der Formenphantasie. Gerade in dieser Hinsicht ist der Vergleich mit den Würzburger Tafeln oder der Halberstädter sehr lehrreich: es ist auffallend, wieviel mehr Bewegungsreichtum Vischer diesen gleichfalls unsignierten Güssen des Albert von Bibra 1511 und Peter von Aufseß 1522 in Würzburg¹⁾ oder des Balthasar von Neuenstädt (1516 oder früher!) in Halberstadt verliehen hat. Die letztgenannte Halberstädter Tafel (Abbildung im Inventar und bei Dr. Stoedtner) ist diejenige, die in ihrer frontalen Haltung des Dargestellten und sozusagen in ihrem Körpervolumen der neuen Krakauer am nächsten steht. Vielleicht ist sie daher zum Vergleich noch besser geeignet als die Lubranski-Platte, die kunstreicher, aber gewiß auch — was man nicht übersehen sollte — teurer war.

2. EIN UNTERGEGANGENES VISCHERGITTER IM DOM ZU KRAKAU

Im Jahre 1535 hat Hans Vischer nach dem Tode seines Vaters und zweier Brüder die große Zahl der in Krakauer Kirchen aufbewahrten Werke seiner väterlichen Hütte um ein neues vermehrt. Der Bischof Peter Tomicki hatte bei ihm ein seine Kapelle in der Domkirche abschließendes Gitter mit den daraufstehenden Erzfiguren des Engelsgrußes und der Heiligen Wenzeslaus und Florian bestellt. Es war jetzt vollendet und der filius opificis, d. h. der Sohn des Hans Vischer, brachte es nach Krakau, um es an Ort und Stelle aufzurichten²⁾.

Das Gitter samt dem figuralen Schmuck besteht nicht mehr. Im Jahre 1657 haben es die Schweden geraubt. Aber dank den Krakauer Archivalien wissen wir, daß nicht nur Hans Beham³⁾ und Hans Dürer, sondern auch Peter Vischer d. Ä. und sein Enkel (in Vertretung seines Vaters Hans Vischer) Polens alte Krönungsstadt aufgesucht haben⁴⁾.

(1) Abbildungen der Würzburger Tafeln in Stierling, Kleine Beiträge zu P. Vischer VII. (Monatshefte XII, 1919, Tafel 25—30.)

(2) Die auf Krakauer Archivalien beruhende Schilderung jener Bestellung enthält Kieskowskis Arbeit: Przyczynki do kulturalnej dzialalnosci Piotra Tomickiego („Beiträge zur kulturellen Tätigkeit des Bischofs P. Tomicki“ in den Berichten der kunsthistorischen Kommission der Ak. d. W. in Krakau 1906, Bd. 7).

(3) Er hat 1520 in Krakau die berühmte und größte Glocke in Polen, die sogenannte Sigismundglocke, gestiftet von König Sigismund I., in der Domkirche gegossen.

(4) Hans Vischer hat zwei Jahre am Gitter gearbeitet. Severin Boner, der Krakauer Burghauptmann, hatte den Auftrag vermittelt.

DIE TREPPE DER LIBRERIA DI S. LORENZO

BEMERKUNGEN ZU EINER UNVERÖFFENTLICHTEN SKIZZE

MICHELANGELOS

Mit einer Tafel und vier Text-
abbildungen

Von ERWIN PANOFSKY

Die Treppe, die den Vorraum der Biblioteca Laurentiana mit dem höhergelegenen Hauptsaal verbindet (Abb. 1 und 2), ist bekanntlich erst im Jahre 1560 gebaut worden: nach früherer Vermutung von Vasari, nach jetziger, wohl allgemein akzeptierter Annahme von Ammanati, sicher aber auf Grund eines von Michelangelo angefertigten Tonmodells, das der Meister am 13. Januar 1559 aus Rom nach Florenz geschickt hatte, und das etwa sechs Wochen später (am 22. Februar) vom Herzog Cosimo genehmigt worden war¹). — Wüßten wir von dem Hergang nichts weiter als dieses, so würde schwerlich jemand daran gezweifelt haben, daß die ausgeführte Treppenanlage im großen und ganzen — d. h. soweit das skizzenhafte Modell, „un poco di bozza piccola di terra“, einen Anhalt gewährte²) — dem Plane Michelangelos entspreche. Nun aber besitzen wir einen vom 28. September 1555 datierten, an Vasari gerichteten Brief des Meisters³), dessen Inhalt nicht nur rein sprachlich dem Verständnis Schwierigkeiten bereitet, sondern auch sachlich mit der gegenwärtigen Gestalt der Treppe so wenig vereinbar erscheint, daß entweder auf seiten Michelangelos ein zwischen 1555 und 1559 eingetretener Planwechsel, oder aber auf seiten des ausführenden Architekten ein Abweichen von Michelangelos Modell vorausgesetzt werden muß. Die Forschung hat sich bald für die eine, bald für die andere Annahme entschieden, gelegentlich auch eine Art von Kompromiß versucht⁴), — allein in allen Fällen mußte die Lösung schon deshalb unbefriedigend bleiben⁵), weil es bisher noch nicht gelungen ist, den Brief von 1555 in zweifelsfreier Weise zu interpretieren.

I.

Dieser Brief lautet — mit berichtigter Interpunktion — folgendermaßen:
„Messer Giorgio, amico caro.

Circa la scala della libreria, di che m'è stato tanto parlato, crediate che, se io mi potessi ricordare, che io non mi farei pregare. Mi torna nella mente come un sogno una certa scala; ma non credo, che sia appunto quella, che io pensai all' hora, perchè mi torna cosa goffa; pure la scriverò qui, cioè che i' togliessi una quantità di scatole aovate di fondo d'un palmo l'una, ma non d'una lunghezza e larghezza; e la maggiore e prima ponessi in sul pavimento, lontana dal muro tanto, quanto volete, che la scala sia dolce o cruda, e un'altra mettesi sopra questa, che fussi tanto minore per ogni verso, che in sulla prima disotto avanzassi tanto piano, quanto vuole il piè per salire, diminuendole e ritirandole verso la

(1) Gaye, Carteggio . . . III, S. 13.

(2) Le lettere di Michelangelo Buonarroti, ed G. Milanesi (fernerhin zitiert als „Mil.“), 1875, S. 344.

(3) Mil., S. 548 (mit falscher Datierung und mißverständlicher Interpunktion); ferner Vasari, ed. Milanesi, VII, S. 237.

(4) So Thode (Michelangelo, Krit. Untersuch. II, 1908, S. 134), „ . . . es geht aus allen unseren Darlegungen hervor, daß die heutige Treppe im wesentlichen den ursprünglichen Entwurf [scil. den von 1555], ausgeführt zeigt, nur daß die Seitenläufe der oberen Treppe — vielleicht auf Michelangelos eigene spätere Entscheidung — weggelassen worden sind.“

(5) Vgl. P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 90, Anm.

porta fra l'una e l'altra sempre per salire, e che la diminutione dell' ultimo grado sia quant' è 'l vano della porta. E detta parte di scala aovata habbi come due ale, una di qua et una di la, che vi seguitino i medesimi gradi e non aovati; di queste serva il mezzo per il signore. Dal mezzo in su di detta scala, le rivolte di dette ale ritornino al muro; dal mezzo in giu insino in sul pavimento si discostino con tutta la scala dal muro circa tre palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non sia occupato in luogo nessuno, e resti libera ogni faccia. Io scrivo cosa da ridere, ma so ben, che voi troverete cosa al proposito.“

Daneben ist uns, freilich nur fragmentarisch, auch das Konzept zu diesem Briefe erhalten: wertvoll insofern, als es das Datum und die Interpunktion der Milanesischen Ausgabe zu berichtigen erlaubt und auch in technisch-terminologischer Beziehung an einigen Stellen klarer ist als das Mundum. Dieses Konzeptfragment, das von Karl Frey in dem bekannten Michelangelokodex der Bibliotheca Vaticana entdeckt wurde und scheinbar schon am 1. Januar des Jahres 1555 abgefaßt ist, hat folgenden Wortlaut:

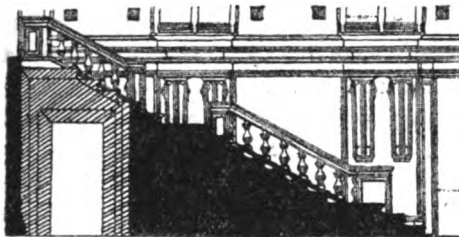


Abb. 1. Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo, gegenwärtiger Zustand, Längsschnitt (mit Benutzung von v. Geymüller, Die Arch. d. Renaiss. in Toskana).*)

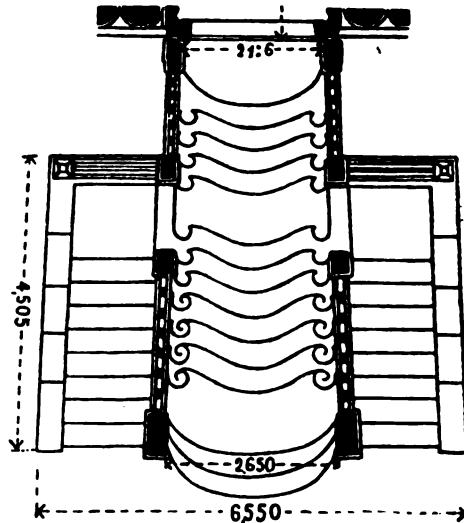


Abb. 2. Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo, gegenwärtiger Zustand, Grundriß (nach v. Geymüller).

„ . . . diritto, e la [sc. parte oder scala] di mezzo aovata intendo pel Signore; le parti d'accanto pe' servi andando a veder la libreria. Le rivolte di dette alie dal mezzo in su, in sino al riposo di detta scala, s'appiccano col muro; dal mezzo in giu, in sino al pavimento, detta scala si discosta dal muro circa quattro palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non è offeso in luogo nessuno e attorno resta libero“⁽¹⁾).

Der Anfang der Beschreibung ist eindeutig: Michelangelo denkt an eine dreiteilige Anlage, deren nach unten zu sich verbreiternder Mittellauf für den Herzog reserviert bleiben soll, während die Seitenläufe („ale“) für Leute geringeren Standes bestimmt sind. Die Stufenfolge ist bei allen drei Läufen die gleiche, doch sind die Stufen des Mittellaufes konvex geschwungen (aovate), die der Seitenläufe geradlinig.

Die Höhe der Stufen wird auf einen palmo festgesetzt (so daß wir, da ein Niveauunterschied von etwas über 3 m zu überwinden war, mit einer etwa vierzehnstufigen Anlage zu rechnen haben), und die oberste Stufe des Mittellaufs soll gerade

*) Infolge eines Versehens ist der Längsschnitt in kleinerem Maßstab reproduziert worden als der Grundriß.

(1) Vgl. Karl Frey, Die Gedichte des Michelagnolo Buonarroti im Vaticanischen Codex, Jahrb. der k. pr. Kunstsaml. IV, 1883, S. 40 ff.

so breit sein, wie die lichte Weite der Eingangstür („il vano della porta“), d. h. etwa 1,90 m. Die Festsetzung des Neigungswinkels dagegen — und damit auch die Bestimmung der Ausladung gegenüber der Wand — wird dem Ermessen des ausführenden Architekten anheimgegeben, wie auch bezüglich der Verbreiterung des Mittellaufs und der daraus sich ergebenden Schrägstellung der Seitenläufe keine genaueren Weisungen vorliegen.

Wie aber ist der passus von „dal mezzo in sù“ bis „resta libera ogni faccia“ zu interpretieren? Die Ansichten der Erklärer gehen weit auseinander: Heinrich v. Geymüller¹⁾ hält es zunächst für ausgemacht, daß auf halber Höhe der Treppe ein Podest geplant gewesen sei. Oberhalb dieses Podestes gehe der Mittellauf mit seinen ovalen Stufen gerade in derselben Richtung fort bis zu einem zweiten Podest, der „in der ganzen Breite des Vestibüls vor der Saaltür wie eine Tribüne liegt. Die Seitenläufe setzen unten zuerst neben dem Mittellauf ein, begleiten diesen, durch eine Balustrade getrennt, bis zur Hälfte der übrigen (?) Höhe, wenden sich rechtwinklig nach außen (!), steigen längs der oberen Podestmauer herauf und münden je auf einen quadratischen Podest, welcher an den oberen Enden des Treppenpodests vorspringt.“

Karl Frey²⁾ nimmt eine absatzlose Treppe an, die „nur oben an der Tür mit der Mauer des Gebäudes zusammenstoßend“, sich „allmählich“ (also offenbar in schräger Richtung) von der Wand entfernen sollte, bis der Abstand zwischen der untersten Stufe und der Mauer 4 (resp. 3) palmi betrug; „auch die Seitentreppen hängen somit nur oben an der Tür, am Ende der Mittelstufe — „il riposo“ — mit der Mauer zusammen, . . . Wenn Michelangelo von den „rivolte“, den „Windungen“ der Flügel spricht, so meint er damit ihre schrägere Richtung, besonders an der äußeren Seite, im Gegensatz zur Mittelstufe³⁾, um zur Tür oben anzusteigen.“

Thode endlich⁴⁾ geht gleichsam einen Mittelweg, indem er es auf der einen Seite mit Geymüller für unzweifelhaft hält, daß in halber Höhe ein Podest vorgesehen war, sich auf der anderen Seite aber die Ansicht Freys zu eigen macht, wonach die „rivolte“ der Flügeltreppen ihr „Sich-Wenden schräg nach der Tür zu“ bezeichnen, deren Schwelle mit dem riposo gemeint wäre. Die Seitenläufe würden also vom Podest an „in dreieckigem Grundriß spitz zu dem Türpfosten verlaufen.“

* * *

Gegen alle diese Deutungen sind sowohl von der philologischen als von der künstlerischen Seite her Einwände geltend zu machen: die Geymüllersche Rekonstruktion ist eine reine Phantasie, eher in biedermeierischem als in michelangeleskem Geschmack, und steht mit der Bestimmung in Widerspruch, daß das „imbasamento del ricetto“ auf allen Seiten frei bleiben solle⁵⁾; die Lösung Freys ist

(1) S. Giorgiowerk (die Architektur der Renaissance in Toscana), Bd. VIII, Michelangelo Buonaroti, 1904, S. 48.

(2) A. a. O., S. 42.

(3) Der Zusatz, „besonders an der äußeren Seite“, erscheint nicht ganz verständlich: die innere Grenze der Seitenläufe ist ja ohne weiteres identisch mit der äußeren Grenze des Mittellaufs.

(4) A. a. O., S. 42.

(5) An und für sich wäre es ja möglich, den der Saaltür vorliegenden „Tribünenpodest“ als ein balkonartiges Podium zu denken, das das „imbasamento“ nicht in Mitleidenschaft ziehen würde — dann aber bliebe die Bestimmung unerfüllt, wonach die „rivolte“ mit einer Mauer verwachsen sein sollen („appiccarsi col muro“), daher sich denn auch Geymüller selbst seinen Tribünenpodest als eine massive Aufmauerung vorstellt, an deren Vorderwand die „rivolte“ der Seitentreppen „heraufsteigen“ würden.

nicht nur deshalb abzuweisen, weil die keilförmig zugespitzten, an den Türpfosten sich totlaufenden Seitentreppe ein Unding sind, sondern auch deshalb, weil sie dem in den Worten „dal mezzo in sù — dal mezzo in giù“ deutlich zum Ausdruck kommenden Gegensatz nicht gerecht wird, und weil es, rein sprachlich genommen, nicht angeht, den Terminus „rivolta“ im Sinne eines schrägen Zulaufens zu deuten; und Thodes Auslegung versucht zwar, die in der Antithese „dal mezzo in sù — dal mezzo in giù“ liegende Schwierigkeit durch die Annahme eines in halber Höhe befindlichen Podestes zu beseitigen, begegnete aber im übrigen den gleichen Bedenken wie diejenige Freys — ganz abgesehen davon, daß ein solcher Podest durch Michelangelos Beschreibung in keiner Weise beglaubigt wird.

Daß diese Kontroverse immer noch nicht beseitigt ist, erscheint um so verwunderlicher, als wir zu ihrer Entscheidung ein ungewöhnlich gutes Hilfsmittel besitzen, nämlich eine eigenhändige Zeichnung Michelangelos, die zu dem Briefentwurf vom 1./1. 1555 gehört, und die die Treppe sowohl in Vorderansicht als in seitlichem Aufriß zur Darstellung bringt. Diese Zeichnung (Cod. Vat. 3211, fol. LXXXVIIv.) ist zwar keineswegs unbekannt, sie wird vielmehr sowohl von Frey¹⁾, als auch von Thode²⁾ ausdrücklich erwähnt; allein sie ist bisher weder veröffentlicht, noch bei der Auslegung der strittigen Texte herangezogen worden, obgleich sie, bei aller Flüchtigkeit und Unscheinbarkeit, durchaus geeignet ist, derselben ein sicheres Fundament zu geben. Aus dieser Zeichnung (siehe Tafel) gehen zunächst unzweifelhaft drei Tatsachen hervor: Erstens, daß ein Podest in halber Höhe nicht vorhanden ist, daß vielmehr die Treppe von unten bis oben absatzlos ansteigt; zweitens, daß die Seitentreppe nicht, auf dreieckigem Grundriß, spitzwinklig zulaufen, sondern sich, auf trapezförmigem (vielleicht sogar rechteckigem) Grundriß, nach oben zu nicht oder nur unwesentlich verschmälern; drittens (was ja bei dieser Anordnung ganz selbstverständlich ist), daß die drei Läufe nicht unmittelbar zur Türe führen, sondern vorher von einer oberen Plattform — riposo! — aufgenommen werden, deren Ausladung wir auf Grund des seitlichen Aufrisses auf etwa vier oder fünf palmi beziffern dürfen³⁾. Sodann aber erhalten wir auch Aufschluß über den rätselhaften Satz mit den „rivolte“: der Profilriß nämlich läßt in halber Höhe der Treppe eine Horizontallinie erkennen, die in einiger Entfernung von der Mauer rechtwinklig nach unten umbricht, und es ist kaum zweifelhaft, daß damit ein unter der Treppe hindurchführender Durchgang von rechteckigem Querschnitt bezeichnet werden soll — ein Durchgang, wie er auch bei der endgültigen Ausführung angeordnet wurde, nur daß er dort wesentlich höher bemessen ist⁴⁾. Damit ist der Sinn der schwer verständlichen Aussage

(1) A. a. O., S. 42, 43.

(2) A. a. O., S. 133 (die Angabe: LXXXVII, 6 ist wohl verdruckt aus LXXXVII b), und Krit. Unt. III unter Nr. 515 b.

(3) Diese breite obere Plattform ist auch in einem Entwurfe vorgesehen, den uns Antonio da Sangallo überliefert hat (Abb. bei Geymüller, S. 49, Fig. 38 rechts oben). Der Unterschied gegenüber dem Projekt von 1555 besteht, soweit der Grundriß und die Vorderansicht in Frage kommen (ein seitlicher Aufriß ist bei Sangallo nicht mitgezeichnet), darin, daß die Stufen der Seitentreppe mit denen des Mittellaufes nicht Niveau halten, sondern ihnen gegenüber um die Hälfte ihrer Höhe ($\frac{1}{2}$ braccio) versetzt sind — so daß, wie Sangallo es ausdrückt, ein auf den eigentlichen Treppenläufen emporsteigender Benutzer bei jedem Schritt $\frac{1}{2}$ braccio zu überwinden hat, während derjenige, der in einem der „Winkel“ zwischen der „scala aovata“ und den Seitentreppe emporsteigt (d. h. abwechselnd auf eine Stufe des Mittellaufes und auf eine Stufe des anstoßenden Seitenlaufes tritt) jedesmal nur $\frac{1}{6}$ braccio zu steigen hätte.

(4) In der ausgeführten Anlage erscheint dieser Durchgang gewölbt; doch ist die Wölbung nach

klargestellt: wenn Michelangelo von den „rivolte di dette alie“ spricht, so meint er damit weder, wie Geymüller wollte, rechtwinklig nach außen umbiegende Abschnitte der Seitentreppen, noch auch, wie Thode und Frey vermuteten, deren „schrägere Richtung“ auf die Türe zu, sondern (viel einfacher und natürlicher), die „Seitenfronten“ oder „Wangen“ der Nebentreppen, die — rückwärts in die Tiefe führend und insofern der Richtung der Stufen gegenüber „umbiegend“ — sehr wohl als „rivolte“ bezeichnet werden konnten. Diese Treppenwangen — das ist der durch die Zeichnung beglaubigte und mit Michelangelos sonstigem Sprachgebrauch durchaus übereinstimmende Sinn unserer Briefstelle¹⁾ — sollen sich in halber Höhe zur Mauer wenden, so daß sie oberhalb dieser halben Höhe mit der Wand im Verbande stehen, unterhalb derselben aber um drei bzw. vier palmi von der Mauer sich fernhalten. Es sei erlaubt, nunmehr die wörtliche Übersetzung des Passus hierher zu setzen:

a) in der Fassung vom 28./9. 1555.

„Dal mezzo in su di detta scala, le rivolte di dette ale ritornino al muro; dal mezzo in giu insino in sul pavimento si discostino con tutta la scala dal muro circa tre palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non sia occupato in luogo nessuno, e resti libera ogni faccia.“

„Von der Mitte dieser Treppe nach oben (gerechnet) sollen sich die Wangen der besagten Seitenläufe nach rückwärts zur Mauer wenden; von der Mitte nach unten bis auf den Fußboden sollen sie sich mitsamt der ganzen Treppe²⁾, um etwa drei Palmi von der Mauer entfernt halten, so daß das Imbasament des Vestibüls nirgends in Anspruch genommen wird und sämtliche Wände frei bleiben.“

b) (noch eindeutiger den in der Zeichnung festgelegten Sachverhalt bezeichnend³⁾ in der Fassung vom 1./1. 1555.

„Le rivolte di dette alie dal mezzo in su, in sino al riposo di detta scala s'ap-

„Die Wangen der besagten Seitenläufe stehen von der Mitte nach oben

außen hin in der Weise maskiert, daß der Eindruck eines rechteckigen Querschnitts gewahrt bleibt (vgl. Abb. 2).

(1) Um einen Terminus wie dieses „rivolta“ richtig zu verstehen, muß man natürlich den Sprachgebrauch der Zeit, womöglich des Autors, festzustellen suchen. Das ist in unserem Fall insofern leicht, als das betreffende Wort in dem Kontrakt über die Lorenzofassade (Mil. 671), sowie in dem Kontrakt über das Juliusgrab von 1516 (Mil. 646) gebraucht wird. Es bezeichnet in beiden Fällen die mit der Vorderfront in rechtem Winkel zusammenstoßenden einachsigen Seitenfronten, d. h. der Ausdruck tritt auch diesmal da ein, wo eine Front bezeichnet werden soll, die, von der Schauseite aus betrachtet, senkrecht „umbiegend“ in die Tiefe führt, und deren künstlerische Bedeutung daher nicht groß genug ist, um die Bezeichnung „faccia“ oder gar „facciata“ zu rechtfertigen: „et nelle rivolte de la dicta faccia, che vanno al muro, cioè nelle teste . . .“, heißt es mit Bezug auf das Juliusgrab nach dem Entwurf von 1516, dessen Situation ja der Laurentianatreppe insofern ganz analog war, als es sich hier wie dort um ein an eine Wand (muro) sich anlehnendes Architekturgebilde handelt. Wir haben also um so mehr das Recht, in unserem Falle das „rivolta“ mit „Treppenwange“ zu übersetzen, denn die „Wange“ entspricht ja bei einer Treppenanlage ganz dem, was bei einem Gebäude oder einem Grabmal als „Seitenfront“ bezeichnet werden würde.

(2) Ohne den Zusatz „con tutta la scala“ hätte unter Umständen das Mißverständnis entstehen können, daß — im Gegensatz zu den Seitentreppen — der Mittellauf auch unterhalb der halben Höhe mit der Mauer hätte im Verbande bleiben sollen.

(3) Der Verfasser darf erwähnen, daß er noch ohne Kenntnis der Vatikanischen Zeichnung das Briefkonzept vom 1./1. 1555 durchaus in ihrem Sinn interpretiert hatte.

picano col muro; dal mezzo in giù, in sino al pavimento, detta scala si discosta dal muro circa quattro palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non è offeso in luogo nessuno e attorno resta libero."

bis zur Plattform der Treppe im Verband mit der Mauer; von der Mitte nach unten bis auf den Fußboden hält sich die Treppe um etwa vier palmi von der Wand entfernt, so daß das Imbasament des Vestibüls nirgends in Mitleidenschaft gezogen wird und überall frei bleibt."

Die flüchtige Skizze des vatikanischen Codex gestattet uns also, Michelangelos Aussage von 1555 in zweifelsfreier Weise zu interpretieren und ihre zwei Fassungen miteinander in Einklang zu bringen. Durch die Deutung des Ausdrucks „rivolta“ im Sinne von „Treppenwange“ wird der Gegensatz „dal mezzo in sù — dal mezzo in giù“ insofern verständlich, als die Treppe oberhalb der halben Höhe mit der Wand im Verbande steht, unterhalb derselben aber durch einen drei bzw. vier palmi breiten Durchgang von ihr getrennt ist, und zugleich wird die Tatsache erklärt, daß Michelangelo in bezug auf jene „rivolte“ die Ausdrücke „ritornare al

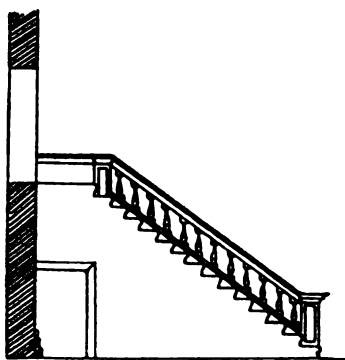


Abb. 3. Das Vorprojekt von 1555, Aufriß (Rekonstruktion auf Grund der Vatikanischen Skizze).

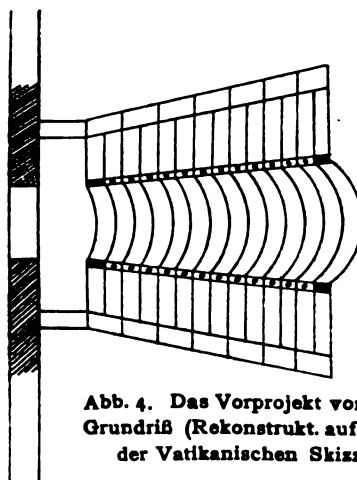


Abb. 4. Das Vorprojekt von 1555, Grundriß (Rekonstrukt. auf Grund der Vatikanischen Skizze).

muro“ und „appiccarsi col muro“ gewissermaßen als Synonyma verwenden kann; wenn die Treppenwangen sich in halber Höhe „nach rückwärts wenden“, so ist das ohne weiteres gleichbedeutend damit, daß sie oberhalb dieser halben Höhe mit der Mauer „verwachsen sind“. Eine Auszeichnung der Vatikanischen Skizze — bei dem flüchtigen und in vieler Beziehung dem Ermessen des ausführenden Architekten Spielraum gewährenden Charakter der Zeichnung natürlich nur von approximativem Wert — mag das Projekt von 1555 noch etwas klarer veranschaulichen (Abb. 3, 4).

II.

Wie verhält sich nun dies „Vorprojekt“ von 1555 zu dem „Definitiventwurf“ von 1559? Das Ammanati übersandte Tonmodell, das, freilich ohne sich auf Einzelheiten einzulassen, die „invenzione“ endgültig festlegte, ist uns nicht mehr erhalten; wohl aber das die Sendung begleitende Schreiben, das den Verlust des Modells bis zu einem gewissen Grade auszugleichen vermag¹⁾: „Messer Bartolomeo.

(1) Mil. 550. Auch hier ist die Interpunktion stellenweise ebenso fehlerhaft, wie in dem (in dieser Beziehung bereits von Frey berichtigten) Brief an Vasari.

Io vi scrissi com'io avevo fatto un modello piccolo di terra della scala della Libreria; ora ve lo mando in una scatola, e per esser cosa piccola non ho potuto fare se non l'invenzione, ricordandomi che quello che già vi ordinai, era isolato e non s'appoggiava se non alla porta della Libreria. Sommi ingegnato tenere il medesimo modo, e le scale, che mettono in mezzo la principale, non vorrei ch'avessin nell' estremità balaustri, come la principale, mà fra ogni due gradi un sedere come è accennato. Dagli adornamenti, base, cimase a que' zoccoli ed altre cornicie non bisogna ch'io ve ne parli, perchè siete valente, e essendo nel luogo, molto meglio vedrete il bisogno, che non fo io."

Aus diesem Schreiben geht hervor, daß das Modell von 1559, soweit wir es uns nach Michelangelos Angaben vorstellen können, von dem Entwurf des Jahres 1555 in einem ganz bestimmten Punkte abwich: während sich die Treppe damals sowohl unterhalb als auch zu seiten der Eingangstür an die Rückwand des Ricetto anlehnen sollte (denn die Breite der oberen Plattform, die die drei Läufe in sich aufzunehmen hatte, mußte naturgemäß die Breite der Tür um mindestens das Doppelte übertreffen, und das ganze Massiv sollte ja „dal mezzo in sù“, d. h. von der Schwelle bis etwa $1\frac{1}{2}$ m unterhalb derselben, mit der Mauer zusammenhängen), sagt Michelangelo nunmehr aus, daß er die Treppe als eine gänzlich isolierte, und nur „an der Tür mit der Mauer verwachsene“ gestaltet wissen wolle. Das ist bei einer dreiteiligen Anlage nur dann denkbar, wenn der die drei Läufe aufnehmende breite Podest um einige Stufen herabgerückt und mit der Tür nur durch ein schmales Zwischenstück verbunden wird — mit andern Worten, wenn die Anlage sich wesentlich so gestaltet, wie wir sie in der Ausführung verwirklicht sehen. Die gegenwärtige Anordnung stimmt also mit dem Plan von 1559 überein, wie wir ihn aus dem Brief an Ammanati erschließen müssen (und zwar nicht nur in bezug auf die Bestimmung, daß die Mittelstufe durch Balustraden, die Seitenläufe dagegen durch Quadern eingefast werden sollen, sondern auch in bezug auf die architektonische Gesamtkonzeption) — und widerspricht insofern dem Vorprojekt von 1555, wie es sich aus dem Brief an Vasari und mit noch größerer Unzweideutigkeit aus der vatikanischen Zeichnung ergab.

Die einfachste und bei dem ganzen Sachverhalt natürlichste Erklärung dieses Widerspruchs bestünde in der Annahme, daß Michelangelo selbst zwischen 1555 und 1559 seine Meinung geändert hätte, doch scheint dieser Annahme die Tatsache entgegenzustehen, daß Michelangelo in seinem Brief an Ammanati ausdrücklich erklärt, „schon früher“ eine völlig isolierte, nur an der Türe mit der Wand zusammenhängende Treppe geplant zu haben. Allein wie, wenn dieses „già vi ordinai“ sich gar nicht auf das Projekt von 1555, sondern auf eine viel weiter zurückliegende Planung bezöge?

Daß dies tatsächlich der Fall ist, geht unzweideutig aus einem schon von Gaye veröffentlichten, aber anscheinend bisher nicht genügend beachteten Schreiben hervor, das Ammanati am 18./2. 1559 an Herzog Cosimo gerichtet hat: „Illustrissimo et eccellentissimo Signor mio semper osservandissimo.

Di poi ch'io vidi che V. E. L. era risoluta di far fornire la scala del ricetto alla libreria, e che l'opennione Sua era, che l'havesse a stare come quel modello di mano di Michelagnolo Buonaruoti ch'io le mostrai — e tanto parve ancora a me, e secondo che Michelagnolo di poi mi ha scritto, era prima così il suo pensiero — mi confidai tanto nella buona mente sua . . . , ch'io disegnai il luogo, e l'uno e l'altro modo di scala, scrivendogli e pregandolo che m'avvisasse quale era il vero del uno de' doi. Dìchè non è

bastato alla bontà sua, mandarmi una lettera con i buoni avvertimenti, che V. E. I. vederà, che ancora m'ha fatto un modello di sua mano, che dichiara tutta la sua opinione, il quale e la quale [sc. lettera], hora con questa mia mando a V. E. I., pregandola, che fatta la risoluzione la sia contento l'uno e l'altra rimandarmi, che subito ch'io haverò la commessione da Lei, con la maggior diligenza e solecitudine che per me si potrà, comminciarò a metterlo in opera, mostrando a Michelangelo che la credenza, ch'egli ha di me, per quanto mai potrò non sia falsa⁽¹⁾.

Aus diesem in der Form ein wenig ungewandten Schreiben vermögen wir die ganze Vorgeschichte des um die Wende des Jahres 1558 spielenden Schriftwechsels zu erkennen⁽²⁾: wir erfahren, daß schon vor der Einleitung dieses Schriftwechsels ein Originalmodell von Michelangelos Hand dem Herzog vorgelegen hatte, daß aber dieses ältere Modell (das offenbar zu den „schizzi di terra“ gehörte, wie sie laut Mitteilung Vasaris bei Michelangelos Abgang in Florenz zurückgeblieben waren⁽³⁾), mit einem andern, ebenso authentischen Entwurf in Widerspruch stand: beide, der Architekt wie der Herzog, hatten das ältere Modell als geeignet für die Ausführung befunden, allein es gab noch eine andere Version („l'uno e l'altro modo di scala“), die man nicht zu verwerfen wagte, ohne die eigene Ansicht des Meisters gehört zu haben. Dieser hatte daraufhin die Alternative zugunsten des älteren Modells entschieden, das seinen ursprünglichen Gedanken richtig wiedergebe („e secondo che Michelangelo di poi mi ha scritto, era prima così il suo pensiero“) und überdies ein weiteres Modell gesandt („ancora m'ha fatto un modello“), das alle Zweifel ein- für allemal behob. Durch diesen Satz: „secondo che Michelangelo di poi (d. h. nach dem entscheidenden Gespräch des Ammanati mit dem Herzog) mi ha scritto“ wird einwandfrei bewiesen, daß derjenige Plan, den Michelangelo am 13./1. 1559 als den ursprünglich von ihm ins Auge gefaßten bezeichnet, und auf den er mit dem Worte „già“ zurückverweist, nicht mit dem Vorprojekt von 1555 identisch ist, sondern in jenem älteren Modell fixiert worden war, das in der Besprechung zwischen Ammanati und dem Herzog die Billigung beider Beteiligten

(1) Gaye Carteggio III, S. 11 ff. Die Interpunktion der Deutlichkeit wegen an einer Stelle verändert. Es dürfte sich empfehlen, eine deutsche Übersetzung folgen zu lassen: „Nachdem ich gesehen hatte, daß Ew. Durchlaucht entschlossen war, die Treppe im Vorraum der Bibliothek ausführen zu lassen, und daß Ew. Durchlaucht Meinung dahin ging, sie müsse so werden, wie jenes Modell von Michelangelos Hand, das ich Derselben zeigte — und dieser Meinung war auch ich, und nach dem, was Michelangelo mir seither [d. h. zwischen der Rücksprache mit dem Herzog und dem gegenwärtigen Schreiben] geschrieben hat, ging seine Absicht ursprünglich in diese Richtung — zeichnete ich, im Vertrauen auf seinen guten Willen, die Örtlichkeit, sowie die eine und die andere Möglichkeit der Treppenauführung, und schrieb ihm mit der Bitte, mich wissen zu lassen, welche von beiden die richtige sei. Daraufhin begnügte er sich in seiner Freundlichkeit nicht damit, mir einen Brief mit den trefflichen Anweisungen zu schreiben, den Ew. Durchlaucht sehen wird, sondern er hat mir mit eigener Hand noch ein Modell gemacht, das seine ganze Planung klarstellt; dieses und jenen [d. h. Modell und Brief] übersende ich Ew. Durchlaucht mit gegenwärtigem Schreiben, und bitte Dieselbe, mir nach Beschlußfassung gütigst beides zurückzusenden; denn sobald ich Ew. Durchlaucht Auftrag erhalten habe, werde ich mit der größten Sorgfalt und Achtsamkeit, die mir zu Gebote steht, das Modell zur Ausführung bringen, um Michelangelo zu beweisen, daß sein Vertrauen zu mir, soweit es irgend in meinen Kräften steht, nicht ungegründet sei.“

(2) Die Anfrage Ammanatis ist, wenn überhaupt erhalten, bisher nicht veröffentlicht; sie muß noch ins Jahr 1558 fallen, da Michelangelo in seinem vom 16./12. dieses Jahres datierten Schreiben an Lionardo (Mil. 344) darauf Bezug nimmt.

(3) Vasari VII, 236: „e quantunque vi fussero segni in terra in un mattonato ed altri schizzi di terra, la propria ed ultima resolutione non se ne trovava.“

gefunden hatte und das, wie ohne weiteres vermutet werden darf, noch aus der Florentiner Zeit des Meisters stammte.

Dies ältere Modell, und nicht der Brief von 1555, deutete also auf eine „von allen Seiten isolierte, nur an der Türe mit der Wand zusammenhängende“ Treppenanlage hin, und damit ist klargelegt, worin der Widerspruch zwischen den beiden „*modi di scala*“ bestand: wenn, wie wir nunmehr wissen, ein durchaus authentisches, von jeher in Florenz befindliches Modell das Treppenproblem im Sinne der völligen Isolation löste — dann mußte gerade der Brief von 1555, der einen „*dal mezzo in sù*“ mit der Mauer verbundenen Treppenbau vorsah, die Florentiner in große Verlegenheit stürzen. Was war die wahre Meinung Michelangelos, die bis auf einen kleinen Türpodest vollkommen von der Mauer abgelöste Treppe, wie sie das ältere Modell erkennen ließ — oder die „*dal mezzo in sù*“, an die Rückwand sich anlehrende Treppe mit breiter Oberplattform, wie das Projekt von 1555 sie vorsah? Das dürfte die Frage gewesen sein, die Ammanatis Brief dem Meister vorzulegen hatte, und die wir aus dem Wortlaut seiner Antwort („*ricordandomi, che quello, che già vi ordinai, era tutto isolato e non s'appoggiava al muro se non a la porta*“) noch deutlich heraushören können. Daß Michelangelo durchaus im Rechte war, wenn er die „gänzlich isolierte“ Anlage als seiner ursprünglichen Absicht entsprechend bezeichnete, zeigt uns ein Blick auf das Blatt Fr. 164/165 (besonders deutlich Fr. 164 d und f)¹⁾, das mehrere Skizzen der 20er Jahre in sich vereinigt: bei aller Abweichung im einzelnen stimmen sie doch alle darin überein, daß die Läufe der zwei- oder dreiteiligen Anlage oben in einem kleinen, nur gerade der Eingangsweite entsprechenden Podium zusammengefaßt werden — daß, anders ausgedrückt, der ganze Bau tatsächlich nur an der Tür mit der Mauer zusammenhängt. Wir dürfen also sagen, daß Michelangelos Brief vom 13./1. 1559, weit entfernt, eine Deutung des Briefes vom 26./9. 1555 zu geben, vielmehr eine Desavouierung desselben darstellt: die endgültige Konzeption, wie Michelangelo sie 1559 festgelegt hat, greift gleichsam über das Projekt von 1555 hinweg auf die Entwürfe der 20er Jahre zurück, als deren konsequente Weiterbildung sie sich darstellt. Die die drei Läufe aufnehmende Plattform rückt nur noch um einige Stufen tiefer herab, so daß der kleine horizontale Türpodest zu einem in fünf Stufen aufsteigenden Verbindungssteg wird, und die Berührungsfläche zwischen Wand und Treppe eine noch weitergehende Reduktion erfährt.

Demgegenüber hatte das Projekt von 1555, das jenen breiten oberen „*Riposo*“ vorsah und das Massiv der Treppe zur Hälfte mit der Wand verbinden wollte, gewissermaßen einen Schritt vom Wege bedeutet — wie ja auch Michelangelo selbst ganz deutlich empfunden hat, daß es seiner ursprünglichen Absicht nicht völlig entspreche. „*Ma non credo che sia appunto quello, che io pensai all' hora.*“ Wie es zu dieser Abweichung von dem in früheren Jahren verfolgten Gedanken gekommen ist, vermögen wir nur vermutungsweise anzugeben: auf der einen Seite strebt Michelangelo in seiner späten Zeit ganz allgemein die einheitlich-geschlossene Wirkung an, wie sie naturgemäß da, wo die ganze Treppe als eine einzige plastische Masse zusammengehalten ist, in höherem Grade erreicht werden konnte als da, wo sie in einen mächtigen Unterbau und ein demselben unvermittelt gegen-

(1) Es ist irreführend, wenn Thode (a. a. O. II., S. 129) mit Bezug auf die Zeichnung 164 f. von einem „breiten“ Podest vor der Türe spricht. Die Anlage ist vielmehr, wie aus der zugehörigen Zeichnung 165 k mit Sicherheit hervorgeht, in der Weise gedacht, daß der Podest nicht breiter ist als die Eingangstür, und — von einer tiefer gelegenen Plattform aus — auf seitlichen Stufen erstiegen werden muß, ganz ähnlich wie in Fr. 165 g und h.

übertretendes schmales Oberstück auseinander fällt — auf der andern Seite mag er (ein gerade in dem Schreiben an Vasari besonders betonter Gesichtspunkt) auf eine wirklich konsequente Scheidung zwischen dem „Signore“ und den „Servi“ Wert gelegt haben, die bei der gegenwärtigen Anordnung zunächst auf die Seitentreppe verwiesen werden, zuguterletzt aber dennoch die „scala principale“ benutzen müssen¹⁾. Um so deutlicher liegen die Gründe zutage, die bald danach zur Aufgabe des Vorprojekts von 1555 führten. Der an Vasari gerichtete Brief verrät die ängstlichste Sorge um die Erhaltung des „Imbasamentes“, das durch den Treppenbau an keiner Stelle beansprucht werden sollte, damit die Gliederung der Wände völlig unversehrt erhalten bleibe; allein Michelangelo war damals mehr als zwanzig Jahre von Florenz entfernt, seine älteren Entwürfe und Skizzen waren ihm ebensowenig zur Hand, wie eine zeichnerische Aufnahme des fertigen Raumes, und er hebt selbst ausdrücklich hervor, daß er sich seiner Pläne nur noch dunkel, „wie im Traum“, entsinnen könne. Da ist es keineswegs verwunderlich, wenn ihm ein Umstand nicht mehr gegenwärtig war, der, wenn er ihm noch klar gewesen wäre, ihn sicherlich schon damals zu einer andersartigen Lösung gedrängt haben würde: der Umstand nämlich, daß die projektierte breite Oberplattform die Doppelkonsolen unter den die Türe flankierenden Säulenpaaren hätte verdecken müssen. Er glaubte, das „Imbasamento“ genügend geschont zu haben, wenn er den eigentlichen Wandssockel und den unmittelbar anschließenden Mauerstreifen freiließ, und erst der Brief Ammanatis, der ihm nicht nur seine eigenen früheren Entwürfe (den „altro modo di scala“) ins Gedächtnis zurückrief, sondern auch, wie in dem Schreiben an den Herzog ausdrücklich betont wird, von einem „disegno del luogo“ begleitet war, erinnerte ihn daran, daß er ursprünglich eine „gänzlich isolierte“ Treppe vorgesehen hatte, und belehrte ihn über die Tatsache, daß eine dem Projekt von 1555 entsprechende Anordnung in jener Hinsicht mit der von ihm selbst geschaffenen Gliederung der Rückwand kollidieren würde. Sobald ihm dieser Konflikt zwischen Treppenpodest und Säulenkonsolen zum Bewußtsein gekommen war, zögerte er nicht, ihn zugunsten der letzteren zu entscheiden, d. h. — die Gedanken der zwanziger Jahre wieder aufnehmend und gleichsam zu Ende denkend — das Vorprojekt im Sinne der heutigen Anlage zu modifizieren.

III.

Wir werden also davon absehen müssen, den ausführenden Architekten für die endgültige Gestaltung der Treppenanlage verantwortlich zu machen. Ist es schon an und für sich durchaus unwahrscheinlich, daß Ammanati mutwillig von dem Modell des großen Meisters abgewichen sein sollte — von jenem Modell, das er, nach Aufwendung von vieler Güte und Geduld²⁾, mit ehrfurchtsvoller Begeisterung

(1) Dieses dynastische Motiv scheint überhaupt erst allmählich zur Geltung zu kommen und erst verhältnismäßig spät zu ausschlaggebender Bedeutung zu gelangen: die frühesten Entwürfe sehen entweder eine einläufige Anlage vor, die unterschiedslos von allen Besuchern benutzt werden mußte, oder sogar eine zwelläufige, die selbst dem „Signore“ den Weg über eine der Seitentreppe zugemutet hätte (vgl. Fr. 165 g und h). Es darf in diesem Zusammenhange daran erinnert werden, daß die monarchische Staatsform erst im Jahre 1537 in Florenz legalisiert wurde.

(2) Vgl. das Schreiben des Francesco di Ser Jacopo an den Herzog: „Bartolommeo Ammanati con la sua pazienza e bontà a fatto tanto, che gli ha avuto da Michelagnolo Buonaroti un modello della schala . .“ (Gaye, Carteggio III, S. 12).

in Empfang genommen hatte¹⁾), und das er nun mit aller Achtsamkeit ins Große übertragen wollte, um nicht etwa des Herzogs, sondern Michelangelos Zufriedenheit zu erwerben²⁾ —, so haben wir außerdem feststellen müssen, daß Michelangelos Brief von 1555 — das einzige Beweisstück, das gegen seine Autorschaft an der heutigen Treppe zu zeugen schien — bei der Beurteilung der Frage ganz auszuschalten hat, während umgekehrt gerade das, was an der jetzigen Anlage be- anstandet wurde (das „Mißverhältnis“ zwischen Ober- und Unterteil, den man geradezu mit einem auf den Schultern eines Riesen hockenden Zwerge verglichen hat), nicht nur durch Michelangelos Schreiben von 1559 beglaubigt erscheint, sondern auch durch frühere authentische Entwürfe vorbereitet wird, und in Michelangelos immer wieder zum Ausdruck gebrachter Sorge um die Erhaltung der Wand- architektur seine Begründung findet. Diese Sorge, die selbst die tatsächlich un- sichtbaren, weil durch die Treppe verdeckten Teile des Imbasaments unangetastet wissen will³⁾, ist nun für Michelangelos Kunstauffassung in höchstem Grade cha- rakteristisch: es lebt darin etwas von jener gleichsam totemistischen Empfindung des Steinbildhauers, dem jeder gemeißelte Block so heilig ist, daß seine Zerstörung oder Verletzung gewissermaßen als persönlicher Schmerz gefühlt wird (wie be- zeichnend ist z. B. die Empörung, mit der der gegen Malereien so rücksichtslose Michelangelo die zertrümmerten Monolithsäulen von Alt-St.-Peter beklagt, die Bramante leichtfertig habe zugrunde gehen lassen, obgleich es so schwer sei, solch eine Säule aus dem Stein zu hauen, anstatt in simpler Maurerarbeit „Ziegel auf Ziegel zu setzen!“⁴⁾) — und es äußert sich darin zugleich das eigentümliche Ver- hältnis Michelangelos zur Baukunst als solcher. Er, der gelegentlich die Architektur als eine „Art von Reliefkunst“ (nicht einmal als eine Art von Skulptur!) bezeichnet hat⁵⁾, empfindet letzten Endes die Wirkung der plastisch profilierten Wand als wesentlicher, denn die Wirkung des architektonisch gestalteten Raumes⁶⁾, er opfert

(1) Ammanatis Dankschreiben ist abgedruckt bei Karl Frey, Samml. ausgew. Briefe an Michelagnuolo Buonarroto, 1899, S. 359.

(2) „Mostrando a Michelangelo che la credenza, ch' egli ha di me, per quanto mai potrò non sia falsa.“

(3) Es ist gewissermaßen tragisch, daß die von Michelangelo so sorgsam gehütete Gliederung der Rückwand endgültig doch der Zerstörung anheimgefallen ist: in die Wandfüllungen unterhalb der Fenster sind große Löcher eingeschlagen worden (vor kurzem mit Zement notdürftig repariert), und auch die Profile zu seiten der Säulenkonsolen, ja selbst der profilierte Wandssockel, sind größtenteils vernichtet. Ob man eine Zeitlang — worauf die stufenförmigen Einschlüge in dem verbliebenen Stück des Wandssockels schließen lassen könnten — an eine von unten an mit der Wand ver- bundene, symmetrisch an ihr emporführende Treppe gedacht hat? Daß Michelangelo selbst für diese Eingriffe nicht verantwortlich ist, bedarf nach dem oben Ausgeführten keiner Erörterung — aber es gab immerhin ganz frühe Entwürfe von seiner Hand, die einen mit der weiteren Entwicklung nicht vertrauten Baumeister in jene Richtung hätten weisen können (vgl. z. B. die in mehreren Kopien überlieferte Zeichnung, die Geymüller auf S. 47 unter Nr. 37 abgebildet hat).

(4) *Conditi* ed. Karl Frey (*Le vite di Michelagnuolo Buonarroto, scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Conditi*, 1887), S. 112.

(5) Vgl. Panofsky, Bemerkungen zu Dagobert Freys Michelangelostudien, *Archiv f. Gesch. und Ästh. d. Architektur* II, 1921, S. 39.

(6) Wie merkwürdig ist es z. B. schon, wenn ein Architekt bei der Gestaltung eines Raumes, der doch im wesentlichen zur Aufnahme einer Treppe bestimmt war, bei seiner Konzeption auf diese Treppe gar keine Rücksicht nimmt (auch die Decke des Ricetto negiert den durch die Treppe über- wundenen und betonten Niveau-Unterschied, indem sie mit der des Hauptsaaes in gleicher Höhe liegt), ja nicht einmal die Form derselben festlegt, sondern sein ganzes Interesse auf die Organisation der

die imposante Erscheinung eines trotz seiner Dreiteilung kompakten Treppenmassivs, um die Integrität der reliefmäßig durchgearbeiteten Wandgliederung zu sichern.

Im einzelnen mag Ammanati von der ihm ausdrücklich erteilten Vollmacht zu freier Ausgestaltung des Details in weitem Umfang Gebrauch gemacht haben; wir würden ihm z. B. die Profilierung der Mittelstufen zuschreiben, deren merkwürdiger Doppelschwung zu der Geradlinigkeit der Seitenstufen in einen weniger harten und eben deshalb minder michelangelesken Gegensatz tritt, als eine reine Ovalform, sowie — vielleicht — die Anordnung des oberhalb der zweiten Stufe eingeschobenen Zwischenpodestes, der offenbar den Kontrast zwischen der Größe des Unterbaues und der Kleinheit des „Verbindungssteiges“ durch rhythmisierende Teilung des ersteren zu mildern versucht: im ganzen aber dürften wir die Laurenzianatreppe auch in ihrer heutigen Gestalt als ein authentisches Werk Michelangelos zu betrachten haben.

