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.

B 340202

Digitized by Google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
DR. GEORG BIERMANN

IV. JAHRGANG 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

N
3
.M74

Digitized by Google

ABHANDLUNGEN

Digitized by Google

MISZELLEN

Digitized by Google

REZENSIONEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

1006/4

IV·JAHRGANG·HEFT 1 — JANUAR 191

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

·E·R·WEISS·1909·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 1

ABHANDLUNGEN

LITERATUR

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

PETER VON DER RENNEN UND ANDREAS SCHLÜTER

Von LUDWIG KAEMMERER

Mit fünf Abbildungen auf fünf Tafeln

Die geschichtliche Würdigung der Kunst in den heute mit so lebhafter nationaler Heftigkeit umstrittenen Ostbezirken der preußischen Monarchie muß ausgehen von der hinlänglich erwiesenen Tatsache, daß diese Gegend bis ins XVII. Jahrhundert fast ausschließlich rezeptives Kolonialland fremder Kulturen gewesen ist, — einer Tatsache, die von einsichtigen und historisch gebildeten Nationalpolen ebensowenig bestritten werden kann, wie von fanatischen Deutschtümlern der Niederschlag solcher Kolonialkultur, soweit sie deutschen Quellen entstammt, in seiner Bedeutung für Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft überschätzt werden sollte. —

Der deutsche Kunsthistoriker wird die Fäden, die sich von der früher entwickelten Kultur des Westen shinüberspinnen zu der des slavischen Ostens, mit der gleichen Gelassenheit und Unparteilichkeit verfolgen, mit der er den Einschlag slavischer Sondereigentümlichkeiten auf ihren entwicklungsgeschichtlichen Wert abschätzt. Die Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit des eingesessenen slavischen Volksstamms verdient eine ähnliche Anerkennung, wie die Aneignungskraft der Germanen aus der überlegenen westlichen, d. h. romanischen Kolonialkultur des frühen Mittelalters unsere Bewunderung erweckt. Es kommt ja bei dem Austausch von Bildungswerten nicht sowohl darauf an, von wem man lernt, als vielmehr darauf, was man lernt, und was man mit dem Gelernten anzufangen versteht. Der Naturforscher hat für ähnliche Vorgänge im Leben der Gesteine, Pflanzen und Tiere (Endosmose) Gesetze aufgestellt, und ich bediene mich seines auch von Lamprecht angenommenen Ausdrucks, wenn ich das endosmotische Äquivalent des Slaventums gegenüber fremden Einflüssen als ein besonders starkes bezeichne, d. h. das Maß von Selbsteigenem, was die Slaven preisgeben mußten, um Platz für die eindringenden Kulturwerte zu gewinnen.

Zu den recht erheblichen Mitteln, die polnische Machthaber — weltliche wie geistliche — seit je für bildende Kunst aufgewandt haben, stehen freilich die Leistungen, die sie dafür eingetauscht, vor allem aber die dadurch erzielten Fortschritte eignen Könnens in recht unbefriedigendem Verhältnis. Der slavische Osten wurde seit dem XV. Jahrhundert — und erst seit dieser Zeit kann man ja von einer lebhafteren Wanderkunst und von exterritorialem Kunsthandel sprechen — als willkommenes Absatzgebiet für Waren angesehen, die in der westlichen oder südlichen Heimat nicht mehr vollen Wert hatten; sie wurden dem rückständigen aber aufwändigen Geschmack der Polen angepaßt, und hier erschloß sich zahlreichen, daheim überschüssigen oder ungenügend versorgten Kunstkräften ein willkommener, zeitweilig eifrig umworbener östlicher Markt. Im XV. und noch im Anfang des XVI. Jahrhunderts ist Deutschland, besonders Franken und Nürnberg — wegen seiner lebhaften Handelsbeziehungen zu der polnischen Königsstadt Krakau — die Nährmutter polnischer Kunst; im XVI. Jahrhundert strömt dann — verhältnismäßig früh — aus Oberitalien über Ungarn, Böhmen und Sachsen neue Künstlerkraft nach dem Nordosten. Das Zeitalter König Sigismund I. und seiner Gemahlin aus mailändischem Fürstenstamm zeitigt in Polen eine reiche, im wesentlichen italienische Renaissancekultur; die endgültige Identifizierung von Polentum und Katholizismus, wie sie in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nach

Digitized by Google

sehr heftigen kirchen-reformatorischen Kämpfen einen weltgeschichtlich bedeutsamen Sieg der Jesuiten darstellt, verstärkt zunächst auch auf künstlerischem Gebiet diese südlichen Einflüsse, die durch das Studium polnischer Theologen an italienischen Universitäten andauernd Förderung erfahren. Die von Italien ausgehende Barockkunst wird schließlich von Polen wie von einem dürren Schwamm gierig aufgesogen. Deshalb ist diese Epoche der Kunstgeschichte für Polen und insbesondere die Provinz Posen — das ehemalige Großpolen — die reichste und ergiebigste, obwohl der einstige Denkmälervorrat schon durch die Verheerungen der Schwedenkriege in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts stark gelichtet wurde.

Aber auch in dieser Zeit des Barockstils lassen sich — zumal auf kunstgewerblichem Gebiet — Spuren verfolgen, die unsere Aufmerksamkeit immer wieder nach dem deutschen Westen lenken und gegen die künstlerische Eigenkraft des Ostens berechtigte Zweifel erwecken. Im Norden Großpolens — in Danzig zumal, das um seine reformiert-deutsche Haltung schwere Kämpfe durchfocht — treten, durch den See- und Handelsverkehr erklärt, niederländische und niederrheinische Kunsteinflüsse mit fortschreitender Erkenntnis immer unzweideutiger hervor. Danzig aber blieb — zumal seine merkantile und kulturelle Entwicklung in der 1. Hälfte des XVII. Jahrhunderts durch die Kriegsläufte weniger hart bedrängt wurde, als etwa die der mittel- und süddeutschen Reichsstädte durch den 30jährigen Krieg — für Polen lange Zeit das Emporium und der Bezugsort wichtiger kunstgewerblicher Erzeugnisse, zumal hier die aus dem Westen auf dem Handelswege eindringenden Anregungen auf ein technisch gut vorgebildetes und empfängliches deutschbürgerliches Handwerk stießen, das auch schon in früheren Jahrhunderten wiederholt durch Einwanderung niederrheinischer und niederländischer Künstler sich gestärkt hatte.

Die Abhängigkeit polnischer Kultur von diesem national zum mindesten indifferenten, im wesentlichen aber deutschen Kunstzentrum an der Weichselmündung läßt sich an zahlreichen Beispielen dieser Zeit unzweideutig erweisen. — Zwei dieser Beispiele führen uns an die Stätten, an denen — auch heute noch — der katholische Pole sein Mekka und Medina zu finden glaubt, nach Gnesen und Krakau zu den Gräbern der Nationalheiligen: der reiche künstlerische Schmuck, den polnische Geistliche den Grabstätten des H. Adalbert und des H. Stanislaus in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts angedeihen ließen, entstammt der gleichen Werkstatt eines danziger Silberschmiedes, dessen Vater aus dem Rheinland seinen Wohnsitz an die Ufer der Mottlau verlegt hatte, weil hier ein neues Absatzgebiet für Luxuskunst ohne allzu strenge Ansprüche an Feinheit der Arbeit und Neuheit der Motive sich erschlossen hatte.

Reinhold von der Rennen aus Linn bei Krefeld (oder aus Lume, Kreis Meschede?) tritt 1592 als Meister in die danziger Goldschmiedezunft, erwirbt im folgenden Jahr das Bürgerrecht, und wird 1600—1619 wiederholt zum Ältermann (Dekan) der Goldschmiedegilde erwählt; er stirbt in seiner neuen Heimat 1626 als Leiter einer vielgesuchten Goldschmiedewerkstatt und als Vater von 9 Söhnen, die Danzig bereits als ihre Vaterstadt betrachten. (Czihak, die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen, Frankfurt 1908, II, S. 52 u. passim).

Von seinen Söhnen interessiert uns besonders der sechste, Peter von der Rennen, der am 4. September 1607 geboren und im Handwerk seines Vaters erzogen, eine hervorragende Stellung im Kunstleben des polnischen Ostens einnehmen sollte. Er wird bereits mit 24 Jahren Meister, und seine Werkstatt erfreut sich bald eines weit über die Bannmeile der Vaterstadt hinausgreifenden Zuspruchs.

Im Jahre 1644 bezahlt ihm das Domkapitel zu Frauenburg im Ermlande für

Digitized by Google

Fine Arts
Bennett
11-23-51
77026

Arbeiten an einem Sedile, also vermutlich einem silberbeschlagenem Bischofsstuhl, 432 Mark 15 Gr., und vielleicht dürfen wir auch die bereits 1640 einem ungenannten danziger Goldschmied gemachte und im Rechnungsbuch des Domkapitels verzeichnete Zahlung der erheblichen Summe von 3000 M. 15 Gr. auf diese sicherlich umfangreiche Grosseriearbeit beziehen. (Kolberg, Erml. Goldschmiede S. 27.) Sie ist nicht erhalten, wahrscheinlich mit anderen Gold- und Silberschätzen im Schwedenkrieg der „öffentlichen Not" geopfert d. h. eingeschmolzen worden. („publica necessitate cessit" sagt Rzepnicki von der 1633 durch Bischof Johann Albert gestifteten goldenen Statue des H. Andreas im Frauenburger Dom.) Von Interesse aber ist es zu erfahren, daß 1644 Wenzel Lesczynski soeben den Bischofsitz Ermlands bestiegen hatte, den er später mit dem gnesener Episkopat vertauschen sollte. Er war ein besonders kunstfreundlicher Kirchenfürst, der dem Frauenburger Dom u. a. einen goldenen Kelch und sechs silberne Kandelaber stiftete, dem H. Antonius einen neuen Altar errichtete, die Kirche in Springborn sowie die alten Ordensburgen in Seeburg und Rössel in Stand setzen ließ.

Im Jahre 1646 feierte man in Danzig mit großem Gepränge den Einzug der Königlichen Braut Wladislaus' IV., Maria Louise Gonzaga, von dem wir sehr ausführliche und anschauliche Beschreibungen besitzen[1]). Unter den vielen danziger Kunsthandwerkern, die bei dieser Gelegenheit beschäftigt wurden, begegnet uns wiederum Peter von der Rennen, der für 980 M. u. W. das „sehr schön silberne Becklin" lieferte, darin der Königin vom Rat der Stadt die Denkmünzen des Festtages (von den Medailleuren Sebastian Dadler und Johann Höhn geprägt) präsentiert wurden[2]). Auch eine in Augsburg gearbeitete silberne Fontaine mit Vulkan und seiner Gesellschaft, die dem Königlichen Paar im Namen der Stadt Danzig später in Warschau überreicht ward, wurde durch Vermittlung Peters von der Rennen, der 1648 das Kaufmannsrecht gewann, beschafft. Ob er auch den „silbernen Adler" vor dem Absteigequartier der Braut auf dem langen Markt angefertigt oder besorgt hat, wissen wir nicht, während wir über die zahlreichen andern Festdekorationen des Stadtbildhauers Jürgen Münch, Adolf Boys u. a. aus zeitgenössischen Berichten und Stichen des Jeremias Falck gut unterrichtet sind.

Das „sehr schön silberne Becklin" ist vielleicht in der mit der Meistermarke Rennens versehenen, ovalen Schale erhalten, die sich heute im Besitz des Freiherrn Schenk von Tautenburg auf Tautenburg, Kr. Angerburg O/Pr. befindet (S. Taf. 1) und dort als Familientaufbecken gilt, während die getriebene Darstellung des Schüsselbodens: die Begegnung Alexander des Großen mit dem Hohenpriester vor Jerusalem (nach der Schilderung des Flavius Josephus) zu solcher Bestimmung nicht recht passen will (Czihak a. a. O. S. 39). Von dem Verbleib der silbernen Vulkanfontaine vermag ich nicht zu berichten; es ist aber bemerkenswert, daß trotz der strengen danziger Zunftgesetze P. von der Rennen eine auswärtige und zwar augsburgische Silberschmiedearbeit für den hohen Preis von 11 700 Mark heutiger Währung dem Rat zum Kauf anbieten durfte, während sein Bruder Hans in dem Anfang der dreißiger Jahre wiederholt mit der Innung wegen nicht ganz satzungsgerechter Geschäfte in Konflikt kam und als „Beschädiger des Werks" (d. h. als Bönhase) von der Zunft beim Rat verklagt wurde.

Von direkten polnischen Aufträgen an Peter von der Rennen hören wir dann

(1) A. J. Martini: Beschreibung Alles, was sich bei M. Gonzagas Einzuge in Danzig zugetragen. Danzig, G. Rhete. 1646. 4°.

(2) Zeitschrift des Westpreuß. Geschichtsvereins 22, S. 30.

Digitized by Google

erst wieder im Jahre 1662. Im Dom zu Gnesen genossen die Überreste des Preußenapostels, des H. Adalbert seit jeher als Hauptheiltum der polnischen Metropolitankirche — ob mit Recht oder Unrecht, bleibe hier unerörtert — hoher Verehrung. Der Steinsarkophag, in dem sie im XV. Jahrhundert beigesetzt waren, und von dem sich noch Reste in Gnesen erhalten haben, ist ein Werk aus den Jahren 1480—86, vielleicht von dem auch sonst mit dem Domkapitel und dem Bischof Sbigneus Olesnicki in Verbindung stehenden Hans Brand oder Hans Sniczer, der 1485 an der danziger Marienkirche beschäftigt war. (Hirsch, Marienk. 63 und Sprawozdan. Komm. hist. stuck. VI. CIII.); — er sollte im XVII. Jahrhundert durch eine prächtigere, dem Stil und den Ansprüchen der Gegenwart Rechnung tragende Arbeit ersetzt werden. Schon 1626 schenkte deshalb König Sigismund III., der bekannte Restaurator der polnisch-katholischen Kirche, dem Kapitel einen 100 Pfund schweren Silbersarg von hervorragend schöner Arbeit[1]), der aber 1655 von den beutegierigen Schweden geraubt wurde. Seither bewahrte man die glücklich geretteten Überreste des Heiligen oder, was man dafür hielt, in einem bescheidenen hölzernen Schrein auf.

Im Jahre 1659 nun hatte eben jener kunstsinnige Wenzel Leszczynski, unter dem das Frauenburger Kapitel dem Peter von der Rennen 1644 eine größere Zahlung für einen Bischofsstuhl machte, die Kathedra Gnesens bestiegen und unmittelbar nach seinem Amtsantritt auch seinen Freund Adalbert Pilchowicz, der 1600 geboren, in Rom den Doktorgrad beider Rechte erworben und dann erst in den Priesterstand eingetreteten war, aus Frauenburg in das gnesener Domkapitel berufen[2]). Dieser Adalbert Pilchowicz, von dessen kunstfreundlicher Gesinnung auch schon ältere Stiftungen von Kirchenausstattung im Ermland (z. B. Migehnen 1649)[3]) zeugen, stiftete nun seinem Namensheiligen einen neuen reichen Grabschmuck in Gestalt eines Prachtsargs von 3 Ellen Länge und $1^1/_2$ Ellen Breite aus gediegenem Silber, der laut Inschrift ebenfalls von Peter von der Rennen in Danzig ausgeführt wurde und heute noch eine Hauptsehenswürdigkeit des gnesener Doms ist (Taf. 2).

Auf dem Sargdeckel ruht in Pontificaltracht der Heilige, das Haupt auf die Rechte gestützt, die zugleich das Märtyrerkreuz faßt, während die Linke ein Buch hält. Vier reizende Cherubköpfchen flankieren den Deckel an den Ecken. Der Körper des Sarges ruht auf sechs gekrönten Adlern, über denen Engelhalbfiguren aufsteigen, und ist ebenso wie die Schrägflächen des Deckels mit insgesamt 10 getriebenen Reliefs bedeckt, die Szenen aus der Legende des Heiligen darstellen. — Ikonographisch interessant ist die Auswahl dieser malerisch frei komponierten Szenen, von denen sieben mit den Darstellungen der Legende auf den bekannten romanischen gnesener Erztüren korrespondieren, während drei neu hinzutreten; und zwar: sein Einzug in Prag, die Speisung von 12 Armen, der Besuch Kaiser Otto III. in Gnesen und die Belohnung des Boleslaus Chrobry mit der Königswürde, von der die ältesten Quellen nichts berichten.

Dies Werk, das von der Kunst unseres Meisters das rühmlichste Zeugnis ablegte, und dem 1681—84 noch ein Tabernakelbau frei nach Berninis Peterszelt (1633) hinzugefügt wurde, muß wohl bald nach seiner Aufstellung allgemeine Bewunderung erweckt haben; denn als man sieben Jahre später im Krakauer Dom für die

(1) Arch. Capitul. Gnesens. Brief des Königs und Dank des Kapitels. s. Korytkowski, Pralacy Gnes. III. 212 Anm.

(2) Korytkowski, Pralaci Gnieznienski III, 211 Anm.

(3) Z. f. christl. K. III, 115.

Digitized by Google

Überreste des dort beigesetzten Heiligen Stanislaus ebenfalls eine würdige neue Aufbewahrungsstätte zu beschaffen plante, da der ältere Silbersarg, ein Geschenk Sigismund III., das Wladislaus IV. 1633 überwiesen hatte, wie der gnesner schon 1657 schwedischer Beutelust zum Opfer gefallen war, wandte sich der krakauer Domherr Alexander Magnuski, der bis 1647 in Gnesen amtiert hatte, im Auftrag des Domkapitels ohne weiteres an die bewährte Werkstatt Rennens. — Am 2. Mai 1669 wurde in Danzig, wohin Magnuski das Rohmaterial (Tafelsilber des Bischofs Peter Gembicki † 1657) persönlich überbracht hatte, ein Kontrakt mit dem Meister über diese Arbeit aufgesetzt, deren Vollendung er allerdings nicht mehr erleben sollte. Das Kapitel verpflichtete sich zur Lieferung des Rohmaterials; für die gröbere Arbeit (Grosserie) wurden 8, für die feinere (Minuterie) 12 Gulden pro Mark des Silbergewichts bezahlt. Eine zweijährige Lieferfrist wurde vereinbart. Insgesamt zahlte man schließlich 14 300 Gulden für die Arbeit an seine Witwe; denn am 9. August desselben Jahres 1669 schloß Peter von der Rennen seine Augen für immer, und erst im Juni 1671 konnte die letzte Arbeit seiner Werkstatt, an der sicherlich zahlreiche Gesellenhände mitgewirkt hatten, in Krakau aufgestellt werden[1]).

In Aufbau und Anordnung dem gnesener Silbersarkophag ähnlich, zeigt der Krakauer insofern eine Abweichung, als der Deckel nicht mit der Figur des Heiligen, sondern nur mit dessen Abzeichen, — dem Wappen Prus — dem Kreuz und Bischofsstab nebst der von zwei Engeln gehaltenen Mitra geschmückt ist. Reicher in je fünf Szenen der Legende gegliedert sind die Längsseiten des Sargkörpers, der nicht wie in Gnesen auf gekrönten Adlern ruht, sondern von vier sehr eindrucksvollen, pathethisch bewegten Engelsgestalten getragen wird. Besonders aber die Gliederung des Sarkophags selbst bekundet gegenüber dem gnesener Werk einen merklichen Fortschritt des Formensinns. Auch er wurde mit einem prunkvollen Tabernakel versehen und zum Altar eingerichtet (Taf. 3).

Die Frage nach der kunsthistorischen Stellung, die diese materiell so wertvollen, ideell so innig mit dem religiösen Volksbewußtsein der Polen verknüpften Werke der Edelschmiedekunst beanspruchen dürfen, ist noch nicht berührt worden. Man hat sie bisher als durchaus einzelstehende, die Prachtliebe slavischen Kunstsinns im XVII. Jahrhundert ganz besonders kennzeichnende Schöpfungen kirchlicher Ausstattungskunst bezeichnet, denen sich allenfalls noch das Nepomukgrab im Prager Dom, eine Silberarbeit des Johann Joseph Wuerth aus Wien nach Modellen von Antonio Corradini und Fischers von Erlach aus dem Jahre 1736 — wiederum ein Zeugnis slavischer Prunksucht — anreihen lasse. (Czihak a. a. O. S. 40.) Bei näherer Prüfung des allerdings noch wenig gesichteten Vorrats kunstgewerblicher Denkmäler aus dem XVII. Jahrhundert stellt sich jedoch heraus, daß die geschilderten Arbeiten deutscher Silberschmiede in Gnesen, Krakau und Prag sich durchaus folgerichtig in die Entwicklung des ganzen Kunstzweigs einreihen lassen, und daß es keineswegs besonderer Erklärungsgründe bedarf, um ihre Form, ihren Aufwand an künstlerischer Gestaltungskraft in das rechte historische Licht zu rücken.