In der Tat ist ja das wesentlichste und eigenartigste Kompositionsmotiv durch die Planänderung des Jahres 1558/59 in keiner Weise berührt worden: das Motiv einer bis zum Konflikt gesteigerten Spannung zwischen den Seitenflügeln und dem Mittellauf, die zugleich eine Spannung zwischen der Geraden und der Kurve, der Ebene und der konvexen Wölbung ist. Wir können die Genesis dieses Gedankens schon in den Zeichnungen der 20er Jahre verfolgen: Michelangelo schwankte zu Anfang zwischen einer einfachen Ovaltreppe ohne Seitenflügel¹⁾ und einer geradlinig geführten Doppeltreppe ohne Mittellauf²⁾. Allein schon früh begegnet ein Versuch, die beiden Motive miteinander zu verbinden: die Zeichnung Frey 165k skizziert eine Anlage, die eine kurvige Mittelstufen mit geradlinigen Seitenläufen vereinigt zeigt (wobei der Meister ursprünglich an eine konkave Gestaltung des Mittelteils dachte, späterhin aber einer konvexen den Vorzug gab³⁾). Erst da-

vier Wände konzentriert! Auch daß sich Michelangelo die Treppe noch im Jahre 1559, gleich einem versetzbaren Möbelstück, in hölzerner Ausführung vorstellen kann (Brief an Ammanati, Mil. 550), beweist, wie wenig er sie im Sinne einer architektonischen Gesamtkonzeption mit den Wänden zusammengedacht hat. Mit Recht hat Frankl (a. a. O., S. 90), die Libreriatreppe „wie nachträglich in den Raum hineingestellt“ empfunden, und bei H. Rose (Spätbarock 1920, S. 188) heißt es geradezu: „Michelangelo überträgt das Prinzip der Freitreppe auf den Innenraum.“

(1) Hierher gehört, neben der bereits erwähnten Zeichnung, Geymüller, Figur 37, das Blatt Marcuard XII. Auf dem Haarlemer Blatt befindet sich übrigens ein Entwurf noch primitiverer Art: eine einfache einläufige Treppe, die von der Tür in gerader Richtung nach unten führt.

(2) Frey, 165 g und h.

(3) Vgl. auch Frey, 164 f. Zwischen dieser Lösung und der in Frey, 165 g und h festgelegten dürfte der Entwurf Frey 164 d stehen, der schon die dreigeteilte Anlage zeigt, aber auch für den Mittellauf noch geradlinige Stufen vorsieht. — Der Übergang von der Konkav- zur Konveranlage läßt sich gerade an der Zeichnung Fr. 165 k deutlich verfolgen: es handelte sich hier nämlich ursprünglich um eine Anordnung mit konkavem Mittellauf (vgl. den zugehörigen Grundriß Fr. 164 f.), die erst nachträglich durch Einzeichnung der konvexen Stufen abgeändert wurde — wobei es dahingestellt bleiben mag, ob Michelangelo ursprünglich daran dachte, diese konkaven Stufen (im Sinne der Bramantetreppe des Giardino della Pigna) mit den konvexen zu kombinieren, oder ob er von vornherein die Ersetzung — und nicht bloß die Ergänzung — der konkaven Treppe durch die konvexe ins Auge gefaßt hat. Selbst wenn das erstere der Fall gewesen sein sollte, so hätte dieser Plan doch jedenfalls bald aufgegeben werden müssen, denn Michelangelo wäre rasch zu der Einsicht gelangt, daß eine Kombination konvexer und konkaver Stufen, die nur unter der Bedingung zustandekommen kann, daß der konkave Teil sich trichterförmig nach oben erweitert, an diesem Orte weder praktisch noch ästhetisch möglich war, und daß es sich daher nicht um ein Sowohl-Als-Auch, sondern nur um ein Entweder-Oder handeln konnte. Zu vergleichen ist auch die Skizze Fr. 273 e, von der es

mit hat Michelangelo den Weg zu einer seinem Kunstwillen vollkommen entsprechenden Lösung gefunden: während er früher — freilich von vornherein das Oval an Stelle des reinen Rundes erwählend — die Bewegung der kurvigen Stufen nach allen Seiten sich ausdehnen ließ, setzt er ihr jetzt gewissermaßen zwei Dämme, von denen eingepreßt, sie nur in einer einzigen Richtung sich auswirken kann. Der Druck der nunmehr mit verdoppelter Kraft nach vorne flutenden Masse vermag die Seitenflügel wohl etwas auseinander zu treiben — aber ihre seitliche Ausdehnung bleibt ebenso eingedämmt, wie ihre Vorwärtsbewegung dadurch aufgehalten wird, daß die konvex hervorgewölbten Stufen der Mittelstufe mit den in der Ebene fixierten Stufen der Nebenläufe zu einer Einheit verbunden sind. Wie die Bewegung der michelangelesken Plastiken gegen die Starrheit der Blockebenen ankämpft, ohne sie überwinden zu können, so scheint in dieser Treppenanlage die Dynamik der „Scala aovata“ zugleich gebändigt und gesteigert zu werden durch die einengende und zurückhaltende Statik der geradlinigen Seitentreppe: die klassische Renaissance, repräsentiert durch die in reiner, klar begrenzter Rundung sich entfaltende Bramantetreppe im Giardino della Pigna, will „Form“ und „Freiheit“ miteinander versöhnen — der Barock (vgl. die wie eine „zähflüssige Masse“ sich langsam herniederwälzenden Stufen des Petersplatzes¹⁾) gibt unter Umständen die Form der Freiheit zuliebe preis — das Kunstwerk Michelangelos zeigt Form und Freiheit in einem unaustragbaren Gegensatz.

aber nicht sicher ist, ob sie noch den 20er Jahren angehört (vgl. Freys Text). Es wäre möglich, daß diese Skizze, deren Beziehung auf die Libreria uns unzweifelhaft erscheint, aus einer Zeit stammt, als der Meister sich unter dem Eindruck florentinischer Anfragen seine alten Projekte ins Gedächtnis zurückzurufen versuchte. Für diese Annahme könnte die Tatsache sprechen, daß einige auf dem gleichen Blatte befindliche Skizzen sich auf den Ausbau des Palazzo Farnese zu beziehen scheinen, und daß die in Fr. 273e angedeutete Lösung der in der vatikanischen Zeichnung von 1555 gegebenen bereits verhältnismäßig nahekommt.

(1) Wölfflin, Renaissance und Barock, 3. Aufl. 1908, S. 29.

DÜRERS „MARTER DER 10000 RITTER“

Von WILHELM JUNIUS-Dresden

.....

Unter den frühen Holzschnitten Dürers gibt es eine „Marter der 10000 Christen“, von dem wir annehmen, daß er Kurfürst Friedrich dem Weisen von Sachsen vor Augen gekommen sein muß. Etwa 1507 erteilt der Kurfürst Dürer den Auftrag, dies graphische Blatt als Vorlage für ein Gemälde zu benutzen, wohl zum Schmucke der Wittenberger Allerheiligenkirche bestimmt. Dürer hat, vermutlich durch die mantegneske Behandlung ähnlicher Themen in Padua (etwa das Motiv des mit dem Holzhammer erschlagenen Heiligen) beeinflußt, und, wie Wölfflin nachgewiesen hat, angeregt durch eine perspektivische Zeichnung aus dem Musterbuch des Jean Pélerin (alias Jean Viator oder Johannes Pilgram), die Komposition figural wesentlich bereichert. So sehen wir auf knapp 100 cm im Geviert die Leinwand bedeckt mit der Darstellung eines schrecklichen Massenmartyriums, dessen grausige Einzelheiten Dürer mit der Freude an der Möglichkeit, eine Fülle von Aktstudien oder Bewegungsmotiven unterzubringen, und in dichter figuraler Belebung weit drastischer und anschaulicher als auf dem Holzschnitt schildert. Nicht ohne Stolz ob der Bewältigung des krassen Stoffes und der kompositionellen oder zeichnerischen Schwierigkeiten stellt er sich und Freund Willibald Pirckheimer in den Brennpunkt des scheußlichen Gemetzels, vielleicht auch nicht ganz ohne satirische Nebenabsicht, gleichsam in alter Bänkelsängerweise die „schauerliche Moritat“ vortragend und mit der auf einen Stab gespießten Papierfahne, die die selbstbewußte Inschrift trägt: „Iste faciebat anno domini 1508 Albertus Durer Alemanus“, seine Autorschaft bezeugend. Und wüßten wir's nicht aus dem Selbstbildnis, so würde uns ein Brief Dürers vom 19. März 1508, an Jakob Heller gerichtet, darüber belehren, wie viel der Meister in monatelangem fleißigen Kläubern und höchster technischer Sorgfalt in das Bild hineingemalt hatte: „Ich wollte, daß ihr meines gnädigen Herren Herzog Friedrichs Arbeit sähet! Ich bin der Meinung, sie würde euch wohlgefallen!“

Allerdings mit dem geforderten Ehrensold von 280 rheinischen Gulden, die sein Wittenberger Gönner ihm ausgelobt hatte, scheint sich Dürer nicht angemessen entschädigt gesehen zu haben, denn „in dem Bilde stecke die Arbeit eines Jahres, und verdient habe er nichts dabei, da er von den 280 Gulden gerade den Lebensunterhalt für dieses Jahr hätte bestreiten können.“ „Es verzehrts einen schier dabei.“ Aber wir wissen, daß Dürer mit solchen Äußerungen den immer klagenden Landwirten gleicht, denn bald nachher kann er sich Haus und Garten kaufen.

Eins ist gewiß: Dem Besteller hat das Bild Freude gemacht, und ihm wie seinen Nachfolgern war es ein kostbarer Besitz, der später nach einer merkwürdigen Odyssee den Wiener kaiserlichen Kunstsammlungen einverleibt wurde. Überaus interessant ist die Vorgeschichte der Erwerbung dieses Dürer-Werkes für Wien, die ich mit nachfolgender Veröffentlichung von neuen Urkundenfunden in ein helleres Licht setzen zu können glaube.

Waagen hatte ohne Begründung behauptet, das Bild sei als Geschenk des Kurfürsten August, oder, wie das „Handbuch der deutschen Malerschulen“ besagte, als Geschenk des Kurfürsten Christian II. von Sachsen in die Sammlung Kaiser Rudolf II. gekommen. Erst v. Eye hatte in seinem Buche: „Leben und Wirken Albrecht Dürers“ der Vermutung Ausdruck gegeben, das für Kurfürst Friedrich III.

zwischen 1507—1508 gemalte Bild sei aus der Allerheiligenkirche zu Wittenberg auf Verlangen des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen nach Brüssel geschickt worden. Diese Vermutung trifft annähernd das Richtige, wie ich es durch einige Urkundenfunde im Weimarer Archiv belegen kann.

Aus Augsburg schreibt am Montag nach Johannes Baptista 1548 der seit dem 24. April 1547 vom Kaiser gefangen gehaltene Kurfürst Johann Friedrich d. Ä. an seine Söhne¹⁾:

„Freuntliche liebe sone, nachdem Lucas maler noch allerlei gemelde, so uns zustendig, bei sich hat, auch das Tuch, so wir zu Lichtenberg uffn sahl haben mahlen lassen²⁾, wider abgenohmen und zu sich genohmen, und wir besorgen, do es die Leng anstehend blieb, das sie nicht gefordert, das sie hinweg komen und verlohren werden mochten. So begeren wir freuntlich, E. L. wollen beschaffen lassen, das sie von im gefordert und jegen Weymar bracht und aufgehoben werden. In sonderheit aber ist eine Tafel vorhanden, daruff die zehntausent ritter gemahlet, dieselb wollen E. L. fordern und dem Renthmeister befehlen lassen, das er sie in itzigem Leiptzischen Mark(t) mit vleis einmache, domit sie nicht schaden nehme und sie der Schetzen oder Herbrots Factor zustelle, domit sie mit den gütern gegen Franckfurt und dodannen nach Antorff³⁾ gebracht und uns überschickt, dan wir seindt willens dieselb zu verschencken.“

In Erledigung des väterlichen Auftrages schreiben nun des Kurfürsten Söhne, Johann Friedrich der Mittlere und Johann Wilhelm an „Lucas Mahlern zu Wittemberg“ (Cranach d. Ä.) am 26. Dezember 1548⁴⁾:

„Liber getreuer. Wir geben Euch zu erkennen, das uns der hochgeborne Fürst, her Johans Friedrich der elter, Herzog zu Sachsen etc., unser gnediger liber Herr und Vatter itzo von Brüssel aus geschrieben und uns Euch anzuzeigen bevolhen, nachdem Ir allerley Gemelde, auch das Tuch, so zu Lichtenberk auf dem Sahl gestanden, bei Euch hettet, welchs alles iren gnaden gehorig, das Ir dasselbe alles mit vleis einmachen, in itzigen Neuenjarßmarkt gegen Leipzik schicken und den unsern in Marcus Buchners Haus überanthworten sollet. Und dieweil Ir auch darüber eine schone Taffel, darauff dy zehentausen(t) Ritter gemahlt, in Eurer Verwarung hettet, so sollet Ir dieselbe Taffel in Sonderheit und mit allem Vleiß alain auch einmachen, dasselbe mit einem großen A⁵⁾ auswendig zeichnen und den Unsern, wy berurt, zu Leipzik in Buchners Haus neben dem andern auch überantworten lassen. Demnach begeren wir, Ir wollet Euch deselben auff unsern Kosten also halten und in sonderheit obgemelte Taffel, darauf die zehentausent Ritter gemahlt sonder und alein dermaßen einmachen, do sie gleich einen weitem Wege dan das andere Gemaehl gefürt werden solte, das sie davon deßgleichen von Regen und Unwetter keinen Schaden nehme. So haben wir auch den Unsern so zu Leipzik in Buchners Haus sein werden, bevolhen, dasselbe von Euch oder den Euern anzunehmen und sich damit weiter unsers gnedigen liben hern Vatters Befehl zu halten. Doran tut ir Irer Gnaden und unser gefällige Meinung.

Datum. Weimar am tag Steffani anno 1548.“

(1) S. Ernest, Gesamt-Archiv — Weimar. Reg. L. pag. 183—197. B. 7, Nr. 5, Beizettel.

(2) Vgl. Bellage Nr. 6 zu Reg. L., fol. 231, Nr. 1.

(3) Antwerpen.

(4) L. fol. 231, C. 1. (2. Schreiben Bellage 6), Concept.

(5) Wohl als Signatur für den Bestimmungsort Antwerpen, nicht aber auf Albrecht (Dürer) bezüglich zu denken.

Diesem Briefe der Herzöge an Lukas Cranach ist noch eine Nachschrift beigefügt: Cedula¹⁾).

„Wir begeren auch, Ir wollet uns durch euer Widerschreiben bei disem Boten unterschiedlich vermelden oder eine Vorzeichnis zuschicken, wie vihl und was vor Stuk Ir gegen Leipzik schicken werdet, auf das davon nichts verlohren und wir es alhir wiederumb also empfaen mogen.

actum ut supra.“

Ebenda befindet sich das Konzept eines Briefes vom 1. Januar 1549, den die Söhne des gefangenen Kurfürsten „an Jacob Herbroths von Augsburg Factor zu Leipzig“ gerichtet:

„Lieber besonder. Uns hat der hochgeborne Fürst, Herr Joh. Frid. Herzog zu Sachsen etc. . . . itzo von Brüssel aus geschrieben, das wir iren Genaden ein schön kunstreich Gemehl oder Taffel durch Dich mit Deines Herrn Güttern pis gegen Antorff und dodannen fürder gegen Brüssel zuschicken sollen. Die weren ire Gnaden fürder zu verschenken bedacht. Demselben nach begeren Wir gnediglich, Du wollest dieselbe Taffel von unsern Geschickten itzo zu Leipzik ahnnehmen, diselbe neben Deines Hern Güttern gegen Anthorff und dodannen fürder nach Brussel vorschaffen und unserm gnedigen liben Hern Vettern daselbst überanthworten lassen, was dieselbe mit Furlohn gistet (kostet), das werden ire Gnaden auf Deinen Bericht lassen bezalen und Vleis haben, damit derselben Taffel unterwegen mit Zurprechen vom Wetter oder sonsten vorsetzlich kein Schaden zugefügt werde.

Datum Weimar am Neuenjahrstag anno 49.

Mutatis mutandis ahn den Schetzischen Factor.“

Am Sonnabend nach Erhardi (12. Januar) 1549 schreiben die Söhne an den Kurfürsten²⁾:

„Wir haben auch auff E. G. Bevehl Lucas Mahlern alsपालdt geschrieben, das er alles E. G. Gemehl mit Vleis einmachen und das Teflichen mit den Xtausend Rittern alein sonderlich und wohl verwarn und das alles auf unsern Kosten in dem vergangenen neuen Jahrsmarkt gegen Leipzik schicken und den Unsern daselbst zustellen solte, wie sich dann Herbrots Factor E. G. berurts taffelein zugeschicken erboten; Dorauß auch Meister Lucas uns beigelegte anthwort gegeben, aber ungeacht derselbe seiner anthwort hat er gar nichts gegen Leipzik geschickt, wie dan die unsern pis zu Ende des Markts darauß gewartet, wie es aber zugen muß und was den Mahn doran verhindert hat, das können wir nit wissen, wir wollen uns aber darumb fürderlich erkunden und E. G. davon weitem Bericht thun.“

Am 8. Februar 1549 erfahren wir aus einem Schreiben des Kurfürsten bzw. durch ein beigelegtes Verzeichnis³⁾, welche Gemälde seinerzeit Lukas Cranach während der unruhigen Zeitläufte des schmalkaldischen Krieges in sichern Verwehr genommen hatte:

„Nachdeme wir auch bishere von Euern Libden nit bericht worden, ob unser Conterfeit, davon wir E. L. jüngst geschrieben, zu Weimar ankommen und unsern Befehlich nach angeschlagen worden sey. So wollen E. L. uns davon bericht thun. Und dieweil Lucas Maler die Tafeln mit den Zehentausent Rittern

(1) Reg. L. fol. 231, C. 1.

(2) Reg. L. pag. 231, C. 1 (2. Schreiben, Beilage 6).

(3) L. fol. 231, C. 1.

E. L. zugeschickt, die E. L. durch Hieronymus Widman zu Erfurt nach Antorff bestellt, uns durch Ir Schreiben zu erkennen geben, bei weme wir solche Tafeln zu Antorff fordern lassen sollen.

So vorstehen wir auch, das Meister Lucas darneben noch zwei gemalte Tucher überschickt. So wollen E. L. mit dem einen, doruff die Hasenjagt ist, die Verordnung thun, das es uff dem neuen Jhagthaus zu Wolfersdorff, wan das baufertig, angeschlagen werde. Und wan das andere Tuch in unser Stuben, dorin E. L. nun furtan mit unser Gemahel¹⁾ essen sollen, nitt konnte aufgeschlagen werden, Platzes halber, dasselbige zu Wolfersdorf in Gleichnus aufschlagen lassen und mit dem Baumeister die Verfügung thun, daß mit dem bewilligten Nachschuß des Baugeldes der Bau daselbst zu Wolfersdorf volgend gefertiget werde, das er uffn Sommer²⁾ gewisslich fertig sei.

Datum ut supra.“

Es liegt diesem Briefe bei ein „Vorzeichnis der Taffeln und gemalter Tücher, welche Lucas Mahler (Cranach) von Wittenbergh anher geschickt“³⁾

1. ein taffel, darauff dy zehen Tausent Ritter gemahlt, „das Kunststüke“ genannt.

2. ein groß gemahlt tuch, dorauff mein genedister elter her⁴⁾ und etzliche seiner gnaden rethe conterfedt sein, welchs zu Lichtenberk gewest.

3. ein tuch, do die Hasen dy Jeger fahen und brathen.

4. ein tuch Sodoma und Gomorra.

5. ein tuch, do Cristus Jungern auß dem Weingarten gejagt werden.

In einem Briefe vom 10. Februar 1549⁵⁾ erfahren wir, daß Dürers im Gewahr-sam Lukas Cranachs zu Wittenberg befindliche „Marter der 10000“ nach Weimar, und durch Vermittelung des Botenfuhrmanns Hieronymus Wydman in Erfurt nach Antwerpen in die Fuggersche Agentur befördert werden soll.

„Hieronymus Wydman an die Herzöge Johann Friedrich und Johann Wilhelm

. . . E. F. G. Schreiben, eins Theffleins halben, darauff ein Kunststück gemalt sein soll und das E. F. G. gnediger lieber Herr und Vather, mein gnedigster Herr, der Churfürst befohlen, dasselb durch meine Forderung gegen Antorff zu bringen, hab ich undertheniglich empfangen und ferners Inhalts verlesen. Darauf mein underthenig Antwort, das ich gehorsam und ganz willig zu furdern berurte(s) Thefflein gegen Anttorff zu bringen und in meiner Herrn Behausung daselbst zu verfügen, da man auch dasselbig anzutreffen und finden soll. Was es aber mit der Fhur dahin zu furen geschen mag, kan ich nicht wissen, weil mir verporgen, wie schwer es am Gewicht ist, das man woll befinden kann, da man es wiget, das E. F. G. oder derselbigen Rentschreiber ich undertheniglich woll will berichten

(1) Sibylle von Jülich, Cleve und Berg, die Mutter der Herzöge Johann Friedrich und Johann Wilhelm.

(2) Die Hoffnung, schon den Sommer 1549 auf dem Jagdschloß Wolfersdorf verbringen zu können, war vergebens, denn erst im September 1552 hielt der freigelassene Kurfürst Einzug in seine alten Lande. In dem Kapitalregister der Einnahmen und Ausgaben des Kammerschreibers Jobst Apel für Herzog Johann Friedrich d. J. ist 1552 folgendes eingetragen: „3 Gulden 9 Groschen dem Schweizer Calbierer an einem Doppelducaten von wegen das er m. g. H. die erste Botschaft bracht, das seiner Gnaden Herr und Vatter seiner Gefengnus entledigt sei. Mitwoch am Abende Himmelfahrts Christi umb 10 Uhr zu Mittage.“ (Bb. 4692.)

(3) Beilage Nr. 6 zu Reg. L., fol. 231 C, Nr. 1.

(4) Wohl Friedrich der Weise oder Johann der Beständige.

(5) Reg. L. pag. 231 C 1 (2. Schreiben Beilage 6).

nach dieser Zeit. Derwegen wollen E. F. G. gnediglichen befügen lassen, daß berurte(s) Thefflein mir gegen Erfurd in mein Behausung geschickt, will ichs fürder nach Antorff, wie E. F. G. begeren, aufs fürderlichst untertheniglichen verschicken, da es E. F. G. Herrn und Vather mein gnedigster Herr in meiner Herrn der Fugker Behausung mag lassen fordern.

Datum: Suntags nach Dorothea Anno dom. 1549.“

Am Montag den 11. Februar 1549 schreiben die Söhne des Kurfürsten an den Fuggerschen Agenten Wydman (Wiedemann) in Erfurt¹⁾.

„1549 montags nach Dorothea.

Die Herzöge Joh. Friedr. u. Joh. Wilh. an Jeronimus Wideman. Liber getreuer. Auf die Anthwort, so du uns gestern auf unser schreiben gegeben, tun wir dir die Taffel hirmit zuschicken und begeren gnediglich du wollest dieselbe gegen Antorff in deiner Herrn der Fugger Haus zu furen bestellen, alda wirdet sie unser gnediger liber her und vatter holen und fürder zu sich bringen lassen.

Was du auch derwegen zu Furlohn von Erfurt gegen Antorff geben wirst, das sol Dir auf Dein Anzeige alhir aus unser Renterei wider erlegt werden.“

Es folgt die ebenfalls vom 11. Februar 1549 datierte Empfangsbescheinigung des Erfurter Fugger-Agenten Wydman²⁾.

„1549 (Montag nach Dorothea). Erfurt.

Jheronimus Wydman an Herz. Joh. Friedr. d. M. u. Joh. Wilh.

. . . E. F. G. Schreiben, darneben die eingemachte thaffel in plahen (Segeltuch) verwart, hab ich bei diesem furmann briefszeiger woll empfangen und wiewoll dieselbige furlcutt die nach Anntorff fahen wolln, diesen tag, ehr die Thaffell komen vermughe; weil die aber zu Farrenroda mit Haus gesessen, drei in vier tag sich anheim enthalten werden und ich mit ihn verlassen, daß sie diß Kunststück mitnemen wolln, will ich solchs mit eigener Fhur ohn Hans Schweygker zu Eysse nach verschaffen, alda wollin sie solche Thaffell fordern, aufladen und mit nach Antorff nemen, in meiner Heren der Fugker behausung antworten. Darneben will ich Bericht schreiben, soll . . . meinem gnedigsten herrn dem Churfürsten, E. F. G. herrn und lieben Vathern, weiter zugestellt werden. Waß furlohn darauff geht von Erfurd biß gen Anntorff, will ich erlegen und zu gelegener Zeit in E. F. G. Rentherei anzeigen.“

Nachdem nunmehr der Transport des „Kunststückes“ nach Antwerpen in die Wege geleitet ist, berichten am gleichen Tage die Herzöge ihrem Vater von dem Empfang eines für die Weimarer Stadtkirche bestimmten, wohl während der Gefangenschaft gemalten Bildnisses des Kurfürsten und melden den Abgang der Sendung von Erfurt nach Antwerpen.

„1549. Montags nach Dorothea. Februar 11. Weimar.

Joh. Friedr. d. M. u. Joh. Wilh. an Johann Friedr. d. Ä.³⁾.

Euer gnaden Conterfet haben wir von dem Glaitzman zu Erfurt empfangen. Und wiewoll E. G. bevolhen, das wir dasselbe gegen dem Predigstuhl über⁴⁾ hetten uffmachen lassen sollen, weil aber die Leuthe vast alle die Angesicht nach dem Predigstuhl kheren, so hette es nymandes dann wir und wher unter dem Predigstuhl stehet, der doch wenig seind, sehen können.

(1) Reg. L. pag. 231. C. 1. (2. Schreiben, Bellage 6.)

(2) L. fol. 231, C. 1. (2. Schreiben, Bellage 6.)

(3) Reg. L. fol. 231—239, C1, Blatt 11 ff. (Altes Konzept.)

(4) Der Kanzel gegenüber.

Dorumb ist es mit der Rethen Bedenken neben den Predigstulh zwischen uns und dem Predigstulh uffgemacht worden und wirdet das Volck durch die Predicanten vor E. G. vleissig zu bietten treulich ermhanet. Dem Fhurman, welcher das Conterfey gegen Erffurt bracht, haben wir zwen Gulden und etzlich Groschen zu Fhurlhon geben lassen¹⁾.

So hetten wir auch E. G. die Tafell mit den zehentausend Rittern gerne eher nach Antorff geschickt, haben aber keine Fhure darzu erlangen können. Wir haben aber durch Jheronimus Wiedemann berurte Tafel heut Montags nach Dorothea gegen Antorff geschickt, doselbst in der Fugger Hauß werden E. G. dieselbe fordern lassen, und wir wollen das Fhurlhonn von hiennen aufs bis gegen Antorff entrichten.

Was auch Lucas Maler neben derselben Tafel vor gemalte Tucher anher gesand, das findet E. G. uff eingeleger zeddel zu vornehmen und wollen uns mit den baiden Tuchern, die gegen Wolffersdorff sollen gesandt werden, E. G. Befehls halten.“

Ein letztes Mal wird die Marter der 10000 noch in einem Briefe des Kurfürsten (wohl aus Brüssel?) an seine Söhne am 28. Februar 1549 erwähnt²⁾.

... „Das E. L. unser contrafedt neben dem bredigstul umb des Volks willen haben ufschlagen lassen, seind wir auch zufriden. So wollen wir die bestellung thun, das wir die überschickte Taffel von Antorff anher bekommen.

Es hatt aber Lucas maler noch vil mer taffeln und gemelde, die unser seint und zu Wittenberg in der Kirchen gewesen, damit nun wir nach seinem tode³⁾ umb

(1) Vielleicht bezieht sich auf dieses Bildnis folgender Vermerk in den Rechnungen des Kurfürsten aus der Gefangenschaft 1547/48: „Ausgab XV Gulden an X Cronen dem Maler von Louen (Löwen) mein gestrengen Herrn zweimal abconterfeit.

II Gulden III Patzen an II Philippsfl. bemelten Maler von Louen geschenkt zu Vererung, als er die eine Taffel anders gemacht.

XV Gulden an X Cronen dem Maler von Louen von der Taffel absumalen, darin mein g. H. u. der Spanisch Hauptman abconterfeit. Actum am Karfreitag.“ (Weimar, Ernest. Gesamt-Archiv, Bb. 4666.)

Ferner ebenda „Rechnung über alle Einnam u. Ausgab Herzog Joh. Friedr. d. ä. (während der Gefangenschaft) von Peter von Konitz gehalten. 1548/49. Ausgab auf Befehl. 30 fl. X patzen an 20 französische Cronen dem Maler zu Prüssel vor zweie Taffeln zu Conterfacten, die eine m. g. Herrn und dem Hauptmann uff ein Taffel, hat m. gn. Her dem Hauptman geschenkt und dan ein klein Teffelein ist m. gst. Frauen geschickt worden.“

(2) Reg. L. pag. 231—239, C. 1. fol. 74b, 75. Antwort zum 2. Schreiben.

(3) Cranachs Gesundheitszustand mochte zu solchen Befürchtungen Anlaß geben, wie aus folgendem Brief Cranachs an den Kurfürsten hervorgeht: 1547. August 14.

„Durchlauchtiger hochgeborner gnediger Fürst und herre. Ewer furstl. gnaden mein unterthenige schuldige und willige Dinste alszeit zuvor, so habe (ich des) datum suntag nach Laurenti ein (Schreiben) von e. f. g. entpfangen. dar(innen) e. f. g. begeren verstanden, das ich (zu) e. f. g. gegenn Aus-purg (Augsburg) komen, we(s) ich) gern thun wolt und schuldig bin. Darauff ich e. f. g. unter-thenig nicht verhalten wil, das ich mit sch(wäche) meines leibs noch zur zeit nicht raisen kan, dan ich denn schwindel im heubt habe und off in firzehn thagen nicht aussm hause komen kan, aber so mir (besser ist?) und es mit dem schwindel nachlassen wird, ich mich nicht seumen und zu e. f. g. komen, bin auch sonsten im willen gewesen, e. f. g. in der anligenden nott zu bes(uchen) und e. f. g. die arbet gebracht haben, welche ich verfertiget habe. Aber so ich wider frisch wurde, wil ich e. f. g. die arbet mitbringen. Ihm fal aber, das es mit mir nicht besser wurde, wil ich mit mein diner e. f. g. die gemachte arbet zuschicken und auch etzlichen spannigem (Wein), denen ich geerbt zuschicken. Darneben sonsten etzliche gemelde und solches e. f. g. zufenen besichtigen lassen, ob e. f. g. derselben haben woldet und e. f. g. darvon nemen mocht, was e. g. gefellig sein mocht. So hette ich e. f. g.

dieselbige taffeln und was er hatt, nicht komen, so wollen E. L. von ime ein inventarium und verzeichnis fordern und die beilegen. Und nachdem zu Wittenbergk die taffel, so über Doctor Martini (Luther) gotseligen Grab geordnet¹⁾, weg genommen und bevolhen ist worden, mit nach Weymar zu nemen, so wollen E. L. uns berichten, ob es geschehen oder nicht und so sy zu Weymar, dieselbe in die Kirchen ufmachen lassen.“

Aus den Worten Kurfürst Johann Friedrichs „wir seindt willens dieselb zu verschenken“, geht zweifelsfrei die Absicht hervor, das Los seiner Gefangenschaft in Brüssel dadurch zu mildern, daß er die Tafel mit den 10000 Rittern (das Bild wird heute nur noch „die Marter der 10000 Christen unter König Sapor II. von Persien“ genannt), „das schön kunstreich Gemehl“ oder das „Kunststücke“, wie es in der weiteren Korrespondenz bezeichnet wird, dem bekanntesten Kunstsammler der Zeit, dem einflußreichen Kanzler Kaiser Karls V., Nikolaus Perrenot, zum Geschenk machte. Der erst 1536 erbaute prachtvolle Perrenotsche Palast in Besançon barg die erlesensten Gemälde Italiens, Flanderns und Deutschlands, und so konnte in der Tat die versöhnliche Wirkung durch diese kostbare Bereicherung der Sammlung des kaiserlichen Kanzlers nicht ausbleiben. Des Kaisers Zorn wäre wohl durch ein Gemälde nicht zu besänftigen gewesen, selbst wenn es sich um ein Werk Dürers handelte. Von diesem wichtigen Vermittler zwischen dem sächsischen Kurfürsten und dem Sieger von Mühlberg schrieb Karl V. selbst 1545 an seinen Sohn: „Er hat einige Passionen, unter anderem viel Lust, seine Familie hochzubringen und zu bereichern.“

Das „Kunststücke“ dürfte im Sommer des Jahres 1549 in Antwerpen eingetroffen sein; der glückliche Empfänger hat sich also nicht lange des Besitzes freuen können, denn Kanzler Nikolaus Perrenot starb 1550. Kurfürst Johann Friedrich hat seinerseits in Brüssel Gemälde erworben, die er nach Weimar sandte, wie aus nachfolgenden Briefen hervorgeht²⁾:

1549. November 21. Johann Friedrich d. M. an den Vater.

„Es haben mir E. G. etliche tucher zugeschickt, mit denselben sol es E. G. bevehl nach gehalten werden. Das tuch, darauff die Stat Mechel(n) gemalet, ist ganz schrecklich und ist ein anzeigung des Zorns Gotts wider die sunde. — E. G. die haben mir auch bei der nechsten post geschriben, zweier Kasten halben, dorinnen vil Kunststuck und anders sein solle und das der rentmeister E. G. bericht hette, als hett ich die Kasten in Verwarung. Dorauf wil ich E. G. nicht verhalten, das

fel zu klagen und mit e. f. g. zu reden, wollen sich nicht wol schreiben lassen. Wollen got den Allmechtigen fur e. f. g. threulich bitten, das e. f. g. mogen frisch frolich gesunt zu Lande komen Der almechtige got gebe e. f. g. gnade durch den heiligen geist auf dem reiß, das e. f. g. mogen glük und sig haben. Amen. Domit sein e. f. g. dem almechtigen got ihn sein schutz und schirrm bevoin. Datum Witenberg suntag nach Laurenti im 1547 jar Euer furstlichen gnaden ganz untertheniger diner Lucas Crasch Maler“ (S. Ernest. Gesamt-Archiv Weimar. J. pag. 577 Y No. 16. Zwei Blätter mit Verschlusssiegel, Originalpapier).

(1) Vielleicht identisch mit der nachfolgend erwähnten: Einname und Ausgabe des Leipziger Ostermarkt 1549. Ausgabe auf Befehl. 70 Gulden auf meiner gnedigen jungen Herrn muntlichen Befehel Heinrich Zigelern dem Jungen zu Erfurt vor das gegossene Bilde Doctoris Martini Luthera loblicher und seliger Gedechnus Contrafei mit umbgossener Schrift, welche hievor laut churfürstliche Befehels dem Zigelern nach dem Zentner zu bezalen angedingt, hat aber das aus Unterthenigkeit in Ansehung der Gelegenheit überhaupt mit 70 Gulden zu bezalen gelassen laut seiner Bekenntnus. (Bb. 468c.)

(2) Reg. L. fol. 287—296, Faazikel C. 7, S. 26.

ich wol nach solchen Kasten gefragt, aber nichts darvon erfahren können, wo sie sein oder wer sie habe. Habe sie auch bis auf diese stunde nicht gesehen. Aber das bin ich berichtet worden, das sie zu Torgau eingeschlagen worden sein. weiter weiß ich nichts darumb, so ich aber erfahre, wil ich E. G. bevehl nach dormit gebaren lassen.“

Die Antwort des Kurfürsten auf diesen Brief ist datiert 1549 Dezember 7. Brüssel¹⁾.

Kurfürst Joh. Friedr. d. ä. an Joh. Friedr. d. M.

„ . . . Was die gemalten Tucher belanget, zweifeln wir nit, E. L. werde darob (bedacht) sein, das damit unserm befehl nachgegangen. Wir begern aber freuntlich wan Doctor Bruck der alte zu Weymar sein wirdet E. L. wollen ihme das Gemeld und Contrafeit, wie die Stadt Mecheln durch das Wetter vom Pulver beschedigt, sehen lassen und an ihm horen, wie es ime gefalle.

Die zwen Kasten, darinnen die Kunststück und anders verwarlich eingelegt worden, ist es an dem, das wir von dem Renthmaister bericht worden seindt, das E. L. dieselben Kasten in Verwahrung haben solten, weil dem aber nicht also, so haben wir unserm Secretario Johan Rudolf befohlen sich weiter derwegen zu erkundigen und do sie wie wir uns vorsehen wollen, zur Hand gebracht, so wollen sich E. L. voriges unsers gethanen befehlichs darmit halten . . .“²⁾.

Der Witwe des Kanzlers Perrenot sind nach dem Tode ihres Gatten Anträge gemacht worden, die „Marter der 10000“ zu verkaufen, doch ist wohl der Sohn des Kanzlers, Kardinal Granvella, als erberechtigt in den Besitz des Bildes gelangt. Ein jüngerer Sohn des Kanzlers Perrenot, der Bruder des Kardinal Granvella, Thomas Perrenot, käme als Erbe des Dürerschen Gemäldes ebenfalls in Betracht, denn wir finden es in den Händen seines dritten Sohnes Franz Perrenot, Grafen von Cantecroix. Man kann das daraus schließen, daß der Graf von Cantecroix sich mit seinem Onkel, dem Kardinal Granvella, eben wegen dieses Gemäldes überworfen hatte und bei Kaiser Rudolf in Ungnade gefallen war. Der Kaiser wünschte Dürers „Marter der 10000“ zu erwerben, der Graf, damals kaiserlicher Gesandter, schickte seinem Herrn jedoch statt des Originals eine Kopie, die, als solche erkannt, sofort samt dem Abberufungsschreiben an den Gesandten zurückging. Kein Wunder, daß auch der Kardinal ob der Schmach, die sein Neffe über die Familie gebracht hatte, den Grafen Franz durch Enterbung strafte und ihm nur sein Porträt bei seinem am 21. September 1586 in Madrid erfolgten Tode vermachte. Das kümmerliche Legat des reichen Onkels hing der gräfliche Neffe im verschwiegensten Kabinett seines Palais in Besançon auf, um, Goetz von Berlichingen variierend, „lui faire tous les jours la grimace.“³⁾ Erst im Jahre 1600 ging der Wunsch des Kaisers in Erfüllung, Dürers „Marter der 10000“ für die Wiener Kunstkammer erwerben zu können.

Was würde wohl Albrecht Dürer gesagt haben, wenn er geahnt hätte, daß das für seinen Gönner Friedrich den Weisen gemalte Martyrium einst dessen Neffen als *captatio benevolentiae* beim Reichskanzler dienen sollte, um nach nahezu 100jähriger Irrfahrt die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien zu schmücken?

(1) L. fol. 287. C. Nr. 7. 3. Schreiben, Antwort.

(2) Ich vermute, daß auch diese beiden Truben. mit Kostbarkeiten und Kuriositäten gefüllt, vom Kurfürsten in Brüssel verschenkt werden sollten.

(3) Castan: Monographie du palais Granvelle à Besançon. (Paris 1867.)

DEUTSCHE GOLDSCHMIEDE IN ROM

Von FRIED. NOACK

Deutsche Handwerker sind schon im Mittelalter zahlreich am Sitz des Papsttums tätig gewesen, in einzelnen Gewerben war ihre Zahl dauernd so groß, daß sie eigene nationale Zunftbruderschaften bilden und Häuser und Kirchen bauen konnten. Eine deutsche Weberzunft hat das Mittelalter nicht überdauert, dagegen sind die Bruderschaften der Bäcker und Schuster erst während des 19. Jahrhunderts im deutschen Campo Santo aufgegangen. Goldschmiede und Silberarbeiter haben zwar keine besondere nationale Handwerksgemeinschaft gebildet, sind aber nächst jenen wohl die stärkste deutsche Gewerbebegruppe gewesen und haben noch im 18. Jahrhundert eine ansehnliche Rolle unter den römischen Berufsgenossen gespielt. Die Hauptstadt der Päpste mit ihren Hunderten von Kirchen und dem Prunk ihres Gottesdienstes bot ja diesem Gewerbe jederzeit reiche Arbeitsgelegenheit und die frommen Pilgerfahrten und regelmäßigen Besuche von Bischöfen, Prälaten und Ordensleuten aus Deutschland sicherten dem Handel mit Devotionalien aus Edelmetall immer eine landsmännische Kundschaft. Einige von diesen Goldschmieden aus dem Reich haben es durch ihre Leistungen in Rom zu hohem Ansehen gebracht, haben Arbeiten für den päpstlichen Hof ausgeführt und trotz ihrer fremden Herkunft Ehrenämter in der römischen Zunft bekleidet. Im folgenden sind nach Jahrhunderten zeitlich geordnet alle deutschen und flämischen Vertreter des Fachs zusammengestellt, über deren Dasein und Tätigkeit in Rom ich urkundliche oder literarische Nachweise gefunden habe.

XV. Jahrhundert.

- 1460 Adriano di Hamcher de le Magnia (Allemagna) merciaro erhielt am 14. März vom päpstlichen Hof 75 Dukaten für ein goldenes Kreuz mit Diamanten als Geschenk des Papstes an den Markgraf von Brandenburg. [Müntz, Les arts à la cour des Papes, I, 314.]
- 1463 Nicolaus tudesco erhält 17. Dezember 18 Goldgulden für 2000 petiae auri zur Ausschmückung der Petronilla-Kapelle in der Peterskirche. [Müntz, I, 290.]
- 1464 Nicolo todesco erhält 5. Mai 8 Gulden für ein migliaro d'oro zur Ausschmückung der Andreas-Kapelle der Peterskirche, 21. Mai 3 Gulden für 300 petiae auri zu demselben Zweck. [Müntz, I, 288.]
- 1470 Albert Bischof de Hamborch alias de Bingen, aurifaber, der in Via dei Pellegrini (heute noch Goldschmiedgasse) ein Haus der Bruderschaft S. Maria dell' Anima bewohnt, liefert derselben ein Petschaft mit dem Bild der Muttergottes. [Lohninger, S. Maria dell' Anima, die deutsche Nationalkirche, S. XVII, XIX.]
- 1483 Der Goldschmied Heinrich Wachtel aus Deutschland wird gefangen gesetzt und auf Befehl des Papstes Sixtus IV. wieder freigelassen. [Müntz, III, 243.]

XVI. Jahrhundert.

- 1503 Petrus Bochsler auri plagator de Ulma setzte 17. Juni seiner Frau einen Grabstein auf dem deutschen Friedhof bei St. Peter. [Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma, III, 354.]
- 1501—13 Petrus Post, Goldschmied aus Leyden, zahlt Beiträge als Mitglied der deutschen Bruderschaft von S. Maria del Campo Santo; Petrus Post de Lacie (?)

- alemanno, Konsul der Goldschmiedezunft, wird 25. Juni 1508 beim Ankauf des Grundstücks für den Bau der Zunftkirche erwähnt: bewohnte ein Haus der Anima-Bruderschaft, wofür er 3. Juni 1513 20 Dukaten Pacht bezahlte. [Hoogewerff, Bescheiden in Italie, S. 237. — Bertolotti, Artisti lombardi in Roma, II, 313. — K. Hnr. Schäfer, Johannes Sander von Northusen, S. 50.]
- 1510 Nikolaus Silber, auricussor, aus Ulm, führt die Vergoldungen in den beiden Seitenkapellen des Chors der Animakirche im Mai d. J. aus [Lohninger, S. 68]; bewohnte ein Haus der Anima-Bruderschaft in Via Tor Millina, wofür er 5. April 1513 die Pacht von 12 Dukaten zahlte. [K. Hnr. Schäfer, Johannes Sander von Northusen, S. 48—50.]
- 1527 Am 6. Mai werden die von dem auricussor Nikolaus Silber und dem Goldschmied Peter Post bewohnten Häuser der Anima-Bruderschaft von den Landsknechten geplündert, auch die von Silber in die Sakristei der Animakirche geflüchtete Truhe mit Pretiosen wird ausgeraubt. [K. Hnr. Schäfer, S. 61, 62 f.]
- 1543 Der Goldschmied maestro Teodoro todescho zahlt an die Zunft 2 Scudi per la banca, d. h. für Eröffnung seines Ladens; wahrscheinlich dieselbe Person wie Todosio todesco, Todericho todesco, Toderio fiamengo, die 1544, 1546, 1550, 1552 Zahlungen von 30 bzw. 10 Bajocchi an die Zunft geleistet haben. [Archiv der Università degli Orefici.]
- 1546 Der lavorante Jachomo todesco zahlt an die Zunft 10 Bajocchi. [Univ. Oref.]
- 1546 Cornelius Leysen erhält 30 Dukaten für die Vergoldung des hölzernen Tabernakels auf dem Hochaltar der Animakirche. [Lohninger, S. 78.] Derselbe wird auch als Maler bezeichnet, war 1559—67 Kämmerer der deutschen Bruderschaft vom Campo Santo, stammte aus Antwerpen und starb 3. Oktober 1570, begraben auf dem deutschen Campo Santo. [Hoogewerff, S. 306 f.]
- 1548 Maestro Jovanni todesco zahlte 30 Bajocchi an die Zunft. [Univ. Oref.] Zahlung von 162 Scudi 86 Bajocchi am 12. Mai für Silberarbeiten für den Papst, gezahlt an Giovanni todesco für Giovanni Pietro Crivelli. Demnach war Giovanni Gehilfe oder Geschäftsteilhaber des Crivelli. [Depositaria Generale der päpstlichen Kammer.] Vielleicht dieselbe Person wie der weiter unten genannte Giovanni de Prato.
- 1550 Zahlungen von je 10 Bajocchi an die Zunft von Golfe tudescho, Francesco tudescho, Arrigo (Heinrich) fiamengo, Davite fiamengo und Pietro fiamengo. Sie kommen mit denselben Zahlungen auch 1552 vor und waren lavoranti, Gehilfen. [Univ. Oref.]
- 1552 Der mastro Ivanj d'Prato fiamingo zahlt 30 Bajocchi an die Zunft; 1553 dieselbe Zahlung von maestro Giovanni todesco und am 11. Oktober 1553 von maestro Giovanni todesco per conto de la banca ducati tre d'oro. Er hat also jetzt ein eigenes Geschäft eröffnet. Dieser Johann de Prat (Prata, Prato, Pratus, Prate) ist der älteste einer flämischen Sippschaft von Goldschmieden, die noch im 17. Jahrhundert in Rom ansässig war; er bekleidete 1565—66, 1568—69, 1570, 1573—74 das Amt des Konsuls und Kämmerers der Zunft und lebte noch 1577, da er 6. Juni d. J. Taufpate eines Sohnes des Goldschmieds Torresano war. [Univ. Oref.]
- 1553 Der Goldschmied Gregorio Hofer, Sohn des Bäckers Thomas H., stirbt, 25 Jahre alt, am 15. November und wird auf dem deutschen Campo Santo begraben. [Forcella, III, 373.]
- 1554 Adriano de Prato aus Antwerpen wird am 2. Januar zusammen mit Johann P.

- als Inhaber eines Depots von 50 Scudi genannt; vermutlich Sohn von Johann P., bei dem er 1566 als lavorante stand, erhielt 16. Juni 1569 den Meisterbrief und zahlte 24 giulii für die banca, prüfte 29. Juli 1575, 17. Juli 1578, 28. Juli 1591 und 21. Juli 1592 als sindaco die Rechnungen der Zunft, deren Konsul und Kämmerer er 1584—85 war. In den Büchern des deutschen Campo Santo kommt er im Juni 1580 mit einem Beitrag von 10 Bajocchi vor; erhielt 31. August 1522 von der Anima-Bruderschaft 15 Scudi 15 Bajocchi für Vergoldung kirchlicher Gefäße, 18. Mai 1523 von derselben 10 Scudi für Ausbesserung eines silbernen Weihrauchkessels, 23. Mai 1526 von derselben 23 $\frac{1}{2}$ Scudi für einen silbernen, vergoldeten Kelch. [Bertolotti, Artisti Bolognesi, S. 103. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 312, 617f.]
- 1556 Michael Balla erklärt 26. August, von dem flämischen Goldschmied Giacomo Olmano 4 Scudi an Hausmiete erhalten zu haben. [Bertolotti, Artisti Subalpini, S. 118.]
- 1562 Der flämische Goldschmied Menardo, der beim Meister Bolgaro arbeitet, erhält am 1. Januar 6 Scudi Belohnung für seine Arbeit an einem silbernen, vergoldeten Futteral für den stocco papale. 1566 arbeitete Menardo fiamengo bei dem Meister Bartolomeo aus Como, 1568 bei Bolgaro in der Via del Pellegrino. Im Mai 1579 zahlte Menardo Averech todesco 4 Scudi für den Meisterbrief. Er ist ohne Zweifel identisch mit dem obigen, die Bezeichnungen fiamingo und todesco werden in jener Zeit oft vertauscht. 24. Februar 1588 starb Menardus aurifaber Paterbonensis und wurde in S. Maria dell' Anima, der deutschen Nationalkirche, begraben. An demselben Tag machte Menardo Aurich aus Paderborn, orefice ai banchi, sein Testament in seiner Wohnung in Via dei Banchi nächst der Kirche S. Celso e Giuliano. Er hatte für Signora Violante Enriquez verschiedene Schmelzarbeiten, Ohrgehänge, Ringe usw. gemacht. Bei der Inventarisierung des Nachlasses am 26. Februar 1588 wurden u. a. viele geschnittene Edelsteine, Bildnisse des Kaisers Maximilian, des Andrea Doria in Silber usw. festgestellt. [Bertolotti, Artisti lombardi, I, 303f., Artisti belgi, S. 258, Artisti siciliani, S. 15. — Univ. Oref. — Totenbuch der Anima.]
- 1563 Der deutsche Goldschmied Hermette (Hermes) hatte 21. Juli einen Prozeß mit einem französischen Goldschmied. Der fabro orefice Hermes aus Köln bescheinigte 1567 die Zurückerstattung gestohlener Sachen. 1578 sagte Caterina, moglie di un armajolo tedesco, aus, daß sie den Hermes einen Monat und 28 Tage lang bis zu seinem Tod in ihrem Haus gepflegt hat. [Bertolotti, Artisti francesi, S. 55, Artisti subalpini, S. 123, Artisti belgi ed olandesi, S. 256.]
- 1566 Maestro Alberto fiamengo zahlt 30 Bajocchi an die Zunft, er hält zwei Arbeiter und zahlt 60 Bajocchi für die Erlaubnis zur Eröffnung eines Ladens; 12. Februar d. J. war er in einer Sitzung der Zunft anwesend. In der Sitzung am 29. Juni 1567 wurde bestimmt, daß Alberto Cesari (Keyser) fiamengo als Erbe der Susanna Ferrarese deren Legat an die Zunft von 100 Scudi in zwei Raten zahlen soll. Ein Eintrag im Zunftbuch vom 23. August 1567 erwähnt, daß Antonia, Frau des magistri Alberti Cesaris Flandri aurificis im Campo Marzio, für ein Haus mit Garten 8 Scudi zu zahlen hat. Albertus Keyser alias Cesaris de Gruninghen aurifaber trat 31. Mai 1569 der deutschen Bruderschaft vom Campo Santo bei und zahlte 1580 an dieselbe 5 Bajocchi Beitrag. [Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 241, 311.]

- 1566 Stefano todescho arbeitete bei dem Meister Battista Tebaldi. 4. Juni 1589 zahlte Stefano fiamengo 30 Bajocchi Strafe für Messeversäumnis an die Zunft. 31. März 1590 sammelte Meister Stefano Musart Almosen für arme Kollegen. Unter dem Namen Musardo, Musardi, Musartus kommt er bis 1623 öfter in den Zunftbüchern vor, in einem Protokoll vom 8. Oktober 1614 als Stephanus quondam Leonardi Musarti (filius) Augustanae diocesis, aurifex in urbe. Im November 1607 zahlte die Zunft ein Almosen von 40 Bajocchi an Stefano todescho, che stava prigione. Der 24. Februar 1588 verstorbene Goldschmied Menardo Aurich setzte ihn zum Erben ein. In den Akten des deutschen Campo Santo wird Stefano Muskart ofrice am 14. Juni 1576 als Mitglied erwähnt, im Dezember 1579 zahlte er 10 Bajocchi an den Campo Santo; am 8. Februar 1590 erhielt er 35 Bajocchi für Herrichtung von zwei Kelchen für die Kirche S. Maria del Campo Santo. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 258. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 275, 308, 470f.]
- 1569 In einem Aktenstück der Goldschmiedezunft wird maestro Guasco fiamingo giojelliere al pelegrino genannt. [Univ. Oref.]
- 1577 Lionardo Saerl aus Augsburg arbeitet bei dem Meister Bolgaro. [Bertolotti, Artisti lombardi, I, 304.]
- 1579 Giovanni Pradete (?) tedesco battiloro wird in die Congregation der Virtuosi al Panteon aufgenommen, stirbt 1589. [Archiv der Congreg. Virtuosi.]
- 1581 Flaminio Prata, ein Sohn von Adriano, Maler und Goldschmied, tritt in die Akademie S. Luca ein; erhielt 8. Juli 1622 von der Campo Santo-Bruderschaft 1¹/₂ Scudo für Vergoldung von Kirchengefäßen; war 1627 Konsul der Goldschmiedezunft. [Archiv S. Luca. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 26, 38, 281, 617.]
- 1583 10. Juni zahlt Meister Jacomo de Prato 3 Scudi 10 Bajocchi an die Zunft, in deren Büchern er häufig vorkommt, 1594 und 1601 als sindaco, 1598, 1604—05, 1609—10, 1616 und 1620—21 als Konsul und Kämmerer; trat 28. September 1589 in die flämische Bruderschaft von S. Giuliano ein, deren Provisor er 1595, 1610, 1616 und 1621 war; zahlte 17. August 1609 an den deutschen Campo Santo einen Scudo für das Leichenbegängnis seines Bruders Pietro; vermählt mit Fulvia Maringa, die 22. Juni 1606 in der Animakirche begraben wurde; war 1619 Kämmerer der deutschen Bruderschaft vom Campo Santo; starb 15. Juni 1623 und wurde in der Animakirche begraben, als deren Goldschmied (aurifaber ecclesiae nostrae) er 1600 bezeichnet wird. Seine Werkstatt in Via del Pellegrino. Er gehörte zu den Goldprüfern der päpstlichen Kammer 1608 und bezog ein Monatsgehalt von 2 Scudi 40 Bajocchi, arbeitete auch für den päpstlichen Hof. [Bertolotti, Artisti bolognesi, S. 215f., Artisti francesi, S. 57. — Totenbuch der S. Maria dell' Anima. — Depositeria Generale im röm. Staatsarchiv. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 138, 151, 268, 270, 281, 591, 593, 597.]
- 1585 Am 9. November zahlte Pietro de Prato 4 Scudi an die Zunft für die Eröffnung seines Ladens (per la banca); er kommt von da an häufig mit Zahlungen an die Zunft in deren Büchern vor, u. a. 4. Februar 1604 mit 2 Scudi für den Bau der Kuppel der Goldschmiedskirche S. Eligio, war 1609 Konsul der Zunft und starb 14. August 1609, wurde in der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima begraben, deren Totenbuch ihn als aurifaber Sanctissimi Pontificis bezeichnet. Von der Anima-Bruderschaft erhielt er 21. August

- 1586 200 Scudi für zwei silberne Reliquienschreine. [Univ. Oref. — Totenbuch der S. Maria dell' Anima. — Hoogewerff, S. 593, 618.]
- 1589 29. Oktober zahlte die Zunft auf Verlangen des Meisters Stefano Musart 50 Bajocchi an den Giorgio Diener todesco da Trier, povero, als Reisegeld zur Heimkehr.
- 1590 Im September wurde in der Animakirche begraben Michael Walt von Vesel aurifaber insignis, qui multas regiones perlustraverat. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]
- 1591 Am 5. September wurde Daniel Rosauan Baden borgensis aurifaber in der Animakirche begraben. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]
- 1591 Am 22. März zahlte Federico todescho 20 Bajocchi Strafe an die Zunft, weil er sich weigerte, Almosen einzusammeln; am 14. September d.J. zahlte Federico todesco 4 Scudi 60 Bajocchi per la sua banca (für die Geschäftseröffnung), mit anderen Zahlungen kommt er bis 1597 in den Zunftbüchern vor. In einer Untersuchung wegen eines Mordes im Dezember 1596 wurde der deutsche Goldschmied Federico Schuler, wohnhaft all' Armata (am Tiber hinter den Carceri Nuove) als Zeuge vernommen. [Univ. Oref. — Bertolotti, Artisti belgi, S. 261.]
- 1591 Am 22. Dezember heiratete Hieremia Mesmer battiloro in Via Cappellari die Tochter Susanna des Lautenmachers Peter Albert und wohnte dort noch 1605. In einer Schuldverschreibung vom 10. April 1600 bestätigen einige Maler, daß sie dem deutschen battiloro Geremia Mesmer 150 Scudi für oro battuto schulden. Im April 1600 lieferte Geremia Mesmer battiloro tedesco dem Annibale Corradini Gold. Seine Witwe Susanna heiratete 26. November 1614 den Uhrmacher Salzhuber; seine Söhne Geronimo und Pietro Mesmer, ebenfalls battilori, kommen noch 1619 bzw. 1625 in der Via dei Cappellari und dem benachbarten Salone del Crocifisso vor. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 300, Artisti subalpini, S. 232, Artisti bolognesi, S. 150. Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1591 Im Juli verzeichnen die Bücher der Zunft, daß von Andrea todesco 4 Scudi 60 Bajocchi per la banca (für die Geschäftseröffnung) zu zahlen sind; Andrea Paier todeschino zahlte die Summe in Raten 18. Februar, 28. April, 30. Mai und 27. September 1592 und 21. Juni 1593. Mit anderen Zahlungen kommt er bis 14. April 1599 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]
- 1595 Am 13. April machte Guglielmus Testaboue (Ossenkop?) aurifex sein Testament und vermachte der Zunft 400 Scudi; die Witwe Maddalena des Guglielmi Testaboua flandri aurificis in urbe zahlte die Summe 30. April 1596 an die Zunft aus. [Univ. Oref.]
- 1597 Michele de Prato zahlte 11. August 2 $\frac{1}{2}$ Scudo und 6. Mai 1598 2 Scudi 10 Bajocchi für seine Geschäftseröffnung; kommt noch 1615 als Mitglied der Zunft vor. [Univ. Oref.]

XVII. Jahrhundert.

- 1601 Gesualdo (Oswald) Hess, battiloro todesco, wohnte, 30 Jahre alt, in Via dei Cappellari; Mitglied der Universitas pulsatorum auri et argenti, an deren Satzungsberatung er 20. Januar 1623 teilnahm; 1614 und 1626 war er Kämmerer der deutschen Erzbruderschaft vom Campo Santo, in deren Akten er noch 1648 als lebend genannt wird. 20. Juni 1621 war Gesualdo Ess de Spruc (Innsbruck) Pate bei der Tochter eines Österreichers. Am 1. Mai 1610 er-

- hielt Gesualdo Hes battiloro von der Campo Santo-Bruderschaft 13 Scudi für Gold, welches er für eine neue Kirchenfahne geliefert hatte. 1636 und 1648 wurde er von der deutschen Anima-Bruderschaft für Vergoldungen in der neuen Sakristei ihrer Kirche bezahlt. Die deutsche Bruderschaft zu Neapel ernannte ihn am 4. Mai 1622 zu ihrem Vertreter bei der Campo Santo-Bruderschaft. [Bertolotti, Artisti Bolognesi, S. 213. — Hoogewerff, S. 268, 320, 323, 399, 489, 490, 493. — Lohninger, S. 120. — Toll, Die Nationalkirche S. Maria dell' Anima in Neapel, S. 72 f. — Archiv des Campo Santo. — Pfarrbücher von S. Pietro und S. Lorenzo in Damaso zu Rom.]
- 1604 20. Dezember verklagte ein dänischer Maler den Giacomo Janze alias Coppe orefice all' insegna del Pavone an der Piazza della Padella wegen Verleumdung, begangen in der Unterhaltung mit mehreren flämischen Malern in einer Schenke am Piazza S. Apostoli. In seinem Verhör am 22. Dezember erklärte er, daß er vor etwa 30 Jahren im Haus des Guglielmo della Porta aufgezogen worden sei und nach dessen Tod bei den Söhnen gewohnt habe. Er starb um 1610. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 67—69, 209, 210 f.]
- 1605 Der lavorante Giovanni Ulrich zahlte 30 Bajocchi Strafgeld für Messeversäumnis an die Goldschmiedezunft. [Univ. Oref.]
- 1609 Am 31. März wurde Johann Knopf, teutonicus, aurifex in Via Giulia, als Zeuge in einem Prozeß verhört; er sagte, er habe bei dem Goldschmied Martino Vizzardo gearbeitet. In dieser Untersuchung werden noch andere deutsche Goldschmiede genannt: Giovanni Potof, Bartolomeo, der beim Meister Curzio Vanni arbeitete, und Gabriel Ordes, der 1607 mit Bartolomeo zusammenwohnte und zu Anfang 1609 nach Neapel abreiste. [Bertolotti, Artisti lombardi, II, 150.]
- 1610 Cristoforo Vischer di Gaspare, orefice tedesco al Pellegrino, wurde auf der Reise nach Neapel in Velletri bestohlen. Am 6. April 1617 zahlte Cristoforo Vescir tedesco 10 Scudi an die Zunft per la banca (Geschäftseröffnung); kommt noch bis 1626 mit Zahlungen in den Zunftbüchern vor. Am 8. April 1623 erhielt Cristoforo Pescatore tedesco orefice 185 Scudi für eine goldene Kette, die der Papst dem Kurier des Kurfürsten von Bayern schenkte, 26. April 1623 6 Scudi für einen goldenen Kardinalsring, den der Kardinal von Spanien erhielt. Im Jahre 1627 beerbte ihn sein ebenfalls in der Via del Pellegrino wohnender Bruder Giorgio, Kaufmann aus Audenarde; die Erbschaft bestand aus gioie ed argentarie. Bertolotti, Artisti belgi, S. 273, 286, 288. — Univ. Oref. — Depositaria Generale.]
- 1612 Henricus Hartmann aurifaber argentinensis starb 26. Dezember und wurde in der Animakirche begraben. [Totenbuch der Anima.]
- 1617 Nicolao tedesco orefice hat einen Laden in der Via dei Cartari. [Bertolotti, Artisti subalpini, S. 213.]
- 1608 2. Februar zahlten die Arbeiter Guglielmo Seis, Girardo fiamengo, Carlo fiamengo, Guan Zacharia fiamengo, Gabriello Cordes fiamengo und Francesco Panitan tedesco den Beitrag von 30 Bajocchi an die Zunft. Ranieri Bruc zahlte 10 Bajocchi für das 40tägige Gebet. [Univ. Oref.]
- 1609 Am 2. Juni zahlte Filiberto Wetto tedesco intagliatore di sigilli e di pietre 4 Scudi 60 Bajocchi per la banca (Geschäftseröffnung). — Die Arbeiter Ugo tedesco, Simone tedesco, Girardo fiamengo, Paolo tedesco, Giovanni fiamengo und Giovanni tedesco zahlten 30 Bajocchi Beitrag an die Zunft. [Univ. Oref.]
- 1609 Am 16. Mai und 13. Juni zahlte Ranieri tedesco 4 Scudi 60 Bajocchi für die

- banca (Geschäftseröffnung). Rainier Bruc todesco hatte schon im Sommer 1604 die Arbeitertaxe von 30 Bajocchi an die Zunft gezahlt. Er kommt in den Zunftbüchern bis 1655 vor unter den Namen Brucchi, Spruch, Brucca, de Bruch, Ispruch, Espruch, Sprux; 27. Oktober 1655 zahlte die Zunft 2 Scudi 27¹/₂ Bajocchi für seine Leichenfeier. 1613 am 1. Januar wurde Renier van den Brouck von der deutschen Campo Santo-Bruderschaft zum guardianio gewählt; 6. August 1655 erhielt er ein Almosen von der Bruderschaft. 1605 kommt Reinero Bruch orelice alla cloaca di S. Lucia (Via dei Banchi Vecchi) in einem Prozeß vor, 1616 hatte Bruch orelice alla cloaca di S. Lucia eine Schlägerei mit einem Diener des Herzogs von Bracciano, 22. März 1623 hatte Bruch, wohnhaft im Palazzo des Monsg. Virile nel fine del Pellegrino, einen Streit mit einem Römer wegen einer Schuld für Uhren. 18. November 1613 wurde ein Sohn des Rainierii Bruc aurificis und seiner Frau Hortensia getauft, Pate war der deutsche Kupferstecher Matthäus Greuter. Seit 1613 kommen Zahlungen der päpstlichen Kammer an Bruc vor für Kreuze mit Edelsteinen, Reliquienschreine aus Ebenholz, Rahmen aus Ebenholz mit Silber, Tintenfässer und Rahmen aus Silber, Metallvasen mit Schmelz, vergoldete Bronzegefäße mit dem Papstwappen, eine Modellzeichnung für das Tabernakel in der Peterskirche usw. Am 29. Februar und 8. April 1628 erhielt er 425 Scudi 85 Bajocchi für eine silberne Kassette, die er dem Papst geliefert hat, 10. Juni 1628 bis 2. August 1629 insgesamt 1200 Scudi für eine Tiara, 10. März 1629 100 Scudi für ein Reliquarium aus Silber und Lapis Lazuli als Behälter der Splitter vom hl. Kreuz, 25. September und 17. Oktober 1629 für verschiedene Silberarbeiten 600 Scudi, am 13. November 1629 für eine Rose, ein silbernes Kreuz usw. 100 Scudi, 16. April 1630 für zwei Rosenkränze für den Papst 75 Scudi, 16. Oktober 1630 bis 10. Mai 1631 für ein silbernes Reliquarium 400 Scudi, 2. Januar 1632 für Arbeiten an den Tiaren 25 Scudi, 26. November 1632 für zwei Reliquarien aus Silber und Kristall 75 Scudi. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 273 ff. — Univ. Oref. — Hoogewerff, S. 269, 271, 281, 294, 332, 360, 362, 381. — Depositaria Generale. — Pfarrbuch S. Apostoli.]
- 1610—12 zahlen die Arbeiter Giovanni Achar, Bartolomeo todesco, Francesco Petinaro todesco, Giovanni Decossello todesco, Armano todesco, Abramo todesco Beiträge an die Zunft. [Univ. Oref.]
- 1612 Am 3. Juli wird in einem Sitzungsbericht der Zunft Filiberto Joeck als anwesend erwähnt, in späteren Sitzungsberichten bis 1620 unter den Namen Filiberto Goet, Joti, Jouet, Joth, Joet, vermutlich derselbe wie der 1609 schon genannte Filiberto Wetto todesco. [Univ. Oref.]
- 1613 Am 4. Juli wird in einem Sitzungsbericht der Zunft Domenico Gottardo erwähnt, dem Namen nach wohl auch ein Deutscher; er kommt noch öfter bis 6. November 1630 vor. [Univ. Oref.]
- 1614 Die Arbeiter Ghirardo todesco, Nicolo Uildoli fiamingo und Nicolo Clovio todesco zahlen Beiträge an die Zunft. [Univ. Oref.]
- 1614 Am 12. Mai zahlte Nicolo Colombo (Taube?) todesco 1 Scudo für die Geschäftseröffnung, den Rest am 23. Juni 1617. [Univ. Oref.]
- 1615—16 Giovanni da Monaco zahlt den Arbeiterbeitrag von 15 Bajocchi an die Zunft. Am 15. Juni 1619 heiratete Joannes Ameranus aurifaber die Tochter des Medaillenstechers Corradini. 1620 wohnte Giovanni Hamerano todesco orelice in Via del Pellegrino; er erhielt 4. Mai 1621 bis 9. August 1622 257 Scudi für ein Kristallgefäß mit Goldeinfassung für den Papst. [Univ. Oref. —

Bertolotti, Artisti subalpini, S. 215. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Depositaria Generale.]

- 1617 Am 5. Juni zahlte Giovanni Cheler todesco 10 Scudi per la banca. Giovanni Cheller fiamengo aus Nürnberg arbeitete seit 1619 für den Papst, 1619 einen mit Steinen verzierten Metallrahmen, 1621 drei ähnliche Rahmen, 1622 ein kupfernes Kreuz mit silbernen Figuren. Am 11. Mai 1623 erhielt er für zwei Rahmen, die der Papst dem Gouverneur von Mailand schenkte, 430 Scudi, am 24. Dezember 1623 für einen vergoldeten Silberrahmen mit Edelsteinen und dem Bild der Himmelfahrt Mariä 160 Scudi, am 28. März 1624 für einen vergoldeten Rahmen mit Silber und Edelsteinen verziert 160 Scudi, am 29. April 1624 für fünf Rahmen 300 Scudi, am 3. Juni 1624 für zwei Rahmen 95 Scudi, am 23. Juli 1624 für fünf Rahmen 420 Scudi, am 28. August 1624 für einen Rahmen von vergoldetem Metall 58 Scudi, am 19. Oktober 1624 für einen Rahmen von vergoldetem Kupfer 140 Scudi. Der 1621 verstorbene Kunststicker Oswald Schröter aus Nürnberg setzte seinen Landsmann Giovanni Cheller zum Erben ein. 1642 und 1645 machte Cheller sein Testament; er wohnte 1644 am Corso unweit der Piazza del Popolo und starb um 1650. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 273, 281. — Depositaria Generale. — Univ. Oref. — Pfarrbuch S. Maria del Popolo.]
- 1618 Am 7. Juni starb Vincislaus Jamnizer Norimberghiensis aurifex Illustrissimi et Reverendissimi Domini Cardinalis Farnesii in Parocchia S. Catarinae della Rota, begraben an demselben Tag in der Animakirche. Wenzel Jamnitzer, Sohn von Hans J., geboren um 1569, sagte 20. April 1611 sein Nürnberger Bürgerrecht auf, scheint also damals ausgewandert zu sein. [Frankenburger, Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie, S. 44 f. — Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]
- 1621 Jacobus Musart, Sohn von Stefan M., wird 7. Juli in einem Sitzungsbericht der Zunft als anwesend genannt; kommt bis 1644 noch öfter vor mit dem Namen Musardus, Musarti, Musardo; 1623—24 zahlte Giacomo Musart figlio di Stefano M. 50 Scudi für ein Gemälde; 15. Januar 1649 wird Mad. Felice Musarti als Erbin ihres Bruders Giacomo genannt. 1614—15 hatte Giacomo Musari den Beitrag der Arbeiter an die Zunft bezahlt. Am 28. Dezember 1633 erhielt Giacomo Musart 112 Scudi für eine Kasette aus Silber und Kristall sowie für ein Kreuz aus Kristall, die er dem Papst Urban VIII. geliefert hatte. [Bertolotti, Artisti bolognesi, S. 217. — Univ. Oref.]
- 1625 Johann Michael aus Brüssel arbeitet bei dem Goldschmied Christoph Vischer in Via del Pellegrino. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 285.]
- 1626 Am 4. März stirbt Bartholomäus Anshelm argentarius und wird in der Animakirche begraben. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima.]
- 1625 Giovanni Estrau zahlt 10 Scudi per la banca. Er wird von da an häufig in den Zunftbüchern erwähnt mit den Namen Strau, Strauch, Straub, Estraub; 1659—60 war Giovanni Straub console der Zunft; seit 1675 wurden von der Zunft einigemal Almosen an seine Witwe bezahlt. Giovanni Straub argentiere da Monaco di Baviera all' insegna del Mondo Turchino wurde 1666 in einem Prozeß gegen seinen Schwiegersohn Federico Ruster als Zeuge verhört. Er wohnte in Via del Pellegrino und ist teils als orefice, teils als argentiere bezeichnet. 9. Mai 1672 starb Giovanni Straub, bavarus argentarius, etwa 70 Jahre alt, an der Piazza dei Cappellari und wurde auf seinen Wunsch in der Kirche S. Francesco delle Stimmate begraben. Seine Tochter Maria

- Angela war seit 7. April 1661 mit Federico Rust aus Hamburg vermählt. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 291. — Univ. Orefici. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1626 13. Juli erteilte die Zunft dem Hercules della Corte flander die Erlaubnis zur Eröffnung eines Goldschmiedgeschäfts. [Univ. Oref.]
- 1636 Am 8. Mai starb Gerardus Hendrix aurifaber und argentarius aus Herzogenbusch im Hospital der Benefratelli und wurde in der Animakirche begraben. [Totenbuch der S. Maria dell' Anima. — Forcella III, 482. — Hoogewerff, S. 521, 601.]
- 1638 Am 23. Mai wurde Christiano Elche in die Zunft aufgenommen; er kommt bis 1664 in den Zunftbüchern vor unter den Namen Alcher, Alter, Algher, Elcher, Alchier. Am 16. Mai 1659 erhielt er 60 Scudi für eine silberne Kasette, die er dem Papst geliefert hatte. [Depositaria Generale. — Archivio della Società Romana per la Storia Patria XXXI, 68. — Univ. Oref.]
- 1640 Marco Crondaler orefice wohnte bis 1644 in Via del Pellegrino, später in der Pfarrei S. Simone e Giuda; er ist als germanus de Augusta bezeichnet. 1643—44 zahlte die Zunft 60 Bajocchi Almosen an den kranken Marco Glonder. Sein am 15. April 1647 geborener Sohn Giacomo Grondaler wird bis 1701 in den Büchern der Zunft unter den bancherotti, rigattieri und coronari aufgeführt. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Univ. Oref.]
- 1640 Am 20. Juni wurde Georgius Relinger alemannus Drimberg. dioc. aurifex in urbe in die Zunft aufgenommen; er kommt bis 1667 in den Zunftbüchern vor mit den Namen Ringler, Ringher, Englilir, Ingheler und Rimbelier; 1666—67 wurden von der Zunft 2 Scudi an den kranken Giorgio Relingler gezahlt. [Univ. Oref.]
- 1642 Am 12. April erhielt Balduinus Moesius quondam Joannis (filius) Leodiensis argentarius von der Zunft die Erlaubnis zur Eröffnung eines Geschäfts. Balduino Moes aus Lüttich hatte 19. Februar 1639 die Francesca Necchi geheiratet und wohnte darauf in Via dei Pellegrini, später in Via dei Cappellari. In den Zunftbüchern kommt er bis zu seinem Tod 1677 vor, 1656—57 als Konsul und Kämmerer, desgleichen 1669—70. Der Name lautet Maes, Mois, Moise, Moesse, Moses, Moes. Sein Sohn Carlo Moes zahlte 1677—78 an die Zunft einen Scudo für die Erneuerung des Patents seines Vaters. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Depositaria Generale.]
- 1643 Um diese Zeit arbeitete der 1623 in Augsburg geborene Goldschmied Johann Kilian mit seinem Bruder Philipp in Florenz und Rom. [Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen I, 100.]
- 1648 Am 17. März fand eine Versammlung der Arbeiter im Zunfthaus statt, woran folgende Deutsche teilnahmen: Emilius Brucchus, Bernardus Vidman, Vergilius Rebr. [Univ. Oref.]
- 1649 Am 2. April starb durch Selbstmord im Gefängnis der Goldschmied und Medailleur Joannes Jacobus Cormanus (Kornmann) ex Augusta, sculptor famosissimus. [Bertolotti, Artisti lombardi II, 197—199. — Vaticana Lat. 7880, fol. 118. — Sandrart, Teutsche Akademie, S. 322.]
- 1656 Am 19. Januar erhielt der Goldschmied Zacharias Ofen aus Sachsen von der Zunft 30 Bajocchi Almosen. [Univ. Oref.]
- 1656—58 kommt der Meister Martino Thaiphel, auch Daifel und Taifer in den Zunftbüchern mit Zahlungen vor. [Univ. Oref.]
- 1657 Am 24. Juli 1657 verlangte Matteo Pilchel todesco zur Meisterprobe zugelassen

- zu werden und zahlte 1662 für das Patent 11 giulii; bis 1667 kommt er einigemal in den Zunfzbüchern vor als Pilcher, Pilter, Pichter. Am 7. Juli 1667 zahlte die Zunft 2 Scudi 32 Bajocchi für seine Leichenfeier. [Univ. Oref.]
- 1660—61 Giovanni Lelio Schinder zahlte 11 giulii an die Zunft für das Meisterpatent; er kommt dann bis 1699 in den Zunfzbüchern vor mit dem Namen Schinderi, Scineri, Scindel und Schincher, 1690—91 als Konsul. Sein Sohn Tomaso Schinder bat 26. April 1699 um Erneuerung des Patents des Vaters und wurde zur Probe zugelassen; 1700—01 zahlte er per la conferma della patente spedita l'anno 1699. Er kommt noch 1702 in den Zunfzbüchern vor. [Univ. Oref.]
- 1661 Am 29. August heiratete Fridericus Rostus aus Hamburg die Tochter Maria Angela des Meisters Straub und wohnte dann in Via del Pellegrino, zuerst zusammen mit dem Schwiegervater bis 1664, dann erlangte er das Meisterpatent, wofür er 1664—65 an die Zunft 11 giulii zahlte, und ließ sich selbständig als argentiere mit der insegna del Mondo d'Oro in derselben Straße nieder. Der Name lautet Rust, Ruster, Rustir, auch Rossi. Im Juni 1666 wurde ein Prozeß wegen Betrugs gegen Federigo Ruster aus Hamburg eröffnet. [Bertolotti, Artisti belgi, S. 291, Artisti subalpini, S. 228, Artisti francesi, S. 190. — Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1661 Am 8. September erhielt Giovanni Richter orelice da Brefelde in Germania die Erlaubnis zur Eröffnung eines Geschäfts in seinem Haus alli Bresciani in Via del Pellegrino; 17. September 1661 wurde Joannes Richier quondam Gasparis (filius) de Bresel in Germania in die Zunft aufgenommen und zahlte 1664—65 11 giulii für das Patent. Anfangs 1668 zahlte die Zunft ein Almosen von 2 Scudi 40 Bajocchi an seine Witwe. [Univ. Oref.]
- 1661 Am 26. Januar erhielt Balthasar Chrigher Alemannus die Erlaubnis zur Eröffnung eines Geschäfts, 1660—61 zahlte Balthasar Chieger an die Zunft 11 giulii für das Patent. Dann kommt er bis 1699 häufig in den Zunfzbüchern vor mit dem Namen Chriegl, Chieger, Gricle, Ghrigel, Chreichel, Kriegl, Chriel, 1684—85 und 1687—88 als Konsul und Kämmerer; die Zunft erkannte seine gute Verwaltung an. In einem Verzeichnis der Goldschmiede, die 1680 außerhalb der Via del Pellegrino wohnten, kommt Baldassare Grichele vor; 1663 war Baldassare Crighel aus der Pfarrei S. Biagio Taufpate bei einem Sohn des Schmieds Rustemeyer. Balthasar Kriegl Graecensis (aus Graz) germanus aurificum arte perinsignis gemmarum peritia nulli secundus starb 26. Januar 1699 und wurde im deutschen Campo Santo begraben, wo ihm seine Frau Margarete Gasser einen Grabstein setzte. [De Waal, Roma Sacra, S. 572. — Bertolotti, Artisti belgi, S. 297 f. — Forcella III, 410. — Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1668—69 Arnoldo Lemm zahlte 30 Bajocchi an die Zunft. 1673 wohnte Arnoldo Lemm aus Lüttich, 38 Jahre alt, in Via del Pellegrino bis 1693, mit der Insegna di Ercole, er ist als argentiere bezeichnet. In den Zunfzbüchern wird er bis 1690 genannt, 1681 als Konsul. Ein Francesco Lemm, wahrscheinlich der Sohn, kommt von 1693 bis 1715 in den Zunfzbüchern vor. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo Damaso.]
- 1672 Am 2. September zahlte Gisberto Monten todesco 11 giulii für das Patent; kommt noch bis 1680 mit Zahlungen an die Zunft vor, wird bald Monten, bald Montes und Monte genannt, wohnte am Corso. [Univ. Oref.]

- 1673 Cristoforo Giudice (Richter), germano, orefice, 39 Jahre alt, wohnte bis 1681 in Via del Pellegrino, all' insegna dell' Imperatore, später bis 1690 in Via dei Cimatori; wahrscheinlich ein Sohn von Giovanni Richter. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1673—74 zahlte Ludovico Lanscruder an die Zunft den Jahresbeitrag von einem Scudo; kommt 1688 zum letztenmal in den Zunftbüchern vor. Der Name tritt in sehr wechselnden Formen auf, er lautete richtig Landskron, der Kämmerer Kriegl mit seiner klaren Handschrift schrieb Lanzcron. [Univ. Oref.]
- 1675—76 zahlte der Arbeiter Giorgio Bocca todesco an die Zunft einen Beitrag von 50 Bajocchi; er kommt bis 1701 in den Zunftbüchern vor mit dem Namen Giovanni Giorgio Bocchi, Bocco, Bocher, Bucca, Buccus, filius quondam Joannis Martini de Argentina (Straßburg) aurifex in urbe; 1690—91 war er Konsul der Zunft. [Univ. Oref.]
- 1677 wohnte Giovanni Sciumann tedesco, 27 Jahre alt, als lavorante beim orefice Martelli am Spanischen Platz. [Pfarrbücher von S. Andrea delle Fratte]
- 1680 Um 1680 kam ein um 1660 in St. Marie bei Antwerpen geborener Goldschmied Giovanni de Martin nach Rom, wo er die Tochter eines argentiere heiratete und sich niederließ. 1766 wurde von Deutschland aus nach ihm geforscht, da ihm eine Erbschaft zugefallen war. [Chracas, Diario ordinario di Roma, 1766, Nr. 7719.]
- 1680 arbeitete Giovanni Francesco Filigher, 19 Jahre alt, bei Arnold Lemm. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1680 Giovanni Paolo Bendel tedesco argentiere wohnte im Cortile Ortolani, seit 1684 mit seinem eigenen Geschäft al Calice, von 1690 an in Via del Pellegrino bis 1710. Am 26. Mai 1680 heiratete Giovanni Paolo Bendel aus Beilheim (Augsburg) die Alessandra Giusti. Der Name wird auch Pendel, Benden, Bennel, Pennel geschrieben. Am 10. April 1685 wurde Giovanni Paolo Penel von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen, legte 16. Juni 1685 eine tazza d'argento als Probestück vor und erhielt darauf das Patent, wofür er 11 giulii zahlte; darauf kommt er in den Zunftbüchern bis 1710 vor, bekleidete auch verschiedene Ämter in der Zunft. Um 1695 arbeitete er an der Ausschmückung der Ignazkapelle in der Kirche Gesu mit. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Bertolotti, Artisti Subalpini, S. 209f.]
- 1683 Am 23. Mai heiratete Jacobus Neinmaier aus Handelstar (?), Diöcese Freising, die Giovanna Giusti. Er wohnte in Via del Pellegrino, Cortile Savelli, und hatte als orefice und argentiere das Ladenschild al Licorno (Einhorn), dort kommt er noch 1733 im Alter von 78 Jahren vor. Der Name lautet Neimair, Naimar, Nainmaer, Naimer, auch Laiman. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1683 Am 2. Mai heiratete Cristiano Silichmiller aus Dresden die Maria Magdalena Conti und wohnte zuerst als Arbeiter bei einem Goldschmied in Via del Pellegrino, seit 1687 in seiner eigenen Bottega d'orefice al Melone bis zu seinem Tod 29. November 1708. Die Zunft ließ ihn 31. August 1687 zur Meisterprobe zu, hieß 27. November d. J. sein Probestück, einen Ring mit sieben Diamanten, gut und verlieh ihm das Patent, wofür er 1688 11 giulii zahlte. In den Zunftbüchern kommt er bis 1708 häufig vor, 1698—99 als Konsul; der Name lautet Silichmiler, Selichimiler, Selichmiler, Silimiler, Sellimiller. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1684—85 Paolo Pieri todesco zahlte an die Zunft 11 giulii für das Patent. Paolo

- Pieri da Corinthe (Kärnten) wohnte 1669, 11 Jahre alt, bei seinem Schwager dem Lautenmacher Martin Hartz. Die Goldschmiedezunft ließ ihn 10. Februar 1685 zur Probe zu, erklärte 10. April d. J. sein Probestück, einen Ring mit Diamantenrosette, für genügend und verlieh ihm das Meisterpatent. Hierauf führte er als *orefice* und *argentiere* mit seinem Schwiegervater Bassi das Geschäft *al Corallo in Via del Pellegrini* bis 1718. In den Zunftbüchern kommt Paulus Pierius quondam Pandulfi (*filius*) de Filach in Germania häufig vor, 1694—95 und 1715—16 als Konsul und Kämmerer. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1687 Am 27. November wurde Gioacchino Pront todesco von der Zunft zur Probe zugelassen und zahlte 1687—88 für das Meisterpatent 11 *giulii*. Bis 1690 kommt er in den Zunftbüchern vor mit dem Namen Brandus, Brandi, Brandt. [Univ. Oref.]
- 1687 Francesco Reif *orefice* wohnte, 29 Jahre alt, im *Vicolo Savelli* bis 1692. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1688 Giovanni Lorenzo Dich aus Hamburg wohnte in *Via del Pellegrino* und betrieb eine *Argenteria all' insegna di S. Michele*; 1696—97 wird er in den Zunftbüchern unter den *giovani* aufgeführt. Bei zweien seiner Kinder war Paolo Pieri Pate. Er starb 1698. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Univ. Oref.]
- 1688 Federico Purchart leistet Zahlungen an die Zunft. Giovanni Federico Pulchardo todesco *orefice* arbeitete schon 1684 in dem Laden *alla Speranza in Via del Pellegrino*. 1696—97 erhielt Federico Burcard von der Zunft ein neues Patent, nachdem sein Probestück, ein Ring mit sieben Diamanten, am 13. November 1696 gut befunden worden war, und betrieb seitdem in *Via del Pellegrino* ein Geschäft mit dem Schild des *Spirito Santo* bis 1708. In den Zunftbüchern kommt er bis 1714 vor mit dem Namen Burchard, Burcardt, Purcar, Pulcher, 1709 als Kämmerer, desgl. 1711 als Kämmerer und Konsul. 1699 wurde dem Giovanni Federico Burcard aus Nirbergh ein Sohn geboren, dessen Pate Paolo Pieri aus Kärnten war. 1720—21 wohnte er, 60 Jahre alt, beim *Palazzo Bonelli an Piazza S. Apostoli*. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso und S. Apostoli.]
- 1689—90 zahlte Michele Charlier di Fiandra 11 *giulii* für das Meisterpatent und betrieb in *Via del Pellegrino* als *orefice* und *argentiere* ein Geschäft mit dem Schild des hl. Michael bis 1737. In den Zunftbüchern wird er auch Carlier und Carlié genannt und 1736 als Konsul aufgeführt. Am 25. Juni 1704 heiratete Michele Carlier aus *Ati, dioc. Cambray (Ath im Hennegau)*, die Maria Dionifia Pozzi aus *Poggio Mirteto*. Michele Carlier, *argentiere fiamengo*, wurde 20. August 1729 vom kaiserlichen Gesandten in Rom der Wiener Regierung empfohlen, um zum Hoflieferanten ernannt zu werden; der Gesandte erwähnt in dem Schreiben, daß Carlier für den Papst, den Fürsten Colonna und andere fürstliche Häuser arbeitet. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso und S. Susanna. — Hof- und Staatsarchiv Wien, Röm. Gesandtschaft-Akten Nr. 107, 126.]
- 1690 Am 12. Juni wurde Monsiè Gottfredo Burchardt von der Zunft zur Prüfung zugelassen; 1689—90 zahlte Gottifredo Burchart Liegese (aus Lüttich) 11 *giulii* für sein Patent und schenkte 9 *Scudi* für Anschaffung von zwei silbernen Kirchengefäßen. Er wohnte dann als *argentiere* mit der *insegna Francia* in *Via del Pellegrino*, im Jahre 1696, 38 Jahre alt, war 1695 bei den Arbeiten zur

- Ausschmückung der Ignaz-Kapelle in der Kirche Gesu beschäftigt und 1703 bis 1704 sowie 1709—10 Konsul und Kämmerer der Zunft, in deren Büchern er bis 1711 vorkommt mit dem Namen Burchardo, Bourhardt, Burchard, Boccardi, Boardo. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso. — Bertolotti, Artisti subalpini, S. 209 f.]
- 1694 arbeitete Giuseppe Liep tedesco bei dem argentiere Bendel. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1694—95 Gioseppe Luigi Pilgram zahlte an die Zunft 11 giulii für sein Patent, das ihm 6. Juni 1695 verliehen wurde; er wird als Milanese bezeichnet und kommt bis 1700 in den Zunftbüchern vor, auch als Inhaber verschiedener Ämter. [Univ. Oref.]
- 1695 Um diese Zeit war Adolfo Gaap aus Augsburg bei der Ausschmückung der Ignazkapelle in der Kirche Gesu beschäftigt, wo ein Relief mit der Befreiung eines Besessenen sein Werk ist; er wird als argentiere bezeichnet und mit seinem Bruder Giovanni Lorenzo Gaap 1700—01 unter den giovani der Goldschmiedezunft aufgeführt. [Titte, Nuovo Studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma, S. 15 des Nachtrags. — Bertolotti, Artisti subalpini, S. 209 f. — Univ. Oref.]
- 1696—97 zahlte Giovanni Benedetto Creil an die Zunft 11 giulii für das Meisterpatent; sein Name kommt dann bis 1703 öfter in den Zunftbüchern vor. Der Name lautet wohl richtig Grail; eine solche Familie aus der Diözese Augsburg war im 17. Jahrhundert in Rom ansässig, zwei Mitglieder derselben waren Lautenmacher. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1698—99 Antonio Axer aus Köln erhielt von der Zunft das Meisterpatent; er kommt noch 1701 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]
- 1698 Am 14. September heiratete Joannes Jacobus Smiz aus Antwerpen die Helena Bellucci aus Zagarolo. 1699 wohnte Giacomo Smizzi fiamengo argentiere, 25 Jahre alt, in Via del Pellegrino bis 1736. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

XVIII. Jahrhundert.

- 1700 Um 1700 arbeitete der Goldschmied Peter Boy aus Frankfurt a. M. in Rom und wurde Mitglied der Schilderbent. [Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt, S. 245.]
- 1703 Henrico Sepenfel argentiere aus Köln wohnte in Via Capo le Case gegenüber der Kirche S. Giuseppe. Am 27. Februar 1692 hatte Henricus Sepinfeld aus Köln die Anna Maria Delfini geheiratet; Trauzeuger war der Goldschmied Givacchino Brand germanus. 1722 wohnte Enrigo Seppenfel ofice aus Köln, 60 Jahre alt, in Via dei Cappellari. Sein 1693 geborener Sohn Cristiano Settenfelder, auch Septemfelt und Pexenfelder, wurde 26. März 1730 von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen und zahlte für das am 28. Mai d. J. verliehene Patent die Taxe 1730—33. [Univ. Oref. — Pfarrbücher S. Lorenzo in Damaso, S. Andrea delle Fratte und S. Susanna.]
- 1704 Am 24. Mai erhielt Francesco Metler svizzero den ersten Preis der Akademie S. Luca in der II. Skulpturklasse. 1708 wohnte Francesco Metteler svizzero argentiere lavorante, 30 Jahre alt, in Via dei Cappellari bis 1720. [Archiv S. Luca. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1719 Am 21. Dezember erhielt der 18jährige Valentin Vithmann, Sohn des Goldschmieds Bartholomäus Vithmann in Via del Pellegrino von der kaiserlichen

- Gesandtschaft einen Paß zur Reise nach Neapel. [Paßregister im österreich. Historischen Institut zu Rom.]
- 1720 Am 29. September erhielt Giovanni Burkard, Sohn von Gottfried B., das Meisterpatent. [Univ. Oref.]
- 1720 wohnte Giovanni Giuseppe Smitz di Suezia (soll wohl Schwaben heißen), orefice, 56 Jahre alt, im Salone del Crocifisso bei Via del Pellegrino, nachher in Via dei Leutari und 1726 in Via dei Cappellari. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1722 Floriano Giovanni Fürstweger aus Wien kommt nach Rom und arbeitet bei verschiedenen Goldschmieden. Am 21. März 1728 legte er der Zunft seine Papiere vor, sowie einen doppelarmigen Leuchter als Probestück und erhielt darauf am 30. Mai d. J. das Meisterpatent. [Univ. Oref.]
- 1725 Am 15. Juli wurde Giovanni Similier quondam Cristiani (filius) von der Zunft zur Probe zugelassen und erhielt 22. Juli d. J. das Meisterpatent; er kommt dann in den Zunftbüchern bis 1764 öfter vor (Selichemilier, Sigmilier, Selimiler), verpflichtete sich 10. September 1761 mit den übrigen Meistern, 10 Jahre lang keine fattori anzunehmen und keine allievi zu machen. Am 26. November 1735 heiratete Joannes Silimilier die Francesca Falciani. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1725 Am 18. März wurde Filippo Pieri, Sohn von Paolo Pieri, zur Meisterprobe zugelassen, legte als Probestück einen Ring vor und erhielt am 27. Mai d. J. von der Zunft das Patent. Ein Nachkomme Vincenzo Pieri, Sohn von Carlo Antonio P., orefice, wohnte, 49 Jahre alt, 1790 in Via del Pellegrino und starb 9. September 1802. Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1726 Am 13. Juni erhielten die Goldschmiede Johann Reiss und Johann Eigner von der kaiserlichen Gesandtschaft Pässe nach Wien. [Paßregister im österreich. Historischen Institut zu Rom.]
- 1729 Am 4. September erhielt Franz Wiricus, Goldschmied aus Lüttich, von der kaiserlichen Gesandtschaft Paß nach Deutschland. [Paßregister im österreich. Historischen Institut zu Rom.]
- 1734 wohnte Giovanni Paolo Caizer im Vicolo Savelli bei Via del Pellegrino; er war Inhaber eines Geschäfts in Via dei Coronari, war bei den Metallarbeiten für die Fontana di Trevi und 1747 an der Ausschmückung einer für Portugal bestimmten Kapelle beteiligt. [Luzi, La Fontana di Trevi, S. 27. — Chracas, Diario ordinario, 1747, Nr. 4647. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1735 21. Dezember wurde Francesco Paislà da Svevishal in Germania (aus Schwäbisch Hall) von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen, seine Probearbeit am 29. Januar 1736 für genügend erkannt und ihm das Patent erteilt. Am 29. Mai 1752 wurde Francesco Baislach zum dritten Konsul der Zunft gewählt, 10. September 1761 verpflichtete er sich mit den übrigen Meistern, keine fattori anzunehmen und keine allievi heranzuziehen. Er wohnte schon 1729 in der Pfarrei S. Celso, später in der Pfarrei S. Tommaso in Parione. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Pietro und S. Lorenzo in Damaso.]
- 1735 21. Dezember wurde Ernesto Volner da Vienna von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen, 25. März 1736 sein Probestück als genügend erkannt und ihm das Patent erteilt. Bis 1756 kommt Ernesto Volners oder Volmer in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]
- 1737 Am 25. April erhielt Antonio Carlier, Sohn von Michele C., die Erlaubnis, einen Goldschmiedladen zu eröffnen. [Bertolotti, Artisti francesi, S. 194.]

- 1736 Am 30. September wurde Simone Custerman aus Wien zur Meisterprobe zugelassen, sein Probestück am 25. November 1736 als genügend erkannt und ihm das Patent erteilt; am 8. Oktober 1736 zahlte er dafür 2 Scudi 10 Bajocchi. Er kommt bis 1779 in den Zunftbüchern vor mit den Namen Cosman, Coisman, Costerman und Gusterman, 1750 und 1769 als Konsul. 1767 war er Kämmerer der deutschen Campo Santo-Bruderschaft. Sein Sohn Lorenzo Custerman wurde 30. Januar 1791 zur Meisterprobe zugelassen, sein Probestück am 27. März d. J. gutgeheißen und ihm das Patent erteilt. Von 1797 bis 1804 war er Konsul und Kämmerer der Zunft. Im Februar 1808 wurde Lorenzo Kustermann in den Verwaltungsrat der deutschen Anima-Bruderschaft gewählt. Als im Sommer 1815 ein päpstlicher Kommissar seinen Laden besichtigen wollte, verwahrte er sich dagegen unter Berufung auf sein Amt als Provisor der Anima, wodurch er an der Exemption der Wiener Hofbeamten teilnehme. [Univ. Oref. — Römische Gesandtschaftsakten im Wiener Archiv, Nr. 445. — Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, S. 683, 696.]
- 1741 Am 26. März wurde Gaetano Smiz, Sohn von Jakob S., von der Zunft zur Meisterprobe zugelassen; am 30. April wurde das Probestück des argentiere Gaetano Smiz für gut befunden und ihm das Patent erteilt; er kommt bis 1755 in den Zunftbüchern vor. Seit 1747 hatte er in Via del Pellegrino ein Geschäft mit dem Schild Arme di Portogallo. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1745 wohnte Giovanni Miller aus Köln, argentiere, am Campo di Fiore, später in Via del Pellegrino bis 1763. Sein Sohn Giuseppe Miller, argentiere, wurde 25. März 1764 von der Zunft zur Probe zugelassen, am 29. April d. J. das Probestück gutgeheißen und ihm das Patent erteilt; bis 1779 kommt er in den Zunftbüchern vor. Seit 1764 hatte er seinen Laden mit dem Schild al Delfino in Via del Pellegrino Nr. 149 bis 1806. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1746 wohnte in Via del Pellegrino der Goldschmied Stefano Praun aus Wien mit der Insegna della Lupa. Sein Sohn Antonio Praun, argentiere und gioielliere, wohnte 1769 bis 1775 nahe der Piazza del Pasquino. Antonio Praun wurde 27. Oktober 1776 von der Zunft zur Probe zugelassen, sein Probestück am 24. November d. J. gutgeheißen und ihm das Patent erteilt. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]
- 1746 Am 27. März wurde das Probestück des Giuseppe Antonio Sepp für genügend befunden und ihm von der Zunft das Meisterpatent erteilt; 20. März 1746 zahlte Giuseppe Sepp bavarese 3 Scudi für das Patent. Sein Name kommt bis 1763 in den Zunftbüchern vor. [Univ. Oref.]
- 1747 Der Goldschmied Johann Becker aus Sachsen stahl im Haus des Kardinals Albani eine goldene Uhr und dem Baron Venzroth sechs silberne Löffel und wurde in Bologna verhaftet. [Römische Gesandtsch.-Akten in Wien, Nr. 282, 313.]
- 1747 Am 25. November zahlte Giuseppe Vagner an die Zunft 3 Scudi für sein Patent; am 28. Januar 1748 wurde das Probestück des Francesco Giuseppe Wagner für gut befunden und ihm das Patent erteilt; er kommt bis 1774 in den Büchern der Zunft vor. [Univ. Oref.]
- 1747 Am 30. Mai 1747 wurde das Probestück des Francesco Veder von der Zunft gutgeheißen und ihm das Patent erteilt, wofür er 31. Mai 11 giulii zahlte. Sein Name kommt als Veder und Weder bis 1779 in den Zunftbüchern vor,

- 1751 als Konsul. Francesco Weder, orifice aus Orvieto, wohnte seit 1747, 37 Jahre alt, in Via del Pellegrino mit dem Ladenschild „Europa“. Sein Sohn Giovanni Baptista Weder war ein tüchtiger Gemmenschneider, sein 1748 geborener Sohn Giuseppe Weder argentiere; sie wohnten noch am Anfang des 19. Jahrhunderts an Piazza Navona 97. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso und S. Eustachio.]
- 1760 Um 1760 kam der Goldschmied Peter Ramoser aus Bozen nach Rom, wo er bei Luigi Valadier arbeitete und mit Bartholomäus Heger die Nachbildung der Trajanssäule anfertigte. 1784 wohnte Pietro Raimuser sigillatore im Orto di Napoli. [Atz, Kunstgeschichte von Tirol, S. 952. — Pfarrbuch von S. Lorenzo in Lucina.]
- 1766 Am 6. Februar heiratete Giovanni Rocco Vanlint, Sohn des Malers Hendrik van Lint, argentiere in Via del Babuino, die Rosa Fiorelli. Giovanni Vanlint argentiere starb in Via Margutta 29. Oktober 1780, 45 Jahre alt. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Lucina und S. Maria del Popolo.]
- 1774 Bartholomäus Heger vollendet in der Werkstatt Valadiers die Nachbildung der Trajanssäule (jetzt in der Münchener Schatzkammer). 21. Mai 1778 wurde Bartolomeo Hecher von der Zunft zur Probe zugelassen, sein Probestück am 28. Juni gutgeheißen und ihm das Patent erteilt, wofür Bartolomeo Hecher 30. August d. J. 3 Scudi zahlte. Sein Name kommt bis 1792 in den Zunftbüchern vor. 1778 wohnte Bartolomeo Hecher, argentiere aus Salzburg, mit Frau Alessandra Zuccarelli am Corso 18—20 (Goethehaus), darauf gegenüber im Palazzo Rondanini 1786—88, zuletzt in Via del Babuino. Bei seinem 1779 geborenen Sohn Franz Xaver stand der Wiener Medailleur Franz Xaver Würth Pate. Die von Heger und Ramoser ausgeführte Nachbildung der Trajanssäule in getriebenem Silber wurde am 26. Juni 1783 von dem Kurfürst Karl Theodor von Bayern angekauft. [Univ. Oref. — Pfarrbücher von S. Maria del Popolo. — Karl Theodors Reisetagebuch 1783 in der Hof- und Staatsbibliothek München.]
- 1785 Francesco Stais, orifice, wohnte im Vicolo dell' Aquila bis 1788, darauf an Piazza S. Lorenzo in Damaso bis zu seinem Tod 3. November 1792. [Pfarrbücher von S. Lorenzo in Damaso.]

MISZELLEN

DAS FASS DER „RUHE AUF DER FLUCHT“ IN DÜRERS MARIENLEBEN

Von GEORG STUHLFAUTH

In meinen „Kleinen Beiträgen zu Dürer“ — Monatshefte für Kunstwissenschaft 15, 1922, S. 57 ff. — schloß ich den über das Faß in Dürers „Ruhe auf der Flucht“ (B. 90) mit dem Bemerkten, daß es mir nicht gelungen sei, eine zweite Darstellung des „Packfasses“, als welches es dort aufzufassen und von Dürer gemeint sei, ausfindig zu machen. Ein glücklicher Zufall führte mir mittlerweile die gesuchte Parallele zu, und ich mache von ihr um so lieber Mitteilung, weil sie nicht nur leicht zugänglich, sondern auch für unsere Frage um ihrer unzweideutigen Form willen doppelt wertvoll ist. Sie ist enthalten in einer gestochenen Ansicht der Stadt Dansig, die im (5.) Bande „Geschichte der Neuzeit“ der von J. v. Pflugk-Harttung bei Ullstein & Co., Berlin, herausgegebenen Weltgeschichte, S. 33, abgebildet ist. Hier ist ihr die Angabe untergesetzt: „Stich in ‚Politica Politica‘, ‚Nürnberg 1700 bei Rudolf Johann Helmer.“ Dieser bibliographisch schlechthin unzulänglichen Angabe liegt die Tatsache zugrunde, daß der Stich aus einem Buche stammt, das in erster Auflage 1623 unter dem Titel „Daniel Meisner, Thesaurus Philo-Politicus. Das ist Politisches Schatzkästlein guter Herren und bestendiger Freund“, 8 Teile, quer 4°, Frankfurt a. M., und dann in einer der vielen späteren Ausgaben auch unter dem Titel „Politica Politica“ erschienen ist¹⁾. In den mir vorliegenden beiden ersten Auflagen — die zweite erschien 1624—1626 — enthält der erste Teil als den fünfundvierzigsten unseren Stich. Der Stecher ist der als Verleger genannte Eberhard Kieser, der 1612—1630 in Frankfurt a. M. tätig war²⁾. Der Stich umfaßt 70 mm in der Höhe, 144 mm in der Breite, ist also in dem Ullstein-Bande etwas vergrößert (= 71×146). Über ihm steht in Ma-

juskeln die Einzelle: Nemo dicitur Dominus, nisi antea servus fuerit; unter ihm die andere:

Nemo potest Dominus fieri laudabilis, ante Ni fuerit Servus, teste Platone loquor; darunter in zwei Spalten die Doppelverse:

Plato spricht, der hochweise Mann,

Niemand zum Herren werden kann;

Es sey dann, dass Er, in seinem Wean,

Zuvor ein Diener sey gewesen.