Peter von der Rennen entstammte einer rheinischen Goldschmiedfamilie. Das Rheinland aber ist die klassische Heimat prunkvoller Reliquienschreine seit dem frühen Mittelalter. Auch aus dem Jahrhundert unseres Meisters selbst, nämlich aus

(1) Spraw. Komm. hist. stuki III. 36.

Digitized by Google

dem Jahre 1633 birgt der kölner Domschatz eine kostbare Arbeit der Art, den Silberschrein des H. Engelbertus, der uns wie ein unmittelbarer Vorläufer der polnischen Silbersärge Rennens anmutet (Taf. 4). Er ist eine Arbeit des kölner Goldschmieds, Münzwardeins und Ratsherrn Konrad Duisbergh, von dem man außer dieser im Charakter der Spätrenaissance gehaltenen Arbeit bisher nichts kennt. Ein merkwürdiger historischer Zufall nun — mehr wage ich bisher nicht zu sagen — ist es, daß der Nachfolger dieses Konrad Duisbergh im Rathstuhl zu Köln 1644 der Goldschmied Hans Wilhelm von der Rennen wurde[1]). Ein Bruder Peter von der Rennens mit diesem Vornamen hatte sich, wie wir hörten, in Danzig anfangs der 30er Jahre in der Zunft unbeliebt gemacht — sollte er nach der alten Heimat am Rhein zurückgewandert sein? Meine Bemühungen, hier durch die Akten des kölner Stadtarchivs völlige Klarheit zu erlangen, haben bisher zu keinem bündigen Ergebnis geführt. Trotzdem scheint es mir nicht zu kühn, solche möglichen Beziehungen zwischen Köln und Danzig auch dahin auszudeuten, daß das prunkvolle Werk Duisberghs Peter von der Rennen als Vorbild für seine Aufträge diente. Denn das bestätigt der Augenschein.

Wie aber hier in einer rheinischen Arbeit die Quelle für die Gestaltung der Prachtsarkophage in Gnesen und Krakau zu vermuten ist, stoßen wir auch in der näheren Umgebung Peter von der Rennens auf Schöpfungen, die zu seinen Leistungen in Parallele gestellt werden können.

Das künstlerische Milieu Danzigs im XVII. Jahrhundert dürfen wir heute bereits — obwohl immer noch viel Arbeit zur völligen Klarstellung der Verhältnisse im einzelnen zu tun bleibt — verhältnismäßig hoch einschätzen. Es war das Zeitalter des Astronomen Johannes Hevelius, dessen überragende Bedeutung selbst die Aufmerksamkeit des damals allmächtigen französischen Hofs nach den fernen Ufern der Weichsel lenkte. Maler, wie Adolf Boy († 1677), Daniel Schultz († 1686), Andreas Stech († 1697), Kupferstecher, wie Jeremias Falck († 1653), Wilhelm Hondius († 1652), Medailleure, wie Johann Höhn († 1693), Sebastian Dadler (1647) — um nur einige Namen von hellem Klang zu nennen — wirkten damals in Danzig. Auf dem Gebiet der Bildhauerkunst — und sie wird der Silbertreibarbeit im Großen doch wohl meist die Modelle geliefert haben — begegnet uns außer Caspar Gockheller, Wilhelm Richter, Christian Roth, Jürgen Münch, Peter Ringering, Gerhard Rogge auch der Name von David Sapovius — bisher ein ungreifbares Phantom: aber dieser einstweilen nur durch Berichte des XVIII. Jahrhunderts bekannte Name gewinnt Leben und Bedeutung durch die Überlieferung, daß kein Geringerer als Andreas Schlüter in seiner Werkstatt die Anfangsgründe der Bildhauerkunst erlernt haben soll. Erst die Funde von Blech, Cuny und Frydrichowicz aus den letzten Jahren haben die Vermutung, daß Andreas Schlüter, der Schöpfer des Großen Kurfürsten und des Königlichen Schlosses in Berlin, in Danzig und zwar schon im Jahr 1634 am 5. März als Sohn eines gleichnamigen Bildhauers geboren ist, zur fast unanfechtbaren Tatsache erhoben[2]). Und so ist es nicht unwahrscheinlich, daß Peter von der Rennen als älterer Zeitgenosse und Mitbürger Schlüters, von dessen Jugendwerken wir vorläufig noch recht unzulängliche Kenntnis haben, auch die Kraft des hier aufkeimenden bildnerischen Genies früh erkannte und zu ihm in Beziehung trat. Nicht, daß ich etwa die Sarkophage in Gnesen und Krakau als Schöpfungen Schlüters pro-

(1) Merlo, Kölnische Künstler, p. 201.

(2) Cuny, Danzigs Kunst und Kultur im XVI. und XVII. Jahrhundert. Frankfurt a/M. 1910. S. 107.

Digitized by Google

klamieren wollte; ich stelle mir die Sache so vor: an Peter von der Rennen, den erprobten Goldschmied und geschäftskundigen Kaufmann, gelangten die großen Bestellungen der polnischen Geistlichkeit, die ihm ganz ungewohnte Aufgaben — mehr Aufgaben eines Bildhauers als eines Silberschmieds — zumuteten. Wie man früher in der Goldschmiedewerkstatt die Vorlagen der Kupferstecher benutzte, so blickte man im XVII. Jahrhundert sicherlich mit offenem Auge auf die Schöpfungen der großen Kunst und suchte sich hier Rat, wenn es galt, besonders eindrucksvolle und über das Durchschnittsmaß der Werkstattarbeit hinausgehende Aufgaben zu lösen. Da mag denn auch in Rennens Werkstatt etwas von dem Geist Schlüterschen Schaffens eingedrungen sein.

Diese Auffassung erscheint umsomehr gerechtfertigt, wenn man die späteren Arbeiten Andreas Schlüters auf gleichem Gebiet betrachtet: die vergoldeten Zinnsärge in der Hohenzollerngruft des berliner Doms, insbesondere die Sarkophage des ersten preußischen Königs Friedrichs I. († 1713) und seiner Gemahlin Sophie Charlotte († 1705). Letzterer ist als Arbeit Andreas Schlüters durch den Stich Bernhard Rodes beglaubigt; aber auch für den Sargkönig Friedrichs I. hat Borrmann (Baudenkmäler Berlin s. S. 167) Schlüters Urheberschaft, ohne Widerspruch zu finden, nachgewiesen. Hier nun (Taf. 5) erinnern Einzelheiten, wie die Bildung der Adler, vor allem aber die Anordnung und der Aufbau des Ganzen lebhaft an die oben besprochenen Sarkophage der polnischen Nationalheiligen, wenn auch der Fortschritt zu freierer, geläuterter Formenauffassung unverkennbar ist.

Die Zinnsärge der polnischen Herrscher der Zeit, insbesondere König Wladislaus' IV. († 1649) in der Krypta des krakauer Doms, werden von polnischen Forschern, wie Maryan Sokołowski, als danziger Arbeit angesprochen. Sollte nicht hier, wie in so manchen polnischen Barockarbeiten der Zeit, z. B. dem wuchtigen Reliquiar des H. Valentin in der Marienkirche zu Krakau, auch ein Funke schlüterschen Genies früh gezündet haben?

Anf solche Fragen kann erst eine tiefer eindringende und schärfer nachprüfende Forschung antworten; ich glaube jedoch, daß jede Arbeit, die an die bisher mit Unrecht vernachlässigten, als undankbar und unlohnend angesehenen Aufgaben der Kunstgeschichte des deutschen Ostens gewendet wird, sicher zu weit bedeutsameren Aufschlüssen führen kann und führen wird, als den hier angedeuteten, und würde mich freuen, wenn diese Zeilen zu solcher Arbeit anregten.

Digitized by Google

GAINSBOROUGHS PORTRÄT DER KÖNIGIN CHARLOTTE VON ENGLAND IM GROSSHERZOGLICHEN SCHLOSSE ZU LUDWIGSLUST

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ERNST STEINMANN

Als der englische Historiker Thomas Nugent, um Material für den zweiten Band seines „history of Vandalia" zu sammeln, im Herbst des Jahres 1766 Mecklenburg bereiste, führte ihn sein Weg auch an den Hof von Ludwigslust. Hier wurde er von dem regierenden Herzog Friedrich und seiner Gemahlin Luise Friederike aufs huldvollste aufgenommen und während seines kurzen Aufenthaltes in der stillen Residenz gastlich bewirtet. In seinen Travels through Germany, die im Jahre 1768 in London und 1781 in deutscher Übersetzung in Berlin erschienen, hat Nugent seiner Dankbarkeit für den Empfang, den er in Mecklenburg gefunden hatte, ein Denkmal gesetzt[1]).

Die Auszeichnungen, die Nugent an den beiden Höfen von Strelitz und Schwerin zu teil wurden, hatte er wohl weniger seinem Ruhm als Gelehrter als dem Umstande zu verdanken, daß damals eine Mecklenburgische Prinzessin auf dem Thron von England saß. Am 8. September 1761 hatte sich die damals siebenzehnjährige Prinzessin Sophie Charlotte, die Schwester des erst seit wenigen Monaten zur Regierung gelangten Herzogs Adolf Friedrich IV. von Mecklenburg-Strelitz, mit dem jungen König Georg III. von England vermählt.

Queen Charlotte, die äußerst volkstümliche Beherrscherin der Britten, die sich mit Marie Antoinette von Frankreich in den Ruhm teilt, von allen Fürstinnen jener Zeit am häufigsten von den größten Malern der Zeit porträtiert worden zu sein, diese schlichte und leutselige Königin, die ihrem Gatten schnell eine große Schar von Kindern gebar, erfreute sich auch am Hofe zu Ludwigslust besonderer Beliebtheit. Man erkundigte sich aufs angelegentlichste nach ihren Ergehn und zeigte Herrn Nugent eine künstliche Spieluhr als Geschenk der Königin an den Herzog, der es besonders bedauerte, „diese liebenswürdige Fürstin niemals persönlich kennen gelernt zu haben, da sie doch mit seinem ganzen Hause so nahe persönliche Bekanntschaft hätte"[2]).

Bei solchen vertrauten Beziehungen zu den Höfen von Mecklenburg kann es nicht Wunder nehmen, daß Nugent auch das Porträt seiner Landesfürstin in Ludwigslust wiederfand. Ein Bild der Königin in des Herzogs Kunstkabinett nennt er zum Sprechen ähnlich, und zwei andere Gemälde von Sophie Charlotte zeigte ihm die Herzogin selbst in ihren Gemächern. Leider weiß er nichts von ihnen zu sagen als daß das eine „sehr groß" und das andere nur „klein" war[3]).

Und doch dürften gerade diese Angaben genügen, wenigstens die beiden letztgenannten Bildnisse zu identifizieren. Das kleine Brustbild der Königin ohne Hände

(1) Thomas Nugent, Travels through Germany with a particular account of the courts of Mecklenburg. Two volumes. London 1768. — Thomas Nugents Reisen durch Deutschland und vorzüglich durch Mecklenburg, aus dem englischen übersetzt (von Franz Chr. Lor. Karsten). Berlin und Stettin bei Friedrich Nicolai 1781.

(2) A. a. O. 233 und p. 244.

(3) A. a. O. p. 248.

Digitized by Google

wurde von Georg David Matthieu gemalt und wird jetzt im Schweriner Museum bewahrt[1]); das lebensgroße Porträt aber ist eine wohlerhaltene und sehr charakteristische Arbeit des großen Gainsborough. Es hängt noch heute im Königs-Zimmer des Schlosses zu Ludwigslust[2]).

Gustav Pauli und Konrad Lange haben vor einigen Jahren die wenigen Gemälde zusammengestellt, die sich von Gainsborough in Deutschland befinden[3]). Es sind außer zwei Landschaften in Kassel und München vor allem Porträts der englischen Königsfamilie, die in den Schlössern von Herrenhausen und Arolsen und im Museum von Stuttgart bewahrt werden. Unter ihnen finden sich nicht weniger als drei Porträts der Königin Charlotte; in Arolsen das Brustbild der Königin mit dem Häubchen, von dem in England mehrfach Wiederholungen vorkommen, in Stuttgart und Herrenhausen das gleiche lebensgroße Bildnis der Königin, das sich gleichfalls noch in England in Kopien erhalten hat.

Von dem Porträt der Königin in Ludwigslust dagegen findet sich im allgemein bekannten Lebenswerk des Meisters keine Wiederholung, wenn auch anzunehmen ist, daß sich in den Schlössern und Landhäusern Englands noch ein zweites oder drittes Exemplar erhalten hat. Das Gemälde erscheint schon wegen seiner Dimensionen[4]) wie geschaffen für eine Ahnengalerie in Buckingham-Palace oder Windsor-Castle, und Gainsborough selbst hat die Königin wohl niemals wieder in so vornehmer Pose, in so königlich-pomphafter Toilette gemalt wie hier.

Äußerlich ist das Gemälde besser beglaubigt, als die meisten Werke Gainsboroughs, der seine Bilder fast niemals bezeichnete. Es trug nämlich auf dem alten Blendrahmen, der im Jahre 1890 erneuert wurde, die Bezeichnung: Gainsborough px. London[5]). Aber auch wenn dies Porträt nicht bezeichnet wäre, man würde die Kunst des Meisters, seine unnachahmliche Eleganz, seine feine Beobachtungsgabe, seine Fähigkeit, das typische des Charakters festzuhalten und doch das häßliche zu unterdrücken, man würde alle diese echten Werte einer großen Künstlerindividualität in dem Ludwigsluster Bilde nicht verkennen können. Man sehe nur, wie der mecklenburgische Hofmaler Matthieu oder der Engländer Allen Ramsay wenige Jahre früher dieselbe Frau gemalt haben[6]). Matthieu allerdings zeigt sich bestrebt die Häßlichkeit des Mundes zu mildern, den Ausdruck der Augen zu beleben, und er versöhnt uns durch seine glänzende Stoffmalerei. Im Krönungsbilde Ramsays aber, das sich in drei Wiederholungen in London, in Neustrelitz und in Wilhelmshöhe erhalten hat, erscheint die Gemahlin Georgs III. ohne jeden persönlichen Reiz in überraschender Häßlichkeit.

In Reynolds berühmter Gedächtnisrede auf den großen Rivalen, die gleichsam den Grund gelegt hat für Gainsboroughs Unsterblichkeit, wird als besondere Qualität

(1) Es hängt unter Nr. 642b im großen Saal der keramischen Sammlung.

(2) Die Erlaubnis zur Aufnahme und Reproduktion hat S. K. H. der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin allergnädigst erteilt.

(3) Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XVI (1905) p. 14ff. Vgl. auch Konrad Langes mustergültigen Katalog der Gemäldesammlung im Museum der bildenden Künste in Stuttgart. Stuttgart 1907 p. 154.

(4) Höhe 2,39 m. Breite 1,57 m.

(5) Diese Inschrift wurde auf dem neuen Blendrahmen kopiert mit folgender Bemerkung: Nebenstehende Bezeichnung ist vom alten Blendrahmen. C. Malchin
1890.

Unten links steht auf einem Zettel: auf der Rückseite bz. Gainsborough px. London.

(6) Matthieu hat die Königin noch einmal in weißer Atlastoilette mit Hermelinmantel in halber Figur gemalt. Das Bild wird im Schlosse Gripsholm in Schweden bewahrt.

Digitized by Google

seiner Kunst die Eigenschaft gerühmt „of forming all the parts of his picture together; the whole going on at the same time in the same manner as nature creates her works[1]). Diese Einheitlichkeit der Behandlung, dies Stimmen aller Farbenwerte auf einen Ton, diese dem Auge so unendlich wohltuende Harmonie leicht ineinander fließender Töne zeichnet auch das Ludwigsluster Bild aus. Die steife Galarobe der Königin erscheint als ein duftiges, weißes Gewebe aus durchsichtigem Mull mit goldgelbem Einschlag gesponnen. Und doch wirkt der ungeheure Reifrock noch so aufdringlich, daß dem Beschauer die höheren künstlerischen Werte des Bildes leicht entgehen können. Diese finden sich in der zarten und überaus fein durchgebildeten Behandlung des rosig angehauchten Gesichtes, über das sich turmartig die weißgepuderten Haare mit dem silbergrauen Kopfschmuck aufbauen, sie finden sich auch in dem scheinbar nur flüchtig gemalten, schlanken, weißen Händen, die man sich in einer so vollkommenen Vereinigung von Frauenanmut und Fürstenwürde überhaupt nicht anders denken kann. Wie eine leichte Sommerwolke legt sich das Schleiertuch über Schultern und Busen und die Perlenschnüre am Hals und um die Arme ruhen kaum sichtbar auf der zarten weißen Haut[2]).

Im dämmernden und völlig skizzenhaft behandelten Hintergrunde, von dem sich die Gestalt der Königin so leuchtend wie ein Perlenschmuck von dunklem Seidenstoffe abhebt, sieht man rechts einen blaßroten Vorhang herniederfallen, links öffnet sich der Blick in eine Gartenlandschaft mit jenen grünen Gebüschen, deren satte Töne Gainsborough den großen Flamen entlehnt zu haben scheint, und die doch ganz sein Eigentum geworden sind[3]).

Wann wurde dies Porträt gemalt? Wenn es die Herzogin Luise wirklich schon im Spätherbst 1766 dem englischen Gaste zeigen konnte — und ein anderes lebensgroßes Bildnis der Königin scheint tatsächlich niemals im Ludwigsluster Schloß existiert zu haben — so besitzen wir hier den terminus ad quem. Da nun die junge Prinzeß von Mecklenburg, wie gesagt, im Herbst des Jahres 1761 dem unlängst zur Regierung gelangten König Georg vermählt wurde, so müßte Gainsborough dies Porträt etwa in den Jahren 1764—65 gemalt haben, als sich schon die ganze hohe englische Aristokratie von ihm in dem Modebade Bath porträtieren ließ. Daß man bei Hofe schon in jenen Jahren auf den jungen Künstler aufmerksam geworden war, beweist die Bewunderung Georgs III. für das im Jahre 1765 ausgestellte Reiterporträt des Generals Honywood[4]), beweist auch der Umstand, daß Gainsborough damals eins der königlichen Kinder porträtiert haben soll, vielleicht den bereits am 12. August 1762 geborenen Prinzen von Wales[5]).

(1) Discourses delivered to the students of the royal Academy by Sir Joshua Reynolds. Ed. Roger Frey. London p. 379.

(2) Leider hängt das Bild nicht günstig, und ich muß bekennen, daß es mir trotz mehrfacher Besuche in Ludwigslust nicht gelungen ist das Porträt in wirklich guter Beleuchtung zu sehen. Trotzdem darf ich hoffen, daß sich gegen die Einschätzung der Qualität dieses Gemäldes kein Widerspruch erheben wird. Gelegentlich der Matthieu-Ausstellung im Schweriner Museum im Frühling 1911 wird sich für Jedermann die Gelegenheit bieten vielleicht das beste Porträt von Gainsborough, das wir in Deutschland besitzen, eingehend zu studieren.

(3) Es ist interessant zu beobachten, daß Gainsborough diesen Hintergrund in den Gemälden der Königin in Stuttgart und Herrenhausen einfach kopiert hat. Er führte ihn dort nur sorgfältiger aus, während er hier absichtlich die ganze Aufmerksamkeit auf das Porträt konzentrieren wollte. Das Stuttgarter Bildnis ist nach Konrad Lange um 1780, das Herrenhäuser noch später gemalt.

(4) Vgl. G. Pauli, Gainsborough in Velhagen und Klasings Künstlermonographien. Leipzig 1904, p. 22.

(5) K. Lange a. a. O. p. 20.