Die „kurtze Erklärung und Bedeutung der Emblematischen Figuren“, die den Tafeln voransteht, lautet für unseren Stich:

Nemo dicitur Dominus, nisi antea servus fuerit. || Dantsig¹⁾. || Der Kauffmans Diener | welcher ein joch holts auff dem Hals ligen hat | bedeutet | dass er wegen seines herren im anvertrauten Guts grosse sorg auffm hals ligen habe. Der andere | so auff einem stul sitzet | vnd das joch holts von sich geworffen hat | hinder welchem auch ein Han auff einem fuß stehet | zeigt an | daß er wegen seines stett²⁾ fließes vnd grossen sorg | so er tag vn³⁾ nacht gehabt | endlich zum herren sey worden.

Das Bild zeigt im Hintergrunde die Stadt, im Vordergrunde die beiden Männer nebst allerlei Gepäckstücken, bestehend in mehreren festumschnürten Koffern und mehreren Fässern. Zwei der letzteren fallen besonders ins Auge: sie liegen, mit den Kopfseiten dem Beschauer zugekehrt, gerade in der Mitte dicht aneinander gerollt, vor dem größten der Koffer, der ihnen als Folie dient, und überdeckt von einer gemeinsamen Matte genau derselben Art, wie sie über dem Faß des Dürer-Blattes liegt. Kein Zweifel: die Fässer sind Packfässer und die über sie gebreitete Matte ist eine Schutzdecke gegen Regengüsse. Damit ist das Rätsel, welches in dem Faß der Dürerschen „Ruhe auf der Flucht“ gegeben sein mochte, von dem rund 120 Jahre später entstandenen Stich Eberhard Kiesers aus endgültig und restlos gelöst.

(1) Die 2. Aufl. fügt die Zahl 45 hinzu.

(2) 2. Aufl.: stetten.

(3) 2. Aufl.: vund.

(1) Ich danke die Aufklärung der freundlichen Auskunft des Herrn Archivdirektors Dr. Kaufmann in Dansig.

(2) S. Naglers Künstler-Lexikon a. v.

REZENSIONEN

ROBERT WEST, Entwicklungsgeschichte des Stils. Hyperion-Verlag, München 1922.

Die Nachkriegszeit hat uns kunstfreundliche Jahre gebracht. Überraschend stark und an Orten, wo man es kaum vermutet hätte, trat das Interesse für Kunst hervor. Leute, die keine eigentliche Vorbildung, dafür aber unbefangene Beobachtungsgabe an die Kunst herantragen, suchen sich über künstlerische Vorgänge zu unterrichten, und wenn dieses Streben auch vorläufig mehr dem Luxusbedürfnis als ernster Wißbegier entspringt, ist es doch die Pflicht der Kunstschriftsteller, den ziellosen Interessen eines breiteren Publikums Form und Sinn zu geben. Diese Notwendigkeit hat den Hyperion-Verlag veranlaßt, eine Entwicklungsgeschichte des Stils in acht handlichen Kleinfoliobänden herauszugeben, die den Zeitraum von der Antike bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts umfassen wird. Angesichts der schwierigen Aufgabe war es ein besonders glücklicher Umstand, daß Robert West für die Bearbeitung der Stilgeschichte gewonnen werden konnte, der in den vier bisher erschienenen Bänden mit staunenswerter Energie und sicherem Gefühl für das Wesentliche die auf streng wissenschaftlichem Wege kaum zu lösende Aufgabe bewältigt hat. Für die Beschränkung des Stoffes gibt es ja mancherlei Mittel. Zunächst natürlich die Sichtung des Materials, das nur soweit herangezogen werden konnte, als es die von West vorgestellte Entwicklung illustriert. Ferner die Beschränkung auf das Problematische in der Kunstgeschichte, das zur eigentlichen Triebfeder dieser welthistorischen Skizze geworden und in kluger Zurückhaltung vor dem Eingriff in wissenschaftliche Streitfragen nach seiner jeweiligen Eigenart dargestellt ist. Und um ein solches Geistesexzerpt erträglich zu machen, bedurfte es drittens einer gewissen künstlerischen Gestaltung, durch die wir die Vorgänge der Kunstgeschichte nicht unmittelbar, sondern im Spiegel einer originellen Persönlichkeit zu sehen vermeinen. Es wäre kleinlich zu erörtern, ob dieses oder jenes noch hätte gebracht werden müssen, zu tadeln, daß ganze Kulturen kaum erwähnt werden und manches allzu greifbar, anderes wieder flacher ausgefallen sei. Denn gerade das macht ja das Buch für den Laien faßlich und für den Fachmann ungewöhnlich interessant, daß das ganze Bild in eine andere Perspektive gerückt ist, als wir es sonst zu

sehen bekommen, in eine persönlich-künstlerische Perspektive. Und das Mittel, wodurch der Autor uns in der freien Sphäre dieser kunstgeschichtlichen Vogelschau zu halten weiß, ist seine Sprache, die von dem abgegriffenen Wortschatz der sünftigen Kunsthistoriker weit entfernt ist und je nach dem Stoff bald fröhlich, bunt, elegant wirkt, zuweilen aber auch zu einer wuchtigen, ich möchte sagen, dramatischen Schönheit emporsteigt.

Im ersten Band ist der Titel: „Die klassische Kunst der Antike“ enger gefaßt als es dem Inhalt entspricht. Er beginnt mit der Insel-Kultur der Kreter, die ja freilich nur ein Abglanz ist von den riesenhaften Kulturen des alten Orients, die aber hier geschickt und in drastischer Charakterisierung als Vorstufe zur griechischen Kultur verstanden ist. Die griechische Kunst ist als die Frucht eines Rassenkampfes aufgefaßt, als eine Vermählung dorischer und jonischer Elemente, resp. als ein Kampf dieser Elemente, der sich im Lande selbst zwischen der peloponnesischen und der attischen Kultur abspielt. Die Blütezeit der attischen Kunst, also die Klassik im engsten Sinne, wird kühn, aber in höherem Sinne doch zutreffend als spezifisch religiöse Periode der griechischen Kunst bezeichnet, auf die im 4. Jahrhundert der profane, sinnlichere Stil eines Praxiteles gefolgt sei, um mit Skopas und Lysipp in die Universal-kunst des alexandrinischen Zeitalters einzumünden. Die Ausbreitung der hellenistischen Kultur und die Verschiebung des kulturellen Schwerpunktes von Athen nach Rom wird in zwei Kapiteln geschildert, von denen das erstere das Problem „Asianismus und Hellenismus“, das zweite die imperialistische Kunst der Römer behandelt, bis in die Zeit des Titus, dessen Triumphbogen mit den Darstellungen der Zerstörung Jerusalems ungewein künstlerisch als Vollendung der alten und als Vorahnung der neuen Zeit in die frühchristliche Epoche überleitet. Der zweite Band beginnt mit der Zersetzung der Antike durch das Eindringen jüdisch-christlicher Elemente. Höchst eindrucksvoll ist die Kunst unter Trajan und Hadrian nicht als Erfüllung uralter Römerwünsche, nicht als das sonnige Land eifrig erarbeiteter Herrlichkeit geschildert, sondern was da geschaffen worden ist, hebt sich bereits gespenstisch ab vom dunklen Himmel der Völkerwanderungszeit. Während das Christentum sich in den Katakomben einnistet, erleben wir in den Kaiserbauten der diokletianischen und konstantinischen Epoche das gewaltige Wachsen der Dimension und die zu-

nehmende Vergrößerung der Formen, die allen Spätteilen eigen ist.

Die Darstellung der nachkonstantinischen Zeit brachte erhebliche Schwierigkeiten mit sich. Denn wenn eine Entwicklung populär sein will, muß sie vor allem kontinuierlich sein. Der Laie setzt voraus, daß unser Wissen um die Dinge gleichmäßig sei und mit der zeitlichen Nachbarschaft wachse. In Wirklichkeit gibt es Zeiten, in denen das Geschehen sich verwirrt, die Quellen verstreuen, die Denkmäler zerfallen. Man spürt in Wests Schilderung die gediegene Schulung der Rankeschen Geschichtsdarstellung und in bezug auf die Kunstgeschichte speziell die Bekanntschaft mit den Werken Strzygowskis, dessen Ideen nicht kritiklos übernommen, sondern als orientalischer Unterton in das Ganze verflochten werden. Jedenfalls gehört die Darstellung vom Totenkampfe des Römerreiches im 5. und 6. Jahrhundert, die Charakteristik der eindringenden Germanenstämme und des mitten im Fieber der Geschehnisse wachsenden kirchlichen Prunk- und Kostbarkeitsdranges zum Schönsten, was von kunsthistorischer Seite über die frühchristliche Epoche gesagt worden ist. Mit der Aufrichtung des Frankenreiches eröffnet West den dritten Band und entwirft ein lebensvolles Bild von der welthistorischen Bedeutung Karls des Großen und seiner Hofkunst, in der er teils einen Kanon für das abendländische Bauen aufzustellen, teils eine Verschmelzung der germanischen und lateinischen Rassenkultur vorzunehmen bemüht ist. Wir erleben den Verfall der Karolingerkunst und die Aufrichtung einer spezifisch deutschen Kunstschule im Zeitalter der Ottonen, die das Vermächtnis des römischen Kaiserreiches mit der ihnen eigenen sächsischen Energie verwalten. Das schwierige Problem der Entstehung der romanischen Formgattungen wird soweit skizziert, daß der Leser sich zuverlässig orientiert, ohne auf bestimmte Thesen festgelegt zu werden. Es folgt eine hochoriginelle Betrachtung des romanischen Kunstgewerbes, in dem trotz aller byzantinischen Entlehnungen bereits der Sieg der germanischen Weltanschauung zum Ausdruck kommt. Als Gegenspieler des deutschen Kaisertums tritt Cluny auf, dessen kunsthistorische Bedeutung geschickt abgegrenzt wird, nicht nur in Deutschland selbst, sondern auch in Italien, wo man den Appenin als die ungefähre Grenzscheide der feindlichen Einflußsphären annehmen darf. Eine kurze Entwicklungsgeschichte der Plastik, insbesondere der Bauplastik, in der dem Deutschtum eine führende Rolle zuerkannt wird, behandelt die Veredelung des Geschmacks von dämo-

nisch-phantastischen Urgebilden zu jener internationalen Kultur der Kreuzzugsperiode, in der sich eine Verschmelzung der orientalischen, lateinischen und germanischen Stilelemente vollzogen hat, und am Schluß der romanischen Periode sind es zwei völlig verschiedenartige Problemreihen, in die wir die Geschichte einmünden sehen: auf der einen Seite das Wölbproblem als dem Symbol einer neuen Vergeistigung, auf der anderen die Verweltlichung der Kunst unter den Hohenstaufen mit ihrem verfrühten Individualismus, als dessen trotziges Wahrzeichen der Braunschweiger Löwe zugleich die hohen Fähigkeiten und die inneren Gefahren der Stauferherrschaft repräsentiert. In dem vierten und vorläufig letzten Band werden Gotik und Frührenaissance vereinigt, nicht nur buchtechnisch, sondern auch geistesgeschichtlich. West stellt sich damit abseits von der üblichen kunsthistorischen Periodenteilung, teils zum Vorteil, teils zum Nachteil der Darstellung. Das Reizvolle dieser Betrachtung liegt darin, daß französische, deutsche und italienische Kunst als zusammengehöriger Komplex behandelt werden können, Giotto und die Pisani zusammen mit den Meistern von Reims und Naumburg, und daß in der italienischen Frührenaissance gerade derjenigen Werke mit besonderer Liebe gedacht wird, die man als latinisierte Spätgotik bezeichnen könnte. Andererseits scheint mir aber der Begriff des Individualismus allzuweit gefaßt zu sein, so daß die Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit sich verwischt. Zunächst ist in der Gotik eine Scheidung vorgenommen worden zwischen dem konstruktiven und dem dekorativ-ausdrucksmäßigen Inhalt des Stils, wobei sorgsam der Anteil abgewogen wird, den die verschiedenen Länder und Völker an der Ausbildung der Gotik genommen haben. Die Hochgotik wird als ein Stil der Strenge charakterisiert, als eine abstrakte Verbindung des Technisch-Zweckmäßigen mit einer künstlerischen Idee, und im Profanbau, der auf dem Wege zum 15. Jahrhundert an Bedeutung gewinnt, sieht West umgekehrt eine Verbrämung des Zweckmäßigen durch kirchliche Dekorationsmotive. Den Höhepunkt erreicht die Darstellung Wests in der Auscheidung des spätgotischen Bildeindrucks aus der abstrakten Architektur. Maßwerk, Glasgemälde, Ornament und Figurenauffassung drängen auf die bildliche Wiedergabe hin, im Norden und etwas modifiziert auch im Süden, und als das logische Resultat alles Vorhergehenden ergeben sich die Malkunst der frühen Niederländer und der stierlich-befangene Realismus des tokanischen Quattrocento, die beide erst im 16. Jahrhundert ihre historische Erfüllung finden.

Leichte Lektüre sind die Westschen Bücher nicht, und ob sie ihren populären Zweck erfüllen, möchte ich bezweifeln. Denn es gehört viel Wissen dazu, um die Originalität herauszulesen, die West hineingelegt hat. Man müßte da vor allem imstande sein, die Auffassung Wests mit der herrschenden Schuldoktrin zu vergleichen. Es sind insofern keine Lehrbücher, sondern eine Feinschmeckerei für die Kunstverständigen selbst. Aber gerade dafür wollen wir dem Autor dankbar sein, daß er uns keine abgedroschene Handbuchsweisheit, sondern Bücher voll sinnvoller Zusammenhänge und im Rahmen der Aufgabe etwas Geniales zu bieten hat. Über Einzelheiten wird man daher nicht mit ihm rechten und mit Spannung erwarten, wie sich West in den vier nächsten Bänden mit der uferlosen Verbreiterung des Stoffes, mit der zunehmenden psychischen Differenzierung der Kunst und mit der Unübersichtlichkeit der Literatur abfinden wird.

Hans Rose.

JOSEPH POPP, Die figurale Wandmalerei, ihre Gesetze und Arten. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.

Das „Dekorative“, einer der wichtigsten und schwierigsten Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, ist das Problem dieses Buches; nur hat Popp in einer vorsichtigen Bescheidenheit das Problem auf das Dekorative innerhalb der figuralen Wandmalerei eingeeengt, der figuralen im Gegensatz zu jeder nur ornamentalen, genauer Ornamentmalerei. Somit gehört das Wort *figural* eigentlich in die Klammer. Popp befaßt sich im ganzen Buch mit der „Figur“ im Sinne von menschlicher Figur nur ganz beiläufig, eben weil nicht die figurale Wandmalerei alleseitig zur Diskussion gestellt wird, sondern nur in ihren dekorativen Beziehungen, und für diese eine Seite der Wirkung spielen andere Faktoren eine größere Rolle als die Figur, vor allem das Format, die Größe des Bildes, die Technik, die Raumdarstellung. Hätte Popp das Dekorative in jeder Erscheinungsmöglichkeit, also z. B. auch in der Plastik aufgesucht, so wäre er vermutlich auf das *Figurale* mehr und spezieller eingegangen; ebenso: hätte er die figurale Wandmalerei erschöpfend behandeln wollen. Trotzdem ließe sich das Wort *figural* schwer aus dem Titel streichen, und man kann höchstens sagen die Umkehrung: „Gesetze und Arten der (figuralen) Wandmalerei“ wäre treffender gewesen, denn diese Gesetze und Arten sind alleseitig behandelt, und die figurale Wandmalerei eben nicht alleseitig, sie ist nur das engere Feld, um nach dem Dekorativen zu graben.

Die Untersuchung beginnt mit der Erörterung des Schmuckes, er ist stets eine Beziehung von Schmuckspender zu Schmuckträger und umgekehrt; dabei bleibt der Träger die stoffliche und geistige Grundlage, der Spender muß ästhetisch sein und zum Träger passen. Das „Passen“ zueinander ist das aufzudeckende Geheimnis. Der Sprachgebrauch unterscheidet innerhalb des Schmuckes Ornament und Dekoration; Popp meint, man wählt diese Bezeichnungen je nachdem der Träger allein oder sowohl Träger als Spender selbständige Existenzen sind. Ist der Schmuckspender unselbständig, so redet man von Ornament (*ornare* = ausstatten), ist der Spender selbständig, d. h. ein Werk der Malerei, Plastik, des Kunstgewerbes, der Architektur, z. B. ein Brunnen auf dem Markt, ein Schloß im Park, so redet man von Dekoration (*decorare* = würdigmachen). Beim Ornament kann der Träger selbst ästhetisch wertvoll sein, er muß es aber nicht sein, dagegen bei der Dekoration sind immer beide Teile, Träger und Spender, ästhetisch wertvoll, es sind „Künste“, die sich untereinander verbinden, indes beim Ornament möglich ist, daß sich ein künstlerisches Muster mit einem nicht künstlerischen, sogar nicht-ästhetischen Objekt verbindet. So lese ich zwischen den Zeilen die Definition: Dekoration ist die künstlerische Verbindung von Künsten.

Das Geheimnis, worin das Dekorieren, das „Zusammenpassen“ und aus diesem Passen Neue-Reize Erschaffen bestehe, läßt sich, wie Popp in sehr gesunder Weise erkennt, nur induktiv aufdecken. Er beschränkt sich von hier ab auf die Wandmalerei und findet aus der Vielgestaltigkeit der Korrespondenz von Wandbild und seiner Umgebung die Richtlinien seiner Untersuchung, nämlich: daß die Wand selbst durch die Farben, die sie physikalisch-chemisch gestattet, durch ihre Flächenhaftigkeit, durch ihre Funktion als Raumabschluss dem Bilde die Anpassungsmöglichkeiten an diese ihre Sondereigenschaften biete. Das Bild hat zwar bestimmte Rechte, z. B. es muß genügend sichtbar sein, übersehbar usw., was für Wand- und Deckengemälde allerhand zum Teil selbstverständliche, aber durchaus nicht immer befolgte Regeln ergibt. Das Bild hat aber auch bestimmte Pflichten, es muß auf die gegebene Form des Raumes Rücksicht üben, die realen Raumachsen, die dem Beschauer die Stellung zum Bilde aufnötigen, sind auch die Orientierungsfaktoren für den inneren Aufbau des Bildes. — Ich will nicht im einzelnen referieren, wie Popp alle Spezialfälle der Forderungen der Architektur durchführt; die eine Gattung solcher Forderungen ergibt sich aus der Tendenz,

Wand und Decke in ihrer Abschlußfunktion zu unterstreichen, die andere aus der Tendenz, sich der Richtung oder Richtungslosigkeit, der Geschlossenheit oder Geöffnetheit des Raumes anzupassen. Hier polemisiert Popp gegen Sempers Feindseligkeit gegen die wanddurchbrechende Malerei; er steht als Kunsthistoriker weitherziger, gerechter den Möglichkeiten gegenüber und verteidigt das Illusions- oder richtiger „Raumbild“ als das zum „malerischen“ Raum allein passende. Es folgt das Kap. IV über die Technik der Wandmalerei mit vielen Aufschlüssen über die Folgerungen, die sich für das „Zusammenfassen“ aus Farbmaterial und Maltechnik ergeben, aber es zerreißt, an dieser Stelle eingereiht, den Gedankengang; ich weiß nicht, warum es nicht vor Kap. III eingeschoben wurde, dann hätte sich auch Kap. V an die Erörterung über die Zusammenhänge von Bild und Raum angeschlossen. Popp unterscheidet hier drei Gattungen des Wandbildes: Flachbild; Bühnenbild, Raumbild; dies Kapitel ist für den Kunsthistoriker das interessanteste und fruchtbarste, die erdrückend große Masse von Werken ist auf wenigen Seiten klar und sicher behandelt, man merkt, daß der Verfasser jahrelang in diesen Dingen gelebt hat. Ob seine Zurückweisung des heutigen Geschmacks, einer einseitigen Schwärmerei für das Flachbild als dem einzig dekorativen und ob seine Verteidigung von Bühnen- und Raumbild bei den Malern Früchte trägt, ist ungewiß, Ästhetiker und Kunstwissenschaftler werden das meiste, was Popp hier sagt, anerkennen müssen. — Es folgt das Schlußkapitel, in welchem der Verfasser wieder zu allgemeinen Fragen zurückkehrt; swar bleibt er hier auch möglichst bei der Wandmalerei, aber das Problem, was Monumentalität sei — auf das ihn das Problem der monumentalen Wandmalerei führt — ist ein allgemeineres. Wie weit er über die bisher vertretenen Ansichten hinauskommt, zeigt seine Polemik gegen Hamann und Vischer. Ich habe besonders aus diesem Kapitel viel neue Erkenntnis gewonnen, es ist mir das liebste der ganzen Arbeit und es sei gestattet, daß ich nach dem referierenden Teil an dies Schlußkapitel und das systematisch damit zusammengehörige erste einige Bemerkungen anknüpfe.

Unselbständig ist das Ornament fraglos in dem Sinne, wie es Popp darstellt (S. 7 und 8); an sich drängt es stets nach Fortsetzung und findet nur im Träger sein Maß und seine Grenzen. Aber jedes Vorlagebuch für Ornamentik beweist, daß man wenigstens theoretisch jedes Ornament vom Träger ablösen kann. So abseuchlich solche Muster-

bücher von Mustern aussehen, sie geben einen Überblick über die Formengattungen des Ornaments, seine Grundelemente, ihre Variations- und Kombinationsfähigkeit, ohne Rücksicht auf den Träger. Das Gefährliche dieser Vorlagemappen, daß sie den Benutzer verleiten, statt aus dem Träger das Passende selbst abzuleiten, ihm etwas Nichtpassendes aufzunötigen, berührt uns hier nicht. Was aber so als eigentliches Ornament, abgelöst vom Träger, übrigbleibt, hat schon seinen eigenen ästhetischen Wert und alle Kategorien der Stilkritik sind darauf anwendbar. Abgesehen vom Träger ist das Muster schon schwer oder leicht, gedrängt oder weitmaschig, d. h. es wendet sich an die Kategorie der Einfühlung, und ebenso gibt es rational gebändigte und irrational verstreute Musterung usw. Nichts hindert mich (obwohl es nicht allgemein geläufig ist), diese losgelöste Ornamentik als eine selbständige Gattung der künstlerischen Phantasietätigkeit, als eine Kunst neben die anderen Künste: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Poesie, Tanz, Mimik zu stellen. Dann ist jede „passende“ Verbindung des Ornaments, d. h. des für sich eigentlich nicht existenzfähigen Gebildes mit einem Träger schon Dekoration zu nennen, wenn man die oben gegebene Definition: Dekoration ist die „künstlerische“ Verbindung von „Künsten“, festhält, die ich auch aus Poppes Buch herauszulesen glaubte. Das hat aber unübersehbare Konsequenzen; denn dann unterscheide ich im Ornament das Ornamentale und Dekorative. Ein Beispiel: während ich dies schreibe, stehen vor mir mit dem Bücherrücken mir zugewandt die Bände von Dehios Geschichte der Deutschen Kunst. Jeder, der diese Besprechung liest, kennt diese Bände mindestens von außen und kann an ihnen erwägen, wie sehr diese Schrift Ornament ist, sobald man davon absieht, was diese Schrift besagt — so wie Einer, der nicht arabisch lesen kann, nicht hebräisch, nicht griechisch, alle diese Schriften ganz generell als verschiedene Ornamente auffassen kann. Doch sind offenbar verschiedene arabische, persische, türkische Manuskripte wieder innerhalb der Gesamtmöglichkeit dieser Schriftart verschieden stark ornamentiert. So ist auch die Aufschrift des Buches von Dehio sehr ornamental, besonders das große K und das kleine s in den Worten Deutsche und Kunst (während das s in Geschichte ohne Schwänzchen gelassen ist). Dieses Buchstabenornament ist aber außerdem dekorativ: in seiner Goldfarbe auf Blau, seiner Verteilung auf dem Bücherrücken, es paßt sich ihm an (obwohl nicht ganz, da die Text- und Tafelbände verschieden dick sind, also die

Rücken verschieden breit sind, während die gedrängte Schrift des Textbandes klischeemäßig auf den breiteren übertragen wurde). Ist also beim Ornament selbst sowohl das ornate wie das decorare formwirksam, so sind diese beiden Tendenzen des „nur“ Ausstattens und des „obendrein“ Würdigmachens eine engere und eine weitere Tendenz des Künstlerischen überhaupt. Die engere aber, die ornamentale Absicht, macht das Ornament zum Ornament, und zwar abgesehen von seinem Träger, abgesehen z. B. von der Funktion, die ein Strich, eine Musterung am Träger heraushebt. Überträgt man jene Bücherrückenschrift genau auf ein Blatt Papier, so wird man zwar sich fragen, warum die Worte so japanisch untereinander stehen, aber das spezifisch Ornamentale bleibt unangetastet. Die Schriftzüge haben ihre eigene Gestaltqualität und diese Gestalttheit erweist sich als eine, vielleicht als die Grundform aller bildenden Kunst. Ich kann jedes Bild, jede Plastik als „Muster“ sehen, jede Architektur, wenn man die Flächenaufteilung der Decken, Wände, Fassaden auf ihr bloßes Linien- und Fleckenebeneinander und -sueinander betrachtet, ja ich kann sogar von räumlichem Muster sprechen. Wer keine speziellen biologischen usw. Kenntnisse hat, sieht mikroskopische Schnitte als phantastische Ornamente; malt man Tier- und Pflanzenformen, die der normale Sterbliche nicht kennt, und die den ihm bekannten nicht ähneln, groß auf eine Leinwand, so sieht er diese Formen als Ornament, ohne zu wissen, daß es Tiere und Pflanzen sein sollen bzw. wirklich sind. Genau so kann man sich durch einige Schulung im Abstrahieren zwingen, jedes Bild, die „dekorative“ Schule von Athen, aber auch jedes völlig selbständige Bild, z. B. ein Selbstporträt von Rembrandt, genau so als bloßes Ornament zu sehen, oder jeden Faltenwurf einer Plastik, gleichgültig weicher Zeit, genau so wie die meisten Menschen einerseits ein Gemälde von Feininger, andererseits eine Tafel eines medizinischen Atlas, der Kommabazillen in ihrer fröhlichen Verteilung zeigt, nur als Ornament zu sehen imstande sind. Dekorativ aber wäre dies Ornamentale im Ornament selbst, wie in Malerei, Plastik und Architektur jeweils dann, wenn es mit dem Ornamentalen der Nachbarschaft und weiteren Umgebung zusammenpaßt, wenn der an einer Stelle angeschlagene ornamentale Stil über alles vereinheitlichend hinwegschlägt; wenn das Ornamentale des Ornaments mit dem Ornamentalen der Malerei — des Bildmusters —, dem Ornamentalen der Plastik usw. eins ist. So deute ich mir auch Wölfflins Unter-

scheidung von imitativer und dekorativer Schönheit. Imitative Schönheit wirkt auf mich (falls sie da ist), wenn ich einen Faltenwurf als Fäلتung eines Gewandstoffes auffasse und die natürlichen Bedingungen für das Entstehen solcher Bildungen in mir wach werden, dekorative Schönheit (falls sie da ist), wenn ich von dieser imitativen Seite absehe und das Muster des Auf und Ab, Vor und Zurück, Hell und Dunkel, Seicht und Steil usw. dieser Formen in ihrem Zusammenhang erfasse. Diese dekorative Schönheit bezieht sich aber dann auch auf die Einzelfalten innerhalb desselben Faltenwurfs, bzw. auf die verschiedenen Teile desselben Bildes, es ist der zusammenhaltende durchwegs eingehaltene Stil der Musterung, der über das einzelne Kunstwerk hinzieht; das Dekorative vereinheitlicht die einzelnen Teile ein und desselben „Ornaments“, und so sage ich einfach: mag das Ornament, das Wort im allgemeinsten Sinne genommen, eine imitative Seite haben, wie Malerei und Plastik und manches Ornament im engern Sinne, mag es keine imitative Seite haben, wie manches Ornament im engern Sinne und die Architektur, es hat eine dekorative Schönheit dann, wenn das scheinbare Vielerlei seiner Bestandteile durch ein einigendes formales Prinzip zu einem inneren Zusammenhang verwachsen muß. Treten Werke verschiedener Künste zusammen, so hat ihre Vereinigung dann einen neuen Reiz, wenn die dekorative Schönheit des einen ungehindert sein Echo findet in der konformen dekorativen Schönheit des anderen.

Von hier aus ist aber Popp's Trennung von Monumentalem und Dekorativem zu beurteilen.

Ich teile seine Auffassung vollkommen, stütze sie aber von der eben skizzierten Überlegung her anders. Das Monumentale oder Großsüßige beschreibt Popp S. 126 zusammenfassend so: „es ist der Gesamteindruck einer überragenden einfachen und einheitlichen Form von bedeutendem Volumen und Kraftgehalt; in den Hauptteilen geklärt, wesentlich in Ruhe bleibend oder von gehaltener Lebensäußerung ... an dem notwendigen Aufwand unserer gesamten seelischen Leistungsfähigkeit als machtvoller Eindruck und Gehalt erlebt.“ Man kann diese Definition im einzelnen bestreiten und ergänzen, jedenfalls würde ich das Monumentale nicht auf die Ruhe allein einschränken wollen, sicher aber kommt Popp dem Wesen der Sache näher als seine Vorgänger, die sich mit dem gleichen Problem abmühten. Nur scheint mir eins übersehen, was nicht ins einzelne geht, sondern das Ganze betrifft, ich meine, was Popp als Monumentalität definiert, das Großsüßige ist

ein Faktor dessen, was wir mit Qualität bezeichnen. Das Sehen im Großen ist abhängig vom Niveau, d. h. der Qualität des Künstlers als totaler Persönlichkeit, nur wer eine adäquate Qualität rezeptiv mitbringt, ist ihr gewachsen und sieht sie. Diese Seite des Kunstwerks ist aber selbstverständlich eine andere als das Zusammenfassen von Schmuckträger und Schmuckspender. Es kann vorkommen, daß auch dieses Zusammenpassen Qualität hat und in dem hier gemeinten Sinn das eine Merkmal der Qualität: die Großzügigkeit — aber es ist nicht immer der Fall, daher gibt es monumentale Dekoration und nichtmonumentale. Die Künstleraussprüche, die von jedem Bild — Wand- oder Tafelbild — das Dekorative verlangen, meinen meistens das Großzügige, d. h. diese eine Seite der Qualität. Es ist Popp's Verdienst, in diese sehr komplizierte Lagerung der Begriffe hineingeleuchtet zu haben. Monumental und dekorativ sind zwei sich schneidende Kreise.

Eine Rezension ist nicht der Ort, diese Gedanken zu Ende zu führen, genug wenn angedeutet wird, wie viel sich aus der Lektüre gewinnen läßt. Nicht alle Kunsthistoriker werden das Buch verstehen, nicht alle werden merken, wie sehr sie diese Fragen der Ästhetik angehen; auch nicht alle Künstler. Die letzteren aber werden, wenn sie das Buch verstehen, nebst vielen Einzelwinken für die Praxis auch theoretisch darin mehr finden, als sonst in Büchern, die ihnen sagen wollen, wie man es eigentlich machen sollte. Denn so sehr man bei flüchtigem Lesen den Eindruck haben kann, Popp gebe aus reinem individuellen Geschmack heraus parteilich Vorschriften, bei genauerem Lesen findet man, daß er nur die selbstverständlichsten Dinge verlangt und ausspricht, was oft das schwerste ist zu erfüllen, aber auch nur zu formulieren.

Paul Frankl.

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER: Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Ulrich Thieme und Fred C. Willis. XIV. Bd. Giddeus — Gress. Leipzig, Seemann, 1921. (M. 198.—)

Das Titelblatt des neuen Bandes weist nun wiederum Abweichungen auf, die in obiger gedrängter Angabe angedeutet sind. Im Vorwort wird betont, daß ein Teil der Verantwortung von jetzt ab auf die vom Verein bestellten fünf Kuratoren fällt. Nicht weniger als 126 Stifter privater Mittel werden namhaft gemacht, die auf mehrere Jahre

hinaus das Fortbestehen des Unternehmens ermöglicht haben. Die hauptsächlich redaktionelle Neuerung besteht darin, daß man sich nun nochmals „zu einer wesentlich gedrängteren Fassung entschlossen“ hat. Dies merkt man deutlich, wenn man sieht, wie die Schriftleitung sich durch das fast unübersehbare Gestrüpp der „Giovanni“ innerhalb 48 Seiten (mit 359 Titeln) gefunden hat. Immerhin kommen noch Entgleisungen vor, wie bei van Gogh, der mit $7\frac{1}{2}$ Spalten wenigstens mir, Joseph Grassi, der mit $7\frac{3}{4}$ Spalten wohl jedermann als zu reichlich bedacht erscheint. Die Einordnung der Künstler, die im vorigen Band in richtige Wege eingefahren zu sein schien, ist in diesem allerdings wieder ganz kraus. Man mag ihn unter Romano, wohl auch unter Pippi suchen, der eigentlich, wie auf S. 215, selbst angedeutet wird, unter de' Gianuzzi eingereiht sein müßte, aber ihn unter Giulio einzustellen, wie hier geschehen, will mir doch als ein äußerstes Kunststückchen vorkommen. Jan Gossaert, gen. Mabuse, ist ganz richtig unter G. zu finden: warum da der Wiener Joseph Resneczek, gen. Gisela, unter G. steht, kann man nicht verstehen. Überhaupt die Einstellungen bieten das Äußerste an mangelnder Konsequenz dar. Beim Durchstreifen fand ich unter Heinrich Goeding, daß dieser sich „gegen Ende seines Lebens mit Vorliebe dem Kupferstich“ zuwendete. Der Satz wird erst dadurch schlimmer, daß darauf folgt „den er technisch gut beherrschte“. Wer wissen will, daß Goeding den Stich gut beherrschte, möchte zuvor erfahren haben, ob Goeding überhaupt je gestochen und nicht nur radiert habe! Nicht im Text und nicht einmal in der Bibliographie wird der Artikel im Repertorium XV, p. 353—6 erwähnt, wo immerhin zu den 137 graphischen Blättern des Meisters, die Andresen kannte, weitere 157 nachgewiesen worden sind. — Wenn auch das Bestreben nach kürzester Fassung auf das Lebhafteste zu begrüßen ist (denn immer noch sind wir erst zur Mitte des fünften von Naglers 22 Bänden gediehen), so ist doch zu hoffen, daß die Schriftleitung keine Auswahl unter den Namen trifft, also keine Namen streicht. Mag Raffaello Santi auf eine Spalte und die Literaturangaben beschränkt werden; es würde dem Lexikon damit kein Schaden zugefügt. Aber die große Karte, daß hier eben jeder Künstler, über den sich überhaupt Mitteilungen machen lassen, zu finden ist, wird die Schriftleitung hoffentlich nach wie vor in der Hand behalten.

Hans W. Singer.

ALLGEMEINES LEXIKON usw. Fünftehnter Band: Gresse — Hanselmann. Gr. 8°. Seemann, Leipzig 1922. Hbled. M. 4000.—.

Wie anders kann man ein Referat über den 15. Band beginnen, als mit dem Hinweis auf das Ableben des eigentlichen Urhebers des gewaltigen Werkes. Während der Arbeit an diesem Bande ist Prof. Ulrich Thieme von seinem langen Leiden erlöst worden. Schon für das, was bislang geleistet worden ist, wird ihm die Kunstwissenschaft ewigen Dank wissen; noch mehr, wenn endlich der große Plan, den er angeregt hat, und dem er sein Leben weihte, zum Abschluß gediehen sein wird. — Aber während derselben Zeitspanne hat das Lexikon noch andere Verluste zu beklagen. Ebenfalls gestorben ist Kurzwelly, einer der ältesten und eifrigsten Redaktionsmitarbeiter. Dr. F. Willis, der seit dem 13. Band die Hauptstütze Thiemes als erster Redakteur gewesen war, ist aus dieser Tätigkeit geschieden und hat sein Amt in die Hände Dr. Vollmers gelegt, der seit 1906 im Bureau der Schriftleitung sitzt und neben dem Begründer wohl mehr als irgendein anderer für das Lexikon geleistet hat. Das zeigt sich auch wieder, wenn man den neuen Band durchsieht. Endlich aber kennzeichnet dieser Band einen bedeutsamen Abschnitt in der Erscheinungsform. Schon seit dem 5. Bande übernahm, wie das Titelblatt besagt, die bekannte Firma E. A. Seemann den Verlag. Erst von jetzt ab aber ist das Lexikon recht eigentlich ein Artikel des Hauses, der sich ganz selbst tragen, soll und buchhändlerisch auf eigenen Füßen steht. Das spricht sich in einer zunächst weniger angenehmen Weise aus, — in der Preisnormierung. Aber gerade darin muß man ein erfreuliches und nicht ein bedauerliches Zeichen erblicken. Es beweist, daß der vorsichtige Verlag das Vertrauen hat, mit der Einführung des Werkes beim Abnehmerkreis so weit gediehen zu sein, daß er es wagt, die Weiterführungsmöglichkeit von dem glatten Verkauf ohne Stiftermittel zu erwarten. Also scheint nun der Abschluß endgültig gesichert.

Was den 15. Band selbst anbelangt, so ist er in Ausstattung, Umfang und Inhaltswert den letzten beiden völlig ebenbürtig. Er birgt wiederum hervorragende Beiträge über ganz bedeutsame Titel wie Grünwald, Guardi, Barbieri-Guercino und die Familie Hals. Der Durchschnitt der „Kleinware“ ist vortrefflich. Natürlich könnte man eine Reihe kleinerer Versehen und Mängel nachweisen, — die selbstverständlich bei einem Werk dieser Art

nie ausbleiben können. Ich verzichte darauf, auch nur eins anzuführen, da das Sinn nur mit Rücksicht auf einen etwaigen Nachtragsband hätte. Ich bin aber überzeugt, daß ein solcher nicht erscheinen wird; wird man doch einst froh genug sein, mit dem Werk überhaupt zum Abschluß gelangt zu sein.

Leider ist es der Schriftleitung immer noch nicht gelungen, ihr Versprechen, zwei Bände im Jahr herauszubringen, in Wirklichkeit umzusetzen. Jedenfalls würde straffate Fassung hierzu dienlich sein. Gerade der neueste Band läßt sie gelegentlich vermissen. Beiträge wie Guibal, J. P. Hackert, K. Hagemeister, J. B. Hagenauer, J. C. Handke u. a. m. erscheinen mir viel zu lang. Wenn Schmid es fertig brachte, einen so problemreichen und überaus wichtigen Künstler wie Mathias Grünewald in $3\frac{3}{4}$ Seiten zu bewältigen, so hätten nicht fast ebensoviel, sondern höchstens ein Drittel davon für den drittrangigen G. Grupello genügen müssen.

H. W. Singer.

CHR. VOIGT, Schiffs-Ästhetik. Die Schönheit des Schiffes in alter und neuer Zeit. 125 S. mit 102 Abb. Verlag der Zeitschrift „Schiffbau“ (Reinhold Strauß, Komm.-Ges.), Berlin 1922.

Verfasser begibt sich hier auf ein Gebiet, das Kunstgelehrten und Künstlern im allgemeinen nicht gerade vertraut zu sein pflegt. Das Schiff — in erster Linie das Seeschiff — in seiner Schönheit wird uns vorgeführt, wie es sich im Laufe der Jahrtausende den Fortschritten der Technik, aber auch wirtschaftlichen Forderungen entsprechend, wandelt. Zahlreiche Typen aller Größen liegen zwischen dem primitiven Fahrzeug des Urmenschen und unseren modernen Ozeanriesen, und überall sehen wir, wie der dem Menschen innewohnende Schönheitstrieb sich geltend macht, und wie er sein Schiff sowohl in den „Linien“ als auch im schmückenden Beiwerk unbewußt den Gesetzen der Ästhetik anpaßt, wie auch hier dem Auge wohlgefällt, was dem Zwecke am besten entspricht. Alles das zeigt uns Verfasser an Hand zahlreicher, zum Teil vorzüglicher Abbildungen in anregender Darstellung: Die Schönheit des Seeschiffes; das schöne Schiff der Barockzeit; das schöne Schiff unserer Zeit; nautische Ästhetik, das Schiffsmotiv in der Baukunst; das weibliche Element in Schiff und Meer; das Schiffsmodell. Die einzelnen Kapitel stehen zwar nicht alle auf derselben Höhe — das „weibliche Element“ würde ich fortgelassen und dafür ein Kapitel über die

Klipper aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts eingeschoben haben — aber die verborgenen Schönheiten von Schiff und Meer dem Leser vor Augen zu stellen und ins rechte Licht zu rücken, ist dem Verfasser nicht übel gelungen.

A. Köster.

A. GERKE und ED. NORDEN, Einleitung in die Altertumswissenschaft. II. Dritte Auflage. VIII u. 494 S. B. G. Teubner, Leipzig 1922.

Für den modernen Kunsthistoriker, der immer wieder auf die Antike hingewiesen wird, und bei Behandlung so zahlreicher Probleme genötigt ist, einen Blick ins Altertum zu werfen, ist es von größter Bedeutung, für das Grenzgebiet seiner Wissenschaft und darüber hinaus einen sicheren Führer zu haben. Früher pflegte sich der Kunsthistoriker bei Baumeister: „Denkmäler“ Rat zu holen. An Stelle dieses, zu seiner Zeit vorzüglichen, doch längst überholten Werkes ist, obwohl ganz anders geartet, die „Einleitung“ von Gerke und Norden getreten, deren zweiter Band bereits in dritter Auflage vorliegt. Er enthält zunächst eine Abhandlung über das griechische und römische Privatleben von E. Pernice. Das antike Haus wird geschildert, die Tracht sowie die mannigfachen Gebräuche der Alten, von denen sich manches bis in spätere Zeiten hinübergerettet hat. Eine Darstellung der Münzkunde von K. Regling ist besonders zu begrüßen, da es gerade auf diesem Gebiete an kurzgefaßten, schnell orientierenden, die Resultate der neuesten Forschung berücksichtigenden Darstellungen fehlt. Was F. Winter über die griechische Kunst sagt, ist zwar auch anderweitig zugänglich, aber es ist doch angenehm, es auch hier zu besitzen. Vorzüglich ist die lebendig geschriebene Schilderung der griechischen und römischen Religion von Sam Wide, wie auch die Abhandlung über die Wissenschaften von J. L. Heiberg und die Geschichte der Philosophie von A. Gerke. Ein systematisches Inhaltsverzeichnis sowie ein ausführliches Register machen das Werk besonders brauchbar für den, der sich über eine Frage schnell orientieren will, und für den Kunsthistoriker außerordentlich wertvoll sind die sorgfältigen und reichen Angaben der neuesten Literatur, so daß dem Benutzer mancher Umweg erspart bleibt. A. Köster.

FRIEDRICH SARRE, Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln und

19 Textabbildungen. X u. 69 S. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922.

Als Band V der von W. Cohn herausgegebenen Serie „Die Kunst des Ostens“ folgt das Buch der Aufgabe, die künstlerischen Schätze des Orients in handlicher Form in guten Abbildungen einem weiteren Kreise zugänglich zu machen. Dies war hier um so mehr geboten, da die meist aus großen Tafelwerken bestehende Fachliteratur schwer zugänglich oder vergriffen ist. Bei dem vorliegenden Stoffe, für dessen Erforschung ja der Verfasser selbst den größten Teil seiner Lebensarbeit aufwandte, handelte es sich also mehr um eine übersichtliche Zusammenfassung des bereits Erarbeiteten, als um die Vorführung neuer Ergebnisse. Der Text gibt eine sachliche Beschreibung und Erläuterung zu den chronologisch angeordneten Bildtafeln und vermeidet ablenkende Problemstellungen, wie sie sich bei dem zum Teil noch wenig erforschten Material für den Fachmann ergeben. Der erste Abschnitt (Taf. 1—52) umfaßt die Denkmäler der Achämenidenzeit, also Pasargadae, Bisutun, Persepolis und Susa, meist nach den Aufnahmen des Verfassers und den älteren von F. Stolze. Als interessante Vergleichsobjekte kommen hinzu das Relief aus Erghill in Konstantinopel (30), das Goldblech mit der Darstellung eines Persers aus dem Oxusschatz (42) und die Berliner Silberstatuette (43), die beiden letzteren freilich schwerlich als achämenidische Erzeugnisse. Der folgende Abschnitt über die Kunst der Seleukiden- und Partherzeit (Taf. 53—66) konnte im Hinblick auf die geringe Erforschung dieser Periode nur von geringem Umfang sein. Das Grabmal auf dem Nimrud Dag und Hatra sind neben dem künstlerisch wenig bedeutenden Assurstelen, den stark zerstörten (deshalb hier nicht aufgenommenen) Reliefs von Bisutun und den Münzen, die einzigen festen Anhaltspunkte, zu denen einige Kleinfunde ergänzend hinzutreten. Um so reichhaltiger ist der Denkmälerschatz der sasanidischen Periode. Die Baukunst und die Reliefs haben längst die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, gleichwohl ist auch da vieles noch nicht gelöst. Ich möchte nur auf die großen Stilunterschiede an der Hauptgrotte des Taq i bustan verweisen, deren einzelne Reliefs allgemein und so auch hier der Zeit Khusraus II. zugeschrieben werden. Dies kann allenfalls für die Reliefs der Rückwand gelten, während die beiden Jagdreliefs und der Schmuck der Stirnwände in ihrer Auffassung schwerlich bloß durch die Anteilnahme verschiedener Hände

erklärt werden können. Bei den folgenden Gruppen der Seidenstoffe und vor allem der Silbergefäße ist die typische Auswahl der zum großen Teil in dem nicht leicht erreichbaren russischen Tafelwerke von Smirnow veröffentlichten und einiger noch unbekannter Stücke besonders zu danken. Gerade hier lassen aber die sehr vorsichtig abgefaßten Datierungen und Zuschreibungen erkennen, wie sehr wir noch im Dunkel tappen, um so mehr mag aber der hier übersichtlich zusammengestellte reichhaltige Formenschatz auch den Fachmann anregen, diesen Dingen von formaler Seite an den Leib zu rücken; denn die wenigen ikonographischen Anhaltspunkte, wie die Formen des Kronschmuckes, erweisen sich bei der anzunehmenden oftmaligen Wiederholung der Typen in verschiedenen Zeiten und Lokalen gerade hier von sehr bedingtem Wert. — Bei dem Zweck dieser Serie wäre wohl überhaupt ein stärkeres Eingehen des Textes auf die rein künstlerischen Eigenwerte des vorgeführten Materials für viele wünschenswert und für solche, denen die Fremdartigkeit dieser Kunsterzeugnisse das künstlerische Einfühlen erschwert, notwendig gewesen. Gleichwohl mußte die rein sachliche Art der Vorführung und die Beschränkung auf die bisherigen feststellenden Ergebnisse in diesem Falle von Vorteil sein, da ja zur Erreichung eines Überblickes auch manches künstlerisch weniger hervorragendes Werk von Bedeutung sein mußte.

H. Glück.

ERNST KÜHNEL, Miniaturmalerei im islamischen Orient. Mit 154 Tafeln und 5 Textabbild. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1922.

In diesem 7. Bande der Serie „Die Kunst des Ostens“ kommt ein in seiner künstlerischen Stellung sowie in seiner historischen Bedeutung als Mittelglied zwischen ostasiatischer und europäischer Kunst noch viel zu wenig gewürdigtes Gebiet zur Behandlung. Eben darum ist auch bei diesem, wie bei den vorhergehenden Bänden dieser Folge die übersichtliche Zusammenstellung des Stoffes als eine Anregung für weitere Kreise und als eine handliche Übersicht für den Fachmann zu begrüßen. Die wichtigste Literatur ist bereits im Vorworte angeführt. Ihr, vor allem den großen Sammelwerken von Martin, Marteau und Véver, Coomaraswamy, Schulz und dem Münchner Ausstellungswerke, sind auch die meisten Abbildungen entnommen, da die Absicht, möglichst viel unveröffentlichtes Material zu bringen, fernlag. Bei

dieser Gelegenheit mag darauf verwiesen werden, daß eine Veröffentlichung des reichen Materials an etwa 250 indischen Miniaturen, die auf 60 Tafeln der Wandverkleidung des Millionenzimmers in Schönbrunn vereinigt sind, demnächst durch das Wiener kunsthistorische Institut erfolgen wird, und damit die von dem Autor beklagte verhältnismäßige Armut der deutschen Sammlungen an solchen Originalen von österreichischer Seite einigermaßen wettgemacht wird.

Der einleitende Text des vorliegenden Buches bringt zunächst eine allgemeine Einstellung der islamischen Miniaturmalerei, ausgehend von der Erörterung des Bilderverbotes und von dem Verhältnis der Buchmalerei zu der hier nicht einbezogenen Kalligraphie und Arabeskenverzierung. Es folgt eine Übersicht über die zumeist illustrierten literarischen Stoffe, über Technik, Bilderhandschriften und Einzelblätter, über einige für den Europäer fremdartige Einzelheiten und über die das kulturelle Leben der Zeit widerspiegelnden Darstellungsgegenstände. In einem zweiten Abschnitt ist ein kurzer übersichtlicher Abriss über „Meister, Schulen und Werke“ gegeben. Erst mit dem 13. Jahrhundert beginnt das erhaltene Denkmälermaterial, was die vorübergehende Zeit anlangt, ist mit Recht auf die Bedeutung der Manichäer und Nestorianer für die Anfänge der Miniaturkunst und auf die Möglichkeit des Einwirkens zoroastriischer Überlieferung hingewiesen. Es folgt dann die Charakterisierung der einzelnen Schulen mit ihren Meistern und zwar die persischen und mongolischen Schulen in Bagdad, Samarkand, Herat (mit Behzad und Aga Mirek und ihren Nachfolgern), Buchara und die letzte Blüte unter Schah Abbas, bei der eine Übersicht über das Riza-Problem gegeben wird. Nach einem kurzen Abschnitt über die türkischen Miniaturen wird schließlich ausführlicher die Miniaturmalerei unter den Moghulkaisern in Indien und die der Radjput-Schulen behandelt. Am Schluß des Textes geben Erläuterungen zu den Abbildungen die nötigen sachlichen Anhaltspunkte. — Die vielen entwicklungsgeschichtlichen Fragen, die sich bei der Behandlung dieses Stoffes ergeben, zu lösen, war in diesem Buche nicht die Aufgabe. Die hohe künstlerische Bedeutung dieser Miniaturen dem Leser näher zu bringen, wurde einigermaßen in dem Sinne versucht, daß einige dem Europäer ungewohnte gegenständliche, gestaltliche und formale Elemente erklärt wurden. Ein tieferes Eindringen in die künstlerischen Wesenswerte wäre erwünscht gewesen. Freilich steht man da vor der Frage, was angesichts des Hauptzweckes

dieser Bücher vorzuziehen sei: Die künstlerische Auswahl der Bilder für sich sprechen zu lassen und den Text nur auf die rein sachlichen Angaben zu beschränken, oder dem Leser das Einfühlen in die Fremdartigkeit dieser Werke durch die textliche Herausarbeitung ihres künstlerischen Wesens zu erleichtern. H. Glück.