Digitized by Google

Läßt nun das Gemälde selbst eine so frühe Datierung zu? Sophie Charlotte war im Jahre 1744 geboren, im Jahre 1764 also erst 20 Jahre alt. Wenn es nun auch bei den Frauenporträts Gainsboroughs besonders schwer hält, das Alter zu bestimmen, so würde ein Unbefangener doch die Königin auf diesem Gemälde für älter halten als 20 oder höchstens 21 Jahre. Bedenkt man aber, daß diese Frau bereits Mutter war, erwägt man, wie sehr ihre Staatstoilette — die gepuderten, hochgekämmten Haare und der unförmliche Reifrock — ihrer Jugend Abbruch tun mußten, so dürfte trotz allem gegen eine so frühe Datierung nichts ernstliches einzuwenden sein. Einer Königin gegenüber — eben weil sie noch so jung war — fühlte der Künstler eben die Verpflichtung vor allem die sichere Eleganz der vornehmen Frau, das Typische der Herrscherin, die Würde der Fürstin zu betonen Trotzdem hat Gainsborough die Königin Charlotte niemals wieder so jung, so unberührt von den wechselnden Schicksalen des Lebens dargestellt wie im Ludwigsluster Bilde. Hier finden wir noch nichts von den blassen durchsichtigen Farben und dem müden Ausdruck der späteren Jahre.

Allerdings ist die Frage nach der Entstehungszeit des schönen Bildes damit noch nicht endgülig entschieden, und auch sonst bleiben noch mancherlei Fragen unbeantwortet. Vor allem gilt es festzustellen, ob sich in England noch Wiederholungen dieses Bildnisses finden, und bei welchem Anlaß gerade der Schweriner Hof durch eine so kostbare Gabe ausgezeichnet worden ist. Denn selbst im väterlichen Schlosse der Königin in Neustrelitz findet sich kein Porträt von ihr, das sich dem Ludwigsluster Bilde entfernt vergleichen ließe. Die Bildnisse von Sophie Charlotte, die sich dort von Allan Ramsay, Rosina Liscewska und Angelica Kaufmann erhalten haben, sind Durchschnittsleistungen, die vielleicht äußerlich die Züge der Königin treulich wiedergeben, von der Güte ihres Wesens aber und dem angeborenen fürstlichen Anstande, der sie auszeichnete, nichts zur Darstellung bringen.

Digitized by Google

BILDNISSE DER CATERINA CORNARO

Von EMIL SCHAEFFER

Einer Zauberformel gleichen die Worte „Caterina Cornaro." Wir sprechen sie aus und augenblicks enttauchen dem Dunkel der Vergessenheit Bilder voll opernprunkhafter Herrlichkeit. Freilich, an keinen Menschen denken wir dabei, an keine Persönlichkeit, sondern nur an glitzernde Dekorationen. Denn diese Gentildonna hat niemals die Wage ihres Schicksals in eigener starker Hand gehalten, sich nicht geformt im harten Ringen wider die anderen und das eigene störrische Blut; sie war eine Königin, aber nicht des Lebens, sondern nur auf dem Schachbrett der venezianischen Politik und darum empfinden wir, fast ein halbes Jahrtausend nach ihrem Tode, Caterina Cornaro nicht mehr wie einen Menschen, der atmete gleich uns, nicht einmal wie das beseelte Geschöpf eines Dichters, sondern nur noch wie die schemenhafte Heldin eines Librettos aus Donizettis melodienfrohen Tagen, und ihr ganzes Erdendasein scheint uns heute in fünf Akte teilbar, die von pompösen Finali gekrönt werden. Ecco lo scenario dell'opera:

Agostino Barbarigo, Doge von Venedig
Marco Cornaro, ein venezianischer Patrizier
Giorgio Cornaro, sein Sohn
Caterina Cornaro, seine Tochter
Giacomo di Lusignan II., König von Cypern, ihr Gatte

Venezianische Patrizier und deren Frauen, Verschworene, Volk von Cypern, die Hofdamen und Pagen Caterinas. Der erste, dritte und fünfte Akt spielen in Venedig, der zweite auf Cypern, der vierte in Asolo.

Erster Akt: Saal im Dogenpalast. Die erlauchte Republik Venedig adoptiert Caterina, die vierte Tochter des edlen Herrn Marco Cornaro und vermählt die Vierzehnjährige in feierlichster Form einem Abgesandten Giacomos II. von Cypern, der freilich erst vier Jahre später, anno 1472, zu Famagusta die Braut umarmen wird.

Zweiter Akt: Auf Cypern. Nicht lange währt Caterinas Liebesglück. Kaum acht Monate nach der eigentlichen Hochzeit stirbt der ebenso schöne wie gewalttätige Lusignan und bald begräbt Caterina auch den Sohn, der wenige Wochen später zur Welt kam. Intriguen und Verschwörungen suchen ihrem schwachen Frauenarm das Scepter zu entwinden, König Ferdinand von Neapel und der Sultan von Ägypten möchten ihre Banner auf das Kastell von Famagusta pflanzen; aber Venedig macht durch einen raschen Handstreich all' diese Pläne zuschanden; Caterinas eigener Bruder Giorgio muß die Königin durch Bitten, mehr noch durch Drohungen bestimmen, der süßen Gewohnheit des Herrschens entsagend, nach der Heimat zurückzukehren. Am neunzehnten März des Jahres 1489 verläßt Caterina Cypern, das nunmehr dem Löwen von San Marco als Beute verbleibt. Beim Abschied von den Getreuen bewahrt die Wankende noch mühsam ihre Haltung; als jedoch die Anker gelichtet werden, bricht sie ohnmächtig zusammen.

Dritter Akt: Gleich einer Siegerin empfängt Venedig die heimgekehrte Tochter: Auf dem Bucintoro fahren ihr der Doge und die gesamte Signorie bis zum Lido entgegen, hunderte von purpurgeschmückten Gondeln, in denen Patrizierinnen sitzen, umschwärmen das Staatsschiff; als Caterina an der Piazzetta landet, donnern die Kanonen und sämtliche Glocken läuten[1]... dann treten die Senatoren alle in feierlicher

(1) S. die Beschreibung von Caterinas Einzug bei Bembo: „Della istoria Viniziana". In Vinegia MDCCXC, T. I, p. 30.

Digitized by Google

Prozession vor den Altar des heiligen Marcus; an dieser geweihten Stätte nimmt die blonde Frau im schwarzen Witwenkleide die Krone Cyperns von ihrem Haupte und legt sie „als freiwilliges Geschenk" in die greisen Hände des Dogen Agostino Barbarigo nieder.

Vierter Akt: Caterina, gewohnt an „königliche Lebensführung und königliche Ehren"[1]), zieht sich in die trevisaner Mark nach dem freundlichen Asolo zurück, das ihr die Republik als Geschenk verehrte, und lebt hier nunmehr den Rest ihrer Tage, umgeben von Kavalieren, Poeten und lachensfrohen Mädchen als Fürstin eines Musen- und Minnehofes. Wenn Jünglinge und Jungfrauen zwischen den schattenden Lorbeerbäumen oder den dunklen Ginsterbüschen des Schloßparkes[2]) in klugen Reden das Wesen der Liebe zu ergründen suchen, nacktes Begehren ins Gewand der Philosophie kleidend, so lächelt Caterina, milde verstehend; sie selbst aber bleibt kalt gegenüber dem Locken fremder Gluten und der eigenen Sinne, verteilt Almosen unter die Bedürftigen und liest die Schriften heiliger Väter. —

Fünfter Akt: Die Verbündeten von Cambray haben der Republik Verderben geschworen, von allen Seiten ziehen Heerhaufen heran, vor Padua liegen die Kaiserlichen, das Toben des Kampfes verscheucht die Troubadoure aus den Hainen Asolos, erschreckt flüchtet Caterina nach Venedig, die Tochter zur Mutter, und hier, im Familienpalast der Cornari bei San Cassiano, stirbt am 10. Juli des Jahres 1510 Caterina, „per la Dio gracia Reina di Jerusalem, Cipri et Armeniae", Aphrodite kehrt zum Olymp zurück, von dem sie herabgestiegen war, um in Gestalt dieser Venezianerin noch einmal der meerumrauschten Heimat zu gebieten[3]).

So ist mehr als einmal gesagt und geschrieben worden; aber glich Caterina wirklich der goldenthronenden Göttin, war sie das Ebenbild der „Freundin des Lächelns"? Liest man den ans Hohe Lied gemahnenden Hymnus, in dem der asolaner Chronist Colbertaldo[4]) ihre Reize gefeiert hat, müßten wir es um so eher glauben, als doch auch Giacomo II. beim Anblick von Caterinas Porträt beteuerte, niemals ein weibliches Wesen von solcher Herrlichkeit gesehen zu haben. Aber Superlative standen bei den Schriftstellern des Cinquecento nicht gerade hoch im Preise, und jenes Bildnis, das Dario da Treviso[5]) zum Maler hatte, ist ebenso

(1) S. Bembo op. cit: p. 26 . . . „siccome donna in vita regale e in regali onori avvezza" . . .

(2) S. die Beschreibung des Parkes bei Bembo: „Gli Asolani." Milano 1808. Lib. I, p. 12—14.

(3) S. Giblet: „Historie de' re' Lusignani." Bologna 1647, p. 704: „Veniva per la sua bellezza mirata, ed ammirata, come cosa sopranaturale, e costumavano di dire, che Venere era di nuovo ritornata in Cipro . . ."

(4) Ant. Colbertaldo: „Istoria di Catarina Cornaro, Regina di Cipro", Ms. der Marciana in Venedig, It. Cl. VII. Cod. VII. Cit. bei Carrer, „Anello di sette gemmè". Venezia MDCCCXXXVIII, p. 126 mit folgender Einschränkung: „Non sono forse le stesse parole del testo, ma cangiate di poco, per quanto è indispensabile, a chi ripete a memoria" . . . „era la fronte affatto simile a un chiaro cielo, le guancil che non punto invidiavano il vermiglio alle rose, le labbra, o più presto coralli, e i denti non inferiori di pregio alle perle. Vinceva il collo la neve; nere, vaghe, lucide erano le ciglia; e dagli occhi si partiva quello stesso splendore che da due ardenti stelle. Non era il velo sì pienamente atto a nascondere il ben tornito seno che alcuna parte non ne trasparisse; e oltre a ciò le aurate chiome, involte da rete di colore somigliante, aggiungevano ornamento alla testa; per guisa che il re, non appena fermò gli occhi sulla pittura, dovette apertamente confessare, nessun altra pulzella essergli stata veduta sino a quell' ora che a quella si potesse paragonare . . ." Colbertaldo, dessen „Historia di Catterina Cornelia regina di Cipro" in mehreren Abschriften erhalten ist, verfaßte oder besser dichtete diesen Panegyricus freilich erst ungefähr achtzig Jahre nach Caterinas Tode. S. Paladini: „Asolo e il suo territorio." Asolo 1892, p. 105.

(5) S. über Dario da Treviso, den Colbertaldo als „pittore chiarissimo" preist, die Studie von Giuseppe

Digitized by Google

zugrunde gegangen wie sämtliche anderen, die Caterina vielleicht umleuchtet vom Glanz der Schönheit darstellten; wir kennen heute leider nur zwei authentische Porträts der cyprischen Königin, die noch zu ihren Lebzeiten entstanden, und vor beiden fällt es einigermaßen schwer, mit dem sonst doch ziemlich kühlen Marin Sanuto „bellissima donna"! zu rufen[1]): das eine befindet sich auf dem großen Gemälde der Akademie zu Venedig, in dem Gentile Bellini anno 1500 erzählte, wie eine wundertätige Reliquie, die bei einer Prozession ins Wasser gefallen war, dem ihr nachspringenden Guardian der Scuola di San Lorenzo vor aller Augen entgegenschwamm, das andere Porträt Caterinas, das ebenfalls Gentile Bellini, aber gewiß ein paar Jahre später, schuf, gehört heute zu den kostbarsten Zierden des Budapester Museums. Gentile Bellini, der Hofmaler Mohammeds II., hatte jedoch anscheinend nicht lange genug im Sultanspalast zu Konstantinopel gelebt; noch sah er Herrscher von Gottes Gnaden nicht so, wie sie aussehen wollten, sondern wie sie wirklich waren; seine Caterina Cornaro trägt die Krone, aber ist trotzdem keine Königin eines östlichen Wunderlandes[2]), keine „Sitt al Husn", keine „Herrin der Schönheit" aus Tausend und eine Nacht, sondern eine alternde, bereits mehr als wohlbeleibte Dame von kurzem Atem; vergebens sucht man in dem gelblichen Antlitz jene Reize, denen auch die Jahre nichts anhaben können, den Adel der Linien und Augen, die von Seele, Geist oder wenigstens von Temperament zeugen; und

Gerola: „Dario pittore", in den „Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis." Trieste 1910. II. Bd. p. 871 ff. Da dieser Squarcione-Schüler, dessen gesicherte Schöpfungen, eine „Madonna della Misericordia" in der Galerie zu Bassano, ein Fresko „die Madonna mit dem Kinde" im Rathaus zu Asolo, die beide von Gerola publiziert werden, und endlich eine Fassaden-Dekoration in Seravalla „ganz dürftige Machwerke" sind (Crowe und Cavalcaselle: „Geschichte der italienischen Malerei", deutsche Ausgabe, Leipzig 1873, V, p. 346), so scheint es wenig glaublich, daß die Signoria Dario mit der Aufgabe betraut haben sollte, Caterinas Bildnis für den König von Cypern zu malen, obschon sie, wie aus einem trevisaner Dokument vom Jahre 1456 hervorgeht, bei ihm anfragen ließ, „se voleva assumere di dipingere il palazzo del doge." Am 28. Mai dieses Jahres begab sich auch Dario nach Venedig, aber ob und mit welchen Arbeiten er im Dogenpalast beschäftigt wurde, läßt sich heute nicht mehr feststellen. S. Gerola, op. cit: p. 875.

Nun berichtet aber Vasari im Leben der drei Maler Bellini (Vasari, ed. Milanesi III, p. 151) „Le prime cose che diedero fama a Jacopo [sc. Bellini] furono il ritratto di Giorgio Cornaro e di Caterina reina di Ciprio . . ." Da nun Jacopo ums Jahr 1400 geboren wurde, hält Gronau (Vasari-Heitz V, S. 13, Anm. 4) es für „ausgeschlossen", „daß Jacopo diese Beiden gemalt habe." Aber vielleicht irrt Vasari nur, wenn er jene Porträts als Jugendwerke Jacopos erwähnt. Dieser starb erst zwischen 1470 und 1471, war gerade im letzten Jahrzehnt seines Lebens in Venedig tätig und konnte ums Jahr 1468 noch sehr gut Caterina Cornaro porträtiert haben. Und läßt sich nicht annehmen, daß die Republik Venedig dieses Bildnis eher von dem trefflichsten Künstler der Stadt als von Dario malen ließ, dem „pictor vagabundus", wie er sich selber nannte? Vgl. Gerola, op. cit: p. 871, der dem Berichte Colbertaldos, Dario habe Caterina porträtiert, auch nicht recht zu trauen scheint, ebdt. p. 881.

(1) S. Marin Sanuto: „Vite de' Duchi di Venezia" bei Muratori: Rer. it. Script. Mediolani MDCCXXXIII. Tom. XXII, Sp. 1185.

(2) Als solche lebte Caterina im Gedächtnis der Nachwelt fort und darum kam eine Gruppe tizianesker Bildnisse, die sämtlich eine schöne Frau in orientalischer Gewandung darstellen, zu dem Namen „Caterina Cornaro". Neuerdings wies jedoch Gronau überzeugend nach, daß all' diese Porträts, denen man bisweilen die Attribute der heiligen Katharina hinzufügte, mehr oder minder freie Atelierwiederholungen nach Tizians verschollenen Phantasiebildnissen der Gattin Solimans II., der „Rossa Soltana" und seiner Tochter Cameria seien. Auch das bekannteste „Bildnis der Caterina Cornaro", das der Uffizien, zeigt die zur Heiligen gewordenen Sultanin. Vgl. Gronau: „Tizians Bildnisse türkischer Sultaninnen" in den „Beiträgen zur Kunstgeschichte", Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, S. 132 ff.

Digitized by Google

glichen Gentiles Bildnisse wirklich der Herrin von Asolo, dann mochten die bösen Zungen in Venedig vielleicht Recht haben, wenn sie zischelten, Pandolfo Malatesta käme nicht Caterinas wegen so häufig aus Cittadella nach Asolo geritten, sondern bloß zu ihrer Dienerin Fiametta[1]) . . .

Die alternde, von Magenbeschwerden heimgesuchte Exkönigin, die Gentile Bellini konterfeite, starb[2]) und wurde mit höchsten Ehren in der Kirche der heiligen Apostel beigesetzt[3]); lebendig aber blieb in dem Lagunenvolke die Erinnerung an die jugendliche Schönheit der Tochter Marco Cornaros, an jene erste und letzte Venezianerin, deren Blondhaupt eine Krone geschmückt hatte. Feinfingerige Fabulierer legten um Caterinas Schultern den golddurchwirkten Mantel der Legende und auch den Malern bot die bunte Historie von der cyprischen Herrscherin Zündstoff genug, ihre Künstlerphantasie daran zu entflammen. Immer aufs neue schilderten sie Caterinas tränenschwere Abreise aus Famagusta und — im Kontrast dazu — ihre prunkende Ankunft in der Heimat, immer aufs neue suchten sie, was bisher nur eine Glorie der Staatskunst Venedigs gewesen war, in eine Glorie seiner Malkunst zu verwandeln. Natürlich sind heute nicht mehr alle bildlichen Darstellungen der beiden Hauptszenen des großen Ausstattungsstückes „Caterina Cornaro" erhalten, und gerade die beiden, die an leicht zugänglicher Stätte in Venedig verblieben, das große, die Ankunft Caterinas verherrlichende Gemälde des Aliense im Museo civico, und ein Chiaroscuro des Leonardo Corona in der sala del gran consiglio[4]) des Dogenpalastes, das ihre Abdankung schildert, kommen für uns am wenigsten in Betracht, weil Aliense und besonders Corona, Persönliches durch Allgemeines ersetzten, nicht so sehr Bildnisse wie venezianische Typen malten. Andere Werke gingen zugrunde[5]) oder sind, für den Augenblick wenigstens, nicht nachweisbar, wie jenes große Bild Carlo Carliaris[6]), der Caterinas „freiwillige" Abdikation in dem pompös-dekorativen

(1) S. Mutinelli: „Annali urbani di Venezia." Venezia MDCCCXXXVIII, p. 8 u. 9.

(2) Marin Sanuto: „I Diarii" Tomo X. Venezia MDCCCLXXXIII, p. 744. „A dì 10 in Colegio la matina non fu el principe per esserli disesa certa reuma; et veneno sier Batista Morexini e sier Alvise Malipiero, cugnadi di sier Zorzi Corner, el cavalier procurator, et sier Nicolò Dolfim, l'avogador, tutti con mantelli a notifichar in questa note a hore 4 esser manchata la Serenissimma rayna di Cipri, sorela dil prefato sier Zorzi di anni 54, stata amalata zorni 3, morta da doja di stomecho per esser crepata" . . .

(3) Die Beschreibung ihrer Bestattung, s. ebdt. p. 764. Später wurde die Leiche in der Kirche San Salvadore beigesetzt. Das Grabmonument, das man dort erblickt, ist ein Werk des Bernardino Contino. Ein Entwurf des Giovan Maria Falconetto für das Grabmal Caterinas (Vasari, ed Milanesi V. p. 324) kam leider nicht zur Ausführung.

(4) Vgl. die Abbildung nach einem Stich Zanettis bei Zanotto: „Il Palazzo Ducale": Venezia MDCCCLVIII. III. Tom. Tafel CLXIV. — Von dem Gemälde des Aliense besitzt das museo civico zu Vicenza eine Replik, aber Reproduktionen gibt es von beiden Werken nicht.

(5) Ridolfi: „Le Maraviglie dell' arte." Padova MDCCCXXXV. II. Vol. pag. 85. . . . „In Vinezia, nella casa detta „la grande" de' Cornari, colorirono [sc. Carlo und Benedetto Caliari] un vago fregio, in cui la regina Caterina Cornaro viene incontrata dal doge Agostino Barbarigo e dal Senato, seguita da nobili matrone vestite di bianco, e servita da vezzose fanciulle . . .

Ibidem. p. 233. [Tintoretto] „Nella casa detta, „la grande" di Cornari, nella parte di fregio d'una stanza, vedesi la regina Caterina Cornaro partirsi dall' isola di Cipro; e sovra la spiaggia finte schiere di cavalieri e di dame, mentre ella monta in galea a mano col fratello."

(6) Auf Leinwand. H. 1.62 m, Br. 3.50 m. Nach Sansovino: „Venezia, città nobilissima." (II. Aufl.) In Venezia MDCLXVII. p. 374 f. besaß „Nicolò Cornaro, Procuratore di San Marco nel suo gran Palazzo, fondato sul Canal grande a San Maurizio" zuerst diese „attione rappresentata mirabilmente di Paolo

Digitized by Google

Stil seines Vaters erzählte, oder wie jenes kleinere Gemälde des nämlichen Inhaltes, das, abwechselnd dem älteren Palma oder Tizian zugewiesen, aus dem Palazzo Cornaro[1]) in die Galerie Barbarigo und später in die Sammlung Natale Schiavoni gelangte, während wir das einstens dem Tintoretto zugeschriebene Gegenstück „Die Abreise Caterinas aus Cypern" heute beim Grafen Transehe auf dem Schlosse Neu-Schwanenburg unweit von Riga[2]) suchen müssen.

Betrachten wir nun auf all' diesen Gemälden die Hauptperson, so ergeben sich, von der Gewandung bis zu den Formen ihres Angesichtes, so viele Übereinstimmungen, daß wir notgedrungen ein gemeinsames Vorbild für die Gestalt Caterinas annehmen müssen; mit anderen Worten, es muß ein Porträt der cyprischen Königin existiert haben, dessen mehr oder weniger freie Varianten wir in der Caterina Cornaro jener gemalten Historien erkennen. Und dieser Glaube wird dadurch zur Gewißheit, daß sich im Kestner-Museum[3]) zu Hannover und beim Conte Avogadro degli Azzoni zu Treviso Porträts der entthronten Herrscherin befinden, die selbst in den kleinsten Einzelzügen so sehr der Figur Caterinas auf dem Gemälde in Neu-Schwanenburg gleichen, daß wir sie unbedenklich für Kopien eben jenes nämlichen verschollenen Porträts der Cornaro ansehen können. Wer aber hat dieses geschaffen? Vasari[4]) und Ridolfi[5]) berichten, daß Giorgione ein

Veronese." Zanotto wies in der kleinen Schrift „La regina Catterina Cornaro in atto di cedere la corona di Cipro alla Repubblica Veneziana." Venezia 1840 nach, daß Carlo Caliari den größten Teil des Bildes gemalt habe, eine Meinung, der auch Cicogna, Iscrizioni etc. vol. V. p. 641 beipflichtet. Im Jahre 1853 ließ das Asilo infantile zu Venedig, dem es damals gehörte, das Gemälde öffentlich verlosen. Es wanderte von einem Besitzer zum anderen, wurde im Jahre 1896 mit der Sammlung Schönlank (s. den Katalog der Sammlung Schönlank, Köln 1896, Nr. 26, p. 15) versteigert und ist seither nicht nachweisbar. Es existiert ein Stich von Marco Comirato nach diesem Bilde.

(1) S. Sansovino: op. cit. p. 374f. . . . „Nicolò Cornaro . . . ha quadri cosi eccellenti e pretiosi, che ognuno di essi basterebbe per formar uno studio, fra quali vedesi l' imbarco di Catterina Cornaro Regina di Cipro, partendo da Famagosta per portarsi a Venetia, accompagnato da Giorgio Cornaro suo fratello. Questo fatto è di mano di Jacopo Tintoretto. La cessione del Governo e della Corona di Cipro fatta dalle detta Regina in mano di Pietro Mocenigo, Generale della Repubblica, dipinta dal Palma Vecchio . . ." Daß Tintorettos Bild identisch sei mit der von Ridolfi erwähnten Darstellung der nämlichen Szene im selben Palazzo ist nicht anzunehmen, da hier ausdrücklich von einem „quadro", dort von einem „fregio" gesprochen wird; bei dem zweiten Bilde, dessen Zuschreibung an den älteren Palma wohl nicht ernsthaft diskutiert zu werden braucht, verwechselt Sansovino den Dogen Barbarigo mit dem General Mocenigo; Carrer (op. cit. p. 214), der das Gemälde dem Tizian gibt und abbildet, beschreibt es richtig. Zu Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts befand es sich in der Sammlung Natale Schiavoni und ist seit der Auflösung dieser Galerie verschollen.

(2) S. Neumann: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung v. Transehe-Neu-Schwanenburg. Riga 1909. Nr. 63. S. 48. Leinwand, H. 2,04 m, Br. 1,42 m. Prof. Hauser, der das Bild restaurierte, will darin ein Werk des Nicolò Ranieri erkennen. J. Neumann hält es für die Arbeit eines Nachfolgers des Paolo Veronese; vielleicht könnte man auch an einen Schüler Tintorettos denken.

(3) Das Porträt im Kestnermuseum ist auf Leinwand gemalt, 1,02 m hoch und 0,81 m breit. Das Kleid der Königin ist schwarz, ein weißer Schleier deckt das blonde Haar, der Vorhang, vor dem sie steht, ist weinrot, der Hintergrund, von dem sich das Gewand stellenweise kaum abhebt, schwärzlich, die Aufschrift späteren Datums. Ein drittes mit diesen beiden vollkommen übereinstimmendes Porträt befand sich früher im venetianischen Palazzo Vendramin-Calergi, heute ist es aber dort nicht mehr zu sehen.

(4) Vasari (ed. Milanesi) IV. p. 98f. „Ritrasse [sc. Giorgione] ancora di naturale Caterina regina di Cipro, qual viddi io già nelle mani del clarissimo messer Giovanni Cornaro . . .

(5) Ridolfi, op. cit., I. p. 126 . . . ritrasse molti personaggi, trà quali il doge Agostino Barbarigo, Caterina Cornara regina di Cipro, Consalvo Ferrante . . . ed altri signori". Ich möchte annehmen,

Digitized by Google

Bildnis der cyprischen Königin gemalt habe. Der Aretiner hat es im Hause des Herrn Giovanni Cornaro selber noch gesehen, aber als sein venezianischer Nachahmer die „Maraviglie dell'arte" schrieb, muß dieses Porträt bereits verschollen gewesen sein[1]). Sonst hätte sich der wortreiche Ridolfi kaum mit der trockenen Konstatierung begnügt, daß ein solches Bildnis existiert habe. Denn über Porträts, die er aus eigener Anschauung kannte, pflegte Ridolfi, besonders wenn deren Modelle seine Leser interessierten, gern ausführlicher zu sprechen. Das erhellt aus der Beschreibung, die er einem anderen Bilde Caterina Cornaros, einem von Tizians Hand widmete. Da heißt es: „ . . . Von der gleichen Art" — wie die anderen Frühwerke, — „ist das Porträt der Königin Caterina Cornaro in ihrer Witwentracht, wobei Tizian zum Schwarz der Gewandung den Glanz der Haut in wirksamen Gegensatz brachte. Nach diesem Bildnis wurden die unzähligen Kopien verfertigt, denen man überall begegnet, und deren manche, wie dies bei der Zeiten Ungunst vorkommt, ihren Ursprungsort mit einem anderen vertauscht haben[2])" . . . Diese Charakteristik Ridolfis paßt vortrefflich auf die Porträts Caterina Cornaros, von denen hier die Rede war, und da sie alle nichts von der Art Giorgiones, dagegen selbst in Einzelheiten, wie dem stark akzentuierten Daumenballen an der rechten Hand Caterinas[3]), sehr viel von der Weise Tizians haben, so dürfen wir, zumal Ridolfi selbst auf die vielen Kopien von Tizians Werke hinweist[4]), die Bildnisse der Königin in Hannover, Treviso und das verschollene aus dem Palazzo Vendramin als Kopien nach dem verlorenen Originale Tizians, und die übrigen Porträts als mehr oder weniger freie Varianten dieses Gemäldes bezeichnen.

Aus Ridolfis Bemerkung, daß Tizian in Caterinas Porträt zum Schwarz der Kleidung das helle Fleisch kontrastieren ließ, ergibt sich ohne weiteres, daß Tizian die Königin als jugendliche Frau darstellte; denn vor den Bildnissen älterer Damen

daß Vasari schon bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig Giorgiones Porträt nicht mehr gesehen hat. Die Wendung „qual io viddi già", läßt doch vermuten, daß er den letzten Eigentümer des Gemäldes nicht mehr anzugeben weiß.

(1) Herbert Cook wollte (s. „Giorgione" London 1907, p. 75 ff.), dieses verlorene Porträt Giorgiones in der sog. „Schiavona" der Galerie Crespi zu Mailand wiedererkennen. Aber bekanntlich ist Giorgiones Autorschaft an diesem Bildnis durchaus nicht gesichert, die Ähnlichkeit der „Schiavona" mit dem Modell einer „Caterina Cornaro" genannten Marmorbüste aus dem Besitz des Grafen Pourtalès erstens nicht so schlagend, wie Cook annehmen möchte, und dann läßt sich nicht erweisen, daß die Marmorbüste wirklich ein Porträt Caterinas sei. Malaguzzi-Valeri, s. „Rassegna d'arte" 1901, p. 41 ff., bezweifelt es mit guten Gründen, und wenn auch die Büste in Asolo erworben wurde (s. Bode im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1883, p. 144), so folgt daraus noch nicht, daß sie Caterina darstellt. Auch in dem Porträt der Stifterin einer „Santa Conversazione" von Jacopo di Barbari des Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 26 A) wollte man Caterina Cornaro erkennen, was nicht unmöglich wäre. Dagegen gilt ein Damenporträt im Wiener Hofmuseum, das früher „Bildnis Caterina Cornaros von Paolo Veronese" hieß (Nr. 395), heute mit besserem Recht als das „Porträt einer Veronesischen Dame" von Antonio Badile (Wickhoff).

(2) Ridolfi: op. cit. I, p. 198 . . . „e con la maniera stessa [sc. der frühen Werke] ritrasse la regina Caterina Cornara in abito vedovile, campeggiando tra quelle nere spoglie il candore delle carni, dalla quale si sono tratte l' infinite copie che vanno intorno, molto delle quali per la vicissitudine de' tempi han cangiato patria."

(3) S. Morelli: „Die Galerien Borghese" etc. Leipzig 1890, S. 58.

(4) Crowe und Cavalcaselle „Tizian" (Deutsche Ausgabe), Leipzig 1877, S. 423 (Anm. v. S. 422) beziehen die Stelle von den „infinite copie" auf das angebl. Bildnis Caterinas in den Uffizien. Daß dies ein Irrtum ist, folgert aus der vorhergehenden Beschreibung des Porträts, die zu dem florentinischen Gemälde nicht paßt.

Digitized by Google

ist man selten vom weißen Schimmern der Haut entzückt. Ist dem aber so, hat Tizian die junge Caterina Cornaro gemalt, so kann auch er sein Porträt unmöglich vor dem Modell geschaffen haben, und Ridolfi irrt, wie ja des öfteren, wenn er das Bildnis der Königin für ein Frühwerk Tizians erklärt. Dank der Chronistentreue Gentile Bellinis kennen wir ja die äußere Erscheinung Caterinas im Jahre 1500, und da Tizian, der anno 1477 oder vielleicht noch später Geborene die Königin kaum vor dem Jahre 1495 porträtiert haben dürfte und andererseits die Caterina Cornaro des Bildes auf Neu-Schwanenburg sich innerhalb fünf kurzer Jahre unmöglich in die Matrone des bellinesken Gemäldes verwandeln konnte, bleibt eben als einziger Weg aus diesen Möglich- oder Unmöglichkeiten nur die Annahme übrig, daß Tizian sein Bildnis Caterinas nach einer Vorlage geschaffen hat. Schwerlich wohl zu Lebzeiten der Fürstin oder gar in ihrem Auftrage: der Stern Tizians war ja erst seit Giorgiones Hinscheiden in der Aszendenz, und mochten damals die venezianischen Kenner den Könner auch bereits respektieren, in Asolo hatte sein Name gewiß noch keinen tönenden Klang. Aber Königinnen, auch die entthronten, ließen zu allen Zeiten allerhöchst ihr Porträt nicht von „hoffnungsvollen" jungen Talenten, sondern von offiziellen Größen malen, und zu diesen zählte Tizian erst, als er, lange nach Caterinas Tode, mit ihrem berühmten Bruder Giorgio, dem nämlichen, den wir an ihrer Seite auf dem Bilde von Neu-Schwanenburg und dessen Pendant gewahren, freundschaftliche Verbindungen unterhielt. Der Maler aus Cadore hat den Sieger von Cadore mehr als einmal porträtiert[1]); liegt es da nicht nahe anzunehmen, daß der Prokurator, vielleicht gar als Gegenstück zu seinem eigenen Bildnis[2]) auch das der Schwester von Tizians Hand begehrte und der große Künstler sie schildern sollte, nicht als kränkelnde, zu Jahren gekommene Wittib, sondern in prangender Jugend, umsonnt vom Glanz ihrer berühmten Schönheit? So mag Tizians Werk entstanden sein. Über Caterinas Gewandung mochte ihm Giorgio Cornaro das Nötige mitteilen oder, wenn ein Provveditore der Republik sich solcher Nebensächlichkeiten nicht mehr entsann, konnte Tizian bei Marino

(1) Nach Sansovino (op. cit.) p. 334 befand sich auf dem wahrscheinlich im Jahre 1522 gemalten Fresko Tizians im großen Saale des Dogenpalastes „Barbarossa und sein Sohn Otto schreiten zur Markuskirche" ein Bildnis Giorgio Cornaros „in veste d'oro"; das Fresko ging bei dem Brande 1577 zugrunde, zusammen mit jenem anderen die Schlacht von Cadore schilderndem, das Tizian 1537 schuf und worin Giorgio Cornaro dargestellt war, wie er sich den Panzer anschnallen läßt. Vgl. den Stich Giulio Fontanas und die alte Teilkopie des Freskos in den Uffizien, beide abgebildet bei Fischel „Tizian" in den „Klassikern der Kunst", III. Auflage, S. 72 u. 73.

(2) Das berühmte Bildnis des „Mannes mit dem Falken" der Smlg. Eduard Simon in Berlin, hier abgebildet, eines der herrlichsten, die Tizian je geschaffen, galt, wie eine alte Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes bekundete, als Porträt Giorgio Cornaros. Gronau hat zuerst („Tizian", Berlin 1900, S. 84 f.) in dem Modell den Herzog Federigo Gonzaga von Mantua erkennen wollen, und ganz gewiß besteht auch eine ziemlich weitgehende Ähnlichkeit zwischen dem „Mann mit dem Falken" und dem Gonzaga, wie die Bildnisse Tizians und Costas „Triumph des Federigo Gonzaga" in Teplitz beweisen. Vergleichen wir aber den Ritter des Berliner Bildes mit dem Giorgio Cornaro des Gemäldes auf Neu-Schwanenburg, so ergeben sich, obschon der Mann mit dem Falken um etwa zehn Jahre jünger deucht, doch so auffallende Ähnlichkeiten zwischen den beiden Modellen, daß man versucht ist, die alte Tradition respektierend, den Mann mit dem Falken für Giorgio Cornaro zu halten. Dann müßte Tizian freilich auch dieses Porträt nach einer älteren Vorlage gemalt haben; denn Giorgio Cornaro wurde im Jahre 1456 geboren, starb anno 1524, und das Bildnis der Sammlung Simon stellt doch einen Mann dar, der kaum älter als vierzig Jahre sein kann. Nicht unerwähnt darf schließlich bleiben, daß auch der Giorgio Cornaro, den wir auf Francesco Bassanos Gemälde „Die Schlacht bei Cadore" im Dogenpalast erblicken, ungemein an das Modell des Porträts der Sammlung Simon erinnert.

Digitized by Google

Sanutos Tagebüchern sich Rats erholen[1]) und für das Antlitz diente ihm ein frühes Porträt Caterinas zur Vorlage, — vielleicht jene Miniatur[2]), die einst das Herz des Lusignan in Flammen setzte und also mitbestimmend wurde für das Schicksal der Tochter des Marco Cornaro.

Und das Ergebnis all' dieser nicht gerade kurzweiligen Erörterungen? Wir wissen nunmehr, wie ein verschollenes Porträt Tizians und Caterina Cornaro in ihrer Jugend ausgesehen haben mochten. Von Gottes Gnaden war sie Königin von Cypern, Armenien und Jerusalem; war sie auch eine Statthalterin von Aphroditens Gnaden auf der heiligen Insel der Göttin? Als Giacomo II. ihre gemalten Reize erblickte, jagte das wilde Bastardblut rascher durch seine Adern, vermögen wir's zu begreifen, sein Entzücken zu teilen? Mag das jeder bei sich selber entscheiden, denn, wie sagte doch der alte Menzel: „In Amouren enthalte man sich des Urteils".

(1) s. Marin Sanuto: cit. bei Venturi: „I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest" in „l'Arte", III. Bd. (1900), p. 220. Danach war Caterina bei ihrer Ankunft „vestita di velluto nero, con velo, in testa, con gioie alla cipriotta" . . . Venturi gibt als seine Quelle „I Darii" an. Nichts weiter. Nun beginnen diese aber erst mit dem Jahre 1496, während Caterina im Jahre 1489 nach Venedig kam und daher nirgends von Sanuto ihre Ankunft geschildert ist, auch nicht in den „Vite de' Duchi." Ich konnte diese Stelle in den Diarien leider nicht finden.

(2) Giblet, op. cit: p. 702 spricht von einem „picciol ritratto", das Briefen aus Venedig beigelegt war. Danach könnte das Porträt Caterinas doch nur eine Miniatur gewesen sein.

(Zu diesem Aufsatz gehören neun Abbildungen auf den Tafeln 8, 9 und 10.)

Digitized by Google

STUDIEN ÜBER DAS VERHÄLTNIS DER RENAISSANCE ZUR ANTIKE[1])

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von PAUL GUSTAV HÜBNER

III

DER KNABE MIT DER GANS AUF VLÄMISCHEN BILDERN

Die folgenden Zeilen sollen im wesentlichen als Illustration dafür dienen, wie bei der Erforschung der Renaissance unbedeutende und anscheinend belanglose literarische Notizen die Lücken unseres Monumentenmaterials ausfüllen können und erwünschte Aufklärungen über die Entstehung eines künstlerischen Motives zu geben imstande sind.

Auf der Prager Lucasmadonna des Jan Gossaert sieht man links auf der Estrade die Gruppe eines Knaben mit einer Gans; der Putto hat das rechte Bein wie ein aufsteigender Reiter über den Rücken des Vogels gelegt, während er mit dem linken eben noch auf der Erde steht. Der Florschurz welchen er um den Leib trägt, ist offenbar eine Zutat des Malers, der ihn in heiliger Gesellschaft auftreten lassen wollte; denn im übrigen ist seine Abstammung von der antiken Plastik unverkennbar. Man hat deshalb auch immer auf antike Gruppen hingewiesen, welche ein Kind mit seiner Gans spielend zeigen[2]), doch ist sowohl die bekannte Darstellung des mit der entlaufenden Gans ringenden Kindes, an die man wohl zunächst gedacht hat[3]), wie auch die weniger populäre des sitzenden Knaben der seinen Vogel an die Erde drückt[4]) in den Details der Darstellung des Mabuse durchaus unähnlich. Erst ein vereinzelter Neapler Marmor kommt ihr näher, insofern als er das charakteristische Motiv des Reitens hat[5]); er könnte auch wohl im allgemeinen den antiken Typus, welcher zum Vorbild gedient hat, veranschaulichen, doch kann die künstlerisch minderwertige und schlecht ergänzte Statue schon deshalb nicht das Vorbild Mabuses gewesen sein, weil sie nachweislich in Herculanum gefunden ist.

Da gibt eine literarische Notiz den geeigneten Aufschluß. Um das Jahr 1500 verfaßte ein Künstler aus dem Kreise Lionardos eine Beschreibung der Antiken Roms in Terzinen, welche den Titel trägt „Antiquarie prospetiche Romane composte per prospectivo Melanese depictore", und in der die 31. Terzine folgendermaßen lautet:

„In nel giardin del cardinal sauello
a cauallo in una ocha ecci un puttino
che mai non vidi el miglor di scarpello"[6]).

(1) Siehe Jahrgang II, 1909, p. 267—280.