OTTO HÖVER, Kultbauten des Islam.
gr. 8^o. 16 Seiten Text, 62 ganzseitige Abb.
Wilhelm Goldmann Verlag, Leipzig 1922.

Eines der heute beliebten Abbildungsbücher die im wesentlichen auf Anschauungsmaterial eingestellt sind und textlich in kurzem Abriss eine größere Allgemeinheit informieren sollen. Was zunächst das letztere anlangt, so darf die bei der Fülle des Stoffes nicht leicht zu lösende Aufgabe nach dem heutigen Stande als gelungen gelten. Das persönliche, erlebnismäßige Erfassen des Materials geht mit der Sachlichkeit der Vorführung und einer möglichst objektiven künstlerischen Wertung glücklich Hand in Hand und vermeidet das bei solchen Büchern vielfach unterlaufende Verfallen in das eine oder andere Extrem. Nach einer stimmungsmäßigen Einführung wird ein Bild der sozialen, politischen und ethnischen Welt des Islam entrollt, wobei mit gutem Recht von der geläufigen Art abgegangen wird, den einen oder anderen Volkstrom als den entscheidenden in den Vordergrund zu stellen oder die vorangegangenen Kulturen womöglich allein für die islamische Entwicklung verantwortlich zu machen. Vielmehr wird das von Arabern und Turko-Mongolen getragene Nomaden- und Eroberertum bei voller Einschätzung hellenistischer und iranischer Kulturüberlieferung als für die ganze islamische Welt entscheidend erkannt. Dies kommt auch in dem Abschnitte „Bautypen und Baugeist“ zum Ausdruck, wobei immer wieder weitere Ausblicke, die auch Außerislamisches teils als geistig Verwandtes, teils als charakterisierendes Vergleichsmoment heranziehen, das Bild nicht nur für sich, sondern auch in seiner Stellung zum großen Ganzen des Kunstgeschehens vorteilhaft zu erfassen suchen. Für die im Islam verwendeten baulichen Hauptglieder wie Kuppel und Tonne wurde freilich — den bisherigen wissenschaftlichen Ableitungen entsprechend — den vereinzelt iranisch-byzantinischen Großleistungen der vorislamischen Zeit eine größere vorbildliche Bedeutung zugeschrieben, als dies bei stärkerer Berücksichtigung der einleitend vom Autor selbst erkannten großen Bedeutung des Volkstümlichen

hätte der Fall sein müssen. Näherten sich doch bereits diese vorislamischen Prunkbauten aus derselben volkstümlichen Quelle, aus der später auch der Islam, ohne jener Großleistungen sonderlich zu bedürfen, seine Typen monumentalisiert hat, und versagt doch eine derartige Ableitung aus spätantiker Großkunst auch bei dem dritten hervorgehobenen Wesensmotiv, dem Hufeisenbogen. Ähnlich mußte sich der Verfasser später begnügen bei Besprechung des Minarets objektiv auf die bisher geläufigen Ableitungen von antiken Vorbildern hinzuweisen, obwohl auch hier volkstümlich Iranisches zugrunde zu liegen scheint. In einem Büchlein wie dem vorliegenden ist freilich nicht der Ort, Forschungen zu geben, sondern Forschungsergebnisse auszuwerten; und so ist diesbezüglich auch dem Autor kein Vorwurf zu machen, da hier die Wissenschaft erst begonnen hat, das Terrain abzustecken (Strzygowski). Besser konnte sich der Verfasser mit der Zuteilung spätantiker Vorbildlichkeit und volklich begründeten Eigenwesens zurechtfinden, wo er bei Besprechung der Säulen- und Pfeilermoschee nicht in der Übernahme der antikisierenden Glieder, sondern in der besonderen Art der Raumgestaltung und Anordnung das Wesentliche sieht. Hier zeigt gerade das negative Verhalten der früheren islamischen Bauten zur Durchbildung eines Innenraumes, wie gerade der Anfang der spätantiken Wesenheit fernstand. Um so deutlicher hebt der Verfasser andere Wesenheiten (Steigerung der Zahl, reihende Ordnung, Innenhof, konstruktives und ornamentales Denken) als positive Leistungen des volkstümlichen Geistes hervor, die ihn wieder zu Arabern und Persern als den Trägern zurückführen, um schließlich auch den Türken (Seltsuken und Osmanen) vor allem in ihrer raumkünstlerischen Begabung ihren Anteil gleichsam als Vollender einer in sich bestimmten Entwicklung zu gewähren. Als Generalnenner des morgenländischen Bauens überhaupt spricht der Verfasser schließlich im wesentlichen das Streben nach Entkörperlichung an, wo Kunstschöpferisches und Religiöses auf einer höchsten Ebene zur Einheit gebracht sind.

Im Abbildungsteil scheint das Hauptaugenmerk bei der Auswahl auf die kubisch wirkenden Bauten gewendet worden zu sein, so daß das Türkische, Turko-Persische und Indische im Vordergrund steht. Mag dies auch einem einheitlichen Eindruck entgegenkommen, so daß man z. B. das überladene Zierliche der Alhambra nicht vermißt, so hätte doch das Monumentale des freiräumigen Hofes, wie es in der Ibn Tulun Moschee in Kairo

und in persischen Medresenanlagen zum Ausdruck kommt, zur Anschauung gebracht werden können Kairo scheint überhaupt stiefmütterlich behandelt, abgesehen von der irrftimlichen Beschriftung von Tafel 29 (Mamelukenbauten, nicht Gijuschi!) und Tafel 35 (die Grabmoschee Barkuk ist hier nicht sichtbar). Für das Fehlen anderer islamischer Städte mit bedeutenden Bauten, die sehr gut in diesen Rahmen gepaßt hätten (ich denke vor allem an Aleppo), ist dem Verfasser schwerlich ein Vorwurf zu machen, sind doch davon wenig Abbildungen zur Hand und ist doch die islamische Kunstforschung gerade in den näher erreichbaren, vormals hellenistischen Gebieten vor der klassischen und christlichen Archäologie immer zurückgeblieben.

H. Glück.

ALFRED SALMONY, Europa — Ostasien, religiöse Skulpturen. Mit 44 Abbildungen, 82 S. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam 1922.

Ein Versuch in vergleichender Kunstwissenschaft. Die künstlerische Entwicklung der romanischen Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts wird in Parallele gestellt zu der der ostasiatischen Plastik von der Hanzeit bis zum Ende des 7. Jahrhunderts. Der Vergleich ist in feinsinniger Weise durchgeführt und sucht die gleichlautende Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Geschehens unter voller Bewußtheit der Verschiedenheit der beiden Wesenheiten West und Ost zu erfassen. Das Ergebnis ist die Aufstellung zweier Linien, die in den beiden verschiedenen Zeiträumen und Lokalen gleichermaßen den Weg „von einer rein jenseitigen Konzeption der Gottesvorstellung zu einer menschlich zugänglichen Darstellung“ aufzeigen. Aus der religiösen, in linearem Flachstil sich äussernden Gebundenheit der Form wird zu einer persönlicheren plastischen Gelöstheit übergegangen. So wird der Folge: Hanreliefs, Yün kang, Long men und Votivstelen mit dem Höhepunkte der Toribusshi-Trinität eine Folge wie: Relief von St. Genis in Fontaines (1020), Grabmal des Abtes Durand in Moissac (1106), Tympanon von St. Aven tin mit dem Kulminationspunkt des Christus von St. Sernin zu Toulouse gegenübergestellt. Dieser vorbereitenden Entwicklung folgt dann die „Reife“ einerseits in den Meisterwerken der Sui-Zeit (590—618), andererseits in den Portal-Skulpturen von Moissac mit ihren Auswirkungen. Ein „Ausbreitung“ betiteltes Kapitel bringt dann die Gegenüberstellung des Ausklügens der beiden Entwicklungen, in dem die große formale Spannung

der Reife zusammenbricht: in China der späte Sulstil (Yakushiji-Trinität), im Westen vor allem St. Giles und St. Trophime zu Arles, die damit nicht — wie bisher — als ein Anfang, sondern als ein Abklang einer Entwicklung erscheinen. Chartres nimmt dann im Norden eine neue Linie auf. Als die verschiedenen Wesenheiten dieser beiden Entwicklungslinien erscheinen hinter den verwandten Zügen einerseits Anspannung und Ringen um Gott im Westen, andererseits Ruhe und Einklang mit allem Dasein im Osten.

Das Ergebnis dieser Betrachtung ist also die Aufstellung einer entwicklungsgeschichtlichen Parallele zwischen Ostasien und Europa, wie sie seinerzeit auch an der altchinesischen Ornamentik im Vergleich mit der europäischen Völkerwanderungsornamentik durch Hörschelmann aufzuzeigen versucht wurde. Trotz der Übereinstimmungen betont der Verfasser hier freilich mit Recht, daß die Vergleichung des Kunstinhaltes nur zur Erkenntnis völliger Andersartigkeit führen kann, daß das Verstehen eines Kulturerteils aus den Voraussetzungen des anderen unmöglich sei, denn jedem wohne ein eigenes Lebens- und Wachstumsgesetz inne. Wenn nun hier aber doch inhaltlich und formal eine gleichartige Gesetzmäßigkeit in West und Ost festgestellt wurde und diese Gleichartigkeit den Gegenstand des Buches bildet, so fragt der Leser doch am Ende: wozu diese Parallelstellung? Daß hier noch Antworten ausständig sind, das scheint ja der Verfasser selbst gefühlt zu haben, wenn er am Schlusse gleichsam geltend macht, daß der Vergleich das Verständnis des Fremden, aber auch des Eigenen, bisher wenig Geschätzten, erleichtert. Sicherlich! Aber sicherlich ist sich der Verfasser auch bewußt, daß wir nicht erst Ostasien brauchten, um das Romanische zu erleben, und nicht das Romanische, um Ostasien zu erleben. Was nun in wissenschaftlichem Sinne an dem Buche nicht befriedigt, ist: daß hier ein Problem sehr feinsinnig aufgerollt, aber in keiner Weise zu lösen versucht wird. Bei Hörschelmann standen seinerzeit als Zweck der Gegenüberstellung die Lamprechtschen Entwicklungstheorien im Hintergrund. Mit solchem Zweck, wie überhaupt mit der Urfrage aller Wissenschaft: „Worum?“ will aber ein Großteil der modernen Kunstgeschichtsschreibung nichts zu tun haben. Die Kunstwissenschaftler werden immer mehr erlebende Künstler als erkennende Wissenschaftler. Und doch sollten sie beides sein, wie in keiner anderen Wissenschaft! Den einen Teil hat hier auch Salmony besorgt, der zweite kann durch die wissenschaft-

lichen Verweise allein nicht ersetzt werden. Wie wertvoll trotzdem solche Zusammenstellungen und auch die Vorliegende ist, wird man erst erkennen, wenn man nicht nur in der dadurch ermöglichten objektiveren Feststellung der Wesenswerte das Ziel kunstwissenschaftlicher Betätigung sucht, sondern diese erst als Vorarbeit der eigentlichen Entwicklungsfragen nimmt. Hier müßte also die Frage nach dem Warum der Gleichartigkeit der vorgeführten Erscheinungen untersucht werden, um so überhaupt erst zu den Gesetzen der Entwicklung vorzudringen. Dann mag freilich das Bild eines scheinbar so klaren „Entwicklungsablaufes“, wie er in den behandelten zwei Linien vorzuliegen scheint, ein anderes Ansehen bekommen und Schwierigkeiten, wie sie bei der Parallelführung besonders des Frühromanischen und der Han-Tang-Entwicklung dem Verfasser offenbar bewußt worden sind — trotzdem die flüssige Schreibweise darüber hinweggleitet — erhalten vielleicht ihre Lösung. Nebenbei sei noch auf eine dritte, wenn auch noch nicht mit gleicher Vollständigkeit faßbare Entwicklungslinie in Armenien und dessen russischem Wirkungsbereiche hingewiesen, auf deren größte Verwandtschaft mit der romanischen Entwicklung bereits Strzygowski (Armenien, S. 811 ff.) aufmerksam gemacht hat, und die in dem Petrus und Paulus des Stephanaklosters bei Garni eine höchst auffallende, auch zeitlich nahestehende Parallele zu den gleichen Toraposteln in Moissac hat. Auch mit dem weiteren Osten ergeben sich da seltsame Verwandtschaften. Gerade diese dritte, wie ich glaube, in gerader Linie bis in die parthische Zeit Irans — also in die der Hanzeit zeitlich parallele Epoche Vorderasiens — zurückverfolgbare Entwicklung mag wohl auch die Wege weisen, nach denen die von Salmony vorgeführten Übereinstimmungen nicht bloß mit dem scheinbaren Zufall eines gleichgerichteten religiösen Empfindens, sondern mit dem tatsächlichen Bestande großer welthistorischer Zusammenhänge ihre Erklärungen finden.

H. Glück.

W. GROTE-HASENBALG, Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur. Berlin, Scarabäus-Verlag 1922.

Unter Verweisung auf meine Anzeige des Buches, die in einem Heft des Cicerone 1923 erscheint, sollen hier einige Bemerkungen fachwissenschaftlicher, meist methodologischer Art folgen.

Der Verfasser meint ein populär-wissenschaftliches Buch geschrieben zu haben. Ohne in einen

überflüssigen Streit um Worte oder Begriffe eintreten zu wollen, weise ich darauf hin, daß es zutreffender heißen müßte, verfaßt von einem wissenschaftlichen Dilettanten. Das scheint mir der Kernpunkt zu sein, daß hier jemand an die Arbeit gegangen ist, ohne irgendeine Schwierigkeit zu scheuen, durchaus im vollen Bewußtsein der Schwere der zu lösenden Fragen, aber mit dem Gefühl, Wertvolles sagen zu können, ohne das Handwerkzeug ganz beherrschen gelernt zu haben. Ich finde, das kann die Achtung vor der Leistung des Verfassers nur steigern und andererseits kann sie durch die Feststellung nicht gemindert werden, daß tatsächlich seine Kräfte zur Bewältigung der Aufgabe nicht, oder ich hoffe sagen zu dürfen: noch nicht ausgereicht haben. Daß Grote manchenmal den Flug sehr hoch nimmt, z. B. etwa Kulturpsychologie Chinas geben will, ohne natürlich in der Lage zu sein, aus den Quellen heraus zu arbeiten, mag übergangen werden. Die „großen Synthesen“ sind ja jetzt modern. Was ich speziell im Auge habe, ist, daß Grote sich noch nicht genügend ausgebildet hat, Ornamente zu lesen, zu charakterisieren und zu vergleichen. Seine Art der Betrachtung ist da leicht noch etwas „ungefähr“, auch vom Hergebrachten noch etwas bedingt, so daß seine frische Kraft nicht voll zur Auswirkung kommen kann. Als Beleg notiere ich etwa, ohne irgendwie erschöpfend sein zu wollen: das Muster der Borte von Abb. 41 hat mit kufischen Buchstaben (S. 74) nichts zu tun, sondern ist ein klares Bandmuster mit geometrischen Formen. Zum Vergleich der Tafeln 21/22 mit 81/82: Die „Rosen“ sind einmal Gebilde, die wohl gerahmt sind, deren Rahmen aber zum mindesten nicht mehr Gewicht hat als das Innenfeld, im anderen Falle betonte Rahmen mit einem Füllungsmotiv — ästhetisch also zwei ganz verschiedene Absichten und Wirkungen. Was ist (S. 93 zu Taf. 24) eine „sarasenisch (?) behandelte Palmette“ und worin besteht die Ähnlichkeit mit Abb. 20a? Worin liegt die Gleichheit der Form der Wellenranke von Taf. 115 mit der auf Abb. 130 und die der Rose von Taf. 116 mit der Rosette des frühchinesischen Stoffes Abb. 127? Soviel an Einzelheiten. Schwerer wiegt, daß Grote meines Erachtens zu keiner systematischen Klarheit gekommen ist, was ein geometrisches Muster ist und was ein vegetables in stilisierten, d. h. geometrisierten Formen (z. B. in der Auseinandersetzung über die Teppiche aus dem westlichen Kaukasus S. 98: „die Muster sind . . . streng geometrisch . . .“, fünf Zeilen weiter auf S. 99: „Daß der Zeichnung dieser Teppiche

häufig vegetable... Motive zugrunde liegen...“). Ebenso vermissen wir die systematische Klarheit bezüglich des Ansprechens von Motiven verschiedenster Art als Palmetten . . . Ich räume ohne weiteres ein, daß der Verfasser in all diesen ornamentgeschichtlichen Fragen sich fast ausschließlich selbst den Weg bahnen mußte und daß ein riesiger Unterbau rein ornamentgeschichtlichen Charakters nötig gewesen wäre, sollte wirklich Überzeugendes erreicht werden. Es ist aber nichts schlimmer, als wenn der Eindruck erweckt wird, daß alle diese Fragen geklärt wären — wo wir doch in Wirklichkeit fast nur ein Fragezeichen an das andere reihen dürfen. Die Einstellung nur auf die Ornamentik der Teppiche ist auch prinzipiell zu eng. Nicht nur, weil es zu den Charakteristiken des orientalischen Kunstgewerbes gehört, daß seine Ornamentik vielfach keinen Unterschied kennt, in welcher Technik auch das zu Dekorierende entstehen mag, sondern es läßt sich schon grundsätzlich nicht eher ein Gebiet herauschälen, als bis man weiß, daß es wirklich eine eigene Art besitzt. Die Folgerungen übersehen sonst eine mögliche ergiebige Fehlerquelle. Grote neigt dazu, bei Gleichheit der von verschiedenen Stämmen verwendeten Ornamentmotive ethnologische Schlüsse zu ziehen (z. B. S. 92, 96). Daß damit eine sehr wichtige Frage gestellt wird, ist unbestreitbar, nur, glaube ich, müßte sie behutsamer angefaßt und viel vorsichtiger beantwortet werden. Mit Recht hat man (M. Haberlandt) von einem „einheitlichen Schmuckgebiet“ gesprochen, das etwa die Länder von Zentralasien und Indien bis zum Balkan umfaßt, da sich die gleichen Formen und Verzierungen des Schmuckes innerhalb dieser unendlichen Länderstrecken finden. Wie erklärt sich das? Ich kenne keine überzeugende Antwort darauf. Aber man sieht, wie viel komplizierter die Lage innerhalb des Gebietes der vorderasiatischen Volkskunst ist, als sie sich darstellt, wenn man ausschließlich die Teppiche berücksichtigt. (Daß sie noch komplizierter wird, wenn man Erscheinungen im Auge behält, wie die, daß sich etwa ein Ohrring, der prinzipiell dem gleichen Kreise angehört, in Sardinien findet (Ch. Holme, Peasant Art in Italy, Abb. 238), muß wenigstens erwähnt werden, um zu zeigen, welches Maß von Vorsicht bei der Bewertung der Erscheinungen erforderlich wäre.) Sicher hat Grote recht, daß er wiederholt betont, welche präzise, örtliche Ursprungsbestimmung Material, Farbe und Technik manchmal gestatten, aber meine Überzeugung, daß die tiefsten Aufschlüsse aus der Ornamentik zu holen wären, wird erst zunichte

werden, wenn nicht „die Muster“ zu schweigen scheinen, sondern die stilistisch begriffenen Ornamente tatsächlich schweigen.

Mit Ausnahme der doch wohl nicht so vollkommen zu übergehenden russischen Literatur über die Kaukasusteppiche ist die wesentliche Teppichliteratur berücksichtigt, für die Vorgeschichte die Wichtigkeit der Funde aus Ostturkestan erkannt. Literatur ist merkwürdigerweise für diese wichtige Erweiterung unserer Kenntnisse nicht angegeben (S. 67). Zu nennen wäre doch wohl Strzygowski, Altai-Iran gewesen, da dem Verfasser, obwohl das Vorwort vom Februar 1922 datiert ist, die im Sommer 1921 erschienenen Aufsätze von mir (Kunst und Kunsthandwerk XXIV, S. 16 ff. nach einem von mir im Winter 1919 vor der Münchener Anthropologischen Gesellschaft gehaltenen Vortrage) und von Sarre (Berliner Museen XLII, S. 110 ff.) unbekannt geblieben sind. Somit erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf Kapitel XI: Zur Vorgeschichte des Knüpsteppichs. Wie sich mir die Dinge darstellen, habe ich im genannten Aufsätze und ergänzend oben in der Besprechung des Bode-Kühnleischen Buches angedeutet. Durchaus neu zu schreiben ist meines Erachtens dann das, was über die Frühgeschichte des chinesischen Teppichs gesagt wird (S. 190, 197 f.). Ich glaube, daß die wichtigste Frage, die die Funde in Turkestan für unser Gebiet stellen, die nach ihrem Verhältnis zu China und überhaupt Ostasien ist. Über frühe Teppiche von dort und ihre Technik weiß man bis heute, soweit ich sehen kann, nichts. Dabei sind vier Exemplare im Shosoin-Tempel erhalten (Toyoi Shuko II, Taf. 102—106. Reismüller wies in der meinem Vortrage folgenden Diskussion auf sie hin). Ich habe trotz jahrelanger Bemühungen bisher über ihre Technik nichts erfahren können und vermag daher nicht zu sagen, ob sie geknüpft sind oder nicht. Jedenfalls hat man nach den Turfanfunden kein Recht mehr zu der beweislosen Behauptung, daß die Knüpftechnik erst unter der Mongolenherrschaft nach China kam. Man muß heute vielmehr umgekehrt sagen, es ist noch durch nichts bewiesen, daß sie keine alte einheimische Technik ist. Eine Vorstellung der sehr reichen chinesischen oder ostasiatischen Teppichproduktion können wir gewinnen, wenn man die Bilder befragt¹⁾. Ich habe die Hefte der Kokka durchgesehen, soweit sie mir zugänglich waren und glaube danach, daß es unumgänglich ist, das ostasiatische Material in weitestem Umfange durchzuarbeiten und heranzuziehen. Ich will und kann dieser Arbeit hier

(1) Ich bin Herrn A. Bachhofer für Hilfe zu Dank verpflichtet.

nicht leisten. Erwähnen will ich nur, daß sich sehr bald der Eindruck ergibt, daß im 13. und 14. Jahrhundert die Produktion ornamental besonders reich war und daß sich unschwer die Vorbilder für die kleinasiatischen Tierteppiche vorstellen lassen (Heft 78, Tafel I, 105 I). Zwei Bilder des 14. Jahrhunderts will ich nennen, weil sie für das Verständnis der Frühgeschichte des Teppichs wichtig sind: 49 I zeigt auf vier Teppichen die inneren Eckfüllungen, wie sie sich auf einem Teppiche eines Wandbildes, eines Tempels in Bäsäklük (Le Coq, Chotscho, Taf. 27) finden, und die der Erklärung bisher so viele Schwierigkeiten machten; es handelt sich einfach um eine besondere Eckbetonung jeweils in gleicher Ausgestaltung wie die Einfassung (damit fällt auch die kuriose Sarresche Interpretation einer Applikationsnaht von selbst); auf 161 I ist ein Teppich mit Lappenranke wiedergegeben, wie wir ihn von den Turfanfunden her kennen, nur bereichert durch große Blüten. —

Ich hoffe, daß man mir keinen Vorwurf daraus ableitet, daß ich an das Buch einen sehr hohen Maßstab angelegt habe, denn ich halte dafür, daß man dem Streben des Verfassers diese Ehre schuldig ist. Das Buch verdient es, daß man es ernst nimmt. Ich glaube aber andererseits nicht, daß man dem Verfasser einen Gefallen erweist, wenn man ihm nicht sagt, wo und was zu bessern ist; ich wollte jedenfalls meinerseits ihm den Weg dazu zeigen, auf dem eine neue Auflage dem Ziel näherkommen kann, dem der Verfasser mit soviel Eifer nachgestrebt hat — das Erreichen steht ja niemals in Menschenhand.

Eine Einzelheit möchte ich zum Schluß noch berichtigen, weil sie hie und da in der Teppichliteratur auftaucht: der große Wiener Jagdteppich ist nicht „tadellos erhalten“, sondern die schwarzen Seidenfäden sind ausgefallen; die Originalwirkung muß wesentlich fleckiger gewesen sein als sie heute erscheint.

R. Berliner.

W. v. BODE und E. KÜHNEL, Vorderasiatische Knüpftteppiche aus älterer Zeit. (Monographien des Kunstgewerbes.) Dritte verb. u. verm. Auflage. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Dieses Buch, das unter die Meisterleistungen der deutschen Kunstwissenschaft zu rechnen ist, hat seinen Charakter mit Zähigkeit bewahrt. Das bedeutet, daß es, entstanden einst als Zusammenfassung der Ergebnisse eines ebenso kühnen wie klugen und vorsichtigen Vorstoßes in unerforsch-

tes Gebiet, nicht weiter der Schrittmacher der Forschung geblieben ist, sondern zum Gradmesser dessen, was eigene und die mit kritischer Überlegenheit betrachtete fremde Weiterarbeit als einigermaßen sichere Ergebnisse erarbeitet haben. Das hat den großen Vorteil, daß alles Gewagte, jeder voreilige Schluß vermieden scheint, hat den Nachteil, daß der Leser wohl durch die öfter wiederholte Skepsis und Betonung unseres Nichtwissens zu hören bekommt, wie wenig wir eigentlich bestimmt wissen, daß ihm aber nicht gesagt wird, welches die Probleme nun eigentlich sind, die wir gegenwärtig als besonders brennend empfinden. Das Festhalten am einmaligen Wesen des Buches drückt sich auch in der Verachtung jener Erkenntnisquellen aus, die schon ursprünglich vernachlässigt waren (ich denke vor allem an die islamischen Miniaturen) und deren Erlebigkeit meines Erachtens nur zum eigenen Nachteil ungenützt bleiben kann. So charakteristisch für Bode die aus seinem Wissensschatze wie mühelos zusammengestellten Listen mit Nachweisungen des Vorkommens bestimmter Arten Teppichen auf europäischen Gemälden sind, sie machen das Übersehen der islamischen nur um so fühlbarer. Sachlich hat es meines Erachtens das Ergebnis, daß unter den Tisch fällt, was wir ihnen über die persischen Teppiche des 14. und 15. Jahrhunderts entnehmen können, die im herrschenden Typ durchaus das Festhalten an den Mustern der antiken Fußbodendekoration zeigen. Die in den beiden ersten Abschnitten behandelten Teppiche verraten einen scharfen Bruch mit dieser Tradition. Bei dem konservativen Beharren aller Textilproduktionen am Hergebrachten bedarf er der Erklärung. Sie scheint durch die chinesischen Motive, die gleichzeitig auftreten, nahezu liegen. Bode-Kühnel sagen nicht, auf welchem Wege sie sich bei der Teppichproduktion den Einfluß Chinas wirksam werdend denken. Ich will die Frage hier einmal formulieren: Haben wir mit Zeichnern zu rechnen, die in China oder an Chinesischem geschult waren oder lagen unmittelbare chinesische Vorbilder vor?

Für Bode-Kühnel stellt sich der Bruch der Tradition allerdings in keiner Schärfe dar, denn sie unterbauen die „eigentlich persische Fabrikation“ des 16. Jahrhunderts, wie schon erwähnt, nicht mit der der vorangehenden Jahrhunderte, sondern mit der der „nordwestlichen armenischen und kaukasischen Grenzgebiete“ des 15. Jahrhunderts, also durch die „sogenannten armenischen“ Teppiche. Ich halte diesen Abschnitt für den wenigst geglückten des ganzen Buches. Eigentlich ist

gar nicht „Armenien“ gemeint, sondern das „nordwestpersische Grenzland“ (S. 34); aber doch wieder das Armenien, das „nicht nur kulturell, sondern auch politisch wiederholt eng mit Persien verbunden war“ (S. 32). Durch so etwas verrät sich schon, daß die Verfasser sich unsicher auf ihrem Boden fühlen. Zwei Fragen wären meines Erachtens zu klären, ehe man sich dieser Form der armenischen Hypothese bediente: warum zeigen diese Teppiche in gleichem Grade den chinesischen Einfluß, wie die persischen Kunstteppiche, wo doch nach allem, was wir bisher von ihr wissen, die armenische Kunst bar jeden ostasiatischen Einflusses ist? Und wieso fallen diese Teppiche in den Bereich der islamischen Kunst, wo doch die übrigen armenischen Erzeugnisse in den der byzantinischen gehören? Ich glaube, hier hilft kein Mundspitzen, es muß geprüffelt werden: entweder armenisch, dann byzantinisch — oder islamisch, dann nicht armenisch. Ich halte auch die Datierung der frühen Stücke vor die der entsprechenden persischen für zu frühe. Die Tierteppiche zeigen ein so kompliziertes Spitzovalschema, daß ich nicht weiß, was man aus irgendeinem Gebiete als gleich frühe Analoga anführen könnte. Der Vasenteppich des ottomani-schen Museums in Konstantinopel mit seinem schlichten Schema spricht meines Erachtens nicht für Bode-Kühnel. Der Hinweis auf ihn bestätigt aber meine Überzeugung von der Gefahr des Ausgehens der Betrachtung vom Inhalt des Ornamentes, man tut dann zu leicht den Möglichkeiten der Ornamententwicklung Gewalt an; wie ich auch überzeugt bin, daß eine wirklich vom Detail des Ornamentes ausgehende Bearbeitung der Teppiche manche uns heute unlösbar scheinende Rätsel lösen wird.

Die nächst frühere Entwicklungsstufe des Knüpft Teppichs sehen Bode-Kühnel in den mit einiger Sicherheit nach Kleinasien lokalisierten Teppichen mit Tieren. Dieser ging voran eine durch die bekannten, in Konia erhaltenen Beispiele belegte: die „Vertreter des ältesten Dekorationsprinzipes der ganzen Knüpfttechnik“ (scil. wenn man von Turkestan absieht). Leider ist die Geradlinigkeit der Entwicklung auf einem Irrtum aufgebaut: Marco Polo spricht ausdrücklich von Griechen und Armeniern als den Herstellern der berühmten Teppiche. Und darin liegt das Hauptproblem: wieweit entwickelt sich der Knüpftteppich Kleasiens stilistisch aus einer vortürkischen heimischen, also byzantinischen Produktion, die nur die Technik wechselte? Heute glaube ich, daß diese Frage nicht nur gestellt, sondern auch positiv beant-

wortet werden kann und muß. Beweis: die Musterrückführung des Innenfeldes von zweien der Teppiche aus der Moschee Ala ed-din zu Konia (Abb. 60, 61). Ihre falsche Deutung durch Sarre (Kunst und Kunsthandwerk X, S. 509f., Seldschukische Kleinkunst, Leipzig 1909, S. 51f.) scheint der richtigen Erkenntnis im Wege gestanden zu haben. Betont wird seitdem ihr geometrisches Ornament, als ob — selbst wenn es vorhanden wäre — damit das Wesentliche gesagt wäre; die Hauptfrage muß doch die sein, ist das Ornament islamisch? Für beide verneine ich die Frage. Das Muster von Abb. 61 ist eine aus der Technik leicht zu erklärende Vereinfachung eines bekannten Füllungsmotives so kleiner Kompartimente auf byzantinischen Stoffen: kleine Palmetten resiprok verbunden mit dem (älteren) Herzmotiv (O. v. Falke, Seidenweberei I. Abb. 249; Lessing: Gewebesammlung, Taf. 55d). Islamisches wüßte ich dem nichts anzureihen, während das Motiv auch der byzantinischen Handschriftenillustration geläufig ist. Für den, der byzantinische Ornamente kennt, ist auch das Motiv der Abb. 60 schlagend byzantinisch: Rauten mit gestielten Palmettenzweigen; die Berührungspunkte der Rauten durchsetzt mit einem Herzmotiv. Diese letztere Einzelheit kann ich bisher anderweitig nicht belegen, sie fügt sich aber der sonst nachzuweisenden Belebung des Rautenmusters seit dem 11. Jahrhundert ein, andererseits entspricht ihre Verwendung abgekürzt den kleinen herzmustergefüllten Kreisen an den Berührungspunkten der großmotivigen Stoffe. Urbyzantinisch, meines Wissens im Islamischen nicht nachzuweisen, ist der gestielte Palmettenzweig. Auf die byzantinische Grundlage des Rahmenornamentes brauche ich jetzt nicht einzugehen (vorhanden ist sie meines Erachtens), denn der erfolgte Anschluß an Islamisches ist einleuchtend. Im ganzen ergibt sich mir also das Bild einer Produktion für fremde Bedürfnisse, wie wir sie uns nach Marco Polos Bericht vorstellen müssen; in den Konia-teppichen sind meines Erachtens Reste verschiedener Stadien des Übergangs vom Alten ins Neue erhalten. Ich sehe ornamental keinen Grund, der zwingen würde, selbst das 12. Jahrhundert als Entstehungszeit der beiden besprochenen Beispiele auszuschließen. Aber die Frage ihrer Datierung ist nicht die wichtigste; sondern, wenn meine Analyse richtig ist und sie noch stärker byzantinisch als islamisch sind, muß man dann nicht wirklich annehmen, daß zwei verschiedene Stämme zum heutigen vorderasiatischen Knüpftteppich zusammengewachsen sind, eben ein byzantinischer und ein islamischer?

Den Wert des Buches können diese Einwendungen nicht herabsetzen. Es hätte, wie eingangs erwähnt, seinen ganzen Charakter verändern, es hätte großenteils neu ausgearbeitet werden müssen, wollte man von den von mir erörterten Gesichtspunkten aus über die Frage schreiben. So etwas kann kein billig Denkender von der Bearbeitung einer neuen Auflage eines Handbuches fordern. Dessen Zweck: übersichtliche Orientierung über den Bestand und vorsichtig zurückhaltende Darlegung der für die Verfasser im Augenblick einleuchtendsten Bearbeitungstheorien ist voll erfüllt. Auch wo man nicht ganz zustimmt, wird man sich nicht dem Eindruck entziehen können, den so ruhig-sicher, dabei immer etwas skeptisch vorgetragene Meinungen solch sachverständiger Männer erzeugen müssen.

R. Berliner.

(Nachschrift:) Nach der Drucklegung verwies mich E. Gratzl auf den Aufsatz über armenische Teppiche von A. S. in *Revue des études arméniennes* I. (1920), S. 121 ff. Er scheidet mir nichts wesentliches Neues zu enthalten, wohl aber den Beweis für die Richtigkeit meiner These über die vorislamische Teppichproduktion im Bereiche der byzantinischen Kultur wenigstens für den Osten ihrer geographischen Basis, eben Armenien. Bei seiner Verbindung mit Persien ist es nicht unwahrscheinlich, daß ihm die Rolle des Vermittlers bei der Wanderung der Teppichproduktion nach Westen zufiel.

KARL ANTON NEUGEBAUER, Antike Bronzestatuetten. Mit 8 Text- und 67 Tafelbildern. Bd. I der Serie „Kunst und Kultur“. Berlin, Schoetz & Parrhysius 1921.

Eine zusammenfassende Behandlung der antiken Kleinplastik hat bisher gefehlt. Um so verdienstlicher ist der Versuch, diese Lücke auszufüllen, besonders da unter den Statuetten genügend Arbeiten von einer Qualität erhalten sind, die der Kunst des Altertums auch unter Fernerstehenden neue Bewunderer und Freunde werben können. Eine kurze und doch erschöpfende Übersicht in Bild und Wort zu bieten, ist keine leichte Aufgabe, und man muß dem Verlage dankbar sein, nicht nur für die gute Ausstattung bei verhältnismäßig billigem Preise, sondern vor allem dafür daß er sich einen sachkundigen und gewissenhaften Bearbeiter gesichert hat. Denn das ist heutzutage bekanntlich alles andere als selbstverständlich, besonders bei Kunstbüchern, die sich an ein größeres Publikum wenden. Jeder Leser wird den Eindruck erhalten, daß der Verfasser bei der Auswahl der Bilder wie bei der Durcharbeitung des begleitenden Textes mit überlegtester Gründlichkeit und Sorgfalt verfahren ist, und wo man im einzelnen als Beschauer oder Leser anderer Meinung ist, wird man immer gern an-

erkennen, daß dem Verfasser die Lösung seiner schwierigen Aufgabe als Ganzes aufs erfreulichste gelungen ist. Allerdings geht seine Gewissenhaftigkeit bei der Gestaltung des Textes gelegentlich etwas zu weit. Denn gerade dem vorurteilslosen, archäologisch nicht geschulten Leser wäre oft mit kurzen, übersichtlich geordneten Angaben mehr gedient, die ihm als Vorbereitung für die Bilder dienen könnten, als mit ausführlichen Begründungen der kunstgeschichtlichen Einordnung. Im Interesse des Laien wäre es übrigens erwünscht gewesen, daß die Tafeln Datierungsvermerke trügen, die ein fortwährendes Zurückblättern in den Text erübrigt haben würden.

Als Einführung hat der Verfasser einen Überblick über das plastische Schaffen der Steinzeit gegeben, eine Bereicherung des Stoffgebiets, über deren Berechtigung sich streiten läßt, zumal da sie eine der 36 Bildtafeln beansprucht. Die Kunst der vorgriechischen Kultur im ägäischen Gebiet ist ebenfalls breit behandelt. Es fragt sich, ob dem großen Publikum hier nicht zuviel Gleichartiges geboten wird. Neben der Betenden des Berliner Antiquarium als Repräsentantin der kretischen Frauenstatuette (T. 6) hätte die schlechter erhaltene Replik aus Haghia Triadha (T. 7) wegbekommen können. Ebenso werden an der Beigabe der zwei kretischen Jünglinge (T. 10—11) nur Archäologen Freude haben, die von diesen Stücken sonst keine Abbildung zur Hand haben. Vielleicht kann in einer späteren Auflage ein künstlerisch bedeutenderes Werk an ihre Stelle treten, etwa der Leidener Betende aus Phaestos (Jahrb. Archäol. Inst. 1915, Taf. I), oder ein ähnliches Stück des British Museum, wenn nicht gar der prachtvolle Bronzestier mit dem Turner an den Hörnern. (Diese beiden Denkmäler sind erst nach Neugebauers Buch durch das *Journal of Hellenic Studies* 1921 bekannt geworden.)

Die griechische Frühzeit, in der eine monumentale Plastik noch nicht existierte, während der große Bedarf an kleinen Weihgeschenken eine mannigfaltige Kleinplastik gerade auch in Bronze ins Leben rief, wird von Neugebauer mit geschickt gewählten Abbildungen illustriert und gut charakterisiert, wie auch die Blütezeit der Bronzekleinkunst, die Periode des reifen Archaismus. An Stelle eines der drei arkadischen Bäuerlein (T. 22—24) würde man allerdings gern ein Stück gesehen haben, das für einen anderen Kunststil charakteristisch ist, wie — um nur ein Beispiel zu nennen, den schönen Speerwerfer des Louvre (Jahrb. 1892, Taf. 4). Hier hätte der Verfasser auch die gleichzeitigen italienischen Arbeiten ein-

fügen sollen, die er aus geographischen Rücksichten von den rein griechischen Werken getrennt hat (T. 52—54). Gerade in einem Buche für Fernerstehende kann nicht genug unterstrichen werden, daß es eine italische oder etruskische Kunst nur als Ableger der griechischen gibt. Auf dem Gebiet der Bronze Kleinplastik können italische Arbeiten ja am ehesten den Vergleich mit griechischen aushalten und bei anschließender Behandlung würde der Leser zugleich durch die Anschauung erfahren, wie das Zusammentreffen der verschiedenen Einflüsse vom griechischen Kulturgebiet her die stilistischen Abweichungen von eigentlich griechischen Schöpfungen bedingt haben.

Die Periode des großen Aufschwunges der Monumentalplastik wird durch einige schöne Stücke, wie den Zeus von Dodona (T. 28), den Athener Sieger (T. 29), die Spinnerin in Berlin (T. 36) bis zu dem Mädchen von Beroia (T. 42) gut vertreten. Persönlich hätte ich gern den New Yorker Diskuswerfer (Catalogue Nr. 78) in der Reihe gesehen.

Die folgenden Jahrhunderte, besonders die der hellenistischen Kunst, sind nicht mit derselben Ausführlichkeit behandelt, und gerade hier konnte die Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive und die Menge der Ausdrucksmittel, über die die griechische Kunst seit dem 4. Jahrhundert verfügt, zu größerer Breite einladen. Es ist aber nicht zu verkennen, daß dann ein eigenes Buch dem Hellenistischen und Römischen in der Bronze Kleinplastik gewidmet werden müßte. Daher seien zum Schluß nur einige — unverbindliche — desiderata für diesen Teil angeführt, wobei ich das Hauptgewicht darauf legen möchte, daß Arbeiten von hoher künstlerischer Qualität vor bloßen Kuriositäten bevorzugt werden müßten: Als Beispiel einer immerhin konventionell gefaßten Wiedergabe eines berühmten hellenistischen Kultbildes der Tyche von Antiochia (s. B. Coll. De Clercq. III. pl. 51), dagegen, um eine freie Schöpfung in Anlehnung an ein großes Werk zu zeigen, eine Aphrodite, wie die Umbildung der praxitelischen Knidlerin in New York (Cat. Nr. 122). Ob es nötig oder zugänglich ist, für die spätere Periode wenigstens, die Beschränkung auf die menschliche Gestalt aufzugeben, ist natürlich eine Frage. Ich möchte sie bejahen, und würde gern eine der prachtvollen Tierdarstellungen der hellenistischen Kunst, z. B. die Münchner Pantherin (Münchner Jahrbuch f. bild. Kunst 1912, T. 1) und einen der römischen Porträtköpfe, etwa das Porträtblem von Wels (Jahreshefte d. Österr. Arch. Inst. 1911, T. 3) eingefügt gesehen haben. Vielleicht läßt sich dieser oder jener Wunsch in einer späteren

Auflage berücksichtigen, sei es durch Vergrößerung des Bildermaterials, sei es durch Austausch gegen entbehrlichere Stücke. Hans Nachod.

HERM. KEES, Studien zur ägyptischen Provinzialkunst. 32 S., 9 Taf. Verlag J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. Leipzig 1921.

An Hand der vorzüglichen Abbildungen weist Verf. nach, daß bereits zur Zeit des Alten Reiches sich in Ägypten eine Provinzialkunst herausbildet. Die Großen des Landes legen nicht mehr ein so großes Gewicht darauf, in der Nähe der Residenz nahe dem Grabe des Pharaos beigesetzt zu werden, sondern von manchem wird vorgezogen, abseits der Residenz auf eigenem Grund und Boden begraben zu liegen. Der Provinzialkunst erwachsen dadurch neue Aufgaben, die allerdings unabhängig von der Kunst, wie sie am Hofe zu Memphis blühte, nicht gelöst werden konnten. Eigenes, Neues zu schaffen, ist nicht das Streben des Provinz-Künstlers. Was er in der Residenz gelernt hat, das sucht er in der Heimat wiederzugeben. Für selbständige Weiterentwicklung fehlen in der Provinz zunächst noch alle Voraussetzungen. A. Köster.

A. v. SALIS, Die Kunst der Griechen. Zweite Auflage. X und 303 S. mit 68 Abbild. Verlag S. Hirzel, Leipzig, 1922.

Es ist keine Kunstgeschichte, die v. S. uns bietet, keine Darstellung und Schilderung der Kunstwerke in historischer Anordnung. Vielmehr versucht Verfasser die griechische Kunstentwicklung in ihrer Eigenart vor Augen zu stellen, die er an einzelnen Beispielen erläutert, indem er die Gesamtheit des antiken Kunstschaffens seinem Urteil zugrunde legt. Kunstgeschichte ist demnach aus dem Buch nicht zu lernen, wohl aber ist es geeignet, uns das Wesen griechischer Kunst zu erschließen und die Eigenart griechischen Kunstschaffens dem Verständnis näherzubringen. Daß bereits nach drei Jahren eine neue Auflage des Werkes erforderlich wurde, zeigt, wie erwünscht eine solche Darstellung der Kunstentwicklung in weitesten Kreisen ist, trotzdem sie eine allgemeine Kenntnis der antiken Kunstgeschichte voraussetzt. Z. T. liegt diese günstige Aufnahme, die das Buch gefunden hat, an der fesselnden Darstellungsart und der prägnanten Weise, wie Verf. die einzelnen Epochen der Entwicklung schildert, und das Charakteristische dieser Epochen in seinem Ursprung und Wesen zu ergründen versucht, dabei aber stets vermeidet, sich in Er-

örterungen über wissenschaftliche Spezialfragen, die in erster Linie nur den Fachmann interessieren, zu verlieren. Das Buch bietet dem Archäologen wie dem Kunsthistoriker, sowie jedem, dem die Kunst der Alten überhaupt etwas gilt, reichen Genuß sowie reiche Belehrung und Anregung. A. Köster.

AUGUST DIEHL, Die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst. 131 S., 17 Taf. und ein Titelbild. Vereinigung wissenschaftl. Verleger, Berlin und Leipzig 1921.

Der Verfasser, bis Kriegsende aktiver Offizier einer berittenen Truppe, hat sich dem Studium der Archäologie zugewendet und gibt uns als erste Frucht seiner neuen Tätigkeit ein Buch über Antike Reitkunst. — So etwa würde ich den Titel gewählt haben, denn der Inhalt bietet unendlich viel mehr, als der Titel verspricht. Vom Standpunkt des Reiters und Pferdekenners bespricht Verf. die Pferdedarstellungen der ägyptischen und assyrischen sowie der frühgriechischen Kunst, um dann schließlich zu den bedeutendsten Meisterschöpfungen der Antike, die uns der Parthenonfries vorführt, zu gelangen. Es ist erstaunlich, was Verfasser aus dem Material herausholt, wie er die Situation klärt und neue Seiten der Darstellungen beleuchtet. Dabei ist er weit entfernt von der Überhebung, die uns so oft begegnet, wenn Nichtfachleute über archäologische oder kunsthistorische Dinge schreiben, die sie infolge ihrer, auf einem ganz anderen Gebiete liegenden Ausbildung in allem besser zu verstehen meinen, und dabei in der Regel arg vorbeischießen, um mich gelinde auszudrücken. Verfasser steht durchaus auf dem Boden archäologischer Forschungsmethode, er kennt und berücksichtigt die einschlägige Literatur, so daß es eine Freude ist, dem Verfasser zu sagen, daß er auf dem besten Wege ist, einer der unsrigen zu werden. Das Buch hat bleibenden Wert. Wer sich mit antiken Pferdedarstellungen beschäftigt, kann nicht daran vorbeigehen, und auch der moderne Kunsthistoriker, dem das Pferd in der Kunst so oft entgegentritt, wird unendlich viel aus dem Buche lernen und sollte sich mit seinem Inhalte vertraut machen. A. Köster.

HANS LAMER, Römische Kultur im Bilde. 64 Seiten und 96 Tafeln. Vierte Auflage. 28. bis 38. Tausend. (Wissenschaft und Bildung, Bd. 81.) Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1921.

Als Ergänzung kunstgeschichtlicher Handbücher usw. ist die Darstellung der Römischen Kultur

von L. sehr nützlich. Sie schildert auf Grund des literarischen und bildlichen Quellenmaterials das antike Leben, wie es sich abspielte, und zeigt uns dabei zugleich, was der Römer an Kulturgütern besaß, und wie er sich denselben bediente.

A. Köster.

HANS BERSTL, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. 4. Bd. der Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Verlag Kurt Schroeder, Bonn u. Leipzig 1920.

Der Verfasser sagt in seiner Einleitung: „Der Gesichtspunkt vorliegender Arbeit ist ein rein künstlerischer: Die Frage nach den Raumlösungen in der altchristlichen Malerei. Es wird versucht, alles aus dem Kunstwerk selbst, was von dem in Frage stehenden Problem in ihm enthalten ist, zu finden.“ In der Folge wird dann das Problem beschränkt auf die Darstellung dreidimensionaler (also räumlicher oder körperlicher) Gebilde in der zweidimensionalen Fläche der Malerei. B. unterscheidet dann westliche und östliche Augen; er vergißt, daß auf der Netzhaut beider Augen das Bild des Geschauten in zentralperspektivischer Projektion erscheint und nennt die im Westen durchgeführte Annäherung des gemalten oder gezeichneten Bildes an das Bild auf der Netzhaut des Auges eine „einseitig konsequent dirigierte Erziehung des Sehens“. Richtig definiert käme es darauf hinaus, daß das Abendland sein Bild von einem festen Standpunkt aus festhält, während der Orient den Standpunkt wechselt, jeweilen die sprechendsten Ansichten registriert und diese Einzelbilder nach dekorativen oder den Inhalt verdeutlichenden Gesichtspunkten zu einem Gesamtmosaik zusammenfügt. Daß also bei der von Berstl „östlich“ genannten Gesamtprojektion jeweilen die Einzelheiten „westlich“ gesehen sind, führt diese Art der Nomenklatur ohne weiteres ad absurdum. B. stellt weiter die Hypothese auf: In der altchristlichen Malerei kreuzen und bekämpfen sich westliche und östliche Raumdarstellung; erstere nennt er das Ineingreifen von Luftraum und Körperraum, letztere die Fläche ohne Ende. Wenn ich B. recht verstehe (was angesichts seiner vertieften und oft schiefen Ausdrucksweise nicht leicht ist), meint er damit etwa: Im Westen spielt sich der dargestellte Vorgang scheinbar hinter der Bildfläche ab und wird auf diese projiziert. Im Osten ist der entsprechende Vorgang in die Bildfläche selbst verlegt, kulissenartig in flachem Relief ohne Raumtiefe aufgebaut.

Bersti untersucht gewissenhaft eine Reihe typischer Denkmäler in bezug auf ihre Raumgestaltung und legt die Resultate im Sinne seiner Hypothese aus. Schließlich zieht er die Raumtheorien überhaupt in den Bereich seiner Betrachtung merkwürdigerweise zitiert er als Vertreter der Definition des dreidimensionalen Raumes als Projektion oder Oberfläche eines vierdimensionalen Gebildes die späteren Arbeiten von Hinton von 1886 und 1900, nicht die grundlegenden Abhandlungen des Leipziger Astrophysikers Zöllner: „Über Wirkungen in die Ferne“ und „Zur Metaphysik des Raumes“ 1878. R. Bernoulli.

WILLIAM ANDERSON, Den äldre kyrkliga Konsterna i Blekinge. Zweites Beilageheft zu N. M. Mandelgrens Atlas über Schwedens Geschichte der Altertümer. 45 Seiten, gr. 4^o. 53 Abbildungen. Lund 1922.