(2) Zuletzt Ch. Aschenheim, Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance (1910) p. 21.

(3) Die Gruppe des Boëthos; Exemplare Reinach Répertoire de la Statuaire I, pag. 534, 1; 535, 5; 535, 9.

(4) Z. B. Reinach I, pag. 536, 6; 536, 7; 537, 2.

(5) Clarac, Musée de sculpture V, pl. 876 no. 2228; danach Abb. 1. Ergänzt sind am Knaben Kopf, Arme, Beine zum Teil; am Vogel Kopf und Rücken. Jetzt offenbar im Magazin, da im Katalog 1908 nicht aufgeführt.

(6) Das Gedicht, welches in einer seltenen Inkunabel vorliegt, ist vollständig abgedruckt und kommentiert von Govi in den Atti della R. Acc. dei Lincei Serie II, vol. 3, 3 (1876), p. 47—66. Die große Verbreitung der Schrift geht z. B. daraus hervor, daß sie in dem bekannten Schedelschen Bande cod. lat. 716 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek kopiert ist (Fol. 68v — 74r).

Digitized by Google

Da haben wir also den gesuchten Knaben der auf einer Gans reitet, und zwar in einem guten Exemplar und an einer den Künstlern zugänglichen Stelle. Die Sammlungen der Familie Savelli in ihrem Palaste im Theater des Marcellus (jetzt Pal. Orsini) zählten zu den besten Sammlungen zweiten Ranges im Rom der Renaissance und wurden öfters von Künstlern und Gelehrten besucht; auch der Bologneser Aldrovandi konnte sich dort im Jahre 1550 für seine „Statue" Notizen machen. Doch sah er unser Stück nicht mehr und auch später ist es in der Sammlung Savelli nicht wiederzufinden[1]). Wenn wir uns also auch keine genaue Vorstellung von der antiken Gruppe machen können, so kann doch wohl über die Abhängigkeit der Gruppe des Mabuse von ihr kein Zweifel sein.

Doch wie haben wir uns die Wirkung des Kunstwerkes auf den Maler zu denken? Hat er sich vielleicht, als er die Antikensammlungen der ewigen Stadt an der Hand des besten damaligen Führers, eben jenes „Prospectivo Melanese", besuchte, vor dem Original eine Skizze gemacht und diese dann bei dem Gemälde benutzt? Das ist das natürlichste und scheint am plausibelsten; doch führt die genauere Betrachtung des Bildes auf den Gedanken, daß der Prozeß etwas verwickelter war. Bei dem übrigen Statuenschmuck in der Architektur nämlich ist noch der plastische Charakter der Figuren gewahrt und sogar das Material zum Ausdruck gebracht worden; der Putto mit der Gans dagegen ist schon malerisch aufgefaßt und deutet auf Rubenssche Statuennachbildungen hin; ferner bemerkt man an dem Knaben das lionardeske „sfumato" und eine für Lionardo bezeichnende Zeigebewegung. Erinnern wir uns nun, daß es ein Lionardoschüler war, der den puttino in Casa Savelli als besonders bewundernswert hervorhob, so liegt die Vermutung nahe, daß die malerische, lionardeske Auffassung der Figur bei Mabuse — wohl die erste Spur dieses Einflusses bei ihm — darauf zurückgeht, daß er ein Vorbild aus der Lionardoschule benutzte, welches seinerseits schon die Übersetzung der Skulptur ins Malerische vollführt hatte.

Bei dem Bestreben nun, aus der Nachbildung Gossaerts das antike Vorbild herauszuerkennen, kommt uns ein zweites vlämisches Bild zu Hilfe, auf dem ein Knabe mit der Gans vorkommt, der offenbar von derselben antiken Gruppe abstammt wie der des Mabuse. Die Brunnenfigur auf dem Gemälde mit der Hochzeit des Teniers bei Baron Rothschild in London nämlich gibt nichts weiter als eine etwas anders ergänzte, ganz von der rechten Seite genommene Ansicht des Savellischen Marmors. Der Knabe berührt wie bei Mabuse mit dem linken Bein noch den Boden, während das rechte frei in der Luft schwebt, und er faßt ebenso mit der linken Hand den Hals des Vogels. Stark abweichend scheinen allerdings die Flügel, die bei Mabuse am Putto sitzen, während sie bei Teniers der Gans gehören sollen; doch sind sie in beiden Fällen freie Ergänzung des Malers, da ja das antike Original einen sterblichen Knaben und keinen Eros darstellte. Wenn ferner der zerquetschte Hals des Vogels bei Teniers auffällt, so soll die starke Pressung offenbar nur das Wasserspeien motivieren, ist also lediglich durch den Gebrauch, den der Künstler von der Figur machte, bedingt. Da auch die Wendung des Kopfes bei beiden Kindern übereinstimmt, so scheint sich eine ziemlich genaue Vorstellung von dem Aussehen des antiken Vorbildes zu ergeben: wenn wir bei der Figur des Mabuse, welche offenbar die bessere und genauere Nachbildung ist,

(1) Für alles was Antikensammlungen und Antikenliteratur der Renaissance angeht, muß ich, um sehr weitläufige Darlegungen zu vermeiden, auf die Ausführungen in meinem demnächst erscheinenden „Katalog der Antikensammlungen Roms in der Renaissance" verweise.

Digitized by Google

das Florbändchen, die Flügel und die rechte Hand weglassen, so bleiben die antiken Bestandteile übrig.

Eins nur können wir nicht mit Sicherheit entscheiden: ob der Marmor schon im Altertum als Brunnenfigur diente oder nicht. In engem Zusammenhang damit steht die wichtigere Frage, wie der Knabe mit der Gans, nachdem er wieder aufgefunden war, zu seiner Funktion als Brunnenfigur gekommen ist, mit anderen Worten, ob sie ihm erst von Teniers zugeteilt worden ist oder ob das Original in Italien schon ähnlichen Zwecken diente. Da ist das letzte bei weitem wahrscheinlicher.

Denn im allgemeinen entspringt die dekorative Verwendung antiker Skulpturen den starken architektonischen Neigungen der Italiener, und speziell in unserem Falle haben wir mehrfache Zeugnisse dafür, daß die Verwendung des Gänseknaben als Brunnenfigur, zu der wohl die antiken Bohrungen, die sich z. B. an Exemplaren des sitzenden Knaben finden, den ersten Anstoß gegeben haben, zuerst auf italienischem Boden stattgefunden hat: Stiche des XVII. Jahrhunderts stellen Brunnen mit ähnlichen Gruppen dar[1]), und Statuenbeschreibungen des Cinquecento berichten öfters von „puttini con augelli aquatici, dalle cui bocche esce l'acqua"[2]). Möglicherweise ist es sogar unsere Gruppe, welche der schon erwähnte Aldrovandi im Giardino Cesi folgendermaßen beschreibt: „un putto, che preme una ansera per fargli gettar acqua dal collo, tutto intero, et questa è una delle belle cose di Roma per stare piccola" (Statue p. 138). Denn von vorzüglicher Erhaltung muß ja auch der Marmor aus Casa Savelli gewesen sein, der sich zu Aldrovandis Zeit wie oben gesagt nicht mehr an Ort und Stelle befand. Jedenfalls ist es so gut wie sicher, daß auch unser Knabe schon in Rom als Brunnenfigur diente.

Da Teniers selbst nicht in Italien war, so kommen als Vermittler seiner Kenntnis von unserer Gruppe nur fremde Zeichnungen oder Stiche in Betracht, welche natürlich die Figur in ihrer architektonisch-dekorativen Funktion wiedergaben. Solche Zeichnungen oder Stiche zu betrachten, hatte er in dem von ihm zur Zeit der Entstehung des Bildes noch verwalteten Kunstkabinett die beste Gelegenheit[3]). Doch führen dieselben Galeriebilder, welche uns Kupferwerke und Zeichnungen auf den Tischen ausgebreitet zeigen, noch eine andere Quelle seiner Antikenkenntnis vor Augen: nämlich die Abgüsse nach Statuen, welche der Erzherzog wie viele andere Kunstliebhaber besaß. Der Antinous-Hermes des Belvedere, der auf beinahe allen Galeriebildern zu sehen ist, findet sich denn auch im Atelier des Affenmalers von Teniers (Prado) aufgestellt, und ebenso steht er auf unserem Bilde in einer Nische der Hintergrundarchitektur. Dagegen lassen sich die weiblichen Statuen in den beiden anderen Nischen ebensowenig wie unser Knabe mit der Gans und die übrigen antikischen Figuren auf den Affenbildern im Prado auf Abgüsse, die wir aus der Galerie des Erzherzogs kennen, zurückführen. Doch gab es vielleicht noch andere Räume in der Galerie, die wir auf den Prospekten nicht zu sehen bekommen und in denen die Abgüsse, die jenen Figuren zugrunde liegen, möglicherweise aufgestellt waren. Dagegen aber, daß erst Teniers selbst den Ge-

(1) Giov. Giac. Rossi, Nuova Raccolta di Fontane . . . di Roma etc. (ca. 1640) tav. 43 3 Gruppen von Kindern mit Vögeln als Brunnenfiguren. — Le Brun, Recueil de divers dessins de Fontaines etc. (nach 1683), pl. 1 und 2 jedesmal 2 Putten, die mit Gänsen oder Schwänen beschäftigt sind welche Wasser speien; pl. 13 2 Putten, die einer Gans Wasser aus dem Hals pressen.

(2) Das Zitat aus der Beschreibung des Giardino Carpi bei Aldrovandi, Statue p. 299.

(3) Die Hochzeit mit Isabella de Fren fand am 21. Oktober 1656 statt, und erst 1657 ging der Erzherzog nach Wien.

Digitized by Google

danken gehabt hat, die Gruppe als Wasserspeier in das Bassin zu setzen, spricht sein Verhältnis zur antiken Kunst überhaupt. Er ist ein Künstler, auf den sie innerlich gar keinen Einfluß gehabt hat, wie denn auch antike Statuen auf seinen Gemälden immer nur wie hier auf dem Hochzeitsbilde als dargestellte Objekte erscheinen. Und in den Werkstätten der Affen die nach Antiken arbeiten, könnte sehr wohl ein Protest gegen die große Verehrung, die Teniers' größter Landsmann für alles Antike hegte, zum Ausdruck gebracht sein. Es ist daher recht unwahrscheinlich, daß der Maler sich in unserem einen Falle der Antike künstlerisch bemächtigt und selbst das Motiv des Wasserspeiens hinzugetan hätte; vielmehr scheint es ziemlich sicher, daß schon die Vorlage dieses Motiv darbot und daß mithin ein Abguß nicht als Vorbild in Frage kommt.

Am ehesten könnte das Vorbild irgend ein römisches Studienblatt aus der Sammlung des Erzherzogs gewesen sein[1]); es ist aber auch noch eine andere Möglichkeit denkbar, daß nämlich Teniers das Original selbst vor Augen hatte. Denn von der Savellischen Statue, mag sie nun mit der in Casa Cesi identisch sein oder nicht, verliert sich zu Ende des XVI. Jahrhunderts in Rom jede Spur; in der Sammlung Savelli wird sie schon 1550 nicht mehr erwähnt und im Giardino Cesi war sie zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, als Cardinal Ludovisi die besten Stücke daraus erwarb, offenbar auch nicht mehr vorhanden. Nun weiß man ja, wie zu Anfang des 17. Jahrhunderts die antiken Statuen nach den Niederlanden und selbst nach England wanderten; warum sollte nicht die leicht transportable kleine Figur unseres Knaben auf irgend eine Weise nach Antwerpen oder Brüssel gelangt sein und dort in dem Garten eines vornehmen Kunstfreundes Aufstellung gefunden haben? Vielleicht würde es gar nicht schwer sein, durch genauere Nachforschungen über die Geschichte der niederländischen Antikensammlungen eine Bestätigung dieser Hypothese zu erhalten, die hier nur in bescheidener Parenthese erwähnt sei.

Wir haben vielleicht zu lange bei den minutiösen Details unserer Untersuchung verweilt; doch erschien es lockend, den Fäden welche die durch Jahrtausende getrennten Kunstwerke verbinden nachzugehen, da sie selten so deutlich sichtbar sind wie hier. Denn wenn auch im einzelnen manches zweifelhaft geblieben ist, so ist doch das wesentliche klar geworden: Die im Quattrocento gefundene Statue steht als sorgsam gehüteter Schatz zu Anfang des XVI. Jahrhunderts im Hause eines römischen Prälaten; sie erregt durch ihre gute Erhaltung die Aufmerksamkeit von Künstlern aus dem Kreise Lionardos, und auf dem Bilde eines von Lionardo stark beeinflußten Niederländers erscheint sie als milieuschilderndes Prunkstück, das aber schon durch die unglückliche Plazierung verrät, wie fremd es dem Künstler eigentlich ist. Bald darauf, als man sich der Antike künstlerisch ebenbürtig fühlt und Statuen zu ergänzen und als architektonische Elemente zu betrachten anfängt, verwendet man auch unsere Gruppe als dekorative Figur und stellt sie als Wasserspeier in ein Brunnenbassin, wo sie wohl bald der zerstörenden Wirkung der Feuchtigkeit zum Opfer fiel. Ein letzter Reflex dieser Funktion findet sich bei Teniers, wo der Antikenbrunnen mit dem Gänseknaben das vornehme Milieu, in dem die Handlung vor sich geht, charakterisieren soll.

(1) An ein gestochenes Blatt möchte ich nicht denken, da mir trotz jahrelanger Beschäftigung mit derartigen Stichen nichts ähnliches zu Gesicht gekommen ist.

Digitized by Google

DER JUNGE CRANACH VERSUCH EINER REVISION[1])

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von IGNAZ BETH

Es ist eine der interessantesten Erscheinungen in der kunstgeschichtlichen Forschung, daß sich Vorstellungen über Künstler nicht allein auf Grund des vorhandenen Tatsachenmaterials bilden, sondern Schwankungen unterworfen sind nach Maßgabe gewisser Strömungen, die, dem Auge unerreichbar, die Direktive für die Urteile geben. Künstler, die größten nicht ausgeschlossen, (ja diese am meisten), werden im Laufe der Jahrzehnte verschieden beurteilt, wo doch der feste Kern ihres Lebenswerkes unveränderlich bleibt. Von Beispielen kann man hier ruhig absehen, das Faktum ist allgemein bekannt.

Etwas anderes ist es, wenn große entscheidende Partien eines Künstlerlebens, in einem gewissen Moment ans Tageslicht herangezogen werden, um das bisherige Bild umzuändern, zu bereichern oder zu verringern.

Und doch ist die Wucht der Anschauungsevolutionen so groß, daß selbst die überraschendsten Entdeckungen sich ihnen fügen müssen; eine kurze Notiz kann, im richtigen Moment gesagt, oft zündender wirken, als ganze Reihen von unbekannten Urkunden, wenn für deren Verständnis — die Zeit nicht gekommen ist. Um nur das Gebiet der deutschen Graphik zu nennen: welch mächtigen Widerhall fand die Zuschreibung der Terenzzeichnungen an Dürer, weil sie in die Zeit fiel, wo man für diese Fragen ein williges Ohr hatte, und anderseits: wie klanglos vollzog sich die Reduktion des Burgkmairschen Werkes um nicht weniger als — den ganzen Weiditz! Wodurch nur gesagt werden soll, daß zu jeder „Entdeckung" eben — ihre Zeit gehört, und ihre Würdigung immer einen gewissen Abstand erfordert.

Der „junge" Cranach steht bekanntlich seit einem Jahrzehnt zur Diskussion. Seit der Cranach-Ausstellung in Dresden 1899 ist eine Reihe von Forschern am Werke, das Dunkel seiner Jugend- und ersten Mannesjahre aufzuhellen, vielfach mit Erfolg. Was Rieffel, Flechsig, Dodgson, Friedländer, Dörnhöffer u. a. dazu beigetragen haben, die Erscheinung des dreißigjährigen Cranach präziser zu umreißen, hat seinen positiven Wert, weil es sich eben auf Tatsachen stützt. Trotzdem, vielmehr gerade darum, weil das Problem so beharrlich verfolgt wird, wird es allmählich Zeit, dem Thema als solchem auf den Leib zu rücken, unbeirrt durch mehr oder weniger wichtige Funde, die noch in der Zeiten Schoße verborgen liegen mögen. Es wird sich darum handeln, von vornherein sich zu fragen: inwiefern unsere Vorstellung von Cranach durch neue Funde einer Änderung fähig ist. Es wird, mit einem Wort, nötig sein, jetzt schon die Grenzen der Vermutungen abzustecken, innerhalb deren das Bild des Künstlers Platz finden kann. Es ist dann kein Dogmatismus, der diese Forderung aufzustellen sich für befugt hält, sondern es wäre einfach der Versuch einer Revision des bisher Erreichten.

Durch Lippmanns verdienstvolle Publikation des graphischen Oeuvre von Cranaches vor 15 Jahren bekam die althergebrachte Meinung über den kursächsischen Hofmaler den ersten Stoß. Was wenige vorher wußten, davon konnten alle sich jetzt überzeugen, daß Cranach einer der besten Holzschneider seiner Zeit gewesen ist, von einer herzerfreuenden Frische. Diese Holzschnitte, unter denen jene aus dem Jahre 1509 die Mehrzahl bildeten, wirkten so jugendlich, wenn man sie mit

(1) Zugleich im Hinblick auf die z. Zt. im Berliner Kupferstich-Kabinett von Friedländer veranstaltete Cranach-Ausstellung. Die Red.

Digitized by Google

den unzähligen Bildern mythologischen, heiligen und profanen Inhalts aus allen Galerien verglich, daß man sich wenig Gedanken darüber machte, wie alt denn der Meister war, der sie schnitt. Da nun die frühesten aus dem Jahre 1505 waren, so waren es eben Werke eines dreiunddreißigjährigen. In diesem Alter pflegte ein damaliger Künstler seine Ausbildung längst hinter sich zu haben. Wo mag er nun diese genossen haben? Diese Frage wagte man sich noch nicht zu stellen.

Die Cranach-Ausstellung in Dresden 1899 bot in ihrer Vielgestaltigkeit eine seltene Übersicht seines ganzen Lebenswerkes und lenkte zunächst die Aufmerksamkeit darauf. Indessen konnte das Problem seiner Jugendentwicklung, einmal gestellt, nicht mehr verstummen, und schon die nächsten Jahre brachten in schneller Aufeinanderfolge eine Reihe von Zuweisungen an den „jungen" Cranach, deren Resultat bekanntlich eine Konstruierung der „Sturm- und Drang"-Periode des Künstlers ist[1]). Es wird jetzt ziemlich allgemein angenommen, daß der junge Brausekopf durch die Anstellung am Wittenberger Hof (1504), oder zumindest gleichzeitig damit, sich plötzlich beruhigt und gezähmt hat, so daß schon in den nächsten Jahren kaum mehr etwas von dem wilden Leben seiner „Jugend" geblieben ist, von dem späteren, vielgelästerten Alter, nicht zu reden. Es fragt sich nun, ob diese Interpretation dem zweifellos zuverlässigen Tatsachenmaterial nicht etwa doch Gewalt antut?

Daß Cranach seine Ausbildung zum großen Teil der bayrischen Schule verdankt, scheint ja außer Zweifel zu stehen. Dörnhöffer verweist wohl richtig auf die ungezählten Anonymen in bayrischen Galerien, die oft wie Vettern des Schleißheimer Cruzifixus anmuten. Das Expressive dieser Frühbilder ist es aber wohl, das bei ihnen an Grünewald immer wieder denken läßt. Es ist bezeichnend, wie oft dieser Name in dem Zusammenhang genannt wurde. Sowohl beim Schleißheimer Bild, als auch beim h. Valentin der Wiener Akademie. Als Grünewald gingen auch die beiden „Schächer" der Lanna-Sammlung, die das Berliner Kupferstich-Kabinett kürzlich erworben hat (Abb. 1 und 2). Diese letzteren gehen sogar weit über die Verrenkungen der frühen Holzschnitt-Kreuzigungen (Pass IV, 1 u. 2) hinaus. Schon die Idee, die Arme sowohl wie die Beine das Kreuz krampfhaft umklammern zu lassen, ist überraschend genug, um den Zusammenhang Cranachs mit Grünewald einleuchtender zu machen[2]). Und wenn den Frühbildern die Lebhaftigkeit der Farbe nachgerühmt wird, so ist damit wieder ein Faden gegeben, der zum Colmarer führt.