Als erstes Ergänzungsheft zu Mandelgrens Atlas hatte Ewert Wrangel zu Lund, der Herausgeber und Leiter der ganzen Veröffentlichung, eine Abhandlung über die mittelalterlichen Malereien in der Kirche zu Dädesjö gegeben. In dem Vorliegenden folgt eine übersichtliche und sehr vollständige Behandlung der kirchlichen Kunst von Blekingen, das nebst Halland und Schonen den südlichen Teil des heutigen Schwedens ausmacht. Während mit der Kunst Schonens sich viele beschäftigt und uns mit dem Bestande dieses für die Kunstgeschichte allerwichtigsten Teiles des ganzen Nordens schon ausgiebig bekannt gemacht haben, hatte das kleine Gebiet Blekingens noch keine ordentliche Behandlung erfahren. Dies Heft bietet eine solche zusammenfassend und gründlich.

Die Architektur ist ganz von der Schonen abhängig, wie denn Blekingen sowohl kirchlich als staatlich dazu gehörte. Wichtige Bauwerke sind nicht zu verzeichnen. Das Beste ist vergangen, so daß die Bearbeitung in überaus umfassender Weise sich auf Überlieferung, ja auch auf einige Vermutungen stützen muß und Vergangenes reichlich berücksichtigt. Das Christentum war aus Deutschland in das Land gekommen, aber der deutsche Einfluß wich dann ganz dem englischen. Am Ende des Mittelalters hatte man in der Landschaft 27 Kirchen. Im wesentlichen gehen die vorhandenen ins frühe Mittelalter zurück. Leitender Zug ist Armut der Gebäude in Anlage und Durchführung, und fast alle sind schnöde verkalkt. Der Stoff ist spröder Granit mit ganz weniger Behauung. Die Bildhauerkunst hat so gut wie

keinen Anteil an den Bauten. Selbst Taufsteine fehlen fast ganz; ein guter romanischer aus Sandstein ist schonisch, und ein paar aus Kalkstein sind gotländisch. Der bescheidene Bestand an anderen Ausstattungsstücken zeigt kein anderes Bild, als wir im Norden zu finden gewöhnt sind; romanisch ein Kreuzifix und eine Bischofsfigur, beide verstümmelt, gotisch eine größere Anzahl Stücke, vielfach zerbrochen. Erwähnenswert ist davon ein Altarschrein von Twine aus dem Ende des Mittelalters, dem Lübecker Benedikt Dreyer zugeschrieben: Mitten Dreieinigkeit, in den Flügeln Passionsszenen. Im späteren Mittelalter gehörte diese Landschaft ebenso wie die übrigen Länder des Nordens ganz zu dem Gebiete der lübischen Kunst. Schön und bedeutsam sind die hergestellten Malereien in der Kirche zu Solvesborg, dem einzigen ansehnlichen Gebäude der Landschaft. Sie ist ein Backsteinbau mit Westturm, langem rechteckigen Chor, im Schiff und Chor mit fünf Sterngewölben überdeckt. Wir müssen uns leider auf diese kurze Darlegung beschränken; geht sie doch schon an sich etwas hinaus über die allgemeine Bedeutung der Landschaft für die Kunstgeschichte. Es zeigt sich bei ihr, daß es auch im Norden, der uns ja so nahe steht und doch so schwer erreichbar ist, bei den traurigen Zeitverhältnissen sowohl für persönliche Anschauung als auch selbst für Bekanntschaft in der Literatur, Landstriche gibt, deren treue und gewissenhafte Durchforschung zwar durchaus notwendig und auch lohnend genug ist, deren Ausbeute aber für die Aufmerksamkeit nichts besonders Hervorstechendes bietet. R. Haupt.

RAIMOND van MARLE, La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6^{ème} siècle jusqu'à la fin du 13^{ème} siècle. (Etudes de l'art de tous les pays et de tous les époques, Vol. 3.) Straßburg, Heitz 1921. Fr. 100.—.

Raimond van Marle hat sich durch seine Studien über Simone Martini und seine Untersuchungen über die Ikonographie von Giotto und Duccio vor zwei Jahren aufs Beste in der Kunstforschung bekannt gemacht.

Der spröde Stoff, dem sein neuestes Buch gewidmet ist, stellte aber an die wissenschaftliche Schulung und das kritische Urteilsvermögen des Verfassers noch weit größere Anforderungen. Es soll im folgenden versucht werden, über den reichen Inhalt dieses Buches Bericht zu erstatten, das für die Geschichte der römischen Malerei

in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends als grundlegend bezeichnet werden darf.

In neun Kapitel ist das Werk gegliedert. Die Einleitung beschäftigt sich mit den ältesten noch spätantiken Malereien und Mosaiken Roms. Die Mosaiken von S. Costanza, des Langhauses und des Triumphbogens von S. Maria Maggiore werden besprochen, die Geschichte Roms in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wird kurz dargestellt. Auch gleichzeitige Handschriften wie der Vergil des Vatikans werden zum Vergleich herangezogen.

Alle diese Werke werden als durchaus spätantik mit dem naturalistisch-impressionistischen Charakter der spätantiken Kunst gekennzeichnet. Dagegen kommt, wie im zweiten Kapitel (*Développement de l'influence byzantine pendant le 6^e et 7^e siècles*) gezeigt wird, eine neue, von Byzanz beeinflusste Kunst auf, als deren erstes großes Monument das Apsismosaik von Ss. Cosma e Damiano besprochen wird. (Unter Felix IV. 526/30 ausgeführt.) Damit wird die Disposition des ganzen Buches festgelegt: die Unterscheidung eines spezifisch römischen, auch als pompejanisch-impressionistisch bezeichneten Stils und der byzantinischen Richtung. Das Eindringen des byzantinischen Stils im 6. Jahrhundert wird auch in den Katakombenmalereien festgestellt: sie zeigen ebenfalls das Schwinden der alten Tradition, ein Vorgang der sich auch in Ravenna beobachten läßt.

Diese Entwicklung setzt sich im 7. Jahrhundert fort, wie an dem Beispiel von S. Agnese und dem Oratorium von S. Venanzio erläutert wird.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der römischen Malerei während der Epoche des Bilderstreits. Es enthält nach einer umfangreichen Einleitung, die die geschichtlichen Ereignisse der genannten Epoche schildert, eine Darstellung der reichen Bautätigkeit der Päpste dieser Epoche. Am eingehendsten werden die Fresken von S. Maria Antiqua besprochen, deren Hauptkapelle bekanntlich unter Johann VII. ausgeschmückt wurde. Ein stärkerer Einfluß der Antike, eine Rückkehr zu dem sogenannten pompejanisch-impressionistischen Stil wird hier festgestellt. Neben diesem einzigen Werk größeren Umfanges der Zeit werden noch Reste in S. Saba und in der Unterkirche von S. Giovanni e Paolo besprochen.

Die Schilderung der Kunst der karolingischen Epoche, der das folgende Kapitel (Kap. V) gewidmet ist, wird mit den Mosaiken des Trikliniums Leoninum eingeleitet. In diesem Zusammenhang folgen die Mosaiken von Ss. Nereo ed Achilleo, S. Maria in Domnica, S. Cecilia in

Trastevere, S. Prassede und S. Marco. Die Fresken der Seitenschiffe von S. Maria Antiqua werden dem Pontifikat Nikolaus I. zugewiesen (858/67). Als besonderes Merkmal der karolingischen Kunst in Rom nimmt Marie starke Einflüsse des Ostens an, die er durch Handelsbeziehungen erklärt. Daneben macht sich ein Übergreifen der karolingischen Kunst des Nordens auf Italien geltend. Hierdurch wurde die Kunst vor dem Verfall bewahrt, der erst mit der Lockerung der Beziehungen zum Norden beginnt.

Die Entartung der römischen Malerei (Kap. V. *La peinture spécifiquement romaine dans la seconde moitié du IX^e et du X^e siècle*) setzt erst unter Karl dem Dicken und Karl dem Kahlen ein. Als Hauptdenkmal gelten die Fresken der rechten Seitenwand des rechten Seitenschiffs von S. Clemente, deren künstlerischer Wert äußerst gering anzuschlagen ist. Der Zeit Nikolaus I. werden die Fresken des Triumphbogens von S. Maria in Cosmedin und der Zeit Nikolaus II. (844/7) die Malereien der Unterkirche von S. Martino ai Monti sowie die der Nischen des rechten Seitenschiffs von S. Maria Antiqua wohl mit Recht zugewiesen. Von den in Rom aus der Zeit erhaltenen Tafelbildern wird die Madonna von Araceli der Epoche eingeordnet.

Dem 11. Jahrhundert (Kap. VI. *La peinture du 11^e siècle et l'influence de l'école othonienne*) werden die Fresken von S. Sebastianello und als Hauptwerk die Fresken von S. Urbano alla Caffarella zugeschrieben. Als das beste Denkmal der Epoche (unter dem Pontifikat Gregors des Großen entstanden) nennt der Verfasser die zweite Serie der Fresken in S. Clemente, denen als ähnliche Monumente die Zyklen von Magliano Pescareggio und der Unterkirche von S. Pietro in Toscanella bei Viterbo angegliedert werden. Die Anregungen für diese mehr realistische Kunst sind nach Ansicht von Maries durch den Einfluß der ottonischen Schule zu erklären. Besonders zeigt die Ikonographie der Fresken von S. Sebastianello starke Analogien zu den ottonischen Codices.

Dem 12. Jahrhundert werden die (Kap. VII) Mosaiken von Grattaferatta, die oberen Mosaiken der Apsis von S. Maria in Trastevere (gegen 1145), von S. Maria Nuova und die heute nicht mehr existierende Apsis von Ss. Quattro Coronati zugeschrieben. Die umfangreichsten Freskenzyklen dieser Zeit befinden sich in S. Pietro a Ferentillo bei Terni, in S. Giovanni a Porta Latina und in der Unterkirche der Abtei Farfa. Die Prüfung derselben führt zur Unterscheidung zweier Strömungen: 1. einer byzantinischen, der z. B. die Fresken

der Kathedrale von Anagni zugeschrieben werden und 2. der eigentlich römischen, der die Malereien in S. Giovanni a Porta Latina entstammen.

Die beiden letzten Kapitel (VII. u. VIII.) schildern die Malerei des 13. Jahrhunderts. Der erste Teil von Kapitel VII beschäftigt sich mit der byzantinischen Strömung. Als Hauptdenkmal wird das Fassadenmosaik von S. Maria in Trastevere angeführt, weiterhin das untere Stück der Apsismosaik von San Paolo fuori und als wichtiges Monument der Freskenzyklus der Silvesterkapelle von SS. Quattro Coronati. Hier beobachten wir das Eindringen römischer Elemente, das sich in lebhafteren Gebärden und Bewegungen äußert. An Denkmälern außerhalb Roms werden die Malereien in S. Maria Nuova zu Viterbo und S. Maria Maggiore in Toscanella herangezogen. Die Werke des toskanisch-byzantinischen Stils fehlen in Rom völlig. Von den Tafelbildern werden die Madonnen von S. Maria Maggiore, S. Maria del Popolo, S. Francesca Romana, S. Maria in Cosmedin und die Porträts von S. Peter und Paul in S. Peter dem 12. Jahrhundert zugeschrieben.

Die weitere Entwicklung dieser Richtung wird vor allem an den Fresken des Sacro Speco in Subiaco und an den Malereien der linken Wand in S. Saba in Rom erläutert. Daneben wird als Produkt der eigentlich römischen Richtung der sehr übermalte Freskenzyklus im Portikus von S. Lorenzo fuori angesprochen. Eine ähnliche Entwicklung außerhalb Roms läßt sich an den Malereien in S. Maria in Vescovio bei Stimigliano in der Sabina und als letzte Stufe in den von Conxolus im Sacro Speco gemalten Fresken verfolgen (II. H. Saec. XIII.)

Der Schluß des Buches ist der letzten Entwicklung der römischen Schule unter Meistern wie Cimabue, Torriti und Cavallini gewidmet. Die Teilung der römischen Malerei in zwei Strömungen, die das ganze Buch durchzieht, zeigt sich auch hier aufs neue. Cimabue wird als letzter Repräsentant der byzantinischen Schule und Cavallini als das Haupt der eigentlich römischen Richtung erklärt. Die Darstellung greift hier über die ihr eigentlich gesetzten Grenzen hinaus, indem von Cimabue in erster Linie die Fresken der Oberkirche von Assisi besprochen werden, bei denen ein von Umberto Gnoli gefundenes Datum 1296 zum erstenmal in der Literatur bekanntgemacht wird. Die Fresken selbst werden an vier verschiedene Schüler Cimabues, die Marie im einzelnen unterscheiden zu können glaubt, verteilt. Außerdem werden der Schule Cimabues in Rom als einziges noch vorhandenes Beispiel seiner

Kunst sechs Medaillons in S. Maria Maggiore zugeschrieben.

Von Cimabue leitet sich die Kunst Torritis ab, der die Tribunen des Laterans (1291) und von S. Maria Maggiore (1296) ausgeführt hat. Auch hier verläßt der Autor wieder den engeren Kreis der Betrachtung und wendet sich der Schilderung der Malereien in Assisi zu, die eingehend und nicht ohne neue Forschungsergebnisse erörtert werden.

Als weiterer Schüler Cimabues wird Rossuti gewürdigt, der den Fassadenschmuck von S. Maria Maggiore, bei dem wahrscheinlich Gaddo Gaddi mitgewirkt hat, ausgeführt hat. Als Arbeiten Cosmas II. erscheinen die Mosaiken von Sancta Sanctorum, die Marie in das Pontifikat Nikolaus III. (1277/80) setzt. Seinem Sohn Giovanni werden die Mosaiken des Grabmals des Kardinals Consalvi in S. Maria Maggiore zugewiesen. In dieselbe Richtung gehören schließlich auch noch die Mosaiken der Kapelle der heiligen Rosa in Araceli. Diese byzantinische Gruppe hat hauptsächlich Mosaiken ausgeführt, als letzte Vertreter dieser Kunst. Von Tafelbildern dieser Richtung nennt der Verfasser die Bilder aus den Sammlungen Hamilton und Kahn in New-York.

Das Verdienst Cavallinis diesen Meistern gegenüber besteht darin, sich von den überlieferten byzantinischen Formen freigemacht zu haben. Er hat auf die alte Tradition der römischen Schule zurückgegriffen. Im einzelnen wird hier die ältere Forschung zusammengefaßt, deren gesamte Literatur einschließlich des jüngst in den „Memoirs of the american academy“, Vol. II erschienenen Aufsatz von Lohtrup aufgezählt wird. Auch hier werden neben den römischen Werken vor allem die Fresken in Assisi eingehend gewürdigt.

Übersichtliche Literaturangaben bilden einen Hauptvorteil des ausgezeichneten Buches. Dankenswert ist ferner das Abbildungsmaterial, das eine Reihe wertvoller Ergänzungen zu dem großen Material Wilperts bildet. Ludwig Schudt.

VICTOR CURT HABICHT, Niedersächsische Kunst. I. Der Roland zu Bremen. II. Die Goldene Tafel der Sankt Michaeliskirche zu Lüneburg. III/IV. Des hl. Bernward Kunstwerke. Angelsachsenverlag, Bremen 1922.

Die Sammlung, die von Habicht und Roselius gemeinsam herausgegeben wird und deren erste Bände Habicht selbst verfaßt hat, ist berufen, eine fühlbare Lücke auszufüllen. Norddeutschland wurde von der älteren Kunsthistorie stark ver-

nachlässigt. Die großen Inventare stellen das Vorhandene fest, ohne es in die Kunstentwicklung einzuordnen. Überdies sind sie nur wenigen zugänglich. Daß nun in guten, sachlich gehaltenen Handbüchern die wichtigsten Werke mit reichlichen Abbildungen veröffentlicht werden, verdient Anerkennung. Der unermüdliche Herausgeber und Verfasser der ersten Bände hat hier gediegene Arbeit geleistet. Geschichte, Beschreibung und Einordnung in den Zusammenhang sind knapp, sachlich, zuverlässig. — In dem Rolandbüchlein ist das rechts- und schauspielgeschichtliche Schrifttum zu Rate gezogen, die formale Entwicklung des Rolands aus der gleichzeitigen Grabmalkunst überzeugend nachgewiesen. — Besonders verdienstlich ist die Veröffentlichung der Goldenen Tafel im Hannoverischen Provinzialmuseum, von der bis vor kurzem nicht einmal brauchbare Photographien erhältlich waren. So ehrt der Deutsche die Hauptwerke seiner Kunst! Habicht hält den Schrein für eine Schöpfung der Zeit zwischen der Hochaltarweihe von St. Michaelis, 1390, und der Stiftung des Göttinger Jakobialtares, 1402, und lehnt Konrad von Soest als Schöpfer der Gemälde ab. Dieser Ablehnung möchte der Berichterstatter zustimmen; hingegen scheint ihm der Versuch, die Bildwerke mit der Kunst des Claus Sluter in Verbindung zu bringen, auf Irrwege zu führen. Die Goldene Tafel dürfte, in den gemalten und in den geschnitzten Teilen, ohne niederländische Einwirkung entstanden sein. So dankenswert die Beigabe der Abbildungen ist, so möchte man in einer Neuauflage doch noch mehr Einzelaufnahmen der Gemälde wünschen. — Der jüngste Doppelband schildert das Werk des hl. Bernward in Hildesheim: St. Michael, die Türen, die Säulen, das Grab, die Goldschmiedearbeiten und Evangeliare. In großen Zügen wird ein anschauliches Bild der Bedeutung des kunstfreundlichen Bischofs für die Hildesheimer Kunst der Jahrtausendwende gegeben. Den Büchlein ist weite Verbreitung und gleichwertige Nachfolge zu wünschen. Baum.

OSWALD SIRÉN, Toskanische Maler im 13. Jahrhundert. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin, 1922.

Wer die Fülle der Probleme kennt, die uns heute noch von einer exakten Kenntnis der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts trennen, wird Siréns Buch mit der größten Spannung zur Hand nehmen.

Der Titel macht stutzig. Nicht „Malerei“, sondern „Maler“, also Betonung von Persönlichkeiten

für eine Zeit, in der wir so wenig greifbare Persönlichkeiten haben. Neues Aktenmaterial wird nicht beigebracht, das schon bisher bekannte dient als Grundlage. Der Verfasser betont, daß ihm das Herausarbeiten der Künstlerpersönlichkeiten Ziel sei, er anonyme Werke nur soweit erwähnt habe, als dieselben direkt oder indirekt mit Künstlerpersönlichkeiten in Verbindung gebracht werden können. Wenn man erwägt, welch ganz geringer Bruchteil der einstigen künstlerischen Produktion heute nur mehr übrig ist, wie wenig signierte Werke darunter sind, wie spärlichen Sandkörnern aus einem uns unbekanntem Lande vergleichbar, ein paar Dokumente und mehrere Namen ohne bestimmte Relation zueinander und zu bestimmten Werken bekannt sind, so wird man Siréns Verfahren als mindestens sehr gewagt bezeichnen müssen.

Der zweite Punkt, der bedenklich macht, ist die Beschränkung auf die Schulen von Lucca, Pisa und Florenz. Siena bleibt weg, weil es ohnedem besser bekannt sei, Arezzo wegen seiner geringen Bedeutung, wie denn der viel genannte Margaritone einmal wohl allzuhart als „der unfähigste aller toskanischen Dugentomaler“ bezeichnet wird.

Sirén ist in seinen Betrachtungen von einem intensiven Interesse für die Künstlerpersönlichkeiten des Dugento geleitet worden. Er hat es verstanden, sich in die Formensprache des Einzelwerkes mit feinfühligem Verständnis einzulesen die Wärme und Begeisterung seiner Beschreibungen und Bildanalysen sind aufrichtig zu begrüßen. Wenn er selbst die tiefe Verwandtschaft der frühesten Monumente italienischer Malerei mit der alten religiösen Kunst Ostasiens, wie anderseits mit der modernen europäischen Kunst hervorhebt, so begrüße ich dabei besonders die Betonung unserer noch so vielem Mißverstehen ausgesetzten Moderne. Wer Siréns Darlegungen aufmerksam verfolgt, wird auch an dem Expressionismus (wenn wir uns schon mit Schlagworten behelfen müssen), unserer Tage nicht interesselos vorübergehen können. Es wäre möglich gewesen, die Art des Expressionismus des Dugento mit der des heutigen zu vergleichen, es wäre auf diesem Wege wohl erst möglich, den tieferen Stilproblemen des Dugento auf die Spur zu kommen, die Begriffe von Primitivität und Fortschritt auszuschalten u. a. m. — aber Sirén hat diese weiteren Zusammenhänge nicht berührt. Die Einstellung auf die bestimmten und unter bestimmten Gesichtspunkten ausgewählten Objekte ergibt eine zwar vom Verfasser gewollte, aber sachlich nicht gerechtfertigte und jedes Erfassen der tieferen Probleme ausschließende Beschränkung.

Der erste Hauptabschnitt ist der Kunst von Lucca gewidmet. Von früheren zusammenfassenden Forschern hatte nur Thode (Repertorium 1890) dieser Schule besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Sirén glaubt, die Familie Berlinghieri sei vom Ende des 12. bis Ende des 13. Jahrhunderts Trägerin der lucchesischen Malerei gewesen. „Das wichtigste Element dieses Lokalstils bildet die Linie.“ Sehen wir uns die Sache genauer an, so haben wir von dem alten, wahrscheinlich aus Mailand eingewanderten, 1228 und 1235 als lobend erwähnten Berlinghieri ein signiertes Kruzifix in Lucca, kennen von drei Söhnen die Namen Barone (genannt 1228, 1243, 1256 und 1282, kein beglaubigtes Werk), Bonaventura (genannt 1228, 1244, 1250, 1266 und 1274 bez. und dat. 1235 Franziskusbild in S. Francesco zu Pescia) und Marco (Miniaturmaler, nichts näher bekannt). In den spärlichen lucchesischen Künstlerdokumenten kommen auch noch andere Malernamen vor, die führende Stellung der Familie Berlinghieri ist also unbeweisbare Behauptung. Der alte Berlinghieri ist zum Sammelnamen für Kruzifixe und Madonnen, die nur zeitlich mit dem signierten Bilde zusammenhängen, geworden. Etwas tragfähiger ist die Basis, auf der sich ein Oeuvre des Bonaventura aufrichten ließ. Mit dem bezeichneten Bilde in Pescia stimmen tatsächlich die drei Täfelchen der Jarves Collection, das Diptychon der florentinischen Akademie (schon nach älterer Tradition Bonaventura zugeschrieben), und das Kruzifix im Chiostrò delle Oblate leidlich überein. Anschließend daran stellt Sirén eine Gruppe florentinischer Bilder zusammen, deren markanteste Stücke das Kruzifix der florentinischen Akademie, der hl. Franz mit 20 Legendenszenen in S. Croce, eine Madonna der Sammlung Hamilton in New York und der (allerdings ganz übermalte) aus dem Dom zu Florenz stammende hl. Zenobius in Parma sind, und benennt sie „Barone Berlinghieri“. Von dem Künstler hat sich kein einziges beglaubigtes Werk erhalten, drei Malereien in Lucca und Umgebung, die nicht mehr nachzuweisen sind, werden in Dokumenten genannt, die von Sirén zusammengestellte Gruppe greift heute nach Lucca gar nicht über — es sprechen also keinerlei äußere Umstände zugunsten der Hypothese. Die von Sirén zusammengestellten Werke sind m. E. das Oeuvre einer wichtigen florentinischen Werkstatt, deren Zusammenhang mit Lucca nur ein loser ist. Denn die Bedeutung des linearen Elementes, der zulièbe offenbar diese ganze Gruppe für lucchesisch erklärt wird, ist doch nicht lokale Eigentümlichkeit, wie Sirén angibt, sondern Ausdrucks-

element einer bestimmten Zeit, dessen Bedeutung an verschiedenen Orten gleich stark hervortreten kann.

Den Abschluß der lucchesischen Malerei macht Sirén mit dem recht unbedeutenden Deodato Orlandi, dessen Existenz von dem 1288 datierten Kruzifix in Lucca, über den 1301 datierten Altar in Pisa und eine 1308 datierte Madonna in Rom in spärlichen Dokumenten bis 1327 verfolgt werden kann. Einer sehr vagen, wenn auch von Venturi glatt übernommenen Zuschreibung an Deodato Orlandi wegen¹⁾ hat Sirén an dieser Stelle die Fresken von S. Pietro a Grado bei Pisa erwähnt. Damit offenbart sich recht die Schwäche seines Systems. Diese allerdings nach d'Achiardi Nachweis in den Kompositionen der einzelnen Bildfelder von den nur in Nachzeichnungen des 17. Jahrhunderts erkennbaren Malereien im Portikus der alten Peterskirche zu Rom abhängigen Wandgemälde hätten doch bei einer Charakterisierung der pisanischen Malerei als einziger erhaltener größerer Wandbildzyklus eine wichtige Rolle spielen müssen. Weil man aber über die Persönlichkeit des Autors bisher nichts weiß, tut Sirén sie in kurzer Anmerkung bei dem Lucchesen Deodato Orlandi ab, dem sie, und noch dazu ganz sicher mit Unrecht, einmal zugeschrieben worden sind.

Der zweite Hauptabschnitt ist den Malern von Pisa gewidmet. Natürlich macht Giunta di Giudetto da Colle, der nach Ciampi schon 1202 in einem Dokument vorkommt, 1258 noch als lebend, 1267 als bereits verstorben bezeichnet wird, den Anfang. Nach Verlust des 1236 von Frater Elias in Assisi gestifteten Kruzifixes sind heute noch zwei signierte Kruzifixe des Giunta vorhanden in S. Ranierino zu Pisa und in der S. Maria degli Angeli bei Assisi. Weitere Attributionen auf dieser Basis erklärt auch Sirén für schwierig. Immerhin werden als wahrscheinlich eine kleine Kreuzigung der Sammlung Harris in London (gewiß von anderer Hand und vermutlich später) und das Franziskusbild mit vier Legendenszenen in Assisi hinzugefügt. Bezüglich des Kruzifixes des Rainerio d'Ugolino wäre zu ergänzen, daß derselbe unter richtigem Autornamen schon bei Venturi (Storia V, Abb. 20) reproduziert ist. Die Inschrift hatte Cl. Lupi richtig gelesen. Dem von Giunta nach byzantinischem Vorgang dargestellten leidenden Christus stehen dann mehrere in Pisa und Florenz nachweisbare Kruzifixe des trium-

(1) P. D'Achiardi, in Atti del Congresso internazionale delle scienze storiche, Roma 1903 und Venturi, Storia dell' arte italiana V, 195 ff.

phierenden Typus mit kleinen Passionszenen am verbreiterten Kreuzesstamm gegenüber. Diesen älteren Gruppen tritt eine kleine Zahl von Kreuzifixen an die Seite, in denen statt des triumphierenden der leidende, aber nicht von Schmerz durchbebt, sondern nur in tiefer Schwermut erschlaffte Christus erscheint. Für ein sehr schlecht erhaltenes Exemplar dieser letzteren Gruppe wird überliefert, daß es ehemals die Inschrift „Enricus quondam Tedice me pinxit“ trug. Es ist eine völlig unerlaubte Betätigung der Sucht nach Künstlerpersönlichkeiten, wenn Sirén nun die ältere Gruppe unter dem allerdings unter Anführungszeichen verbleibenden Namen „Maestro Tedice“ zusammenfaßt. Wir wissen nicht, ob der Vater des 1254 in einem Dokument erwähnten Enrico überhaupt Maler war, geschweige denn, daß irgendeine Verbindung dieses Mannes zu einem der erhaltenen Werke bestünde. Solche willkürliche Kombinationen müssen aus wissenschaftlicher Betrachtung ausgeschaltet bleiben. Nicht viel besser steht es um einen dritten „Tedice“, den Ugolino di Tedice, dessen Name als Zeuge in einem Gerichtsakt von 1273, der „in sali sancti Petri ad Vincula“ stipuliert wurde, vorkommt. Der Entdecker des Aktes, Peleo Bacci, hat auf ein heute in S. Pierino in Pisa erhaltenes Kreuzifix hingewiesen, das ungefähr aus dieser Zeit stammen kann (aber wohl etwas älter ist) und die Möglichkeit ausgesprochen, es sei von Ugolino, den er ohne jeden Beweis für einen Bruder des Enrico halten möchte. Damit hat Sirén eine ganze Familie, eine ältere und jüngere „Tedicerichtung“, von denen allen bei ernster Prüfung nichts mehr als eine noch dazu heute verschwundene Künstlersignatur übrigbleibt. Sehen wir von den Künstlernamen ab, so sind die stilkritischen Gruppierungen Siréns gewiß beachtenswert. Mit dem Kreuzifix von S. Pierino hängt in der Tat das Franziskusbild mit sechs Legendenszenen in S. Francesco zu Pisa zusammen, und in der Stilanalyse dieser Bilder sowie des in die Nähe der Gruppe gestellten herrlichen Campesantokreuzes bewährt sich die Wärme und Feinfühligkeit des Verfassers.

Zusammenfassend sagt Sirén über die Pisaner, sie seien zwar nicht Bahnbrecher, wohl aber ausgezeichnete Illustratoren mit hochentwickelter Farbenempfindung und Kompositionsgabe gewesen. Die beiden Künstlerpersönlichkeiten, deren Werke Sirén in dem gleichen Kapitel noch beschreibt, sind schwerlich Pisaner gewesen. Für den ersten derselben, den von Thode konstatierten „Franziskusmeister“, hält auch Sirén die von Thode zuerst geltend gemachte Zugehörigkeit zur umbrischen

Schule für wahrscheinlich. Das von Thode (Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien 1885) und R. van Marle (Rassegna d'Arte 1919) zusammengestellte Oeuvre hat Sirén noch durch einige Stücke bereichern können und den „Botticelli des Dugento“, wie er unseren Anonymus nennt, in feinsinniger Weise besprochen. Die Fresken der Unterkirche von Assisi, sowohl Franzlegende wie Geschichte Christi, werden im wesentlichen dem „Franziskusmeister“ zugeteilt und die von Thode vorgeschlagene Datierung um 1270 (das Kreuzifix des gleichen Malers in Perugia trägt das Datum 1272) angenommen. Zwei Kreuzixe in Gualdo Tadino und in der Sammlung Fornari in Rom werden als Werke eines umbrischen Vorgängers des „Franziskusmeisters“ wahrscheinlich gemacht, sodann noch ein Meister der „Franziskanerkreuzixe“ konstatiert, dem ausgehend von dem oft besprochenen Kreuze der Sakristei von S. Francesco zu Assisi mehrere Stücke in S. Francesco zu Bologna und in schwedischem Privatbesitz zugeteilt werden.

Der dritte Abschnitt von Siréns Buch führt uns nach Florenz. Der Verfasser weist darauf hin, daß Malernamen hier schon seit der Mitte des 12. Jahrhunderts nachgewiesen worden sind, aus dem 13. Jahrhundert etwa 30 Namen in Dokumenten vorkommen. Dennoch werden die erhaltenen Werke unter ganz wenigen Persönlichkeiten zusammengefaßt. Coppo di Marcovaldo macht den Anfang. Die zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Hauptpartien übermalte Madonna in der Kirche der Servi zu Siena, deren Signatur und Datum 1261 zwar nicht erhalten, aber in glaubwürdiger Weise überliefert wird, führt zu der schon von L. Douglas vermuteten Attribution der halbplastischen Madonnen tafel in S. Maria Maggiore zu Florenz an Coppo. Die weiteren Attributionen einer großen, sehr bedeutenden Madonna in der Kirche der Servi zu Orvieto (zuerst von Perali ausgesprochen) und eines Crucifixus in S. Domenico zu Arezzo entbehren voller Überzeugungskraft. Das Riesenkreuzifix in S. Francesco zu Arezzo und ein Kreuz in Castiglione Fiorentino werden einem unter Coppo's Einfluß stehenden Anonymus zugeschrieben. Dafür könnte das ziemlich unbedeutende und im Typus abweichende Kreuzifix im Dom zu Pistoja, wenn es wirklich, wie P. Bacci wollte, mit dem laut Dokument 1274 dem Coppo in Auftrag gegebenen identisch sein sollte, keinen Pinselstrich von Coppo enthalten und müßte dem in der gleichen Urkunde genannten Sohne des Malers, Salerno di Coppo, auf Rechnung gesetzt werden. Für wahr-

scheinlicher halte ich, daß das erhaltene Stück eben gar nicht mit dem urkundlich genannten identisch ist.

Eine glückliche Kombination ist die Aufstellung des von Sirén nach dem Hauptwerke der florentinischen Akademie benannten „Magdalenenmeisters“, wenn es auch sich dabei nicht um eine Person, sondern um eine Gruppe handeln dürfte: drei Madonnen in Berlin, Poppi (Casentino) und Roverzano werden überzeugend angereicht. Bezüglich der letzteren erwähnt Sirén, ich hätte sie früher (Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909, S. 66 mit Abb.) dem Coppo di Marcovaldo zugeteilt. Das ist ein Irrtum: ich habe sie als Zwischenstufe zwischen Coppo und Cimabues Kompositionsart von der Hand eines toskanischen Malers um 1265 bezeichnet. Das trifft auch heute noch zu. Bei Besprechung der ebenfalls dem „Magdalenenmeister“ zugeteilten Altartafel der Jarves Collection in New Haven, Conn. (S. 273) verwechselt Sirén die Heiligen Leonhard und Laurentius, wenn er es als ikonographische Willkür des Malers bezeichnet, daß der hl. Leonhard ohne Rost dargestellt sei.

Der letzte Abschnitt des florentinischen Kapitels ist Cenni di Pepo, genannt Cimabue, gewidmet. Über Wesen und Bedeutung keiner anderen Künstlerpersönlichkeit ist seit Jahrhunderten mit solchem Aufwand von Scharfsinn und so widersprechenden Ergebnissen diskutiert worden. Besitzen wir doch sogar ein interessantes Buch über „das literarische Porträt des Giovanni Cimabue“ (von Ernst Benkard, München 1917). Gerade weil die dokumentarischen Grundlagen äußerst gering sind, eine Erwähnung als Zeuge in Rom 1272 und die Arbeit am Apsismosaik des Doms von Pisa 1301 und 1302, war der Diskussion nach der positiven wie nach der negativen Seite hin freie Bahn gegeben. Sirén reiht in der Zeit rückschreitend an den einsig beglaubigten Johannes des Pisaner Mosaiks die Madonna aus S. Trinità in den Uffizien, die Madonna aus Pisa im Louvre, die Freskomadonna in Assisi und diejenige der Servi zu Bologna an, in welchem Ergebnis er sowohl mit Thode (Repertorium 1890) als den von mir geäußerten Annahmen (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1905) übereinstimmt. Auch bezüglich des Kruzifixes des Museo dell'opera di S. Croce befinden wir uns völlig in Übereinstimmung. Drei Halbfiguren der Sammlung Hamilton in Amerika fügt Sirén auf Grund von Photographien hinzu. Vortrefflich und in Einzelheiten auch nach Thode und Aubert (Die male- rische Dekoration der SanFrancescoKirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage, Leipzig

1907) noch aufschlußgebend sind Siréns Betrachtungen über die Fresken in Chor und Querschiff der Oberkirche von San Francesco, welche Sirén mit Thode um 1280 datiert, und in denen er Cimabues Anteil auf Chorapsis (mit dem Marienleben) und südliches Querhaus (Apokalypse und Kreuzigung) beschränkt, während die Malereien des nördlichen Querschiffarms (Szenen aus dem Leben Petri und zweite Kreuzigung) einem vielleicht römischen Mitarbeiter Cimabues zugeschrieben werden. Die Zuschreibung der Fresken im nördlichen Querschiffarm an einen Nachfolger Cimabues (statt Cimabue selbst) hatten früher schon Zimmermann und Frey vertreten.

In die geschlossene, in ihrem formalen Charakter sehr einheitliche Reihe der Werke Cimabues paßt nun aber die vielgenannte Madonna Ruccellai absolut nicht hinein. Es ist bekannt, daß viele Forscher sie mit einem 1285 bestellten Werke des Sienesen Duccio identifizieren, sowie daß ich vor Jahren (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1905) einen eigenen, vorläufig anonymen „Meister der Ruccellaimadonna“ aufgestellt habe. Die Duccio-Hypothese hilft mir Sirén aufs neue entkräften. Wenn er aber dann sich nicht anders helfen kann als durch die Annahme, ein von Duccio entworfenes Bild sei von Cimabue vollendet worden, so verkennt er doch m. E. völlig die ausgeprägte Eigenart des Bildes. Alles, was Sirén darüber sagt, hat mich im Verein mit der vor wenigen Monaten erneuten Untersuchung des Originals in meiner früheren Überzeugung nur bestärkt. Die Madonna Ruccellai ist weder ein sienesisch angelegter Cimabue noch ein unter der Pierbheit Cimabues verkappter Duccio, sondern das Hauptwerk einer Gruppe, die ich 1905 schon zusammengestellt habe, und die nicht näher untersucht zu haben ich Sirén zum Vorwurf machen muß. Sirén hätte doch bedenklich werden müssen, wenn jetzt auch Rintelen meine Hypothese annimmt, ferner wie ich höre, Berenson und Loeser gleicher Ansicht sind. Wenn ein so feiner Kenner wie Mario Salmi mir bezüglich der Kruzifixe in S. Stefano zu Paterno und in S. Maria del Carmine zu Florenz zustimmt, ist es eine unerlaubte Flüchtigkeit Siréns, meine Aufstellung, die ihm nicht in den Kram paßt, in einer kurzen Anmerkung beiseite zu schieben. Die Übereinstimmung der Madonna aus Crevole in Siena, die Sirén ganz verschweigt, ist unbesweifelbar — auch Weigelt, der gewissenhafteste Duccioforscher, stimmt mir bei — und durch Bekanntmachung der Madonna der Sammlung Verrocchi in Mailand hat Sirén höchstwahrscheinlich das Oeuvre

meines großen Anonymus um ein wichtiges Stück bereichert. Sirén möchte es Cimabue zuschreiben, dann fühlt er doch wieder den Gegensatz zu dessen Werken, kurz, er bleibt zweifelhaft. Da ich bisher nur eine, allerdings sehr gute, große Photographie kenne, äußere ich meine Vermutung mit aller Vorsicht. Man versichert mich, auch die Farbgebung stimme mit der großen Tafel von S. Maria Novella überein.

Als Beitrag zur Dugentoforschung wird man Siréns Buch nicht jeden Nutzen absprechen können. Statt systematischer Durchforschung des reichen Schatzes hat Sirén aber nur eine lokal beschränkte und teilweise durch willkürliche Zusammenpressung auf Künstlernamen in ihrer Verwendbarkeit verminderte Materialsammlung gegeben. Bezüglich des Stiles der Dugentomalereien bleibt Sirén an teilweise feinsinnigen Beschreibungen äußerlicher Eigentümlichkeiten haften; das Wesen derselben wird weder im historischen, noch im ästhetischen Sinne erschlossen, da weder die nationalen und die byzantinischen Grundlagen klar präzisiert erscheinen, noch von dem Verhältnis (beziehungsweise Bedingtheit von) der gleichzeitigen Architektur und Skulptur überhaupt die Rede ist. Volles Lob verdient die Ausstattung des Buches und dessen reiche und gute Illustrierung, die viel neues und sonst unerreichbares Abbildungsmaterial enthält.

Wilhelm Suida.

GEORG WEISE, Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen. Erster Teil: Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. (Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins, 1. Heft.) 208 Seiten 8° mit 61 Abbild. und Karte. Alexander Fischer, Tübingen 1921.

Es ist besonders zu begrüßen, daß dies einfache Thema von maßgebender Seite bearbeitet worden ist. Man weiß, auch aus der süddeutschen Plastik, worin ähnlich bescheidenen und scheinbar undankbaren Stoffen so sehr geschadet werden kann: aus der Bemühung um greifbarere Resultate entstehen und erklären sich leicht zu weitgehende Zuschreibungen mehrerer Werke an die gleiche Person oder Werkstatt. Die Zurückhaltung in dieser Hinsicht, vom Verfasser in seiner Einleitung beredt und nachdrücklich empfohlen, ist ein besonderes Verdienst der Veröffentlichung, der — auch außerhalb der mit ihr begonnenen und hoffentlich schnell weiterschreitenden Reihe —

dringend Nachfolge gewünscht sei. Nur so kann angesichts der stiefmütterlichen Behandlung der Plastik durch die älteren Inventare eine zuverlässige Unterlage für zusammenfassende Stiluntersuchungen gewonnen werden.

Das besprochene Gebiet enthält als katholische Enklave ein ziemlich reiches, übrigens fast ausschließlich altarloses plastisches Erbe; die ältesten erhaltenen Figuren entstammen der Mitte des 14. Jahrhunderts, die Entwicklung wird verfolgt bis über das Einsetzen des eckigen Faltenstils hinaus. Die Unabhängigkeit von der Kunstübung der weiteren Umgebung wird für die Hauptmenge mit Recht betont, und „es entsteht das Bild des gleichseitigen Wirkens einer ganzen Reihe örtlicher Schulen und einzelner Künstler, deren Zusammenhang untereinander kein allzu reger gewesen sein kann“. So steht z. B. jede der Figuren aus dem 14. Jahrhundert für sich allein. Unter ihnen ist von Interesse die verhältnismäßig sehr frühe Anna (ursprünglich selbdrift) in Haigerloch, deren Datierung um 1375 und Deutung überzeugen; auch der mit Vorbehalt gegebenen Datierung des bemerkenswerten Kreuzifixes in Taberwasen um 1390 möchte ich zustimmen, wenn auch dieser Fall noch der — hoffentlich erfolgenden — näheren Prüfung bedarf (bei der das schöne Hechinger Kreuzifix vielleicht zugunsten des Taberwaseners ein Stück herabrücken wird). Erst für das 15. Jahrhundert gelingt ein mehrfaches Aufweisen näherer Zusammenhänge. Zunächst für drei Figuren im Spital zu Rottenburg (um 1400), dann für sechs in Poltringen, denen sich weitere in Rexingen, Weildorf, Horb, Weggental und Owingen anschließen und deren Gemeinsamkeiten sorgfältig analysiert werden; hier wird auch die glaubhafte Aufstellung eines „Meisters der Weggentalgruppe“ bzw. seiner Werkstatt erreicht, dessen Kunst schon über die Jahrhundertmitte hinausgreift.

Innerhalb der genannten größeren Gruppe interessiert die Madonna der Altertümersammlung in Horb ebenso durch ihre Schönheit wie als Beweis der Entstehung eines ganz originell erscheinenden Werkes unter überraschend genauer Wahrung eines formalen „Rezepts“ (Madonna in Weildorf). Unter den mehr alleinstehenden Stücken fällt vor allem der schöne Vesperbildtorso in Bildechingen auf, der allerdings kein einheimisches Werk ist, sondern offenbar — wie ich dem Text S. 18 gegenüber betonen möchte, ausnahmsweise (vgl. Demmler in „Berliner Museen“ 1921) — regelrecht importiert ist, und zwar, nach der starken Ähnlichkeit mit dem Badener Stück in Berlin zu urteilen, aus Österreich. Mit Recht wird auf den Zusammen-

hang der bekannten Madonna der Sammlung Rieffel (aus Wessingen) mit Meister Hartmann hingewiesen und ihnen in der späteren Madonna der Friedhofskapelle in Bisingen (um 1440) eine reizvolle entfernte Verwandte beigelegt, die den Stil jener aus dem linien- und flächenhaft Zarten ins kugelig Derbe übersetzt.

Ein Versehen ist auf S. 41 f. der vergleichende Hinweis auf den Poltringer Laurentius Abb. 24 statt den Stefanus Abb. 25.

Papier und Druck des Bändchens sind vortrefflich, das Abbildungsmaterial dank einer hochherzigen und gerade für solche Publikationen nachahmenswerten Stiftung fast vollständig und sehr gut.

Wolfgang Stechow.

BURGER-SCHMITZ-BETH, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Drei Bände mit 719 Seiten, 812 Textabbildungen und 49 ein- oder mehrfarbigen Tafeln. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Neubabelsberg bei Berlin.

Seitdem Janitschek seine groß angelegte Geschichte der deutschen Malerei schrieb, hat eine ganze Generation von Kunstgelehrten nicht gewagt, diesen Versuch zu wiederholen. Wohl besitzen wir seit einigen Jahren die sehr brauchbare, zusammenfassende Darstellung der deutschen Tafelmalerei zwischen 1350 und 1550 von Curt Glaser, aber dieses Buch ist infolge seiner Knappheit, ganz abgesehen von der Beschränkung auf die Tafelmalerei, nicht geeignet, in den Geist der Epoche einzuführen. Gerade das aber war ein Hauptziel Burgers, in dessen Persönlichkeit ja sich der Gelehrte mit dem Künstler stritt, ein Ziel, das er in jedem Bande des von ihm begründeten Handbuchs durchgeführt wissen wollte: „Der Leser soll nicht erst sich durch den ganzen Gang der Ereignisse hindurchwinden, und von einer Persönlichkeit zur andern wandern müssen, um langsam Interesse und Liebe auf diesem Dornenweg für die Sache zu gewinnen, sondern er soll mit beiden Füßen zugleich in diese hier zu behandelnde Welt treten, mit ihr denken, hassen und lieben lernen, ihre Wesenheit als Ganzes schauen, bevor er den ganzen Reichtum ihrer in der geschichtlichen Folge sich darbietenden Einzelzüge kennenlernt.“ Aus diesem Grundsatz ergibt sich der Aufbau des ersten Bandes. Der eigentlichen historischen Darstellung sind drei umfang-

reiche Kapitel vorangestellt: Über Wert und Wesen der deutschen Kunst der Renaissance — Vom Mittelalter zur Renaissance — Kunst und Künstler. Es ist hier der ganz hervorragende Versuch gemacht, sich in die kulturellen, ästhetischen und technischen Eigentümlichkeiten der deutschen Renaissancemalerei einzufühlen und ihren Eigenwert herauszuheben, den man über der intensiven Beschäftigung mit der italienischen Malerei nicht hat sehen können. Burger hat dabei dieselbe Absicht, die auch Janitschek in seinem Werke verfolgte, nämlich für alle die zu schreiben, die ein inneres Verhältnis zur Kunst besitzen, nicht nur für den engen Kreis der Fachgenossen, um damit auch zugleich zu höherer Schätzung der deutschen Malerei beitragen zu können. Auf den allgemeinen Teil folgt dann die historische Darstellung der böhmischen und daran anschließend der bayerisch-österreichischen Malerei. Burger hat eine Reihe von Problemen (z. B. die der Perspektive) in die Darstellung hineingenommen, deren Behandlung in einem Handbuch der Kunstgeschichte man bisher nicht gewöhnt war. Aber da es sich hierbei zum Teil um Dinge handelt die von der Forschung noch längst nicht genügend durchgearbeitet sind, so begab sich Burger in eine Schwierigkeit, deren er nicht immer Herr geworden ist; denn auf der anderen Seite stand die Forderung eines Handbuchs nach klarer Überschaubarkeit des Stoffes und Sicherheit der Auswahl. Diese Forderung konnte nicht immer erfüllt werden; dennoch aber bleibt die Behandlung jener Probleme ein großes Verdienst, denn sie gehören unbedingt dazu, einen Begriff vom Wesen der deutschen Malerei zu geben. Neben dem Interesse am rein Formalen tritt bei Burger, der ja ein durchaus philosophischer Kopf war, das Bestreben stark hervor, den Wandel der Weltanschauung an dem Wandel von Stil und Inhalt der Bilder zu studieren. Das macht sein Werk für den Kulturhistoriker besonders interessant, der einen Ausschnitt deutscher Kultur- und Geistesgeschichte hier einmal von der Seite der bildenden Kunst her beleuchtet sieht. Die Feinheit der formalen Analyse und die Tiefe der psychologischen Interpretation der Bilder bereiten vielfach hohen Genuß. Einer der wichtigsten Gesichtspunkte, von dem aus Burger Formanalyse gibt, ist das künstlerische Gestaltungsprinzip, der Wiederholung eines bestimmten, charakteristischen Formmotive, um die Eindringlichkeit des Bildgedankens, dessen Träger jenes Formmotiv ist, zu steigern. Burger ist Meister in der Ausdeutung der Physiognomie einer Linie oder eines Linien-

komplexes, oder im Auffinden geheimer Beziehungen zwischen scheinbar heterogenen Bildteilen. Zwar meldet sich dabei hin und wieder der leise Zweifel, ob die gleiche Methode, die Burger in so fruchtbarer Weise bei der Interpretation moderner Kunstwerke (siehe sein Buch Cézanne und Hodler) angewendet hat, auch auf eine Jahrhunderte zurückliegende Kunst in derselben Weise angewendet werden darf; aber man vergißt diesen Zweifel oft über der Bereicherung, die man durch die Burgerschen Analysen erfährt. Den an andere Handbücher gewöhnten Leser wird die große Menge sehr eingehender Analysen überraschen, die den Zug der Darstellung aufhalten und den roten Faden der historischen Entwicklung oft nicht genügend hervortreten lassen. Hier muß ein prinzipieller Punkt berührt werden. Wir sind heute dabei, neben der Kategorie der Entwicklung, die uns als vorzüglichstes Mittel zum Begreifen der Vergangenheit dienen mußte, auch einer anderen Kategorie ihr Recht zu geben: Der Betrachtung der Dinge auf ihre Zuständigkeit, auf ihren eigentümlichen Charakter hin; kurz, der Betrachtung des Seins neben der des Werdens. Selbst in der Biologie, der Entwicklungswissenschaft *κατ' ἐξοχήν* hat man diese Forderung erhoben, und für die Geschichtswissenschaft genügt es, auf Spengler hinzuweisen. Auch Burger gehört in seiner innersten Position dieser Richtung an, und das ist es vor allem, was seine Art, Kunstgeschichte zu schreiben, von der anderer unterscheidet.

Die erste Hälfte des zweiten Bandes fährt fort mit der Geschichte der österreichisch-bayrischen Malerei und geht dann über auf Schwaben, den Oberrhein und die Schweiz bis 1420. Zum weitest größten Teil hat Burger das selbst noch schreiben können; anderes wurde auf Grund seiner hinterlassenen Aufzeichnungen von Beth und Brinckmann bearbeitet, den Rest leistete Beth allein. Von der zweiten Hälfte des zweiten Bandes an (Niederdeutschland) hat Hermann Schmitz das Ganze allein zu Ende geführt, bis auf die Einleitung zum dritten Bande, die noch von Beth herührt. Dieser dritte Band ist Oberdeutschland gewidmet mit der Gestalt Dürers im Mittelpunkt. Dem Umfange nach ist der Anteil von Schmitz etwa ebenso groß wie der Burgers.

Burger hat das große Verdienst, auch die Glasmalerei, die ja im allgemeinen immer noch für die Kunsthistoriker zu einer terra incognita gehört, sehr ausführlich in den Kreis der Betrachtung einbezogen zu haben, und diese Seite der Sache fortzusetzen, war wohl keiner geeigneter

als Schmitz, einer der besten Kenner der Glasmalerei. In manchen anderen Punkten zeigen sich dagegen erhebliche Unterschiede gegenüber der Burgerschen Behandlungsweise.