Auch die Beziehungen zum Donaustil können schlechterdings nicht angezweifelt werden, ob man sie nun als passiva oder activa dem Franken anrechnet. (Vgl. Voß, Ursprung des Donaustils, II. Teil). Die Vorliebe für landschaftliche Hintergründe, mit ausgesprochener Bevorzugung von Nadelbäumen, spricht sich in allen Jugendwerken Cranachs so deutlich aus, daß man an einen Schulzusammenhang zu denken oft versucht wäre. Indessen, bei näherer Betrachtung kompliziert sich das Problem. Zunächst ist es auffallend, daß er sich schon ganz früh ein eigenartiges Laubschema zurechtlegt, daß er konsequent in Holzschnitten sowohl, wie in Gemälden anwendet (und dem er übrigens sein Leben lang treu bleibt). Nicht nur die Berliner „Ruhe auf der Flucht" von 1504 zeigt es schon in voller Ausbildung; bei der Kreuzigung des Schottenstiftes, die von Dörnhöffer wohl richtig als das

(1) Die Zusammenstellung der diesbezüglichen Forschungen ist leicht zu haben an der Hand des Artikels von Dörnhöffer im „Jahrbuch der k. k. Zentralkommission" 1904. Zuletzt hat Friedländer in einem Vortrag in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (Dez. 1910) eine knappe Zusammenfassung der Endergebnisse gegeben. Ihm ist auch die Veranstaltung einer Ausstellung des graphischen Oeuvre Cranachs nach chronologischem Prinzip im Berliner Kupferstich-Kabinett zu verdanken.

(2) Friedländer war der erste, der — in der Besprechung von Voss' „Ursprung des Donaustils" — Rep. f. Kw. 1909 bei den Zeichnungen Cranachs Namen nannte.

Digitized by Google

früheste bekannte Werk Cranachs angesehen wird, läßt sich das auch schon ganz klar feststellen. Dann aber kann man nicht gut übersehen, wie lange Cranach dieser Passion treu bleibt. Nach Jahren kommt sie wieder, nicht nur in der nächsten Zeit nach der Anstellung bei Hofe, wo sie wie eine unterirdische Strömung oft plötzlich hervorbricht (ich denke an Holzschnitte, wie „Hieronymus in der Landschaft", Kupferstiche wie „Buße des h. Chrysostomus"), sondern gerade in späteren Jahren und Jahrzehnten, bei den Marien von Glogau, Breslau, Weimar. Man hat geradezu den Eindruck, als ob er diese landschaftliche Schönheit immer bereithielte, wenn es einen besonderen Schmuck galt. Denn für einfachere Anlässe hatte er die einfache, Dürersche Landschaft, mit Dürerschem Baumschlag, mit echt Dürerschen Baumskeletten und Baumriesen. Oder woher sonst hatte er die Hintergründe seiner frühen Holzschnitte? Wie ließe es sich sonst erklären, daß etwa die „Verehrung des Herzens Jesu" so mager und kahl ist, kaum zwei Jahre nach der Schleißheimer Kreuzigung?! Er dachte offenbar in bezug auf die Landschaft: man könnte davon halten, wie man wolle. Nur so läßt es sich erklären, wenn in der Folge der „Leiden Christi", deren ein Blatt, die hier reproduzierte „Gefangennehmung" (Abb. 3), das Datum 1509 trägt, regelmäßig Dürersche Bergabhänge angebracht werden, die jenen etwa aus der „großen Passion" täuschend ähnlich sehen.

Und wenn von Dürerschem Einfluß gesprochen wird, da braucht es wohl keiner Beweise dafür, wie stark Cranach von seinem berühmten Landsmann abhängig ist. Er folgt ihm in Komposition und in Einzelheiten, in Schraffierung und Charakteristik — allerdings so geschickt und eigen, daß man ihm richtiges Kopieren eigentlich nie nachweisen kann, Ja, er bringt durch eine eigenartig zittrige, krause Linienführung jede Form sozusagen aus den Fugen, so, daß die ursprüngliche Dürersche Disziplin der Formbehandlung sich restlos verflüchtigt. Kommt hinzu, daß er diese Bilder mit seinen Kuriositäten durchsetzt, Menschenmengen mit skurrilen Käuzen ausstattet, die die letzten Nachkommen jener verdächtigen Wegelagerertypen sind, an denen er in seinen Frühbildern Gefallen fand. Die „Marter der h. Barbara", die Flechsig wohl richtig mit 1509 ansetzt, und die durch Typen, Monogramm und Format mit der erwähnten Passionsfolge zusammengeht (Abb. 4)[1]), ist ein gutes Beispiel dieser Verquickung verschiedener Elemente zu einem Ganzen, das echt Cranachsches Gepräge trägt. Dem Bergabhang merkt man kaum noch den Dürerschen Ursprung an, weil er mit dem Cranachschen Laubschema modelliert ist; und den Gesichtern nahmen die knolligen Falten und breitgezogenen Mäuler jede Spur fränkischer Herkunft. So entstand die sächsische Schule.

Denn es läßt sich ja nicht leugnen, daß mit der ominösen Anstellung durch Friedrich den Weisen eine Ernüchterung den Künstler erfaßte und seinen Werken ihren Stempel aufdrückte. Schon die Gegenstände, die er hier zu malen und in Holz zu schneiden bekam, mußten diese Wirkung üben; aber auch das Publikum, für das sie bestimmt waren, kühlte die Werke rückwirkend ab. Und die Verleihung des Wappenbriefes im Jahre 1508 konnte nicht anders, als diese Steifheit noch um einen Grad steigern, wenn sie auch in der nächsten Zeit seine Popularität hob und selbstverständlich auch die Bestellungen ins Maßlose häufte. Wenn das Kanonbild aus dem Missale Pragense (Nürnberg, Stuchs 1508) [Abb. 5] wirklich aus diesem Jahr ist und somit als erstes Blatt mit dem Schlangenzeichen anzusehen ist, wie ich es im Rep. f. Kw. 1908 behauptet habe[2]), so zeigt es schlagend,

(1) Dieses und das vorhergenannte Blatt bei Lippmann nicht reproduziert, nur erwähnt. —

(2) C. Dodgson hat im großen ganzen meiner Behauptung — trotz der Bedenken — zugestimmt (Rep.

Digitized by Google

wie wandlungsfähig dieser Cranach war. Diese Kreuzigung ist schon so zahm in allen Details, so kahl und herzlos, daß, wenn sie Jahrzehnte von der Passavantschen trennen würden, dies kaum zu erklären wäre. Und wenn das Datum richtig ist, und man bedenkt, daß „Das Urteil des Paris", der einzige Holzschnitt dieses selben Jahres 1508, eine Fülle von Leben und natürlicher Schönheit aufweist, so hat man für diese Diskrepanz eine Erklärung nur in dem schier unheimlichen Anpassungsvermögen des Künstlers. Dann wird man auch verstehen, wie er Kreuzigungen zu Hunderten herstellen konnte, in die er nichts von seinem Inneren hineinlegte, außer paar kaum merklichen Verzerrungen, die in Gemälden sich auch noch verflüchtigten und nur in Zeichnungen, wie etwa der hier angeführten des Berliner Kupf. Kabinetts (Abb. 6) einen letzten Nachhall der Sturm- und Drangperiode darstellen.

So kommen wir zu unserem Ausgangspunkt.

Gab es so etwas, wie „Sturm und Drang" im Leben Cranachs? Die einzigen Bilder und Blätter, in denen dies festgestellt werden sollte, sind Werke eines Dreißigers, bestenfalls eines, der nahe daran ist. Was wir unter jenem, der Romantik entlehnten Terminus verstehen, ist aber durchaus keine vorübergehende „Kinderkrankheit", sondern eine Epoche des Lebens, die tief darin Wurzeln schlägt und den Menschen umwühlt. Der Dürer der „Apokalypse" ist noch in den „Vier Aposteln" ganz deutlich zu spüren. Was wir dagegen hier sehen, das ist eben eine ungewöhnliche Begabung, die auf die Strömungen ihrer Zeit ungemein genau und präzise reagiert. Jene Grünewaldische Expression, sie lag in der Zeit, ebenso die schwärmerische Hingabe an die Landschaft und ebenso drang Dürersche Formenwelt gerade damals in die allgemeine Anschauung. —

Entkleidet man den Cranach so aller fremden Zutaten, was bleibt denn da noch von ihm übrig? Es bleibt viel. Will man den Künstler Cranach richtig einschätzen, den festen, unveränderlichen Kern seines Schaffens bloßlegen, dann wird man sich an solche Dinge halten müssen, wie etwa jene unzähligen Putten, die die h. Familien umtoben, auf Bäume hochklettern, und sich um Sockel von Reliquiaren im Wittenberger Heiltumsbuch (1509) herumtummeln. Man wird Cranach bei den Fruchtgehängen seiner Passion aufsuchen müssen, und bei den fruchtbeladenen Baumumrahmungen seiner Apostelfolge[1]). Und im zweiten Jahrzehnt wird man ihn etwa bei den vielen Tieren der Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians finden, und so immer wieder, dann in der Reformationszeit in den Titeleinfassungen der Lutherschen Bücher, wie etwa jene köstliche mit dem Zeichen Johann Grünenbergs[2]) wo der Mann mit den Bienen, der Jäger, die ulkigen Tiere den ganzen Cranach widerspiegeln.

Und da wird man sich vielleicht sagen, daß das keine überragende Künstlernatur war, keine vom Schlage der Großen, die ihre Ziele hartnäckig und rückhaltlos verfolgte, aber, alles in allem, ein begabter, leistungsfähiger Mensch, der vieles in sich aufzunehmen vermochte, ohne deshalb in Sklaverei zu geraten, wie geschaffen, dem Bürger des angehenden neuen Zeitalters die Kunst mit Maß und Geschick zu vermitteln. Dann wird aber die Erzählung von der wilden Gärung seiner Jugendjahre ein anderes Gesicht bekommen.

f. Kw. 1908), und mich noch nachträglich auf das Vorkommen des Blattes in späteren Wittenberger Drucken aufmerksam gemacht. Tatsächlich wurde es noch oft in späteren Jahrzehnten gebraucht.

(1) Die wohl früher anzusetzen ist, als der Christus des Titelblattes, etwa 1510.

(2) Z. B. im M. Luthers „Sermon wider den Mamon" Wittenberg 1522. — Repr. bei Lippmann.

Digitized by Google

REZENSIONEN

AUGUST GRISEBACH. Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. 125 Seiten und 88 Abbild. auf Tafeln. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1910.

Die Geschichte des architektonischen Gartens findet hier die erste zusammenfassende Darstellung von deutscher Seite. Der Garten des architektonischen Stils oder ähnlich müßte der genauere Titel lauten, die Wandlung zum malerischen Stil in der 2. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts wird nur anhangsweise und mehr vom Geschichtspunkt der Auflösung des strengen Gartenstils behandelt. Die Entwicklung der Gartenkunst wird zunächst in ihren Grundzügen dargestellt. Die Anfänge der künstlerischen Gartengestaltung in dem Lust- und Wurzgarten des Mittelalters und die Ausbildung des Lustgartens der Renaissance, der das Parterre ausprägt, werden erörtert. Das Hauptgewicht wird auf den Garten des Barock gelegt, der die zusammenschließende Gliederung an Stelle der einander gleichwertigen Teile bringt, der Entwicklung des Schloßbaues gemäß; „das Parterre als mittlerer Hauptraum, dem nach dem Garten blickenden zentralen Festsaal im Schloß entsprechend, im Anschluß daran, den privateren Gemächern analog, die Reihe der Boskettträume, verbunden durch Alleen, die, gleich den im Gebäude damals neuerscheinenden Korridoren und Galerien eine bequeme Verbindung zwischen den Quartieren herstellen." Das Inkrafttreten des architektonisch-räumlichen Elementes, des gutwirkenden Reliefs im Garten durch die scharfe Trennung des Bosketts und Parterres, „die Steigerung der Bewegung nach der Mitte in den Hauptprospekts", die Erweiterung der Perspektive, diese Grundmomente des Barockgartens werden trefflich klar gemacht. Die Entwicklung wird von den italienischen Gärten des XVI. Jahrhunderts bis zu den Schöpfungen Lenôtres verfolgt. An diese Darstellung der allgemeinen Richtlinien schließt sich die Untersuchung einzelner Repräsentanten; bemerkenswert ist die Beobachtung, wie der „Terrassengarten" der römischen Villenbaumeister des XVI. Jahrhunderts bei den französischen Baumeistern nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts, ihrer Richtung auf Bequemlichkeit entsprechend, in sanften abfallenden Terrassen angelegt wird. Unter den „Gärten der Ebene" werden einige der wichtigsten Schloßgärten Deutschlands (Favorite, Veitshöchheim) besprochen. Weiterhin untersucht der Verfasser mit einer an Burkhardts und Wölfflins Schriften geschulten Systematik die für besondere Zwecke geschaffenen Gärten, Kloster- und Schulgärten, Blumengärten, Orangerien, Giardini secreti und die gegenwärtig im Vordergrund des Interesses stehenden Hausgärten. Daran schließt sich die Besprechung der für den Barockgarten charakteristischen Einzelheiten, der Parterre-Ornamente, Laubgänge, Alleen, Boskettträume, Hecken, Baumfiguren, Labyrinthe, der Wasserspiele (Kaskaden, Fontainen, Kanäle), deren Bedeutung im Bilde des Barockgartens Wölfflin zuerst betont hat. Schließlich werden die Gartenarchitekturen, unter denen die Grotte die erste Stelle einnimmt, und die Gartenplastik, die namentlich für die Geschichte der deutschen Bildhauerei des XVIII. Jahrhunderts von großer Wichtigkeit ist, behandelt. Als Abbildungen sind zeitgenössische Stiche beigegeben, mit feinem Gefühl ausgewählt. Einige Abbildungen von Gemälden, wie sie namentlich die holländische und flämische Schule des XVI. und XVII. Jahrhunderts bietet, hätten allerdings die Wirkung der alten Anlagen veranschaulicht, da der Stich mehr die architektonische Idee gibt. Auch Photographien erhaltener alter Anlagen wären erwünscht gewesen. Schließlich ist aber das, was der Verfasser erstrebt hat, völlig erreicht.

Vor der Systematik mußte der individuelle Entwicklungsgang notwendigerweise in den Hintergrund treten. Zu weit gegangen ist es, wenn aus prinzipiellen Überlegungen heraus praktisch und tatsächlich berechtigte Begriffe, wie „italienischer" und „holländischer" Gartenstil annulliert werden. Die Schilderung der Entstehung des englischen Gartens im Schlußkapitel ist von einem vorgefaßten Parteistandpunkt aus entworfen. Alle Momente werden zusammengetragen, um diese Bewegung in Mißkredit zu bringen. Das Wesentliche und Positive dieser Kunstart, deren Ursprung in einer neuen malerischen Anschauung von der Natur beruht, die neben der architektonischen gleichberechtigt ist, wird nicht hervorgehoben. Es gibt einen großen und einen kleinlichen englischen Gartenstil, wie es einen großen französischen Gartenstil und eine kleine schematische Manier dieses Stils gibt; nicht aus den Gefühlsergüssen der Romantiker oder den Spielereien der Gartenliebhaber kann man ein Urteil über diese neue Gestaltungsweise gewinnen, sondern aus den Schriften und Leistungen der großen englischen und deutschen Baumeister der 2. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts; die Blüte des großen englischen Gartenstils fällt in die Zeit von rund 1770

Digitized by Google

bis 1810, und zwar auf englischem und norddeutschem Gebiet: wenn Grisebach an Lorrain erinnert, um das Naturgefühl, zu charakterisieren, das den strengen französischen Garten geschaffen hat, so wird man das gleich starke Naturgefühl zur Blütezeit des englischen Gartens in den zeitgenössischen Landschaften der englischen Schule, Gainsboroughs, Girtins und besonders Constables finden. Die Wirkung der großen englischen Parks dieser Epoche, die übrigens nie die architektonischen Grundlagen, besonders in Rücksicht auf die Gebäude aus den Augen setzen, ist von derselben Stärke wie die der Schöpfungen Lenôtres, nur anderer Art. Wenn der neuromantische englische Gartenstil nach den 20er Jahren des XIX. Jahrhunderts die Grundgedanken des wahren englischen Gartenstils immer mehr vernachlässigt hat, so kann man deshalb die ganze einem kräftigen künstlerischen Gefühl notwendig entspringende Bewegung dafür nicht verantwortlich machen, aus Prinzip. Sonst könnte Jacob von Falke dasselbe von Grisebachs Darstellung dieses Teils der Gartenkunst sagen, was Grisebach über Falkes 1884 erschienenes Gartenbuch sagt, es sei in den Anschauungen seiner Zeit befangen. Sobald man indes das für unsere Zeit notwendigste ins Auge faßt und den modernen Gartenkünstlern aus der Geschichte heraus eine praktische Richtschnur geben will, wird man auf den architektonischen Garten und nur auf diesen als vorbildliche Schöpfung hinweisen müssen. Von diesem Gesichtspunkt aus ist Grisebachs einseitige Stellungnahme ein Verdienst.

Hermann Schmitz.

LUDWIG PASTOR, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Vierter Band. Erste Abteilung Leo X. Zweite Abteilung, Adrian VI. und Klemens VII. Fünfter Band. Paul III. Freiburg i/B., Herdersche Verlagshandlung 1906, 1907, 1909.

Ludwig Pastors monumentales Werk der Geschichte der Päpste bietet auch dem Kunsthistoriker dauernd so reichen und wertvollen Stoff für seine Arbeit, daß sich heute niemand mehr mit der Kunst der Renaissance in Italien beschäftigen kann, ohne auch in diese Bände Einsicht zu nehmen. So haben auch schon die früheren Bände bei den Kunsthistorikern die höchste Beachtung gefunden. Daß des Verfassers erstaunliche Arbeitskraft sich dauernd auf erfreulicher Höhe erhält, haben die letzten Jahre bewiesen: 1906 erschien Band IV, 1. Leo X.; 1907 Band IV, 2. Adrian VI. und Klemens VII.; 1909 Band V: Paul III.

Kunst und Kultur im Vatican in der für das Papsttum so verhängnisvollen ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erfahren bei Pastor in den drei letzten Bänden seiner Werke eine sehr eingehende Würdigung. Im allgemeinen ist die Darstellung ebenso fließend wie belehrend und erschöpfend. Der Kunsthistoriker von Fach allerdings wird sich schwerlich alle Urteile des Verfassers ohne weiteres aneignen; für ihn sind zunächst vor allem wieder die Quellenangaben von Wert, die Pastor in besonderen Anhängen gesammelt hat. Will man Spezialfragen der Kunst jener Tage im Zusammenhange mit der Zeitgeschichte behandeln, so ist ein solches Unternehmen ohne Benutzung der Bände Pastors schlechterdings nicht denkbar. Das gilt nicht nur im Großen sondern auch im Kleinen. Auch die Literatur über die Sixtinische Madonna in Dresden findet man z. B. bei Pastor vollständig angegeben. Möchte man etwas über die heute noch immer nicht völlig aufgeklärte Frage über die Majolika-Industrie der Medici erfahren, Pastor weiß, daß sich vor allem im Musée de Cluny höchst merkwürdige Stücke mit dem Medici-Papst-Wappen befinden, und er gibt uns auch hier die einschlägige Literatur.

Vor allem aber gelingen diesem Forscher bei seiner einzigartigen Kenntnis der Archive Italiens, bei seinem rastlosen Streben nach Vollständigkeit und abschließenden Resultaten, immer wieder größere und kleinere Entdeckungen, die für unsere kunsthistorische Quellenkunde oft von einschneidender Bedeutung sind.

Wie seltsam berührt der von Pastor erbrachte Nachweis, daß an den Wänden der Sixtinischen Kapelle noch zum letztenmal vor ihrer Zerstreuung in alle Winde Raffaels Teppiche prangten, als dort im Schreckensjahre 1527 die Leiche Bourbons geborgen wurde! Wie wertvoll sind alle seine Ausführungen zu Raffaels Arbeiten in den Loggien! Wie merkwürdig ist der Auszug aus einem Briefe Castigliones an Isabella d'Este, in dem er das sorglose Leben Leos im Vatikan schildert, seine Freude an der Musik, seine Teilnahme für die Bauunternehmungen im Vatikan und vor allem für die Loggien, die er als seine eigenste Schöpfung betrachten konnte. Mit Recht weist Pastor bei dieser Gelegenheit wieder auf die merkwürdigen Kopien der Loggien-Gemälde im Vatikan und in der Wiener Hofbibliothek hin, mit Recht betont er den Wert des libro di ricordi v. J. 1513 im Archiv von St. Peter, wo sich gerade über Bramantes Bauten noch kostbare Belege finden.

Digitized by Google

Zwei völlig unbekannte Breven Leos X. hat Pastor in der Ambrosiana entdeckt. Beide sind v. J. 1514 datiert und beziehen sich auf Fra Giocondos Ernennung zum Oberarchitekten von St. Peter und Giuliano da Sangallos Bestimmung zum Administrator. Pastor weist dann weiter aus dem Diarium des Paris de Grassis nach, daß bereits Raffael durch seine Bauten v. J. 1514 den Kanonikern von St. Peter die Möglichkeit gab, wieder in der alten Peterskirche zu amtieren. Die große Mauer zwischen dem Langhaus der alten Basilika und dem Kuppelbau, deren Zeichnung uns Grimaldi erhalten hat, wurde ja bekanntlich erst viel später von Paul III. ausgeführt.

Adrians VI. kurzes Pontifikat konnte der Verfasser auch was die Kunst anlangt in aller Kürze behandeln. E. Müntz hat in der Tat in den Rechnungsbüchern dieses Papstes nur eine einzige Ausgabe für künstlerische Zwecke gefunden, die sich auf Goldschmiedearbeiten zum Schmuck einer Madonna beziehen. Aber Pastor kann diesem vielverkannten Papste noch ein anderes Verdienst um die Kunst nachweisen: Adrian ließ die von Leo X. verpfändeten Teppiche Raffaels wieder einlösen und in der Sixtina aufhängen. Selbstverständlich finden wir bei Pastor auch über das glänzende Grabmal Adrians mit der bekannten vielsagenden Inschrift die gesamte Literatur zusammengetragen.

Klemens VII. künstlerisches Mäcenat wurde durch den Sacco di Roma jäh unterbrochen. Damals löste sich die Schule Raffaels auf; ein großer Teil der in Rom beschäftigten Künstler verloren Leben oder Vermögen. Bei dieser Gelegenheit wird Lorenzo Lotto (p. 558) versehentlich als Bildhauer aufgeführt; das Missale Romanum Klemens VII. befindet sich nicht, wie Pastor angibt, im Berliner Kupferstichkabinett. Ich selbst suchte es dort vergebens, und es dürfte schwer sein zu erfahren, wo es sich heute befindet. Wichtig sind vor allem zwei bis dahin unbekannte Breve von 1531 und 1533, welche die Ernennung Peruzzis zum Architekten von St. Peter betreffen. Ferner hat Pastor im Staatsarchiv zu Florenz Zahlungsanweisungen an G. Barile entdeckt, der die berühmten Türen der Loggien schnitzte. Er bringt auch ein neues Dokument bei, Bandinellis Kopie des Laocoon betreffend.

Wir alle wissen ja, wie sich Klemens VII. schon als Kardinal als Gönner Michelangelos betätigt hat. Und wenn er auch nicht immer glücklich war in der Behandlung eines Charakters, der selbst den Päpsten Furcht einflößte, so verdanken wir seiner Munifizenz doch die Bibliothek der Laurenziana und die Medici-Kapelle in Florenz. Kurz vor seinem Tode bestimmte Klemens VII. noch den Widerstrebenden, die Altarwand in der Sixtinischen Kapelle auszumalen. Auch hierfür bringt Pastor aus einem Briefe datiert aus Venedig vom 2. März 1534 einen merkwürdigen Beleg bei, in dem es heißt, daß es dem Papst endlich gelungen sei, Michelangelo zu bestimmen, in der Kapelle die „Auferstehung" zu malen. Im Anhang publiziert dann Pastor noch einen für die Michelangelo-Regesten nicht unwichtigen Brief des Francesco Gonzaga an den Herzog von Mantua, der sich für seinen Palazzo del Té ein Werk Michelangelos wünschte, aber natürlich nicht erhielt.

Das Pontifikat Pauls III. bedeutet einen letzten Höhepunkt des päpstlichen Mäcenats im Cinquecento, den selbst Pius IV. und Gregor XIII. nicht wieder erreicht haben. Die Quellen, welche Pastor hier erschlossen hat, fließen besonders reichlich. Kaum jemals vorher haben die Kunstbestrebungen der Farnese eine gleich umfassende kritische Würdigung erfahren wie hier. Das Mäcenat der Rovere und der Medici kennen wir ziemlich genau. Für alles, was die Farnese getan haben um sich der Nachwelt in Bauten und Bildern zu erhalten, hat erst Pastor die Grundlage geschaffen, auf der wir getrost weiter bauen können. Was haben Paul III. und seine Nepoten nicht alles in Rom gebaut! Die Befestigung der Stadt, der Umbau des Kapitols, Umbau und Ausschmückung der Engelsburg, die Anlage des Kloster-Palastes von Aracoeli, die Fortsetzung des Neubaues von St. Peter — das waren Aufgaben, wie sie sich seit Julius II. kein Papst mehr gestellt hatte. Auch hierzu publiziert Pastor eine Reihe von Breven vor allem Guiliano da Sangallo betreffend zum erstenmal; er hat für die Übertragung der Marc-Aurels-Statue vom Lateran aufs Kapitol ein neues Datum aufgestellt; er bringt auch für die Beurteilung des Jüngsten Gerichtes durch die Zeitgenossen, für seine Erklärung und Geschichte mehr als ein neues Moment bei. Wer endlich über die Baugeschichte von St. Peter feste Daten und vollständige Literatur sucht, wird sie bei Pastor mit manchen neuen und wertvollen Angaben finden.

Die Kunstwissenschaft hat es seit langem mit Dankbarkeit anerkannt, was ihr ein Forscher wie Pastor an grundlegenden Bereicherungen zugeführt hat. Jetzt öffnet sich dem Verfasser mit den Pontifikaten Julius III., Pius IV. und Gregors XIII. vor allem ein neues von der kunsthistorischen Forschung wenig bearbeitetes Feld. Möchten ihm auch hier reiche Früchte die rastlose Arbeit lohnen!

E. Steinmann.

Digitized by Google

J. P. RICHTER, The Mond Collection. London, John Murray, 1910.

Die Publikation der berühmten Sammlung von Dr. Ludwig Mond bedeutet ein Denkmal in der Geschichte des Sammelwesens. Die hier in einem großartigen Rahmen niedergelegte wissenschaftliche Arbeit des Herausgebers ist nicht weniger bedeutend wie die äußere Form, in der diese Publikation an die Öffentlichkeit tritt. Beides darf schlechthin als vorbildlich angesprochen worden.

Zwei reich mit Tafeln durchsetzte voluminöse Textbände, deren technische Aufmachung dem Verleger alle Ehre macht und dazu eine prachtvolle Tafelmappe mit 41 Heliogravüren vermitteln restlos eine Anschauung von dem Bestande der Sammlung und der wissenschaftlichen Bedeutung der einzelnen Werke, wie sie eindringlicher kaum hätte gegeben werden können.

In dieser einzigen Sammlung ist die italienische Kunstgeschichte in ihrer ganzen Entwicklung und mit Hauptwerken ihrer prominentesten Erscheinungen beinahe lückenlos vertreten. Für die Disposition der Bearbeitung ergab sich deshalb wie von selbst der nach Territorien eingestellte Gesichtspunkt. So behandelt der erste Band, dem das Porträt des Sammlers vorangestellt ist, zunächst die venetianische Malerei, mit jenen Meisterschöpfungen des Giovanni Bellini, Cima, Bissolo, Palma und Tizian, denen sich die Künstler der späteren Zeit anschließen. Ein zweiter Abschnitt gilt Mantegna und der Malerschule von Verona. Der zweite Band beginnt mit Lionardo und der lombardischen Schule, leitet dann zur Malerei von Toskana und von hier nach Umbrien über. Bologna und Ferrara beschließen die Untersuchungen über die italienische Kunst, während in einem Schlußkapitel die spanische Malerei gesondert zu Worte kommt.

In einer besonderen Einleitung gibt Richter einen Überblick über die Bedeutung und die Geschichte der Sammlung im Großen. Er umschreibt die allmähliche Entwicklung des öffentlichen und privaten Sammlers, wie sie Hand in Hand mit der fortschreitenddn Erkenntnis der Wissenschaft gegangen ist, zeichnet das Ideal des Sammlers, wie es Dr. Mond verkörpert hat und gibt nach einigen kunstwissenschaftlich-theoretischen Erklärungen eine Aufstellung derjenigen Bilder, die aus dem Besitz von Dr. Mond in den Bestand anderer Sammlungen gekommen sind.

Mit diesen Andeutungen ist nur die Disposition des Werkes im allgemeinen umschrieben. Die Methode der wissenschaftlichen Untersuchung aber hebt gerade diese Publikatoin weit aus dem Rahmen ihrer ursprünglichen Aufgabe heraus. Dieser Katalog der Sammlung Mond hat sich zu einem Oeuvrekatalog der italienischen Malerei erweitert. Indem er nämlich das einzelne Bild aus der Sammlung nicht für sich, sondern stets im Zusammenhang mit dem Lebenswerk seines Schöpfers betrachtet, indem er zurückgreifend die Fäden der historischen Evolution abspinnt und auf Grund von Dokumenten und wissenschaftlichen Spezialuntersuchungen jeder Arbeit chronologisch vergleichend ihre besondere Stelle zuweist, gewinnt er erst die Grundlagen für das logische Einordnen des in der Sammlung Mond vertretenen Kunstwerkes. Damit aber wächst sich seine Untersuchung zu einer fundamentalen Arbeit über die Geschichte der italienischen Malerei aus und unter solchem Gesichtspunkt darf die wissenschaftliche Leistung des Bearbeiters als vorbildlich angesprochen werden. Dadurch erhält letzten Endes erst die Publikation als solche ihren ungeheueren Wert und mögen hier wie dort die Ansichten der Forscher auch voneinander abweichen, das Tatsächliche solcher vieljährigen Forscherarbeit bleibt bestehen. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man die ungeheuere Arbeit, die hier niedergelegt ist, als das monumentale Lebenswerk eines Kunstgelehrten anspricht, der auch am Zusammenbringen jener Schätze selbst einen hervorragenden Anteil gehabt hat. Denn Richters wissenschaftliche Unterstützung datierte von 1884 her. Er ist den vom Sammler gewiesenen Direktiven „daß diese Sammlung eine Repräsentation der italienischen Kunst im Großen sein solle" mit Glück gefolgt und daß es ihm im Verein mit jenem opferfreudigen Besitzer gelungen ist, in verhältnismäßig kurzer Zeit etwas Mustergültiges zu schaffen, beweist die an kunstgeschichtlichen Forschungsergebnissen reiche Arbeit dieses Prachtkataloges. Interessant wirkt im Hinblick auf das moderne Sammelwesen jener Abschnitt der Einleitung, wo sich Richter über den Nutzen der Morellischen Methode für den Sammler äußert, die sich bei der Mondcollection mehr als einmal praktisch bewährt hat und der die Sammlung ganz allein ihre hohe Qualität dankt. Morelli war der Freund des verstorbenen Besitzers und ihm dankt auch der Verfasser des Kataloges für seine Beihilfe.

Was im Einzelnen die wissenschaftlichen Ergebnisse für sich bedeuten, in wieweit sie die kunstgeschichtlichen Forschungen auf dem Gebiet der italienischen Malerei bereichern und beeinflussen, werden wohl zur Genüge die Spezialarbeiten der nächsten Jahre dartun, in denen mehr als einmal auf die Richtersche Arbeit zurückgegriffen

Digitized by Google

werden wird, weil hier ein gewaltiges Material in jahrelangen vergleichenden Studien aufgearbeitet worden ist und weil die Sammlung des viel zu früh verstorbenen Dr. Ludwig Mond die italienische Malerei für sich so geschlossen repräsentiert wie kaum irgend eine andre private Sammlung auch jenseits des Ozeans.

Wie bekannt hat Ludwig Mond seine Schätze der Londoner National-Gallery vermacht. Es bleibt also nichts zu wünschen übrig. Alles hat dieser Mann getan, einem Lebenswerke, das doch nur in einem an Arbeit reichgesegneten Dasein Mußestunden ausfüllen konnte, unvergängliche Werte zu verleihen. Was er gesammelt, wird der Nachwelt in jedem Sinne erhalten bleiben und die Früchte dieser Arbeit werden künftige Geschlechter ebenso genießen können wie wir es heute tun. So sollten Sammler denken und handeln. Sie würden nicht nur sich selbst das schönste Denkmal setzen, sondern auch der Nachwelt Dienste leisten, die wir heute noch gar nicht einzuschätzen vermögen.

Georg Biermann.

RICHARD HAMANN UND FELIX ROSENFELD. Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik mittelalterlicher Architektur, Ornamentik und Skulptur. Mit 7 Lichtdrucktafeln und 182 Textabbildg. Berlin, G. Grote, 1910. M. 20.—.

Seit der vortrefflichen und noch heute sehr lesbaren „Jubelschrift" von C. L. Brandt von 1863 ist über den Magdeburger Dom nicht zusammenhängend gehandelt worden. Obgleich seine Baugeschichte höchst anziehend und voller Rätsel ist; Goldschmidt, Dehio, Hasak, der Referent hatten in den letzten Jahren Einzelfragen untersucht. Nun kommt zum erstenmal wieder ein umfassendes Werk, das den bis ins Unendliche differenzierten Fragen der ganzen Baugeschichte nachspürt und sie vom modernen Standpunkte behandelt: Hamann ästhetisch und stilkritisch, Rosenfeld, der ehemalige Archivar in Magdeburg, auf Grund der Quellen. Das archivalische Material ist von Rosenfeld mit aufopferndem Fleiße restlos durchgearbeitet und manche schönen Resultate unumstößlich festgesetzt worden. Hierzu zählt vor allem die endgültige Festlegung der Grundsteinlegung auf April 1209, die Umschreibung der ersten Bauepochen bis 1231 und innerhalb dieser verschiedene Förderzeiten sowie der Beweis, daß Hasaks „Domkapelle von 1211" keine Chorkapelle, sondern nur der schnell errichtete Interimsbau sei, und Beendigung der Querschiffe 1266. Daneben eine Fülle sachlicher Angaben über den Baubetrieb, die eine wertvolle Grundlage für die Forschung bieten.

Hamanns Anteil an dem Werk ist weit umfangreicher und abgesehen von einigen Zusätzen in Text und Abbildungen ein Wiederabdruck seiner in den Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1909 erschienenen Aufsätze über die Kapitelle des Doms. Dieser Teil gibt dem Buche schon durch die zahlreichen klaren Abbildungen sein Gepräge; der Verlag hat die Ausstattung in einer wissenschaftlich trockenen aber vornehmen Weise besorgt. Auch hier seien die Verdienste von Dr. Stoedtner hervorgehoben, der vom Magdeburger Dom über 300 Aufnahmen herstellte und dadurch erst eine so schwierige Vergleichungsarbeit wie die von Hamann ermöglicht hat.

Es ist wunderbar, daß man so spät auf den Gedanken gekommen ist, die Kapitelle des Magdeburger Doms wissenschaftlich zu untersuchen. Sie prägten den ältesten Teilen des Baues so nachdrücklich ihren Charakter auf, daß seine Baugeschichte nicht an ihnen vorbeisehen kann. Diese Wichtigkeit der Kapitelle zuerst erkannt zu haben, ist P. J. Meiers Verdienst[1]); Hamann behandelt als erster den sehr schwierigen Stoff im großen und im wesentlichen mit ungemein glücklicher Hand. Er überschätzt vielleicht mitunter den Wert der Kapitelle für die Erkenntnis der Architektur, so wenn er einem — nicht bedeutenden — Steinmetzen derartig einschneidende Anlagen zuschreibt (S. 104) wie die Einmauerung der Skulpturen am Chorhaupt, oder wenn er (S. 99) meint, Profilformen könnten auch den Steinmetzen selbständig vom Architekten überlassen werden: das ist ganz unmöglich, denn Profile sind geradezu als Signa des Architekten anzusehen. Die Einseitigkeit der Methode erlaubt H. auch nicht, die näheren Zusammenhänge Magdeburgs mit Naumburg, Bamberg, Münster u. a. in ihrem architektonischem Kern zu erkennen; Arnstadt, Halberstadt, Riddagshausen, die unmittelbar mit Magdeburg zusammenhängen, und ihre Gefolgschaft in Freyburg (Marienkirche), Mühlhausen, Pforta usf. erwähnt er gar nicht, obwohl hier sogar vielfach die Kapitelle einen festen Anhaltspunkt geben[2]). Allein das alles hätte ihn zweifelsohne zu weit fortgeführt, der Magdeburger Dom selbst und die

(1) Vor allem im Braunschw. Magazin, 1904, Seite 13 ff.
(2) Über diese und andere Beziehungen des von Hamann „Niederrheinischer Meister" genannten Baumeisters gedenkt Ref. demnächst ausführlich zu handeln.

Digitized by Google

Quellen seiner Kunst waren an sich schon ein fast unübersehbares Gebiet; und wir müssen es durchaus anerkennen, daß diese Derivation von oben neben der sorgfältigsten Stilanalyse, die H. liefert, es schon wert waren, daß daneben die Ableitungen nach unten hin, die von Magdeburg ausgehen, zurücktreten und seiner Methode den Anschein der Einseitigkeit geben.

Zunächst scheint ja eine solche Fülle von plastischen Ornamenten, wie sie in Magdeburg vornehmlich die Ostteile bergen, in geringem Zusammenhang mit der Architektur zu stehen. Es gab da eben einen Architekten und ein Dutzend Bildhauer, die des Architekten Bauglieder, jeder nach seinem Können, zu schmücken hatten. Diese Seite der Angelegenheit beschäftigt H. zunächst in ausgiebigem Maße. Er gibt Analysen der einzelnen Typen und der einzelnen Bildhauer, ihrer Gehilfen, ihrer Beeinflussungen; ja nicht genug damit, er findet mit einem merkwürdigen Scharfblick auch die überaus komplizierten Stadien der Bearbeitung (oft durch verschiedene Hände), der Anpassung, der Zusammenstückung heraus und bringt sie in sinnreiche Kombinationen. Man muß sagen, daß hier mitunter etwas zu viel des Guten geschieht, wenn der Zweck im Auge behalten wird, den die Autoren des Buches betonen: sich mit ihm an das große Publikum zu wenden. Ich nehme keinen Anstand einzugestehen, daß ich das Meiste mehrere Male habe lesen müssen, und bezweifle ein wenig, daß die sehr schätzenswerte Subtilität Hamanns ein Laienpublikum zum Verständnis der Architektur erziehen kann.

Wissenschaftlich aber ist mit dieser sorgfältigen Stilkritik ein wahres Musterbeispiel der Untersuchung an Ornamenten aufgestellt werden. Ich resümiere kurz die wichtigsten Typen, Meister und Gehilfen zusammengenommen:

1. Der Meister der breitlappigen (Kelchblock-) Kapitelle: ein origineller Menschenbildner, von dem der Porträtkopf mit dem Kopftuch (Abb. 15) im Gedächtnis bleibt und die verrenkten düsteren Figürchen; in Ornament unorganisch.

2. Der Meister des Magdalenentympanons, der fortgeschrittenste und bedeutendste Bildhauer; von ihm das Tympanon mit Christus und Magdalena und die herrlichen Frauenfiguren an einem Kelchkapitell (Taf. D und E); Schulung in Chartres; sehr wahrscheinlich identisch mit einem (dem?) Hauptmeister in Freiberg und Wechselburg. Sein Ornament, voll Naturgefühl und Eleganz, gehört zum Schönsten, was der Übergangsstil hervorgebracht hat. Die Hypothese H.s, daß er der erste Meister ist, nach einer Studienreise in Frankreich umgewandelt, ist bestechend in ihrer Kühnheit, aber unannehmbar aus zeitlichen Gründen.