Man merkt bei Burger oft geradezu das Bestreben, von den gewohnten Bahnen abzuweichen. Schmitz ist konservativer. Burger sieht auf Schritt und Tritt Probleme, die ihn nicht immer zu einer klaren, einheitlichen Erfassung kommen lassen. Schmitz gibt einen ruhigeren Fluß der Darstellung; er liest sich leichter, da man nicht so oft durch ausgedehnte Analysen aufgehalten wird. Alles erscheint klarer, einfacher. Schmitz analysiert anders. Er ist im Gegensatz zu Burger nicht im geringsten beeinflusst von der Methode der reinen Formanalyse, die wir bei den Erzeugnissen der modernsten Malerei zu üben pflegen. Auf der einen Seite ist damit sicherlich manches gewonnen, auf der anderen Seite aber auch manches verloren. Bei Burger hebt sich die Geschichte der Malerei ab von dem tiefen und weiten Hintergrunde der Weltanschauung; auf ihren Wandel ist immer und immer wieder der Wandel des Kunstwillens bezogen. Bei Schmitz dagegen ist der Blick näher eingestellt auf den kulturgeschichtlichen Untergrund, auf dem die Kunst ruht und wächst, wobei selbstverständlich gesagt werden muß, daß der Unterschied in praxi nicht immer so streng ist, wie er in der Formulierung erscheint. Burger hatte das Werk von vornherein zu umfangreich angelegt. Hätte er in der Art fortfahren wollen, wie er die böhmische Schule behandelt hat (die übrigens noch in keiner zusammenfassenden Darstellung so eingehend und tiefdringend behandelt worden ist wie hier!), dann hätte das vorliegende Werk sechs Bände haben müssen. Schmitz hat diese breite Anlage auf ein knapperes Maß zurückgeführt.

Gewiß wird der Spezialforscher an dieser Geschichte der deutschen Malerei im einzelnen viel auszusetzen haben. Aber wenn man bedenkt, welche großen Schwierigkeiten gerade dieser Stoff einer handbuchmäßigen Verarbeitung bereitete, so muß man den Verfassern überaus dankbar sein, daß sie uns dieses Werk geschenkt haben. Eine Menge fruchtbarer Anregungen sind darin enthalten. Denn gerade das muß gegenüber anderen Handbüchern betont werden, daß in diesem Werke nicht nur zusammengefaßt und gegliedert wird, sondern daß an vielen Stellen neue Forschungsarbeit geleistet ist. Sicherlich läßt das Ganze, besonders in seinem ersten Teil, an Klarheit manches zu wünschen übrig. Aber das liegt nicht zum wenigsten an der Gesamtsituation unserer Kenntnis

dieser Dinge. Wir fühlen nicht nur, daß unsere Übersicht des Materials lückenhaft ist, sondern wir sind uns auch noch nicht über die Methode seiner Verarbeitung im klaren. Soviele anregende Gesichtspunkte haben wir in letzter Zeit aus der Philosophie, der Psychologie, der Kulturgeschichte, der Sprachforschung, ja der Biologie und nicht zuletzt aus der modernsten Kunst gewonnen, daß wir noch gar nicht wissen, was von all dem vielen brauchbar ist und was nicht, um die Kunst der Vergangenheit zu begreifen.

Zum Schluß verdient noch die glänzende Ausstattung des Werkes hervorgehoben zu werden; besonders der erste Band, der noch nicht unter den Bedrängnissen der Kriegszeit zu leiden hatte, zeichnet sich durch eine außerordentliche Reichhaltigkeit und Qualität des Abbildungsmaterials aus.

Jahn.

A. SCHMARSOW, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. II. (Forschungen zur Formgeschichte der Kunst, herausgegeben von Eugen Lütjens, Bd. 3). Verlag von K. Schroeder, Bonn — Leipzig, 1920.

DERSELBE, Gotik in der Renaissance. Verlag F. Enke, Stuttgart 1921.

In Schmarsows Gelehrtenlaufbahn ist von Anfang an, und dann in immer zunehmendem Maße neben der analytischen Einzelforschung das Bemühen um Synthese, um die Klarlegung innerer Gesetzmäßigkeiten für die Genesis, wie für die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes hervorgetreten; der Kunsthistoriker der „Masaccio-Studien“, des „Melozzo“, der „Oberrheinischen Malerei“ hat sich immer mehr in den Kunstwissenschafts-Forscher gewandelt, wie er z. B. in „Barock und Rokoko“, in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“, und dann namentlich in verschiedenen kompositionsgesetzlichen Schriften sich zu erkennen gab: über Ghiberti, über die mittelalterliche Glasmalerei, die Franzosen in Assisi, zuletzt in dem zusammenfassenden Abschlußwerk der „Kompositionsgesetze“, dessen erster Halbband (schon 1915 erschienen) die Grundlegung und den romanischen Kirchenbau enthält.

Der nunmehr vorliegende zweite Band bringt die Besprechung des gotischen Kirchenbaus in seinen Einzelformen wie in der Gesamtanlage des Innenraums, dazu den Außenbau unter Ein-

beziehung der hierfür noch ausstehenden romanischen Periode.

In der Spitzbogenform der Arkaden, Wölbungsprofile und Fenster erkennt Sch. — mehr als das populäre äußerliche Kennzeichen — ein grundlegendes Element der neuen gotischen Gestaltungsweise: statt der glatt ablaufenden Rundbogen-Reihung, die Gruppierung des Bauganzes aus in sich paarig geschlossenen, vertikal konzentrierten Einheiten; dazu der „mimische“ Ausdruckswert dieser Form, der als „Grundmotiv des gotischen Wesens selber“ nicht nur ein optisch erfaßtes, sondern für den darunter Einerschreitenden ein allgemein physisch-seelisches Erlebnis wird. Im Hinweis aber auf solche Reagenz der allgemeinen Körpergefühle den architektonischen Gebilden gegenüber — die selbst gleichsam verkörperte Ausstrahlungen sind der architektonischen Raum- und Körpervorstellung des Baumeisters und als solche auch nur von der ganzen organischen Wesenheit des aufnehmenden Subjekts erfaßt und erlebt werden können — in diesem fundamentalen Hinweis liegt der Kern von Schmarsows Kunstlehre beschlossen.

Wie Sch. diese Grundauffassung nun an den einzelnen Denkmälern und Denkmalgruppen durchführt, durch die ganze Früh- und Hochgotik Frankreichs und Deutschlands hin, und wie sich dabei von Schritt zu Schritt immer neue Einblicke in den geheimnisvollen Organismus des Stils und seine gesetzmäßigen inneren Zusammenhänge eröffnen, das kann im einzelnen nicht erörtert werden. Alle die vielen in Sch.s Darlegung entwickelten Ergebnisse wird nur der Leser des Buches selbst durch persönliche Nachprüfung sich auf seine Weise — bedingt oder unbedingt — zu eigen machen können. Ref. muß bekennen, daß ihm aus Schmarsows Buch eine außerordentlich wertvolle Bereicherung und vielfache Vertiefung des eigenen Verhältnisses zur Architektur des Mittelalters zuteil geworden ist. Auch in bezug auf architekturgeschichtliche Methodik und in der feingeschliffenen sprachlichen Form der analytischen wie der synthetischen Partien (die nur bisweilen in eine fast allzu gezielte und gedrechselte Periodenbildung sich verfängt), hat das Buch einen vielseitig wirksamen und bedeutungsvollen Anregungswert.

Schmarsow hat nun auch schon selbst in der leinen Schrift „Gotik in der Renaissance“ eine weiterführende Auswertung seiner in den Kompositionsgesetzen niedergelegten Erkenntnisse gegeben und aufgezeigt, wie viel gotischer Tradition noch durch die ganze italienische Früh-

renaissance hindurch lebendig bleibt. In einer speziell in die Periodentrennung von Burckhardt's Cicerone einhakenden Kritik wird dargelegt, wie z. B. bei Ghiberti's erster Bronzetur die gotischen Kompositionsprinzipien sogar noch entschiedener sich auswirken als selbst bei seinem Vorgänger Andrea Pisano, wie ganz aus mittelalterlich weltabgewandter Kontemplation die Kunst Fra Angelico's sich entfaltet, wie aber auch noch Filippo Lippi in seinen Prateser Fresken an der „kontinuerlichen Erzählungsweise“ des Trecento festhält, und endlich Botticelli und mit ihm manche andere Genossen des ausgehenden Quattrocento geradezu auf die Proportionierung und auf gewisse Bewegungs- und Kompositionsmotive der Gotik zurückgreifen. Wenn nun auch manche Einzelanalysen im Verlauf von Sch.'s Untersuchung zum mindesten diskutabel bleiben, so wird man sich dem Gesamtergebnis nicht leicht entziehen können, daß die Realistik der Frührenaissance noch keine fundamentale Umwandlung des ganzen Stils gebracht hat, und daß also um 1500 erst, nicht um 1400, der eingreifendste Periodenabschnitt liegt. Wackernagel.

DIE DENKWÜRDIGKEITEN des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. Zum erstenmal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser. Berlin, Julius Bard 1920.

Der großen Gesamtausgabe von Ghiberti's schriftlichem Nachlaß (1912 erschienen), die das verdiente Interesse in fachwissenschaftlichen Kreisen nicht gefunden hat, läßt Schlosser einen kleinen Auswahlband, der „Commentarii“ des florentiner Bildhauers folgen. Ein einleitender Aufsatz über Ghiberti als Schriftsteller und die an den Schluß gesetzten Erläuterungen nehmen den Hauptteil des Bändchens ein.

Die Urschrift von Ghiberti's Denkwürdigkeiten ist verloren gegangen; erhalten ist nur eine nicht immer gewissenhafte Abschrift (auf der Staatsbibliothek zu Florenz), die auch Vasari benutzt hat.

Der alternde Ghiberti, der seine Denkwürdigkeiten aus den Erfahrungen seines reichen Lebens aufzeichnet, hat darin, ein echter Sohn seiner Zeit, Eigenes und Fremdes nicht immer streng auseinandergehalten. Dem spätgriechischen Kriegerbaumeister Athenäus entnimmt er so gut wie Vitruv und Plinius Wendungen, Tatsachen, Schilderungen und schreibt doch ein durchaus persönliches, auf eigener Anschauung beruhendes, zu-

verlässiges Buch. Dies gilt namentlich für den allerdings nur kurzen zweiten Teil. Der dritte Teil, eine ungeheure Masse ungeordneten Stoffes, ist Fragment geblieben.

Ghiberti mußte sich seine Kunstsprache zum größten Teil selbst schaffen, vorausgegangen war seinen Aufzeichnungen nur Alberti's Buch über Malerei. Der Gelehrte geht naturgemäß anders an die Dinge heran als der Mann des Handwerks, der aus unmittelbarer Anschauung redet.

Interessant ist Schlosser's Hinweis, daß das Wort „bello“ und „bellezza“ in Ghiberti's Kunstsprache fehlt. Erst reichlich anderthalb Jahrhunderte später, zur Zeit des italienischen Klassizismus, erhalten Begriff und Ausdruck ihre zentrale Bedeutung. Wenn Ghiberti Schönheit andeuten will, so gebraucht er gelegentlich den Ausdruck „Dolcezza“. Er ist Künstler genug, um, trotz genauester Inhaltsangaben, die Form seines Kunstwerks als wesentlicher denn den Inhalt zu empfinden.

Schlosser ist der Überzeugung, daß die Wendung zur „Ausdruckskunst des Mittelalters“, in deren Zeichen wir stehen, dazu beitragen wird, das etwas verblaßte Interesse für den Künstler Ghiberti zu beleben. Ob diese Annahme stimmt, bleibe dahingestellt. Von der Ausdruckskraft mittelalterlicher Linien Sprache ist in Ghiberti's Kunst, die an der Wende zweier Weltanschauungen steht, wenig zu spüren. Rosa Schapire.

JOSEPH BERNHART, Holbein der Jüngere. O.C.RechtVerlag, München 1922.

Der Verfasser begreift Holbein als Repräsentanten nordisch-germanischen Geistes gegenüber südlich-lateinischer Wesensart. Er gibt in populärer Weise eine knappe Erzählung des Lebenslaufes, eine Aufzählung der wichtigen Werke, eine Schilderung des mitformenden Milieus (Augsburg, Basel, London) und der Zeitverhältnisse.

Vorzügliche Lichtdruckreproduktionen nach Röteldruckzeichnungen erhöhen die Worte des Textes. Mit guter Einfühlungsfähigkeit charakterisiert Bernhart die Arbeiten nach der ersten Londoner Periode: neben intensiver, künstlerischer Wahrhaftigkeit den Hauch von Konvention, der sich einstellt.

Suarès hat freilich in einem einzigen Kapitel in „Die Fahrten des Condottiere“ die Persönlichkeit des weisen und kühlen Menschendarstellers Holbein intuitiver erfaßt und mit swingenderer Eindringlichkeit vor uns hingestellt.

Sascha Schwabacher.

WILHELM v. BODE, Studien über Leonardo da Vinci. Mit 73 Abbildgn. G. Grottesche Verlagsbuchhdlg., Berlin.

Diese aus einer Reihe von größeren und kleineren Aufsätzen (die Bode seit seinem ersten Aufenthalt in Italien vor 50 Jahren veröffentlichte) herausgewachsene Arbeit legt den heutigen Standpunkt des Verfassers bis in Einzelheiten fest. Wie bekannt sind wichtige Zuschreibungen wie das Porträt der Ginevra de' Benci in der Galerie Liechtenstein und „Die Auferstehung Christi“ in Berlin durch Bode erfolgt, die ein Verdienst bleiben werden. Anders die vielumstrittene Florabüste.

Bode glaubt auch mit Sicherheit die drei Relieftafeln der „Zwietracht“ (London, Victoria- und Albertmuseum), „Stäupung Christi“ (Perugia, Universität) und „Beweinung Christi“ (Venedig, Chiesa del Carmine) Leonardo zuschreiben zu müssen. Die Stilverschiedenheit unter diesen Werken selbst und die Ungezügeltheit des Temperamentes, die sich in ihnen ausspricht, im Gegensatz zu der Gelassenheit Leonardos, schleibt Bode als unwesentlich zur Seite.

Auch vielen anderen, zweifelhaften Werken gegenüber, wie z. B. „Der jungen Dame mit dem Hermelin“ (Krakau, Museum Czartoryski) gelingt Bode der Beweis für die Urheberschaft Leonardos nicht ganz schlüssig, wenn auch die von W. von Seidlitz vorgeschlagene Benennung auf Preda noch weniger stichhaltig ist.

Für die Hypothese Bodes spricht, wie er auch immer betont, eines: das große Können. Es ist schwer anzunehmen, daß es in der Renaissance unbekannt gebliebene Künstler von so freier Bildanschauung, wie sie die Porträts und die „Auferstehung Christi“ zeigen, gegeben hat, die die Urheber dieser Werke sein können.

Sascha Schwabacher.

MAX J. FRIEDLÄNDER, Pieter Bruegel. Berlin, Propyläen-Verlag. (1922.)

Dem weiteren Publikum, dem Friedländer seine beiden Dürer-Bücher zugedacht hatte, bietet er nun auch die endgültige Formulierung seiner Anschauungen über einen anderen Großen, der ihn jahrzehntelang beschäftigte, über Pieter Bruegel den Älteren. Der Stoff kommt des Autors Eigenart schon insofern entgegen, als die Dürftigkeit des Datenmaterials ihn darauf beschränkt, das Bild des Künstlers allein aus dessen Werken zu entwickeln. Sieben Kapitel setzt der Autor an diese Aufgabe, Erörterungen über die Zeichnungen, die Gemälde, die Entwicklung des Mei-

sters, die Landschaft, das Genre, die religiöse Kunst und die Bewegung als einen Wesenszug Bruegelscher Darstellung bilden ihren Inhalt. Den Brauch der kulturgeschichtlichen Einleitung veraltet zu nennen, wird dem Autor vermerkt werden; aber die Quelle, der er folgt, Schillers Abfall der Niederlande, ist es sicher. Doch reicht sie aus, ja sie charakterisiert mit ihren schroffen Kontrastierungen die Person des Künstlers besser, als eine gleichmäßiger abwägende es vermöchte. Für die Kennzeichnung seiner Kunst, die nicht so sehr aus der Zeit als aus dem Blute Bruegels zu verstehen ist, war von keiner viel zu erwarten. Man hat gelegentlich die Frage nach Bruegels Herkunft als müßig ablehnen zu müssen geglaubt. Dieser Ansicht ist Friedländer keineswegs. Ob Bruegel selber noch die Gänse gehütet, oder ob dies sein Großvater oder Vater als letzter in der Familie getan, ist allerdings nahezu gleichgültig. Aber die politische und religiöse Indifferenz seiner Darstellungen, das schlaue Sich-Herumdrücken um die Probleme der Zeit, wo es gefährlich wird, mit ihnen sich zu befassen, das Fehlen jeder gemütlchen Anteilnahme, sie wäre denn darin gelegen, zu lachen über die Toren, die sich auflehnen gegen die Tatsache, daß die großen Fische die kleinen fressen, die unbeirrbar Bejahung des Daseins als einer Selbstverständlichkeit — das alles entspricht so wichtigen Zügen der bäuerlichen Seele, daß man von einem Bauernmaler Bruegel sprechen könnte, auch wenn dieser nie einen Bauern auf die Leinwand gebracht hätte. So oder doch ähnlich faßt auch Friedländer den Mann. Als der Autor dann im vorletzten Kapitel, Bruegels Persönlichkeit analysierend, dessen Kupferstichbildnis von 1572 in die Betrachtung zieht, sagt er: „Der Meister sieht keineswegs robust oder bäuerlich aus, vielmehr vergeistigt, gütig und mild . . . wie ein stiller Denker unter Werk-tätigen . . . Das Glück gesunder Lebenskraft konnte nur aus Krankheitserfahrung so geliebt und verherrlicht werden.“ Wäre Friedländer auch ohne das Blatt zu diesen Schlüssen gekommen? Sicher ein gutes Bild, ist es auch ein gutes Porträt? Die Ansicht, nach der die unbezweifelt echte Zeichnung der Albertina „Der aufblickende Maler mit dem Bauern“, ein mittelst zweier Spiegel gezeichnetes Selbstporträt des Meisters ist, hat jedenfalls für sich, dessen äußere und innere Züge in Einklang zu finden, und dem Klugen und Nüchternen die Rolle des Weisen und Empfindsamen zu ersparen. Sein Künstler-tum wird dadurch nicht berührt. — Friedländers Bruegel verlangt einen aufmerksamen Leser und

auch der wird diesen oder jenen Passus, um ihn auszukosten, zweimal lesen müssen. Die Stellen des Buches, wo es, die Grenzen einer landläufigen Monographie hinter sich lassend, die Absichten, Möglichkeiten, Beschränkungen malerischer Darstellungsweise untersucht, gehören zu den besten. So die Bemerkungen über den Geist der Demokratie in der Vielzahl der Gestalten an Stelle des einen Helden (19), über das Zeichnen nach der Natur (58), über die Gegensätzlichkeit des Zeichners zum Maler (117), über Breit- und Hochformat (152) und viele andere. Mit spitzen Fingern, zuweilen etwas pretiös im Anfassen, legt Friedländer demonstrierend Falte um Falte in der Seele des Künstlers frei, wie Professor Tulp die Nervenbündel am Kadaver in der Anatomie. Des Autors Absicht geht, wie er selber sagt, dahin, „mit vielen Schlägen die Art des Meisters einzuprägen.“ Und indem er in immer neuen Wendungen Unklares ins Licht zu stellen, in immer neuen Bildern Begriffliches anschaulich zu machen versucht, kommt etwas Aphoristisches und Retardierendes in die Darstellung, erhält die Betrachtung, wie Friedländer von Bruegels Betrachtung der Dinge rühmt, etwas Verweilendes, Zerlegendes, Bohrendes, Absuchendes. Auch sonst erinnert Friedländers Weise in seiner Neigung zum Musikalischen und Abneigung gegen Überschneidungen an das von Bruegel zuweilen geübte Verfahren — beiderseits „ein Beieinander vieler gleichwertiger Formteile... Nur der folgerecht konstruierte Schauplatz macht aus dem Bilderbogen ein Bild.“ Auf solche Dinge hinzuweisen, erfordert bei einem Buche, dessen Wirkung so sehr aufs Formale gestellt ist, die Achtung vor der Höhe der daran gewendeten Stilkunst. — Die Abbildungen des reich und instruktiv illustrierten Bandes sind — man möchte sagen: zu gut. Wer vor ihnen seine Vorstellungen von den Vorlagen nach Maßgabe der Spannung bildet, die sonst Klischeedrucke von alten Tiefdrucken trennt, kann sich vor den Originalen leicht enttäuscht fühlen. Die Steigerung des Genusses, den diese gewähren, liegt in einer anderen Richtung, als die ist, nach der die Atlasdrucke vortäuschenden Zinkdrucke weisen. H. Röttinger.

RUDOLF OLDENBOURG †, Peter Paul Rubens. Herausgegeben von W. v. Bode. Mit 131 Abbildungen. Verlag R. Oldenbourg, München 1922.

Wer jemals die alte Ausgabe des Rubens in den „Klassikern der Kunst“ für seinen Privatgebrauch umzugestalten und vor allen Dingen umzudatieren

versucht hat, der weiß, was neben Namen wie Bode, Glück, Haberdital und Burchard in der neueren kritischen Rubensforschung R. Oldenbourg bedeutet. Die neue Ausgabe des Rubens-Bandes war das Resultat dieser Forschungen des so früh Verstorbenen und so allgemein Beklagten. Nun erscheinen diese Forschungen selbst gesammelt und von W. von Bode herausgegeben, der Oldenbourg durch Familienbeziehungen, aber mehr noch geistig in vielem verwandt, der Berufene war, das Vorwort zu dem Lebenswerk des so viel Jüngeren zu schreiben.

Bequem zusammengestellt, in mäßig großem handlichen Format finden sich hier alle Aufsätze zusammen, die man sonst mühsam aus dem schwerhandlichen Volumen des „Allerhöchsten Jahrbuchs“, aus dem „Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen“, der „Zeitschrift für bildende Kunst“ u. a. zusammensuchen mußte (wenn man nicht das Glück hatte, Separatabzüge zu besitzen). Hier finden sich nebeneinander die beiden grundlegenden Aufsätze über die Beziehungen von Rubens zu Italien von (1916 und 18), von denen der zweite umfangreichere die schwierige Frage der Nachwirkung Italiens auf Rubens zum Thema hat. Daneben werden Einzelfragen erörtert, wie in dem frühen Aufsatz über die Imperatorenbilder (1915) in Berlin, über „Venus und Adonis“ u. a. Noch nicht gedruckt ist der kleine Aufsatz über „Repliken von Rubeneschen Gemälden“, in der in außerordentlich scharfsinniger Weise vielumstrittene Fragen, wie die über die beiden Versionen der „Krönung des Tugendhelden“ in Dresden und München, entschieden werden — wesentlich auf Grund stilistischer Kriterien (in diesem Fall zugunsten des hochformatigen Münchener Bildes).

Wiewenig unter diesen Einzelbeobachtungen und Studien bei einem so feinen Geiste wie Oldenbourg das Wesentliche, die Zusammenfassung des künstlerischen Wesens von Rubens verloren ging, zeigt die kleine Skizze, die er in seiner überaus verdienstlichen „Flämischen Malerei“ (dem kleinen Handbuch der kgl. Museen in Berlin) von dem Entwicklungsgang und dem Charakter der Kunst des Meisters gab. Ebenso das Vorwort, das Oldenbourg für ein größeres Rubenswerk plante. In ein paar Worten ist hier vielleicht das Feinste und Persönlichste gesagt, was über das Verhältnis des Betrachters zur Kunst überhaupt gesagt werden kann: daß im Grunde nur dem gegeben werden kann, der schon hat. Daß es über der intellektuellen historisierende Kunsterkenntnis, die nur Durchgangstadium, ein höheres determinier-

tes Kunsterfassen gibt, das mit Religion verwandt ist — ohne jede mystische Schwärmerei. Nur eine Persönlichkeit, die selbst so durch den Kritizismus schärfster Observanz durchgegangen war, wie Oldenbourg, hat das Recht, solche Werte zu prägen. Wie er in diesem hohen Sinn Rubens, diesen erdennahen Idealisten, den Menschen unserer Zeit dargestellt hätte, kann man nur ahnen. Nur schwer dürfte sich ein Ersatz dafür finden. Denn zu dieser großen Aufgabe gehört ein Mann, der die Gabe eines sicheren kritischen Gefühls in den Dienst einer höheren Aufgabe zu stellen weiß: einer Verinnerlichung des Einzelnen im Verhältnis zur Kunst — so wie Oldenbourg es gerade in seinen letzten Zeiten versuchte.

Zu bedauern ist es, daß der schöne Aufsatz von Oldenbourg über Jan Lys im Jahrbuch XXXIV (vgl. auch den kleinen Artikel: an unidentified picture by Jan Lys in „Art in America“) nicht als Anhang aufgenommen ist.

W. Friedlaender-Freiburg.

JOACHIM v. DERSCHAU †, Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei. (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen 6.) Winters Universitätsbuchhandlung 1922.

Die Herausgeber der „Abhandlungen“ haben sich ein Verdienst um die Wissenschaft erworben, indem sie aus dem Nachlaß des 1918 verstorbenen Verfassers sein Werk über Ricci herausbrachten. Für ein Erstlingswerk ist diese Arbeit erstaunlich, sowohl nach der Sammeltätigkeit hin als auch dem geistigen Gehalt nach — auch wenn man bedenkt, daß Joachim v. Derschau schon in reiferem Alter stand, als er 1914/15 die Handschrift abschloß.

Die Arbeit an der Erkenntnis und der wissenschaftlichen Aufhellung des italienischen Dixhuitième ist noch sehr in den Anfängen. Die glänzendere französische Rokokomalerei hat dem im Wege gestanden. Nur Tiepolo galt als Ausnahme und auch über ihn sind trotz des Buches von Sack die Akten längst nicht geschlossen. Seb. Ricci gehört freilich noch an die Grenze des Jahrhunderts, seine Frühwerke entstammen schon den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, und so ist er auch, wie D. nachweist, in seinem Beginn noch recht bolognesisch und die Beziehungen zu den Carracci liegen klar zutage. Auch ist er damals viel in Mittel- und Ober-Italien, Bologna,

Parma usw. tätig gewesen. Erst in den neunziger Jahren kommt er zur Entwicklung seines hellen, typisch spätvenezianischen Stiles. D. grenzt diese Etappen ab und geht über die reine Akribie des Oeuvre-Abgrenzens, das freilich das Bestimmende und Wichtige bleibt, in erfreulicher Weise in tiefere kunsthistorische Fragen über Komposition, Raumproblem und ähnliches ein. Gerade für einen Künstler, der als Vorläufer so wichtig ist und so an der Grenze zweier Zeitalter steht, ist eine solche Analyse von besonderem Reiz. So vereinigen sich genaue Kenntnis des Materials (das freilich noch Ergänzungen vertragen kann — auch durch Kutschera-Woborsky sowie durch Voss erfahren hat) mit einem geschmackvollen Eindringen. Monographien in dieser Art (besonders mit dem reichlichen Illustrationsmaterial) wären für die ganze Barockmalerei ein dringendes Desiderat.

W. Friedlaender-Freiburg.

WILH. LORENZEN, Gammel dansk Bygningskultur. Landgaarde og Lyststeder i Barok, Rococco og Empire II. Kop. 1920.

Die Liebe zur Natur und die Pflege der Beziehungen der lieblichen Landschaft zu den Wohnungen der Menschen ist vielleicht nirgends so allgemein und durchgreifend zu beobachten, wie gerade in Dänemark. Der dänische Verein für die Erhaltung alter Bauwerke hat durch seinen sehr tätigen Leiter Wilhelm Lorenzen unter dem Titel „Alte dänische Baukultur“ bereits eine Reihe von schönen Heften erscheinen lassen. Einzelne betrafen die bürgerliche Baukunst von Helsingör, von Næstved und von Christianshafen; die zwei neuesten geben nun in systematischer Behandlung eine Übersicht über den anziehendsten Teil der Leistungen neuerer bürgerlicher Baukunst.

Es ist in diesem Werke behandelt, was Dänemark an namhaften Landsitzen und Luftorten, Garten- und Landschaftsanlagen in der Barock-, Rokoko- und Empirezeit geschaffen hat. Es wird uns in angenehmer Darstellungsweise vorgeführt, wobei der Sinn für die geschichtliche Entwicklung leitend ist. Dem ersten schon 1916 erschienenen Teil ist jetzt der zweite nachgefolgt, er bietet auf 87 Seiten Oktav 93 gute Bilder und Risse. Der Anhang enthält als Ergänzung literarische Nachrichten und das unentbehrliche Register zum Ganzen.

Haupt.

MAX HAUTTMANN, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken von 1550 bis 1780. München, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921. Mit 105 Tafelbildern und 90 Textabbildungen.

Das Buch Hauttmanns gehört, um das Urteil vorwegzunehmen, zu den wertvollsten Arbeiten, die in letzter Zeit zur Geschichte der deutschen Barockarchitektur erschienen sind. Die Vorzüge liegen in der umfassenden Kenntnis der Denkmäler, der einschlägigen älteren und neueren Literatur, in der Vollständigkeit des Materials (ich vermissen selbst von den Kirchen von geringerer Bedeutung nur wenige), sie liegen in der Reife und Klarheit des Urteils und der Übersichtlichkeit der Anordnung. Das Buch ist eine durchaus zuverlässige Arbeit von bleibendem Wert, die eine wesentliche Förderung der Forschung bringt.

Der Inhalt ist im Titel angegeben. Das wichtigste Thema der barocken Architektur im südlichen Deutschland von der Zeit der Spätrenaissance bis zum Ausklang des Barocks ist hier behandelt. Auf die systematischen Kapitel: Bauaufgaben und Baugesinnung, Baumeister und Bauherren, Baulehre, Bauzier folgt als Hauptteil eine Übersicht über die Raumarten der Frühstufe von 1580—1650, der Hochstufe von 1650—1720 und der Spätstufe von 1720—1780, denen sich dann als abschließende Kapitel: die Mantelformen und der Ausdruck anschließen. Die systematischen Kapitel des ersten Teiles sind wohl die besten des Buches; sie bringen nicht nur viel neues Material (die älteren Perioden sind mit Erfolg systematisch neu durchforscht, für die Spätzeit beschränkt sich der Verfasser mehr auf eine Zusammenfassung und Ergänzung der schon vorliegenden Forschung), sie bringen durch die Problemstellung und Lösung einen besonders wichtigen und anregenden Beitrag zur Erkenntnis der deutschen Architektur. Über die Disposition der geschichtlichen Entwicklung ließe sich streiten, so richtig die zeitliche Einteilung an sich ist. Der Höhepunkt liegt in der „Spätstufe“, die die wertvollsten Leistungen zeitig hat. Was hier Hochstufe betitelt ist, ist in allen Problemen nur Vorbereitung, also auch Frühstufe, wenn wir die Ausdrücke wieder in ihrer ursprünglichen Bedeutung nehmen. Die ganze „Hochstufe“ Hauttmanns scheint mir ohne innere Berechtigung gewaltsam herausgeschnitten. Daß die vorbereitende Stufe von der humanistisch-theologischen Zeit bis zur Ära des Absolutismus sich erstreckt, hängt

mit der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung zusammen, in die der Dreißigjährige Krieg doch eine viel deutlichere Zäsur schneidet, als Hauttmann gelten lassen will. Was mit diesen Ausführungen gesagt werden soll, ist eines, daß die Kurve der Entwicklung wohl anders gelegt und gegliedert werden muß, wenn Mißverständnisse vermieden werden sollen. Damit könnten auch die althergebrachten Stilbezeichnungen Spätrenaissance, Barock, Rokoko in Einklang gebracht werden, die ja doch bleiben werden.

Mit Hauttmanns Buch ist ein gewisser Abschluß der Forschung erreicht. Für die zersplitterte und detaillierte Einzelforschung ist eine Basis geschaffen, auf der weitergearbeitet werden kann. Wo sich Ergänzungen ergeben werden, ist vielleicht in folgenden Punkten. Über die Persönlichkeit der großen Architekten ist die Forschung noch im Fluß. Bei Fischer ist man über die Sichtung des Bestandes noch nicht hinausgekommen; sein Verhältnis zu den Asam, zu Cuvillies und zu den anderen Architekten seiner Umgebung bedarf noch der Klärung. Das Problem Balthasar Neumann ist erst angegriffen. Bis zu seiner Lösung wird noch viele Detailforschung gebracht werden müssen, wenn vielleicht auch das engere Thema, der Kirchenbau, kaum wesentliche Änderungen erfahren wird. Schärfer zu umreißen sind auch die Meister zweiten Ranges, Architekten wie Küchel, Geigel, Greising, die Gunethalner, die bisher nur von den Sternen ersten Ranges ihr Licht erhielten; ihre selbständigen Beiträge zur Gesamtentwicklung müssen erst herausgeschält werden. Gewisse Lücken wird ja die lokale Abgrenzung immer lassen; in der rheinfränkischen und schwäbischen Architektur sind die Fäden zu schroff abgeschnitten. Eine eingehendere Berücksichtigung der Hauptwerke schwäbischer und rheinfränkischer Meister auf nicht süddeutschem Boden (in der Schweiz, in den Rheinlanden) könnte wohl in den biographischen Umriss eingeschoben werden. Auch ausländische Meister, die auf deutschem Boden arbeiten, wie d'Ixnard, dürften breiter behandelt werden. Endlich ist vielleicht noch eine Frage zu berücksichtigen, zu der Hauttmann Beiträge gegeben hat. Die lokale Aufteilung in Schwaben, Bayern, Franken ist im ganzen Buch streng durchgeführt, die Entwicklung der Raumarten in den verschiedenen Stammesgebieten ist klar gezeichnet. Die weitere Frage, warum dieses oder jenes Thema auf diesem Boden aufgegriffen wurde, wie weit sich auch im Kirchenbau der Stammescharakter zeigt, ist lockend, vielleicht allzu problematisch, aber doch nicht aussichtslos.

Ansätze zu einer Lösung sind bei Hauttmann gemacht, sind aber nicht ausgebaut. Das Herausschälen der deutschen Leistung gegenüber den anderen Ländern, in denen Anregungen entlehnt wurden, das Verfolgen deutscher Eigenart bis in die Stammeseigentümlichkeiten ist eine Aufgabe, an der die Wissenschaft nicht mehr vorbeigehen kann.

Die Ausstattung des Buches ist sehr gut. Auf die ausreichende Illustrierung in Tafeln und Textabbildungen ist möglichste Sorgfalt verwendet.

Adolf Feulner.

BRUNO GRIMSCHITZ, Joh. Lukas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725 (Kunstgeschichtl. Einzeldarstellungen, herausgegeben vom kunsthistor. Institut des Bundesdenkmalamtes, Schriftleitung Dagobert Frey, Folge der Originaldrucke, Bd. I). 4^o. 94 S., 79 Abb. auf Tafeln. Österreich. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co., Wien 1922.

So erstaunlich es klingt, über J. L. Hildebrandt den nach Fischer gewiß bekanntesten Wiener Spätbarock-Architekten, gab es bisher außer einem Aufsatz M. Dregers keine zusammenfassende, groß angelegte und würdige Publikation. Die vorliegende Arbeit löst also eine Ehrenschild der österreichischen Kunstliteratur ein. Die Anregung empfing der Verfasser, wie er bekennt, durch H. Tietze, dem wir, von wertvollen Studien M. Dvořáks, D. Freys und R. Gubys abgesehen, nicht nur eine Reihe aufschlußreicher Einzelarbeiten, sondern auch die seit den überholten Ausführungen A. Ilgs einzige allgemeine Darstellung der Wiener Barockentwicklung in seinem Buche über Wien verdanken. Hoffentlich folgen weitere Monographien über dieses stolze Kapitel österreichischer Kunst, so daß wir endlich zu einer umfassenden Kenntnis des Schaffens der großen Baumeister, Bildhauer und Maler dieser Zeit gelangen, eine Forderung, die man billig erheben muß, weil die Tätigkeit vieler dieser Künstler weit über den örtlichen Rahmen hinaus von allgemeiner Bedeutung ist und weil sie heute, da ihre Werke zum Teil noch nicht einmal publiziert sind, höchst ungebührlich unbekannt sind.

Ist also die vorliegende Arbeit an sich zu begrüßen, weil sie es unternimmt, einen der bedeutendsten nordischen Barock-Baumeister eingehend zu behandeln, so bedauert man, daß es der Ver-

fasser bei einem Fragment bewenden ließ. Fragment nicht nur, weil Gr. bloß die Zeit bis 1725 heranzieht — er rechtfertigt dies damit, daß H. in den weiteren zwanzig Jahren seines Lebens keinen größeren Bauauftrag mehr durchführte — auch innerhalb dieser zeitlichen Beschränkung bleibt uns der Verfasser leider manches schuldig. Das darf festgestellt werden, weil das Buch durchweg von hoher Qualität ist und das, was fehlt, gering ist gegenüber dem, was geboten wird.

Gr. gliedert seine Arbeit in vier Abschnitte. Im ersten führt er die Quellen vor und verwertet sie mit delikater Gewissenhaftigkeit zur Baugeschichte von acht einzelnen Werken H.s. Für das Belvedere wäre noch der Wiener Plan Anguissolas und Marinonis von 1706 heranzuziehen gewesen (M. Eisler, Hist. Atlas des Wiener Stadtbildes XIV), an dem H. mitgearbeitet hat und der den Grundriß des unteren Belvederes schon eingezeichnet zeigt. Dann untersucht er in zwei weiteren, innerlich zusammengehörigen Kapiteln die formalen Werte dieser acht Bauten nach räumlichen und plastischen Gesichtspunkten. (Seltsam überschreibt er das Kapitel, das die „Gestaltungen der tektonischen Schale der Raumform“ verfolgt, mit „Das Formproblem“. Ist ihm das „Raumproblem“ kein Formproblem? Warum überhaupt den abgenutzten Ausdruck „Problem“?) Die zwei Kapitel bilden den Höhepunkt der Arbeit. Die stilkritische Analyse der acht Werke ist meisterhaft gelungen. Mit subtiler Feinheit spürt Gr. den formalen Werten nach und bringt sie in glänzender Diktion zur Darstellung. Nirgends ist da eine tote Stelle, nirgends ein verlegenes Abschwanken ins Phrasenhaft-Konstruierte. Auf den Quellenbelegen fußend erweitert Gr. durch Formvergleiche überzeugend das Gesamtwerk H.s durch Einführung zweier für den Grafen Friedrich Karl von Schönborn errichteten Bauten: eines Gartenpalais zu Wien (Laudongasse) und eines Schlosses bei Göllersdorf, die er beide als die frühesten bisher nachweisbaren Werke anspricht (1706, 1710). Ferner schält er klar den wichtigen Anteil H.s an Schloß Pommersfelden heraus und stellt damit den umstrittenen, nur von Pinders schon richtig geahnten Tatbestand endlich klar. Damit wird H.s künstlerischer Einfluß über Wien und Österreich (Salzburg) hinaus bis in den fränkischen Kunstkreis bezeugt. Leider spricht sich Gr. über H.s Beteiligung am Würzburger Schloßbau nicht näher aus. Warum diese karge Beschränkung auf acht einzelne Bauwerke? Gr. hat doch selbst erst kürzlich auf mehrere weitere Schöpfungen H.s in Wien verwiesen (N. Fr. Presse, Abendbl. v. 30./VI. 1922), dar-

unter solche, die H. noch vor 1725 konzipierte. Sicherlich werden weitere Werke in Österreich, Ungarn und Böhmen auftauchen, abgesehen von jenen, die schon Ilg und Dreger für H. in Anspruch nahmen. Denn H. war ein ausgesprochener Vielbauer. Im vorliegenden Buche empfängt der uneingeweihte Leser eine viel zu geringe Vorstellung von dieser umfassenden Bautätigkeit. Ebenso bedauerlich ist, daß Gr. mit keinem Wort auf das rein Menschliche Hs. eingeht. H. bleibt ein Schatten, wir gewinnen kein Bild von ihm. Gewiß, es war dem Verf. um die „künstlerische Entwicklung“ zu tun. Aber erwächst diese nicht in unlöselicher Verbindung aus dem Menschlichen? Wer wird uns nun den Menschen H. so rund und anschaulich nahebringen wie Wölflin und Dürer, Justi, Michelangelo hinstellte? Niemand verfügt derzeit über diese umfassende Kenntnis der vielen Briefe und übrigen Quellen wie Gr., nur er wäre imstande, das Bild zu gestalten. Warum lockte ihn diese Aufgabe nicht? Warum diese einseitige Beschränkung auf die optischen Sensationen und der Verzicht auf das Wesentlichere, die Herausarbeitung der geistigen Zusammenhänge?

Im letzten Abschnitt gibt Gr. den Versuch einer Charakteristik der stilistischen Zusammenhänge. Er wendet sich gegen Dreger, der an H. zu stark das Französische betont hatte, und erklärt als bestimmender die italienischen Einflüsse. H. ist tatsächlich, wenn auch als Sohn eines deutschen Hauptmanns, in Genua geboren (1668) und in seiner Jugend als Ingenieur der kaiserl. Armee in ganz Italien herumgekommen. Er war in Rom Schüler Fontanas und trat gewiß auch mit Pozzo in Berührung. Aber den Schulzusammenhang mit Fontana schränkt Grimschitz selbst als locker und nebensächlich ein, und was er über die Verbindung mit Palladio ausführt, überzeugt wenig, weil die optische Einstellung auf das Ganze wohl für H., nicht aber, zumal nicht in diesem Grade, für Palladio charakteristisch ist. Palladio bleibt durchweg viel stärker plastisch orientiert. Die Geburt in Genua ist etwas Zufälliges. Es kommt auf das Blut an. Und H. war deutsch, war es so durchaus, daß man sich wundert, wie Gr. dieser wichtigsten entwicklungsgeschichtlichen Tatsache ausweichen konnte. Wie ausgezeichnet hatte er die Banten analysiert! Wie richtig den französischen Einfluß als einen rein gesellschaftlich-äußerlichen zurückgewiesen! Wie konnte er den italienischen derart überschätzen? Das Südliche spielt in der nordischen Kunst um 1700 allerdings eine große Rolle (vgl. meinen Aufsatz „Nordkunst-Südkunst im Abendland“ in J. Strzy-

gowakis „Kunde, Wesen, Entwicklung“, Wien 1922). Man kann geradezu von einem Klassizismus um 1700 sprechen. Aber eben H. leitet in seinen Werken aus dieser südlichen in die nordische Richtung über, die im Rokoko, besonders im deutschen, die Blüte erreicht. Gerade er ist bereits stärker als Fischer nordisch gerichtet, weshalb er ihm auch bei Hof unterliegt. Das Untektonische, die Einstellung auf optische Totalität, der Verzicht auf klare Raumbegrenzung, die betonte Verbindung vielmehr des Bauganzes mit dem Unendlichen des Weltraumes, das Überspinnen aller Flächen mit reichen Ornamenten und darin das Überwiegen des abstrakt-gegenständlichen Charakters — Gr. hat alle diese künstlerischen Tatsachen bei H. ausgezeichnet beobachtet. Wie konnte er sie aber anders auswerten, als daß es typisch nordische Eigenschaften sind? Gegenüber der Ansicht Pinders z. B., der in H.s Treppengeländern (Kinsky, Mirabell) „typisch deutsches Steinbandwerk“ erblickt hatte, verweist Gr. auf Pozzos Altarschranken im Gesù (nicht vom Hauptaltar, wie Abb. 17 beschriftet ist, sondern vom Ignatiusaltar), wo dieselben pflanzendurchsetzten Bandformen schon früher aufträten. H. bringe das Steinbandwerk erst nach dem Norden. Genau umgekehrt: Pozzos, des Tridentiners, Bandwerk ist auf römischem Boden eine Ausnahme — der Altar stammt aus den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, Pozzo selbst gibt das Jahr 1700 an (Augsburger Ausgabe der „Perspectiv“, 2. Teil, 1711, 60. Figur) — wogegen im Norden an Hunderten von Beispielen die Entwicklung vom Knorpelwerk seit Beginn des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts zum Bänderwerk und dessen Durchsetzung mit vegetabilischen Formen gegen Ausgang des Jahrhunderts, zur Verdrängung der abstrakten Bänder durch das rein Pflanzliche um 1700 und zum schrittweisen Einschleichen wieder des Bandwerks in den Rankenschmuck seit 1700 sich prächtig belegen läßt. Auch die Auflösung des „geschlossenen Baublocks in den mit den Flügelbauten den Hof umschließenden zentralen Schloßbau und abgesprengte, symmetrisch zur Hauptachse angeordnete Flügel- und Hofbauten“ kann man nicht aus Frankreich, Mitte 17. Jahrhundert, herleiten, weil die vollendete Durchbildung dieser gelockerten Anlage schon 1613—15 in Hellbrunn (Österr. Kunsttopographie XI, 166 und Abb. 153) sich findet. Weitere Beispiele zur Genüge überall im Norden.

Alle Einwände laufen also darauf hinaus, daß Gr. in der entwicklungsgeschichtlichen Einstellung H.s zu wenig den eigenen Kräften des Nordens

Rechnung trug. Er wird hoffentlich auch nach anderer Seite seine Arbeit erweitern und uns dann mit einer wirklich umfassenden, monumentalen Hildebrandt-Monographie beschenken. Vorläufig haben wir ihm für die hervorragende stilistische Analyse zu danken, die er uns in der vorliegenden Studie geboten hat, sowie für die grundlegende Klarstellung des Verhältnisses Hs. zu Pommersfelden.

Das Buch ist gut ausgestattet und macht dem Verlag Ehre. Nur die klobigen Lettern passen nicht recht zur sprühenden Zartheit des spätbarocken Meisters, den es schildert. Auch ist der Spiegel zu groß für die Seite, der Druck kann nicht gut atmen, es fehlt ihm an Luft. Bedauerlich ist die falsch eingeklebte Lichtdrucktafel, die eine das Plastisch-Voluminöse des oberen Belvedere unwirklich steigernde Aufnahme bringt und so zu den feinsinnigen Ausführungen des Verfassers wie die Faust aufs Auge paßt. Karl Ginhart.

KARL LOHMEYER, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schoenborn. Gebr. Hofer, Verlagsanstalt, Saarbrücken — Berlin, 1921.

Als ersten Band einer Folge von Arbeiten über das rheinisch-fränkische Barock gibt Lohmeyer, der als der gründlichste Kenner dieser Epoche dazu berufen scheint, die Briefe B. Neumanns heraus. Das sind Kulturdokumente allerersten Ranges. Jeder, der das Jahrhundert kennt, weiß, daß in jener Zeit zu Archivalien und Chroniken die Korrespondenzen der Fürsten, Geistlichen und Künstler untereinander dazukommen. Es war ja eine Zeit des geistigen Austausches wie kaum je. Das lehrt nun das Studium dieses Buches in glänzendster Weise. Wir werden hier in das ganze Getriebe der Zeit, die geistige Beweglichkeit, das lebendige Fluidum, das alle Geister damals miteinander verband und die Ideen und Gedanken befruchtete weiter trug, eingeführt. Das Buch ist nicht nur kunsthistorisch, sondern auch kulturhistorisch von allerhöchstem Interesse. Wir gewinnen einen tiefgehenden Einblick in die Bedeutung der fürstlichen Herren, in diesem Falle der verschiedenen Grafen von Schoenborn auf geistlichen Thronen. Sie haben das ganze künstlerische Geben der Zeit bestimmt und spannen die Fäden zwischen Wien—Mainz—Paris.

Zu den Briefen an Friedrich Karl von Schoenborn kommen an Walter Boll ergänzte Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz. Es steht zu hoffen, daß auch die hochinteressanten Briefe der Grafen von Schoenborn

Lothar Franz, Joh. Philipp, Franz und Friedrich Karl bald einmal veröffentlicht werden.

Wie ihrer geistigen Leitung, ihrem starken Willen und künstlerischen Takt Würzburg, Bamberg, Mainz, Speyer, Trier u. a. viel Bedeutsames danken, wird aus diesen Briefen offenbar. Aber wir erkennen auch die gewaltige Bedeutung der hohen Gewalt jener künstlerischen Kultur, aus der heraus alles einzelne, auch die Künstlerindividualität, als ein aus dem Ganzen Gewordenes und Gewachsenes erscheint.

Bringt der erste Teil die Briefe des Balthasar Neumann an Friedrich Karl von Schoenborn seit 1729—1745, die uns die außerordentliche Schaffenskraft des Meisters offenbaren, so werden im zweiten Teil wichtige Dokumente aus den ersten Baujahren der Würzburger Residenz gebracht, die die Zahl der um Rat gefragten Architekten noch vermehrt. Neben den bekannten Namen Welsch, Hildebrandt, Boffrand werden Loysen und Joh. Dientzenhofer, die damals in Pommersfelden arbeiteten, Freiherr von Erthal und der Freiherr Ans. Franz Anton Ritter von Grünstejn genannt. Der Forschung werden so Handhaben gegeben, um die geistige Tat B. Neumanns weiter zu ergünden. Ob es aber je gelingen wird, seine Arbeitsleistung am Bau ganz klar festzulegen, ist fraglich. Es gilt da, vorsichtig zu sein, besonders in betreff der Negation seiner Bedeutung. Schließlich war er es doch, der den Bau von Anfang bis 1746 in den Händen hatte. In ihm vereinten sich alle Fäden. Er hat besonders die bautechnischen Leistungen, die kühne Konstruktion der Gewölbe u. a. vollbracht.

Auch für die Wertschätzung unserer eigenen Kultur und des bis vor nicht zu langer Zeit so mißachteten Rokokos hat derartige Publikation hervorragenden Wert. Auch die geistigen Zusammenhänge innerhalb Deutschlands, die zwischen Franken und dem Rheinlande wie dem Saargebiet werden offenbar. Wenn irgendwie, so wurde durch die verwandtschaftlichen Beziehungen der Fürsten von Bamberg, Würzburg, Mainz, Speyer, Trier und Koeln und durch die Taten eines führenden Künstlers, des B. Neumann, der von Gössweinstein und Vierzehnheiligen bis Trier und Saarbrücken seine Werke schuf und Einfluß hatte, der kulturelle Zusammenhang innerhalb Deutschlands geschaffen. So ist die Publikation als historisches Dokument ersten Ranges anzusehen, und danken wir dem Verfasser die Mühen der archivalischen Arbeit, die durch treffliche Anmerkungen erläutert und wertvoll gemacht wird.

F. Knapp.

PAUL SCHUBRING, Die italienische Plastik des Quattrocento. Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Burger-Bruckmann, Akademische Verlagsgesellschaft, Berlin-Neubabelsberg.

In der Folge der monographischen Abhandlungen über die verschiedenen Stoffgebiete ist dieser Band Schubrings einer von denen, bei denen man das sichere Gefühl, die klare Ansicht gewinnt, daß der Verfasser mit dem Material bis ins einzelne vertraut ist. Wir wissen, daß das heute bei der üblichen Art der Schnellarbeit nicht immer der Fall ist. Aber Schubring kennt Italien von Grund aus und seine vielfältigen Forschungen gerade auf dem Gebiete der Frührenaissance befähigten ihn von vornherein dazu eine gründliche, zusammenfassende Behandlung der bunten Materie zu geben. Besonders wertvoll für den Gelehrten sind die sehr ausführlichen Literaturangaben, bei denen die Zeitschriftenliteratur, und zwar auch die ausländische in weitestem Maße herangezogen ist. So bildet das Buch für den Forscher eine ausgezeichnete Grundlage zum Studium der Zeit.

In der Gesamtanlage hält sich Schubring an die ältere, bescheidenere, aber auch klarere Fassung derartiger Handbücher und läßt sich nicht verleiten, nach Burgers Vorbild mit nicht immer glücklichen Allgemeinbetrachtungen und ästhetisch-theoretischen Gemeinplätzen das erste Kapitel zu füllen, was ja doch nur verwirrend wirkt. Er bleibt reiner Historiker von Anfang bis zum Schluß. Er ordnet den Stoff nach lokalen Gruppen, was zwar die inneren Zusammenhänge nicht so klar werden läßt, aber doch das Angenehme der Übersichtlichkeit hat. Den sehr ausführlichen Kapiteln über die Florentiner Plastik und die Sienas, mit der Sch. besonders vertraut ist, folgen die übrigen Provinzschulen: Bologna und Ferrara, Padua und Verona, Lombardel, Venedig, Rom und Neapel. Ein ausführliches Inhaltsverzeichnis schließt den Band. Eigenartig ist, daß auch für diese Inhaltsverzeichnisse keine einheitliche Form in dem Handbuch gefunden wurde.

Sehr bedauern möchte ich aber, daß der Verfasser nicht auch das Trecento und das Cinquecento hineinbezogen hat. Dieses Zerreißen des Materials, der gesamten Kunstgeschichte in allzu-viele, kleine Partikel macht vielleicht den Hauptmangel des Handbuches aus, zumal da die Art der Behandlung der Materie bei den verschiedenen Autoren ganz verschieden ist; die großen geistigen Zusammenhänge, das gewaltige Wachstum in der künstlerischen Kultur wird leider so nicht

offenbar. Geradezu als eine Art Verbrechen am Geiste der Renaissance muß man es bezeichnen, daß es eine Hochrenaissanceplastik hier nicht gibt und Michelangelo, der größte Renaissanceplastiker, in die Barockskulptur eingeordnet ist. Eigentlich ist es eine üble Zumutung, über die Renaissanceplastik schreiben zu sollen und den hervorragendsten Meister nicht beprechen zu dürfen. Schade, daß Schubring nicht auch dies Kapitel behandelt hat.

F. Knapp.

MARIANNE ZWEIG, Wiener Bürgermöbel aus theresianischer und josephinischer Zeit 1740—1790. Zweite vermehrte Aufl. Mit 100 Tafeln. Wien, Anton Schroll & Co., 1922.

Auf 100 Tafeln werden einzelne ausgewählte typische Möbelbeispiele des Wiener Spätbarock, Rokoko und Louis XVI. vorgeführt, an ihnen die für ihre Entstehungszeit charakteristischen Merkmale hervorgehoben: Von vornherein weist die Verfasserin den Anspruch, eine erschöpfende Darstellung der Wiener bürgerlichen Möbel der theresianischen und josephinischen Zeit geben zu sollen, zurück, sie will zunächst die Anschauung vermitteln helfen. Der Nachdruck liegt auf dem Einzeilmöbel, da sich bürgerliche Innenräume der Zeit mit ihrer alten Möbelausstattung in Wien nicht erhalten haben. Die Tatsache aber, daß sich vor 1780 zeitgenössische Darstellungen bürgerlicher Wohnräume in Österreich nicht finden, erschwert die Forschung auf diesem Gebiete in fühlbarer Weise.

Die Verfasserin geht in dem einleitenden Text von den geschichtlichen und kulturellen Bedingungen für die Entwicklung des Wiener Bürgermöbels im 18. Jahrhundert aus. Das Wien des Barock war eine Stadt des glanzvollsten Hofes, Kirche und Adel bestimmten ihren Habitus, Italien ihr künstlerisches Gepräge. Das Bürgertum hat nichts zu sagen. Erst mit der Thronbesteigung Maria Theresias ändern sich die sozialen Verhältnisse zugunsten des Volkes, und kann sich das Bürgertum frei regen.

Die Möbel der folgenden Zeit zeigen ein doppeltes Gesicht — das für die höfischen Kreise bestimmte Mobiliar ist französisch, und so durchaus französisch gestimmt, daß stilkritisch mitunter österreichische und französische Arbeit kaum zu unterscheiden ist. Das bürgerliche Möbel Wiens ist wohl auch französisch beeinflusst, allein es verleugnet niemals seine Herkunft und paßt sich selbständig den Bedürfnissen des Alltags an. Der

wesentliche Charakterzug des thesesianischen Möbels ist das Maßhalten mit dem ornamentalen Formenspiel: die Konstruktion bleibt im Gegensatz zum italienischen und deutschen Rokokomöbel stets gewahrt.

Das Staatsmöbel im deutschen Bürgerhause — in Ober-, in Niederdeutschland, in Österreich — war der Schrank, der die Ausstattung barg. In einer unendlichen Fülle von Gestalten ist er uns erhalten; und jedes Stück hat sein eigenes Gesicht und fordert Bewunderung für das sichere handwerkliche Können und die Phantasie des Tischlers. Neben dem Kastenmöbel — Schreibschrank, Glaskasten, Kommode inbegriffen — fällt die Dürtigkeit des österreichischen Sitzmöbels ins Auge. An Zahl und Bedeutung tritt es hinter jenem zurück, und das ist um so bemerkenswerter, da der Bedarf an Sitzgelegenheiten weit größer war als an jenen. Im Charakter ist der Wiener Rokokostuhl bieder und handfest, er ist seiner Aufgabe gewachsen, bei den josephinischen wird dies bisweilen zu einer gewissen Schwerfälligkeit, ja Plumpheit (s. Tafel). Man vergleiche auch die einzige abgebildete Sitzbank (Tafel 98), mit gleicherweise englisch beeinflussten niederdeutschen Stühlen und Bänken.

Sehr langsam nur erobert sich die klassizistische Form das Herz des Wiener Möbeltischlers. Das Durchblättern der zeitlich geordneten Tafeln ist in diesem Sinne lehrreich — die Anerkennung des Neuen hatte sich erst im 9. Jahrzehnt mit Entschiedenheit durchgesetzt. Die Mischung von Altem und Neuem gibt den einzelnen Möbeln ein unmittelbares warmes Leben.

Wesentlich für den Eindruck des josephinischen Möbels ist die Verwendung der „blonden“ Hölzer, wie Kirsch- und Birnholz, eine Vorliebe, die das Bürgermöbel der Biedermeierzeit weiterpflegte. Das gibt den Räumen eine einladende Heiterkeit. Dagegen tritt im Bürgerhaus im Gegensatz zum Schloßmobiliar das weiß- und hellackierte Möbel zurück. Das im Norden bevorzugte Mahagoni findet sich bei keinem der abgebildeten Stücke; am beliebtesten ist das kostbare Nußholz — einheimisches, italienisches, rheinisches — das in thesesianischer Zeit dunkler, in josephinischer Zeit heller gehalten wurde, obne daß sich indessen eine allgemein gültige Regel aufstellen ließe. In josephinischer Zeit kommt die Schnitzerei mehr zur Geltung, aber sie ist immer zurückhaltend und manchmal als Ersatz für die teure, in Frankreich modische Bronze vergoldet. Charakteristisch für das den täglichen Bedürfnissen angepaßte bürgerliche Möbel ist das

Fehlen dieses kostbaren Schmuckes. Die Beschläge sind bescheiden und nicht ins Auge fallend.

Zum Schluß gibt die Verfasserin noch interessante Hinweise auf die bürgerliche Stellung von Tischlermeister und Gesellen, und die strenge Regelung zwischen Vorstadt- und Stadtmeister. Bezeichnend für die Bedeutung des Tischlerhandwerks war die Verordnung, daß der Geselle ein Zeugnis der k. k. Bauakademie für die Zulassung zur Verfertigung des Meisterstückes beibringen mußte. Der „Riß“, den er außer dem Meisterstück aufzeichnen hatte, wurde der k. k. Bauakademie überwiesen. Aus diesem Brauch sollte man auf eine Fülle von Wiener Tischlerzeichnungen schließen — nichts aber ist irriger. Denn trotz Suchens ist unbegreiflicherweise bisher auch nicht eine derartige Meisterzeichnung zum Vorschein gekommen. Zweifellos ist dies einer der Gründe, warum das Wiener Bürgermöbel des 18. Jahrhunderts bisher ein vor der Wissenschaft verborgenes Dasein geführt hat. Der Verfasserin ist es zu danken, daß sie es zu neuem Leben erweckt und uns die Möglichkeit geschenkt hat, es mit den gleichzeitigen Arbeiten der anderen Kulturländer zu vergleichen.

Einen Mangel in der Ausstattung des Buches bedeuten die Tafeln, und es wäre zu wünschen, daß bei einer Neuauflage ihrem Druck eine größere Sorgfalt zugewandt würde. M. Schuette.

WILHELM HAUSENSTEIN, Barbaren und Klassiker. München 1921. Verlag Piper & Co.

Auf 177 Tafeln wird die vielgestaltige Welt der exotischen Plastik von den Barbaren der Südsee bis zu den Klassikern der alten Kulturen in Mexiko, Indien und China vorgeführt. Die Anschauung füllt sich mit Vorstellungen und man geht mit Spannung an den Text, der dem Bilderteil nachgesetzt ist. Hausenstein ist darin ein beredter Anwalt der exotischen Kunst, wie er sie versteht, indem er nämlich diesen Begriff nicht geographisch, sondern sachlich aufgefaßt wissen will. „Exotik bezeichnet einen Zustand der Menschheit und der Kunst, einen Grad des Daseins. Es gibt europäische Exotik. In exotischen Ländern gibt es die Umsüchtung des Exotischen ins Europäische“ (S. 40). Oder: „Europa und Exotisches werden keinen Gegensatz mehr darstellen: das Romantische, das archaisch Antike und andere Gegenpole des Klassischen werden unvermittelt neben den ursprünglichen Bekundungen außereuropäischer Kräfte stehen“ (S. 46). Die von Worringer

aufgestellte Polarität von Gotik und Klassik wird hier zu überblenden gesucht durch den Bogen größerer Spannweite Exotik und Klassik. Aber es war Hausenstein nicht um eine systematische Darlegung zu tun, vielmehr ist der Text geistreich zugespitzt, in tausend Facetten ausgeschliffen. Hin und wieder schlägt Hausenstein einen geistigen Purzelbaum, wie etwa diesen: „Der Expressionismus ist der Naturalismus einer Generation, deren Natur darin besteht, keine Natur mehr zu haben.“ Durch die Fülle paradoxer Wendungen gelingt es Hausenstein manchmal, auch ganz hübsch die unmittelbare Einschrift geradezu wegzuspiegeln. Aber man muß doch sagen, Hausenstein hat diese Kunst erlebt und bringt sie durch Worte zu lebendiger Empfindung. Nur wo er sich kunstphilosophisch drapiert, sieht man nur Flitter. Ganz schief heißt es z. B. S. 75: „Kunst ist Kompensation des menschlichen Unvermögens, den Sinn des Lebens zu deuten. Sie ist Resignation zur Nachforschung des Geschöpften“. Nichts ist Hausenstein verhaßter als historische Betrachtung der Kunst. Die Behauptung: „Es ist ein falsches Sehen, das auf den sogenannten Stil geht,“ erklärt sich daraus, daß Hausenstein den Begriff Stil zu eng faßt, weil er darunter nicht das Wesen der Erscheinung, sondern nur eine Funktion sieht. Ich gebe ein Beispiel. Mit einprägsamen Worten schildert Hausenstein, wie die javanische Kunst von der ursprünglichen Animalität ins Menschliche, Lyrische übergeführt wird. Warum ist die ursprüngliche Wildheit dem Klassischen gewichen? Hausenstein gibt keine Antwort. Der Historiker konstatiert, daß der Einfluß indischer Kunst herüberdrang und die Stilwandlung hervorrief.

Mit sprachlicher Kraft hat Hausenstein die Besonderheiten der exotischen Kunst rund um die Erde anschaulich vergegenwärtigt. Ihre bedeutenden künstlerischen Werte sind vorurteilslos als gleichberechtigt mit den höchsten künstlerischen Werken erkannt. Manchmal formt Hausenstein Sätze, die weite Perspektiven öffnen. Das ganze System seiner Anschauung liegt etwa in diesen Sätzen verdichtet: „In den Bildwerken der Barbaren stehen das Irdische und das Metaphysische einander unvermittelt gegenüber. Der metaphysische Strahl fällt ohne Interregnum auf die Brunft der Erde. Die Alternativen prallen zusammen. Sie liegen in unmittelbarer Berührung übereinander geschichtet. Dies ist die Verfassung der Barbaren. Im Klassischen ist der Mensch zwischen die Grenze getreten.“

Kurt Gerstenberg.

GESSNER, Der Meister der Idylle. Ausgewählt und eingeleitet von Paul F. Schmidt. Mit 34 Abbildgn. München, Delphin-Verlag.

Gessner galt seinerzeit nur als Dichter. Er selbst hat sicherlich auf seine Idyllen sehr viel mehr Wert gelegt als auf seine Bilder, die erst entstanden sind, als seine dichterische Schöpferkraft versiegt war. Die Folgezeit hat anders geurteilt. Der Dichter ist für uns tot, in seinen kleinen Gemälden und Radierungen spüren wir den Protest gegen die Konvention des Barock und Rückkehr zur Natur. — Gottfried Keller hat Gessners Wesen in seiner köstlichen Novelle von Salomon Landolt umrissen, Wölflin hat sich als erster „mit diesem kleinen Mann in der Kunstgeschichte“ auseinandergesetzt. Im knappen Rahmen der Delphin-Kunstabücher versucht Paul F. Schmidt, Wert und Bedeutung von Gessners Kunst darzustellen.

Rosa Schapiro.

WILHELM R. VALENTINER, Georg Kolbe. Plastik u. Zeichnung. Mit 64 Abbildungen. K. Wolff Verlag, München 1922 (geb. M. 1500.—).

Es ist nicht das erste Buch, das dem ausgezeichneten Bildhauer gewidmet ist; aber es zeichnet sich durch eine besondere Vornehmheit und Delikatesse der Erscheinung, Ausstattung, des ganzen Tones aus. Kein Prunkwerk, aber voll gepflegter Schönheit des Buches; nobelster Antiquardruck mit breiten Rändern und herrlichen Abbildungen nach sehr gelungenen Aufnahmen (wohl des Künstlers selbst): auch die berühmten (und mit Recht berühmten) Aktzeichnungen Kolbes fehlen nicht. Man hat in Abbildungen sein wesentlichstes Werk beisammen und gewinnt einen vollkommenen Eindruck von dem Reichtum seiner Entwicklung, bei aller Abgegrenztheit seiner Form. Valentiners Text gibt in der reinen, klingenden und präzisen Sprache, die wir an ihm kennen und lieben, eine sehr schöne Analyse von Kolbes Stil, eine glänzende Übersicht über seine Entwicklung von Rodin her zu tektonisch gestrafter Form, und über die Notwendigkeit solchen Weitererschreitens (die mancher, der mit der Zeit nicht Schritt hält, nicht einsehen mag). Wir erfahren nichts vom äußeren Leben des Mannes (was wohl auf seinen eigenen Wunsch nach Anonymität zurückgehen mag), aber wir erleben hell und lebendig das Wesen seiner Kunst, deren stillen lyrischen Zauber, deren innige Abgeklärtheit und Durchseelung uns Valentiners Wort aufs zarteste nachfühlen läßt.

Paul F. Schmidt.

CURT GLASER, Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart. Berlin, Bruno Cassirer, 1922.

Glasers umfassende Darstellung der Graphik des 19. Jahrhunderts läßt an Umfang und Bedeutung alle bisher erschienenen Bücher über neuere Graphik weit hinter sich. Vergleichen läßt sie sich allein mit Kristellers „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten“, wobei Glasers Aufgabe sicherlich den kühneren Blick, die selbständigere Auffassung voraussetzt.

Maßgebend für Glaser war nicht technische Meisterschaft, sondern allein die künstlerische Leistung; es ist folgerichtig auch nur von Originalgraphik die Rede. Führende Persönlichkeiten herauszuarbeiten erschien ihm wesentlich als eine Aufzählung vieler Namen. Der Verfasser geht von den einzelnen Techniken aus. Er stellt ein kurzes Kapitel über Goya voran und verfolgt die Entwicklung von Radierung, Lithographie und Holzschnitt in Deutschland, Frankreich und England. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden auch Holland, Belgien und Skandinavien herangezogen. Selbstverständlich wird das Werk eines Künstlers, der sich der drei verschiedenen Techniken bedient hat, nicht in drei Abschnitte auseinandergerissen. Die Charakteristiken der einzelnen Künstler sind kurz und treffend, wenn auch eine eingehendere Behandlung der Hochblüte der Graphik im beginnenden 20. Jahrhundert erwünscht gewesen wäre. Jedenfalls macht Glaser vom „Rechte subjektiver Kritik . . . ausgiebigen Gebrauch.“ Seine Ausführungen sind auch dort, wo man sich ihnen in der Wertung jüngster Kunst nicht immer anschließt, von Sachkenntnis getragen und dem Verlangen, das Wesentliche einer Persönlichkeit zu erfassen.

Ein sorgfältiges Register, Literaturverzeichnis und ein sehr reiches Abbildungsmaterial erhöhen den Wert des Buches. Rosa Schapire.

FRIEDRICH H. HOFMANN, Johann Peter Melchior 1742—1825. Mit 46 Bildtafeln. München, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921.

Der Bildhauer und Porzellanmodelleur Johann Peter Melchior ist eine der lebenswürdigsten und feinsten Künstlerpersönlichkeiten des späten deutschen 18. Jahrhunderts. Für Höchst, Frankenthal und Nymphenburg hat er die meisten und besten Modelle geliefert; auch seine übrigen dekorativen Skulpturen behaupten in der Geschichte

der deutschen Plastik ihren Rang. Daß Melchior auch Kunsttheoretiker war, ein selbständiger Denker, der mit größeren Abhandlungen in das ästhetische Raisonement des frühen Klassizismus eingriff, wird durch Hofmanns schönes Buch wieder zum Bewußtsein gebracht. Das gut ausgestattete, geschmackvoll arrangierte Werk enthält neben den wichtigsten Urkunden zur Biographie des Künstlers die literarischen Leistungen vollständig und bringt dazu als Abschluß ein Lebensbild des Künstlers, zu dem als Ergänzung die Bildtafeln mit Abbildungen der Hauptwerke und unbekanntesten Handzeichnungen treten. Die Vorsüge Hofmannscher Arbeiten zeichnen auch diese Biographie Melchiors aus: die absolute Sachlichkeit und Zuverlässigkeit, die ungewöhnliche Sorgfalt der Forschung bis zur Erschöpfung des Stoffes, die allen Anregungen nachgeht, in alle versteckten Winkel hineinleuchtet, so daß Werke wie dieses Buch über Melchior oder die große Geschichte des Nymphenburger Porzellans zu den Quellenschriften der Kunst der Zeit gerechnet werden müssen. Was die Biographie Melchiors noch besonders auszeichnet, ist die Wärme der Diktion, die nur aus langjähriger Vertrautheit mit dem Stoffe erwächst; die von Anfang an fesselt, weil man überall das Bemühen spürt, liebgewordene Schätze des Wissens vor dem Leser auszubreiten. Adolf Feulner.

WALTER FRIEDLAENDER, Claude Lorrain. Berlin, Paul Cassirer, 1921.

Seinem Poussinbuch von 1914 läßt Friedlaender eine Studie folgen über den „lyrischen Gegenspieler“, den von Goethe wie Nietzsche in seiner kristallinen Klarheit und Heiterkeit bewunderten Claude Lorrain. Die Quellen für Lorrains Leben, Sandrart und Baldinucci, werden eingehend benutzt, ebenso das vom beschaulichen Künstler angelegte Skizzenbuch „Liber veritatis“. Auch wird zum erstenmal der Versuch einer Chronologie der Radierungen gemacht. Claudes Landschaft erwächst aus dem klassischen Stil und der idealen Auffassung der Landschaft der Carracci, dazu gesellt sich ein nordisches Element. Als Neues bringt er die Befreiung und den Eigenwert des Lichtes. In einem Schlußkapitel grenzt Friedlaender Lorrains Wesen und Bedeutung scharf und knapp gegen Poussin ab und zieht das Fazit dieses in gewissem Sinne einförmigen, dem französischen Rationalismus in vielem entgegengesetzten Schaffens. Etwa 120 teilweise zum erstenmal veröffentlichte Abbildungen, darunter wundervoll

lebendige und eindringliche Zeichnungen aus dem British Museum erhöhen den Wert des Buches.
Rosa Schapire.

EIN FESTTAG am Hofe des Minos 50 Steinzeichnungen von Fritz Krischen. Verlag Schoetz u. Parrhysius. Berlin 1921.

Solange wir die altkretischen Inschriften, geschrieben mit rätselhaft unbekanntem Schriftzeichen, in einer gleichfalls unbekanntem, weder semitischen noch indogermanischen Sprache, noch nicht entziffern können, ist uns die politische Geschichte Kretas in vorgriechischer Zeit unbekannt. Nur das Kulturleben, wie es sich im zweiten Jahrtausend im Bereiche des Aegäischen Meeres abspielte, können wir uns rekonstruieren. Ausgehend von den reichen Ergebnissen der Ausgrabungen auf Kreta, und an die dem Erdboden entstiegenen Originale sich anschließend, hat Verf. versucht, in fünfzig Steinzeichnungen ein Bild des kretischen Kulturlebens zu zeichnen, wie es in seiner eleganten, verfeinerten Art die prächtigen Hallen und Säle des Palastes zu Knossos durchflutete. Anknüpfend an einen — zwar nicht historischen Vorgang, der Hochzeit einer kretischen Prinzessin mit dem Fürsten von Tiryns, bietet sich dem Künstler Gelegenheit, die verschiedensten Vorgänge am Königshofe zur Darstellung zu bringen, und es ist ihm gelungen, auch dem Nicht-Archäologen einen Begriff von der eminent hochstehenden Kultur des zweiten Jahrtausends v. Chr. zu vermitteln. In seiner vornehmen Ausstattung dürfte das Werk selbst den höchsten Ansprüchen eines geläuterten Geschmackes genügen.
A. Köster.

KURT HIELSCHER, Das unbekannte Spanien. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin, Ernst Wasmuth, A.-G.

Während seines fünfjährigen unfreiwilligen Aufenthaltes in Spanien hat Hielischer das Land mit seiner Ica-Zeiß-Kamera von den Pyrenäen bis zum Strand von Tarifa, vom Palmenwald von Elche bis zu den Höhlenfelsenstätten von Almeria und Guadix durchquert.

Mit Recht nennt er sein Buch „Das unbekannte Spanien“, trotzdem Granada, Cordoba, Sevilla, Toledo oder Aranjuez naturgemäß nicht fehlen. Aber was wissen wir von der Schönheit der in die Landschaft geschmiegtten Dörfer in Südestremadura, was von den Albuferahütten bei Valencia, von den Opuntien umstandenen Huertahütten, was von den phantastischen Höhlenfelsenstädten von

Guadix und Almeria? Die kuppelbekrönte Kalvarienbergkirche in Javea ist so wenig bekannt wie der Steinkistenfriedhof bei Elorio, die Kastelle zu Peñafiel, Mombeltran, Coca, die Bergstadt Daroca, das düstere Jativa, das Kloster Batuecas in schweremütiger Zypressenlandschaft, ein herrlicher frühromanischer Grabstein aus Vizcaya, der strenge Pfosten der Kapelle St. Miquel de Lino bei Oviedo aus dem 9. Jahrhundert und vieles, vieles andere.

Das Buch enthält über 300 ganzseitige Abbildungen in Kupfertiefdruck. Jeder gelehrte Apparat in Form von Anmerkungen, Erklärungen, Daten, fehlt; der kurze, einleitende Text hat nur Feuilletonrang, aber es ist als Bilderbuch für den Wissenschaftler ebenso unentbehrlich, wie für den Kunstfreund, der sich für Spanien interessiert. Vor unseren Augen entsteht ein Land, unberührter, unausgeschöpfter als Italien, voll Wildheit, voll höchster, aus den verschiedensten Quellen stammender Kulte.
Rosa Schapire.

EDWIN SWIFT BALCH und EUGENIA MACFARLANE BALCH, Kunst und Mensch. Vergleichende Kunststudien. Deutsche Ausgabe von E. Volckmann. Verlag Gebr. Memminger, Würzburg 1921.

EDWIN SWIFT BALCH und EUGENIA MACFARLANE BALCH, Die bildenden Künste der Erde. Deutsche Ausgabe von E. Volckmann. Verlag Gebr. Memminger, Würzburg 1921.

Zwei merkwürdige Bücher, wie sie nur in Amerika denkbar sind. Die Verfasser haben nach ihrer eigenen Aussage seit Jahren das Studium der Kunst betrieben in Museen wie an Lichtbildern und Abbildungen in Büchern. Alles, was je über Kunstwissenschaft geschrieben ist, die Ergebnisse der gesamten Kunstforschung sind ihnen fremd. Daß man das, was sie „vergleichende Kunst“ nennen, die Kunstäußerungen verschiedener Völker miteinander zu vergleichen, und wenn möglich, miteinander in Beziehung zu bringen, in ausgedehntestem Maße in der Kunstwissenschaft anwendet, ist ihnen daher gänzlich entgangen, und sie glauben, der aufhorchenden Welt etwas ganz Neues zu bieten, wenn sie Kunstgegenstände aller Welt miteinander vergleichen. Und wenn das noch geschähe auf Grund eingehender Kenntnis dieser Kunstwerke, aber ohne Gefühl für Stil und Qualität, ohne auch von der Entwicklung der Kunst eines Landes eine Ahnung zu haben, ohne geschichtliche Kenntnis, ohne

Übersicht über das vorhandene Material wird zu Werke gegangen. Es ist — um mich euphemistisch auszudrücken — eine bodenlose Unwissenheit auf kunstwissenschaftlichem Gebiet, die aus diesen Büchern spricht. In Amerika mag eine solche Arbeitsweise Anklang finden, wie man einem deutschen Publikum so etwas vorsusetzen wagt, ist mir unerfindlich. A. Köster.

G. RODENWALDT, Der Fries des Megarons von Mykenai. Mit einer Farbentafel, vier Beilagen und 30 Textabbildungen. Verlag von Max Niemeyer. Halle a/S., 1921.

Der Titel läßt eine Spezialabhandlung vermuten, die nur den Fachgelehrten interessiert. Tatsächlich enthält die Schrift R.s weit mehr, u. a. eine ausführliche, zusammenfassende Darstellung der kretischen Malerei, die in ihrer Art das Beste darstellt, was bisher über dieses Thema geschrieben worden ist. Verfasser macht vor allen Dingen darauf aufmerksam, daß die kretische Kunst ihrem innersten Wesen nach so ganz anders geartet, als die Kunst der Ägypter, Babylonier und Griechen, von Anfang an eine durchaus malerische ist, die dem malerischen Sinn ihrer Urheber entsprungen, die Malerei zum Ausgangspunkt der gesamten Kunstbetätigung macht und sich dementsprechend entwickelt. Daraus erklären sich die großen Vorzüge der kretischen Kunst, aber auch ihre Mängel, die namentlich in die Erscheinung treten, sobald es sich um monumentale Darstellungen handelt. Hier vermißt man leicht anatomische Richtigkeit und Glaubhaftigkeit in den Bewegungsmotiven, worin die griechische Kunst gerade das Höchste leistet, allerdings erst nach jahrhundertlangem Ringen mit plastischen Problemen, die dem Kreter fern lagen. Nach der Beschreibung des neuen, in Mykenai entdeckten, allerdings sehr fragmentierten Frieses behandelt Verf. den Unterschied der kretischen und der mykenischen Wandmalereien, die, derselben Kultur angehörend, zunächst von denselben, nämlich kretischen Künstlern ausgeführt, in ihren Motiven, dann auch in der Darstellungsart voneinander abweichen, — weil die Burgherren von Mikenä griechischen Stammes waren, mit einem künstlerischen Keim, der anders geartet war, und — trotzdem zunächst alle und jede Kunst von Kreta kam, doch von Anfang an andere Wege weist.

Für Archäologen wie Kunstgeschichter gleich lesenswert, wird keiner ohne Bereicherung an Gedanken und Anregungen das Buch aus der Hand legen. A. Köster.

FRIEDRICH FIMMEN: Die kretisch-mykenische Kultur. B. G. Teubner, Leipzig 1921. 226 Seiten und 203 Abb. M. 24.— und Teuerungszuschlag.

Neuerdings sind nicht weniger als drei Bücher herausgekommen, die dasselbe Thema, die kretisch-mykenische Kultur behandeln. Das Buch von Bossert, Alt-Kreta (Berlin 1921), besitzt keinerlei wissenschaftlichen Wert — selbst die Abbildungen entbehren der Zuverlässigkeit —, und das Werk von Seunig wird unten besprochen. Das Buch von Fimmen ist das einzige in der Reihe, das Anspruch auf Wissenschaftlichkeit machen kann, mit dem sich der Forscher gern beschäftigt, das einen wirklichen Gewinn für Geschichte, Archäologie und Ägyptologie ausmacht. Seine Bedeutung liegt vor allen Dingen in der Fülle des Materials, das zwar nicht alles von Grund aus verarbeitet werden konnte — das hätte ein mehrbändiges Werk ergeben —, aber für den Forscher jetzt übersichtlich geordnet vorliegt. Es lag in der Eigenart der Funde begründet, daß die Keramik, in vielen Gegenden das einzige, was aus jener Epoche auf uns gekommen ist, in den Vordergrund gerückt erscheint; sie ist m. E. aber etwas zu sehr betont. Namentlich im Vergleiche zur Architektur, zum Festungsbau usw., wo manche Fragen von ausschlaggebender Bedeutung kaum angeschnitten werden. Auch die im wesentlichen auf die Verschiedenartigkeit der Keramik aufgebaute Einteilung in verschiedene Kulturkreise würde durch eine weitgehende Verwertung anderer Kulturerscheinungen an Wahrscheinlichkeit gewonnen haben. Ausgezeichnet sind die Darlegungen der Beziehungen zwischen Kreta und Ägypten, wie auch die Untersuchungen über kretische und ägyptische Chronologie. Das Kapitel über den Handel ist das Beste, was je über diesen Gegenstand geschrieben worden ist. Überhaupt lernt man überall und hat stets die Empfindung, auf sicherem Grund zu stehen. Und deshalb kann auch den Lesern dieser Zeitschrift, den neueren Kunsthistorikern, das Buch von Fimmen so unbedenklich empfohlen werden. Natürlich veralten gerade in der kretischen Forschung die Ergebnisse schnell, manches ist bereits heute überholt, aber davon abgesehen, kann der Historiker wie der Kunstgelehrte sich stets schnell und zuverlässig orientieren, sobald eine Frage der kretisch-mykenischen Kultur ihn interessiert.

Aug. Köster.

PAUL HEIDELBACH: „Kassel“. Mit 40 Tafeln (Stätten der Kultur, Band 31). Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig 1920.

Als 31. Veröffentlichung der, im Verlag von Klinkhardt & Biermann erscheinenden „Stätten der Kultur“ liegt nunmehr der Band Kassel von Paul Heidelberg vor. Dies ist die umfangreichste Städte-monographie dieser, von Professor G. Biermann herausgegebenen Reihe und auch inhaltlich wie formell eine hervorragende Leistung.

Paul Heidelberg hat es verstanden, seinem Auftrage in jeder Weise gerecht zu werden. Er entwirft auf dem Untergrund der klar entwickelten Geschichte der Stadt und des Landes kulturgeschichtliche Bilder der bedeutendsten Epochen und wird dabei auch der kunstgeschichtlichen Seite seiner Aufgabe völlig gerecht. Leicht lesbar, übersichtlich geordnet und mit gutgewählten Aufnahmen illustriert.

Ein Werk, das für das 18. Jahrhundert von ähnlicher Bedeutung war wie es Heidelberg's Buch für uns ist, besitzen wir in der, Landgraf Friedrich II. gewidmeten „genauen und umständlichen Beschreibung der hochfürstlich hessischen Residenzstadt Cassel nebst den nahegelegenen Lustschlössern, Gärten und anderen sehenswürdigen Sachen“ von Schminke.

Die Geschichte der Stadt Cassel, Piderit 1844, die Hofmeister 1882 neu herausgegeben hat, ist heute veraltet und außerdem selbst in der Neuauflage völlig unzuverlässig.

Die, anlässlich der Tausendjahrfeier Cassels verfasste Stadtgeschichte von Brunner, ist eine gewissenhafte, aus allen Quellen schöpfende Arbeit, die aber namentlich die politische Geschichte Hessens berücksichtigt. Der gleichzeitig, als vierter Band der „Monographien deutscher Städte“ erschienene Band „Cassel“ von Stein, bringt hauptsächlich das für die kommunale Verwaltung Interessante.

Die vorbildlichen Werke Holtmeyers „Alt-Cassel“ und „Wilhelmshöhe“ sind Spezialarbeiten, die ihrem Zweck entsprechend nur die Baugeschichte berücksichtigen.

So füllt auch dieser Band, wie alle bisher erschienenen Bände der „Stätten der Kultur“ eine allezeit schmerzlich empfundene Lücke aus und ist diesem so geschmackvoll ausgestatteten, handlichen und nicht zuletzt billigem Werke dieselbe Verbreitung zu prophezeien, die alle von Professor Biermann herausgegebenen Bände so rasch gefunden haben.

Man könnte dem Autor den Vorwurf machen,

daß er die Geschichte der Wilhelmshöhe, die doch unlösbar mit Cassels Geschichte verwachsen ist, zu kurz behandelt hat. Ich möchte daher auch an dieser Stelle nochmals auf das in demselben Verlag veröffentlichte, erschöpfende Werk desselben Verfassers „Die Wilhelmshöhe“ hinweisen, das, obgleich in anderer Ausgabe erschienen doch im gleichen Charakter verfaßt, die erwünschte Ergänzung zu dem vorliegenden Bande darstellt.

J. W. Berrer.

WILHELM WAETZOLDT, Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr. E. A. Seemann, Leipzig 1921.

Das Buch hält mehr als sein schlichter Titel verspricht, der zunächst nur auf eine lose Sammlung biographischer Essays schliessen lassen möchte. Denn es stellt nicht weniger dar als eine auf die prägnanteste Formel gebrachte Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung und zwar die Geschichte ihrer Methode, wie sie sich von ihren ersten primitiven Anfängen entwickelte bis zum Beginn der eigentlichen Fachwissenschaft, der durch den erst ganz neuerdings wieder zu verdienten Ehren erhobenen Rumohr gekennzeichnet wird. Von hoher philosophischer Warte aus und mit einer erstaunlichen Belesenheit beleuchtet der Verf. diesen vielfach verschlungenen Weg durch die „ästhetische“ Epoche der Kunstgeschichte hindurch bis zu den Anfängen ihrer „historischen“ Epoche; von der auf der Subjektivität ästhetischer Einfühlung begründeten Kunstbetrachtung zu der auf philologischer Quellenkritik und geschärfter vergleichender Stilkritik fußenden objektiven modernen Methode, die allein das Prädikat wahrer Wissenschaftlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf; von der in der improvisierten Form der Reiseberichte, Gemäldegespräche, Galeriebriefe und des Künstlerromans sich in der Hauptsache erschöpfenden Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts, für das die Kunstgeschichte nur „Nebenzweig an dem grossen Baume der Dichtung“ war, bis zu der strengen Tektonik der modernen Literaturform, wie sie die Meisterband Rumohrs geprägt hat. Unter dem Gesichtspunkt, ein ganz klares Bild dieser Entwicklung der kunstgeschichtlichen Erkenntnis zu geben, hat W. alles rein Biographische ausgeschieden und auch nur die Namen hervorgehoben, die wirklich als Marktsteine an diesem Wege stehen. Dadurch hat seine Darstellung an Prägnanz entschieden gewonnen, doch verführte das auch vielleicht zu mancher sachlich nicht ganz gerechtfertigten Unterstreichung auf der einen, zu

mancher Unterdrückung auf der anderen Seite. So scheint mir W. die Leistung Christ's, den schon Heineken (in der Vorrede zum 2. Teile seiner Nachrichten von Künstlern 1769) einen „schlechten Zeichendeuter“ nennt, und über den Nagler (in der Vorrede zu den Monogrammistern) fast spöttisch aburteilt, entschieden zu überschätzen, wie er umgekehrt die Bedeutung Lessings für die Geschichte der Kunstwissenschaft zu gering anschlägt; jedenfalls wird der Verfasser des Laokoon, der doch nächst Winckelmann und Goethe den wichtigsten Platz unter den deutschen Kunsttheoretikern des 18. Jahrhunderts einnimmt, seltener Weise immer nur ganz beiläufig von W. zitiert. In einer oft prachtvoll pointierten Formulierung wird sonst das wesentliche der Leistung überall hervorgehoben; umgekehrt sind die individuellen Grenzen der Erkenntnis mit feinem Spürsinn erkannt, wenn es von Heinse, den W. treffend als den

„ersten deutschen Kunstfeuilletonisten“ bezeichnet, etwa heißt: „Seelische Bewegtheit und Spannung sieht er kaum“ oder von Winckelmann: „ihm fehlte der Sinn für Hellsdunkel, Handlung, Komposition, Charakterisches, Ausdruck“. Die Betrachtung schließt mit dem Namen Rumohrs ab. Das ist kein willkürlicher Abschluss: gehört doch Rumohr als der Bringer einer eine Epoche abschliessenden Kunsttheorie auch dem geistesgeschichtlichen Zusammenhang nach auf diesen Platz. Freilich ist dieser „Antipode von Mengs und Winckelmann“, wie ihn Fr. Winkler kürzlich bezeichnete, auch zugleich Übergangsmensch, „vorausweisend in das 19. Jahrhundert“ und in diesem Sinne verlangt denn auch Waetzold's schönes gehaltvolles Buch nach einer Fortsetzung, die der Verf. in der Darstellung eines „zweiten Lebensabschnittes der Kunstgeschichte: Von Schnaase bis Justi“ uns in Aussicht stellt. Hans Vollmer.

Schlußbemerkung des Herausgebers. Mit diesem 4. Bande des Jahrgangs 1922 beschließen die Monatshefte für Kunstwissenschaft nach fünfzehnjährigem Bestehen ihr Erscheinen als periodische Zeitschrift. Sie finden in neuer und den gegenwärtigen Verhältnissen angepaßter Form eine Fortsetzung in dem Jahrbuch für Kunstwissenschaft, das unter der Leitung von Dr. Ernst Gall-Berlin in Verbindung mit Heinrich Wölfflin, Max J. Friedlaender, Wilhelm Pinder, Fr. Sarre, Adolf Feulner u. a. erstmalig im Herbst 1923 bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig erscheinen wird.

1922, 10—12.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Reitrain a/Tegernsee, Post Rottach. Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

- RAIMOND van MARLE**, La peinture romaine au moyen-âge, son développement du 6^{ème} siècle jusqu'à la fin du 13^{ème} siècle. (Études de l'art de tous les pays et de tous les époques, Vol. 3.) Straßbourg, Heitz 1921. (Ludwig Schudt) S. 318
- VICTOR CURT HABICHT**, Niedersächsische Kunst. I. Der Roland zu Bremen. II. Die Goldene Tafel der Sankt Michaeliskirche zu Lüneburg. III/IV. Des hl. Bernward Kunstwerke. Angelsachsenverlag, Bremen 1922 (Baum) S. 320
- OSWALD SIRÉN**, Toskanische Maler im 13. Jahrhundert. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin, 1922 (Wilhelm Suida) S. 321
- GEORG WEISE**, Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb und Hechingen. 1. Teil: Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrh. (Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins, 1. Heft.) 208 S., 8°, mit 61 Abb. und Karte. Alexander Fischer, Tübingen 1921 (Wolfgang Stechow) . S. 325
- BURGER-SCHMITZ-BETH**, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. 3 Bände mit 719 S., 812 Textabbildungen und 49 ein- oder mehrfarbigen Tafeln. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Neubabelsberg b. Berlin. (Jahn) S. 326
- A. SCHMARSOW**, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. II. (Forschungen zur Formgeschichte der Kunst, herausgegeben von Eugen Lüthgen, Bd. 3.) Verlag von K. Schroeder Bonn-Leipzig 1920 (Wackernagel) . . S. 328
- DERSELBE**, Gotik in der Renaissance. Verlag F. Enke, Stuttgart 1921 (Wackernagel) S. 328
- DIE DENKWÜRDIGKEITEN** des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. Zum erstenmal ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser. Berlin, Julius Bard 1920 (Rosa Schapire) S. 329
- JOSEPH BERNHART**, Holbein der jüngere. O. C. Recht Verlag, München 1922 (Sascha Schwabacher) S. 329
- WILHELM v. BODE**, Studien über Leonardo da Vinci. Mit 73 Abb. G. Grote'sche Verlagbuch-dlg., Berlin (Sascha Schwabacher) . . S. 330
- MAX J. FRIEDLÄNDER**, Pieter Bruegel, Berlin, Propyläen-Verlag, 1922 (H. Röttinger) S. 330
- RUDOLF OLDENBOURG** †, Peter Paul Rubens. Herausgegeben von W. v. Bode. Mit 131 Abbildg. Verlag R. Oldenbourg, München 1922. (W. Friedländer-Freiburg) S. 331
- JOACHIM v. DERSCHAU** †, Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venetianischen Rokokomalerei. (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen 6.) Winters Universitätsbuchhandlung 1922. (W. Friedländer-Freiburg) S. 332
- WILH. LORENZEN**, Gammel dansk Bygningekultur. Landgaarde og Lyststeder i Barok, Rococco og Empire II. Kopenhagen 1920. (Haupt) S. 332
- MAX HAUTTMANN**, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken von 1550—1780. München, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921. Mit 205 Tafelbildern u. 90 Textabb. (Adolf Feulner) S. 333
- BRUNO GRIMSCHITZ**, Joh. Lukas von Hildebrandts künstlerische Entwicklung bis zum Jahre 1725 (Kunstgeschichtl. Einzeldarstellung., herausgeg. v. kunsthistor. Institut des Bundesdenkmalamtes. Schriftleitung Dagobert Frey, Folge der Originaldrucke, Bd. I). 4°. 94 S., 79 Abb. auf Tafeln. Österreich. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co., Wien 1922 (Karl Ginhardt) S. 334
- KARL LOHMEYER**, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schoenborn. Gebr. Hofer, Verlagsanstalt, Saarbrücken-Berlin, 1921 (F. Knapp) S. 336
- PAUL SCHUBRING**, Prof. Dr., Die italienische Plastik des Quattrocento. Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Burger-Bruckmann, Akadem. Verlagsgesellschaft, Berlin-Neubabelsberg (F. Knapp) S. 337
- MARIANNE ZWEIG**, Wiener Bürgermöbel aus thesianischer u. Josephinischer Zeit 1740—90. Zweite vermehrte Aufl. Mit 100 Tafeln. Wien, Anton Schroll & Co., 1922 (M. Schuette) S. 337
- WILHELM HAUSENSTEIN**, Barbaren und Klassiker. München 1921. Verlag Piper & Co. (Kurt Gerstenberg) S. 338
- GESSNER**, Der Meister der Idylle. Ausgewählt und eingeleitet von Paul F. Schmidt. Mit 34 Abbild. München, Delphin-Verlag (Rosa Schapire) S. 339
- WILHELM R. VALENTINER**, Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung. Mit 64 Abbildungen. K. Wolff Verlag, München 1922 (P. F. Schmidt) Seite 339
- CURT GLASER**, Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart. Berlin, Bruno Cassirer, 1922 (Rosa Schapire). Seite 340
- FRIEDRICH H. HOFMANN**, Johann Peter Melchior 1742—1825. Mit 46 Bildtafeln. München, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, 1921 (Adolf Feulner) S. 340
- WALTER FRIEDLAENEER**, Claude Lorrain. Berlin, Paul Cassirer, 1921 (Rosa Schapire). Seite 341
- EIN FESTTAG** am Hofe des Minois. 50 Steinzeichnungen von Fritz Krischen. Verlag Schoetz u. Parrhysius, Berlin 1921 (A. Köster). Seite 341
- KURT HIELSCHER**, Das unbekannte Spanien. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin, Ernst Wasmuth, A.-G. (Rosa Schapire) S. 341
- EDWIN SWIFT BALCH** und **EUGENIA MACFARLANE BALCH**, Kunst und Mensch. Vergleichende Kunststudien. Deutsche Ausgabe von E. Volckmann. Verlag Gebr. Memminger, Würzburg 1921 (A. Köster) S. 341
- DERSELBE**, Die bildenden Künste der Erde. Deutsche Ausgabe von E. Volckmann. Verlag Gebr. Memminger, Würzburg 1921 (A. Köster) Seite 341
- G. RODENWALDT**, Der Fries des Megarons von Mykenai. Mit 1 Farbtafel, 4 Beilagen und 30 Textabbildungen. Verlag von Max Niemeyer. Halle a. S., 1921 (A. Köster) S. 342
- FRIEDRICH FIMMEN**, Die kretisch-mykenische Kultur. B.G. Teubner, Leipzig 1921. 226 Seiten u. 203 Abb. (Aug. Köster) S. 342
- PAUL HEIDELBACH**, „Kassel“. Mit 40 Tafeln (Stätten der Kultur, Bd. 31). Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig 1920 (J.W. Berrer) S. 343
- WILHELM WAETZOLDT**, Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr. E. A. Seemann, Leipzig 1921 (Hans Vollmer) . . S. 343

Kunstwissenschaftliche Literatur

aus dem Verlage von

KLINKHARDT & BIERMANN / LEIPZIG

- Adama von Scheltema**, Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung von der byzantinischen Mosaik-
kunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrh.
VIII und 184 S. mit 26 Abb. auf 21 Tafeln in
Lichtdruck. 4°. Geh. M. 15.—
- Badt, Andrea Solario**, Sein Leben und seine Werke. Ein
Beitrag zur Kunstgeschichte der Lombardei. VIII u.
224 S. mit 42 Abb. auf 21 Taf. in Lichtdruck. 4°.
Geh. M. 20.—
- Bruhns**, Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würz-
burg während der Jahre 1480 bis 1540. Ein Beitrag
zur Geschichte der deutschen Renaissance. IV u. 92 S.
mit 39 Abb. auf 13 Tafeln. 4°. Geh. M. 10.—
- Burger**, Die Villen des Andrea Palladio. Ein Beitrag
zur Entwicklungsgeschichte d. Renaissance-Architektur.
VIII und 152 S. Mit Titelbild und 112 teils farbigen
Abbildungen auf 48 Tafeln. 4°. Geh. M. 12.—
- Burger's Kunstkritik**. Deutsche Bearbeitung von A.
Schmarsow und B. Klemm. Band I: Neue Bestre-
bungen der Kunstlandschaftsmalerei. Band II: Cha-
rakter der französischen Kunst, Hauptmeister der
Historienmalerei, Genre und Portrait, Plastik. Band
III: Die großen Meister: Millet, Courbet, Manet, Puvis
de Chavannes, Die Ausländer.
Alle drei Bände geb. M. 15.—
- Flechaig**, Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahr-
hundert bis zur Reformation. I. Lieferung: Leipzig;
II. Lieferung: Freiberg i. S.; III. Lieferung: Chemnitz
und Zwickau. Mit je 40 Tafeln in Lichtdruck.
Je Lieferung M. 30.—
- Freise, Pieter Lastmann**, Sein Leben und seine Kunst.
Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei im
17. Jahrhundert. (Kunstwissenschaftl. Studien, Bd. V).
VIII u. 280 S. Mit 44 Abb. auf 12 Tafeln. 4°.
Geh. M. 7.—
- Goldschmidt, Pontorno, Rosso und Bronzino**. Ein Ver-
such zur Geschichte der Raumdarstellung. VIII u.
56 S. mit 25 Abb. auf 11 Taf. in Lichtdruck. 4°.
Geh. M. 7.—
- Hübner**, Le Statue di Roma. Grundlagen für eine
Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance.
Quellen und Sammlungen. VIII und 125 Seiten.
Mit 36 Abb. auf 14 Tafeln. 4°. Geh. M. 22.50
- Kroeber**, Die Einzelportraits des Sandro Botticelli. VIII
u. 42 S. Mit 30 Abb. auf 12 Tafeln in Lichtdruck. 4°.
Geh. M. 5.—
- A. L. Mayer**, Geschichte der spanischen Malerei.
VIII und 536 Seiten mit 374 Abbildungen.
Ganzeleinen M. 40.—, Halbleder M. 60.—
- A. L. Mayer**, Die Sevillaner Malerschule. Beiträge
zu ihrer Geschichte. XII und 226 Seiten. Mit
70 Abbildungen auf 60 Tafeln. 4°. Geh. M. 20.—
- Mundt**, Die Erztaufen Norddeutschlands von der
Mitte des 13. Jahrhunderts bis zur Mitte des 14. Jahr-
hunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Erz-
gusses. (Kunstwissenschaftl. Stud. Bd. III.) VIII u. 90 S.
Mit 69 Abb. auf 37 Tafeln 8°. Geh. M. 9.—
- von der Mühlbe**, Die Darstellung des jüngsten Gerichts an
den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frank-
reichs. (Kunstwissenschaftliche Studien Bd. VI.) X
u. 84 S. Mit 30 Abb. auf 15 Taf. in Lichtdruck. 8°.
Geh. M. 4.50
- Nasse**, Jacques Callot (Meister der Graphik, Bd. I.)
VIII u. 80 Seiten Text mit 1 Titelbild u. 104 Ab-
bildungen auf 50 Tafeln. Halbleinen und Halbleder.
- Oldenbourg**, Thomas de Kaysers Tätigkeit als
Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der hollän-
dischen Portraits. (Kunstwissenschaftliche Studien
Bd. VII.) 100 S. Mit 29 Abb. auf 25 Taf. 8°.
Geh. M. 5.—
- Patzak**, Die Renaissance und Barockvilla in Italien,
Bd. II. Palast und Villa in Toskana. Zweites Buch.
Geh. M. 40.—
— Bd. III, Die Villa Imperiale in Pesaro.
Geheftet M. 32.—, Ganzpergament M. 50.—
- Preibiaz**, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur
Geschichte des Romanismus in der niederländischen
Malerei des 16. Jahrhunderts. VIII u. 112 S. Mit
29 Abb. auf 12 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 7.—
- Simon**, Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte
der deutschen Malerei um 1800. VIII und 256 S.
Mit 67 Abb. auf 19 Tafeln in Lichtdruck. 4°.
Geh. M. 20.—
- Sirén**, Giotto und seine Stellung in der gleich-
zeitigen florentinischen Malerei. VIII und 108 S.
Mit 35 Abb. auf 26 Tafeln. 4°. Geh. M. 9.—
- Stübel**, Christian Ludwig von Hagedorn, Ein Diplo-
mat und Sammler des 18. Jahrhunderts, IV u. 252 S.
Mit Titelbild. 8°. Geh. M. 6.—
- Vogel**, Bramante und Raffael. Ein Beitrag zur Ge-
schichte der Renaissance. VI und 114 S. Mit
8 Abb. auf 6 Tafeln. 4°. Geh. M. 5.—
- Zimmermann**, Niederländische Bilder des XVII.
Jahrhunderts in der Sammlung Hölcher-Stumpf.
(Kunstwissenschaftliche Studien Bd. II.) 64 S. Mit
30 Abb. auf 27 Tafeln. 8°. Geh. M. 14.—
- Zucker**, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im
Florentiner Quattrocento. IV und 170 S. Mit 41 Abb.
auf 12 Tafeln in Lichtdruck. 4°. Geh. M. 14.—
- Zwanziger**, Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksich-
tigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem
Bruder Battista. VIII und 122 Seiten. Mit 20 Abb.
auf 20 Tafeln in Lichtdruck. 4°. Geh. M. 12.—

Die angegebenen Preise sind Grundpreise, die mit der in jeder Buchhandlung zu erfragenden Schlüsselzahl
zu multiplizieren sind.