3. Der „französische" Meister, in dem wir wohl mit P. J. Meier einen „ehrlichen Deutschen" sehen können[1]). Schulung in Reims. Anmutige und phantasiereiche Erfindung. Von ihm — und nicht von dem „niederrheinischen Meister", trotz der rheinischen Parallelen — stammen auch die sämtlichen Portale im Chorumgang und südlichen Seitenschiff. Das Tympanon Abb. 40 kann ich nur als seine Arbeit ansehen. Nur er besitzt die Freiheit, derartig „natürliche" Zweige und Blätter zu bilden.

4. Mit dem „Niederrheinischen Meister" ist H. überhaupt nicht mehr ganz auf der Höhe der 3 vorangegangenen Erscheinungen. Während jene in glänzender Diktion klar, persönlich erfaßt uns vorgestellt werden, segeln unter der unbestimmten Flagge des Niederrheinischen gar zu inkongruente Sachen. Wie soll das Adlerkapitell (Abb. 37) zu dem flach umliegenden Blattwerk von Abb. 44 in Beziehung gebracht werden? Ich möchte überhaupt vorschlagen, den Architekten vom Bildhauer, die H. in diesem Meister vereinigt, strenger zu trennen. Der nicht sehr persönliche Künstler, der als Kennzeichen in Reihen übereinander stehende akanthusartige Blattornamente hat und vom ersten wie vom zweiten Meister beeinflußt ist, kann unmöglich der Baumeister der Chorkapellen und weitgestellten Arkaden sein. Diesen möchte ich vielmehr nach einem Hauptwerke den „Naumburger" Architekten nennen. Was seine Kapitelle betrifft, so sind sie in Magdeburg an allen seinen charakteristischen Teilen unbedeutend gehalten, obwohl von verschiedenen Steinmetzen gefertigt. Er, nicht der Maulbronner (Hamann, S. 93) hat allein das Südportal der Kirche geschaffen; und so kündigt auch in Naumburg, Riddagshausen usf. eine gewisse kärgliche Monotonie der Kapitellformen den wohl zisterziensisch-westfälisch geschulten Architekten. Aber es ist hier nicht der Ort, sein Werk und das des Maulbronners und ihrer beider Schüler zu scheiden; in Kürze soll über diese hochinteressante Baugruppe berichtet werden.

5. Der Rankenmeister ist als Persönlichkeit noch schwerer zu fassen als der Niederrheinische. Hamann selbst muß dieses zugeben durch Abspaltung verschiedener Gehilfenarbeiten. Es emp-

(1) Besprechung der Aufsätze H.s in den Geschichtsbl. f. Stadt und Land Magdeburg, 1909, Heft 2.

Digitized by Google

fiehlt sich vielleicht, hier den Begriff „Meister" durch den des Typus zu ersetzen. So gefaßt, begreift das Rankenkapitell auch das von H. besonders gewertete „Westfälische" und „Mittelrheinische" in sich. Beide sind ebenso Abarten des Ranken-, besser Stengelkapitells, wie das elegant gezeichnete und das mit den wundervoll stilisierten Aspiden (vgl. Abb. 16—35, 83—87, 96—102). Ihr massenhaftes Auftreten in Sachsen, Westfalen, Rheinland, ihre starke Variabilität, die ein festes Abgrenzen von Persönlichkeiten außerordentlich erschwert, ja unfruchtbar erscheinen läßt, besagt vor allem, daß dieses der Haupttypus der führenden Bauschulen um 1210—1240 im Nordwesten Deutschlands ist. Die mainfränkischen (Gelnhauser) Formen variieren denselben Typus mit kräftigem Einschlag von Maulbronn. Es ist also für die Architektur gerade mit diesem Kapitell nicht viel anzufangen. H. faßt denn auch in Erkenntnis ihrer mangelnden Schlußfähigkeit das eigentlich architektonische Ergebnis aus dem gleichzeitigen Vorkommen von Ranken- (und Niederrheinischen) Kapitellen ziemlich unbestimmt. Als besonders drastisches „Gegenbeispiel" möchte ich nebenher erwähnen, daß an den Türmen von S. Blasii in Mühlhausen (das von Arnstadt abhängt) zwei Kapitelle von reinem Maulbronner Typ vorkommen, während der Bau selbst mit Maulbronn (resp. den Bischofsgang in Magdeburg) gar nichts zu schaffen hat. Steinmetzen arbeiteten eben überall, wo es etwas zu tun gab, und bei lockerer Zügelführung des Architekten auch in der Form ganz selbständig.

6. Einen an sich uninteressanten Typ hat H. nicht mit aufgeführt; es sind sehr große, dickblätterige und dickknospige Formen mit gerilltem Hals; auch die schilfblattartigen fleischigen Blätter gehören wohl hierher.

7. Der — durch P. J. Meier — hinlänglich bekannte Akanthusmeister aus Speier.

8. Die Maulbronner Typen.

9. Die halbnaturalistischen Knospenkapitelle im Hochchor und nördlichen Querschiff. NB. In diese, die V. Bauperiode, und nicht in die Umgebung des Portalmeisters der I. Periode, wie H. (S. 93) und P. J. Meier annehmen, gehört die Figur des „Bonensack", wie aus ihrem Laubwerk und der vorgeschrittenen plastischen Behandlung hervorgeht. Daß dieser „Bonensack", der seit undenklichen Zeiten in der Domliteratur herumspukt, an dem Bischofsgang und somit auch dem Maulbronner Paradiese völlig unschuldig ist, möchte ich hier ausdrücklich betonen, weil ich selber einen guten Teil der Schuld daran trage (durch mein Buch über Maulbronn), daß dieser von Hasak in die Welt gesetzte Irrtum sich hartnäckig behauptet hat. Auch dies Verdienst gebührt Hamann, die falsche Bezeichnung richtig gestellt zu haben.

10. Die gotischen Kapitelle entbehren des persönlichen Interesses, das die nachromanischen auszeichnet. Doch ist hier auch schärfer die ältere Art der Seitenschiffe (nebst Ernstkapelle, Brunnenhaus — vor dem Südportal, im Kreuzgang — und Nord-Kreuzgang) mit ihrem fröhlich wuchernden Blattwerk von der späteren des Hochschiffs (um 1300 bis ca. 1330) zu trennen; diese sind abstrakter und oft kahl. —

Die Schlußfolgerung von den Ornamenten auf die Architektur und mehr noch deren kritische Untersuchung selbst hat H. zu wertvollen Resultaten geführt, die für die Baugeschichte des Magdeburger Doms wohl immer maßgebend bleiben werden. Er hat die vordem — namentlich durch Hasaks Kritiklosigkeiten — ganz verworrenen Anteile der I. und II. Bauperiode sauber auseinandergeschält; hat gezeigt, daß dem ersten Meister mit den französischen Chorgrundriß und der Freude an romanischem Formenreichtum nicht mehr die Gewölbe des Chorumgangs gehören, welche vielmehr ebenso wie die 5 Chorkapellen, der aus Westfalen kommende „Niederrheinische" (Naumburger) Meister zugefügt hat. Als die eigentliche Tat dieses bedeutenden Mannes aber hat er die jetzige Gestalt der Langhausarkaden festgestellt; entgegen der Annahme P. J. Meiers (und mit Recht), daß diese Verbreiterung der Seitenschiffe und das Aufgeben des Zwischenpfeilers erst nach 1274 eingesetzt habe. Hinzuzufügen ist, daß als nächste Konsequenz dieser kühnen Tat das System von Münster i. W. zu gelten hat: es bleibt nichts anderes übrig, da Magdeburg etwa 1215 und der erneute Baubeginn von Münster 1225 fällt, als eine Beeinflussung des westfälischen Domes durch Magdeburg anzunehmen, wie solche auch durch andere Gründe gestützt wird; nicht umgekehrt. Die weiten Arkaden also stammen nicht aus Westfalen, wie H. annimmt, sondern sind von Magdeburg dorthin übertragen.

Überzeugend sind die Hinweise auf rheinische Vorbilder für den Meister, in S. Andreas-Köln, Bacharach, Sinzig; und die Verwandtschaft der Kapelle der Neuenburg mit ihm (vielleicht ein Schulwerk).

Die Nebenchöre der Stiftskirche zu Offenbach a. Glan stammen hingegen aus Maulbronner Schule.

Die Teilung der Arbeit am Bischofsgang und das eigentümlich Zwiespältige in der Hochchor-

Digitized by Google

bildung hat H. sehr richtig analysiert. Man tut am besten, hier das Meisterprinzip auch auf die Architektur direkt anzuwenden (wie ich es in „Maulbronn" durchgehends versucht habe) und die Unbestimmtheiten dadurch zu beendigen, daß man einen Meister annimmt, welcher dem „Naumburger" nahe steht, vom Maulbronner lernt und zunächst dreiviertel des Bischofsgang nach dessen Vorbild, ungeschickt genug, vollendet, sodann den Chor ausführt. Auf ihn, nicht auf den Maulbronner — der aus Montier-en —. Der allerdings wohl die Anregung gebracht hatte — oder gar auf einen untergeordneten Steinmetzen (H. S. 104) geht auch die Einmauerung der Portalfiguren im Chorhaupt zurück.

Widerspruch möchte ich dagegen erheben, daß die Doppelgalerie am Chordache in diese Periode (bis 1231) fällt. Derartige nüchterne gotische Formen (H. gebraucht selbst das Wort „gotisch"!) finden sich schwer vor dem Ende des XIII. Jahrhunderts. Hier lassen sie sich, samt der auffälligen Verdoppelung, sehr einfach in die Zeit der Langschiffswölbung einreihen, da man das vordem niedrige Chordach auf die Höhe der übrigen bringen wollte und die Aufhöhung in der ansprechenden Form des Laufganges über dem bisherigen Gesims vollzog. Der Gleichheit des ganzen Baus wegen setzte man dann noch die Galerie des Langhauses über diesem Laufgang fort.

Auch das Vorbild für das Fassadenportal ist keineswegs in Straßburg zu suchen. Es ist vielmehr eine sehr tüchtige, in allen wesentlichen Stücken getreue, aber doch plumpere Wiederholung des Portals am Südtranssept der Kathedrale von Rouen. —

Wie zu erwarten war, fallen durch die Ornamentvergleichung auch auf die Plastik im Magdeburger Dom einige helle und sehr erwünschte Streiflichter. Als anmutige Überraschung erscheint hier auch das Wiederauftauchen des Meisters vom Magdalenentympanon an der Freiberger Goldenen Pforte. Indessen sind diese Zusammenhänge noch nicht geklärt und bedürfen auch noch der genaueren Untersuchung. Auch die Ableitung des Stiles der Madonna auf dem Drachen (im Nordtranssept) und ihrer zugehörigen Gruppe von den antikisierenden Figuren in Reims scheint recht glücklich; vergessen sind nur die krontragenden Englein über der ganz sonderbar zusammengestoppelten Madonna im Südtranssept, die mit dem Christkind jener Maria zusammengehen und sicherlich ebenso wie der König, auf dem die zweite steht, zur ersten gehörten. Über die Zusammenkoppelung der beiden Verkündigungsfiguren in der III. Chorkapelle müssen sich trotz der Einmütigkeit in der Literatur (welcher Hamann und auch P. J. Meier beitreten) Zweifel erheben; nicht bloß die Größe, auch der Stil der beiden Figuren ist ein gänzlich verschiedener, die Madonna hängt weit eher mit dem Naumburger Gewandstil zusammen als der Engel Gabriel. Diesen als reifstes Werk der Hand zu bezeichnen, welche die klugen und törichten Jungfrauen schuf, stehe ich keinen Augenblick an; wie ich auch die Datierung der Jungfrauen wegen der zwei frühgotischen Blattbasen und des entwickelnden Gewandstiles kaum vor 1270 setzen möchte. Der Zusammenhang dieser Figuren mit einigen Bambergern, dem Stephan, dem Gabriel und der hl. Anna (im südlichen Seitenschiff des Bamberger Doms) ist der des Schülers vom Meister, aber es ist ein Schüler, der seinen Lehrer übertroffen hat.

Gegenüber der Verschiebung des Einflusses, dem die Portalfiguren im Magdeburger Chorhaupt unterliegen, nach Reims hin ist an der Goldschmidtschen These von Chartres festzuhalten.

Paul Ferd. Schmidt.

CATALOGUE of Early italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. By Arthur M. Hind, Assistant. Edited by Sidney Colvin, Keeper. London: gr. 8°; 1910. (Zwei Bände, LII, 627 SS. und XVI SS. nebst 198 Tafeln.)

Die Kataloge des Kupferstich-Kabinetts im British Museum haben sich von jeher dadurch ausgezeichnet, daß sie weit mehr bieten als ein beschreibendes Verzeichnis der Gegenstände die sie aufzählen, und mit Dodgsons Verzeichnis der deutschen Holzschnitte, z. B. haben sie ein Werk aufzuweisen, dessen wissenschaftliche Bedeutung ersten Ranges ist. Der hier zu besprechende Katalog schließt sich jenem völlig ebenbürtig an. Durch den Umstand daß das British Museum fast alles was es nicht im Original besitzt, wenigstens in Reproduktionen hat, die es mit aufstellt, und die in diesem Werk genau wie die Originale behandelt worden sind, ist eigentlich nichts weniger wie ein vollständiges Kompendium (eine Reservation muß ich noch später machen) des italienischen Kupferstichs der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1520 zu Stande gekommen. Es ist eine so erwünschte Gabe die wir hier erhalten, ein Buch in dem ziemlich der ganze Bestand an in Frage kommendem Material uns wissenschaftlich angeordnet und kritisch be-

Digitized by Google

sprochen vorgeführt wird, daß wohl schwerlich jemand doktrinär genug sein dürfte, um den Verfassern vorzuwerfen, daß Blätter die das British Museum nicht besitzt, auch in dessen Katalog nicht mit aufzunehmen gewesen wären. Im Gegenteil! Ganz zu letzt steht noch ein kurzes Verzeichnis bislang unbeschriebener früher italienischer Stiche die den Verf. aus anderen Sammlungen bekannt sind. Es ist zu bedauern, finde ich, daß diese Blätter nicht auch gleich mit in den Hauptkatalog verarbeitet worden sind: der Grund hierfür ist mir überhaupt nicht recht klar. Wenn es etwa der wäre, daß das British Museum von diesen Blättern nicht einmal Reproduktionen besitzt, so würde ich ihn für recht ungenügend erklären, besonders da es sich diese Reproduktionen doch noch leicht hätte beschaffen können.

Dies ist eins der wenigen Dinge, die an dem Werk auszusetzen sind. Ein anderes wäre das Abbildungsmaterial. Es stammt aus der Zeit um 1885, als der vorliegende Katalog bereits einmal geplant war. Damals war die Photolithographie noch ziemlich weit zurück und in einem heutigen Buch nehmen sich diese beiläufig 200 Tafeln recht sonderbar aus. Es ist natürlich keine Kleinigkeit ein solches Abbildungsmaterial einfach wegzuwerfen, aber einem Institut wie dem British Museum, meint man, müßte das doch möglich gewesen sein. Im übrigen bieten die Tafeln verkleinerte Wiedergaben fast sämtlicher Originale des Museums. Sie genügen, um die Komposition zu veranschau- und der Beschreibung nachzuhelfen. Eine Concordanz der früheren Nummern, die sich noch auf den Tafeln befinden, mit den neuen des Katalogs erlaubt es die gewünschten Bilder bald aufzufinden. Es ist schon ein stattliches Korpus des frühitalienischen Kupferstichs, das uns hier in Wiedergaben vorgeführt wird. Ist doch das British Museum Kabinett das zweitreichste an diesen Blättern, an Seltenheiten vielleicht das allerreichste auf der ganzen Welt.

Sidney Colvin, der Direktor des Kabinetts im British Museum hat stets den frühen italienischen Kupferstich als ein Spezialgebiet gepflegt und hat die weitgehendsten Vorarbeiten für diesen Katalog geschaffen. Seine beruflichen Abhaltungen wohl haben es ihm unmöglich gemacht die Arbeit selbst herauszubringen. In Herrn Hind fand er die arbeitsfreudige, geübte Kraft, der das gesamte Material noch einmal durchging, und besonders die neuesten Forschungen verwertet hat. Alles Bibliographische und das meiste Tatsächliche ist von ihm. Schießlich ist ein Buch zu Stande gekommen von dem die beiden Verfasser bekennen, daß sie von manchem Satz selber nicht wissen, wer ihn eigentlich formuliert hat, während sie einer Sache ganz gewiß sind, nämlich daß kein einziger Satz stehen geblieben ist, den sie nicht beide gleichmäßig vertreten können.

Das Katalogisieren des früh italienischen Stichs rechnen die Verfasser zu den schwierigsten Aufgaben der Kupferstichkunde. Angefangen mit Vasari, haben sich alle älteren Fachschriftsteller bis auf die Mitte des vorigen Jahrhunderts herab, darin gefallen, Märchen als Tatsachen vorzutischen und auf jede noch so unverstandene Tatsache hin kühne Hypothesen aufzubauen. An eigentlichen ernsten Vorarbeiten fanden die Verfasser so ziemlich nur jene P. Kristellers vor. Mit ihm, bekennen sie aber, können sie so gut wie nie gehen, und müssen in allen wichtigen Fragen sich stets auf die entgegengesetzte Seite stellen.

Koloff hatte bereits die frühflorentinischen Stiche in zwei Gruppen eingeteilt, jene in der feinen, engen Stichweise, und jene in der derben, breiten. Diese Einteilung nimmt der vorliegende Katalog an und setzt, gegenüber Kristeller der die Sache auf den Kopf stellt, die feinen Stiche als das primäre, als die Leistung der Goldschmiede, zwischen die Jahre 1460 und 1480 praeter propter; die derben (unter denen es bekanntlich manche Wiederholungen aus der ersten Gruppe gibt), als das Sekundäre, als die Schöpfung von Malern, zwischen die Jahre 1475 und 1490. Mit ihrer Beweisführung, gegenüber Kristeller, daß die feine Manier sich ganz mit der Technik der Nielli — der ausgesprochensten Goldschmiedearbeit also, — deckt, treffen die Verfasser m. E. ganz das Richtige, wie sie auch richtig hervorheben, daß die reiche Ornamentik dieser „feinen" Stiche, die bei den „derben" stark vereinfacht wird, auch dafür spricht, daß es Goldschmiedsarbeiten sind. Endlich verweisen sie noch auf den Stich der ein Goldschmiedsinterieur zu Florenz im XV. Jahrhundert darstellt, auf dem unter anderen der Kupferstecher als mit zur Werkstätte Gehöriger erscheint.

Künstlerisch, bringen die Verf. diese „feinen" Stiche in der Hauptsache mit dem Künstler und den Künstlern der berühmten Florentiner Bilder Chronik (im Besitz des British Museums) in Verbindung. Nicht nur weisen sie die vielen Berührungspunkte nach, sie beweisen auch einwandsfrei die Hinfälligkeit der Hypothese Kristellers, der die Chronik als nach den Stichen kopiert hinstellen möchte. Indem sie nun das was wir bestimmt von Finiguerra überliefert bekommen haben, nochmals zusammenstellen, kommen die Verf. zu dem nicht allzu

Digitized by Google

kühnen und ziemlich einleuchtenden Schluß, daß Maso Finiguerra (mit seinen Schülern) sehr wohl der Urheber der „Bilderchronik" und der damit unzertrennlich verknüpften frühen Stiche in „feiner" Manier, sein könnte. Sie ziehen dazu noch die Zeichnungsreihe in den Uffizien herbei, die der alten Überlieferung gemäß von Finiguerra herrührt, und sich oft als eng verwandt mit der Chronik sowie mit den Stichen erweist. Somit hätten sie (was Colvin allein schon früher vorschlug), der alten auf Vasari zurückgehenden Überlieferung die Finiguerra als Vater des Stichs überhaupt hinstellt, eine neue höchst bedeutungsvolle Wendung gegeben. Das erscheint mir als sehr wichtig und glücklich: denn es ist immer eine unbefriedigende Sache, wenn man mit ernsthaften alten Überlieferungen nicht anders fertig werden kann, als daß man sie schlankweg verwirft.

Für das Atelier in dem die Stiche der „derberen" Manier entstanden, schlagen die Verfasser in einer nicht weniger geistvollen Hypothese, Francesco Rosselli, vor.

Alle diese Erörterungen findet man in der Einleitung, aber nicht minder interessante bringt das Verzeichnis selbst, bei Gelegenheit der verschiedenen Versionen der Planeten, der Triumphe des Petrarca, der Propheten und Sibyllen und besonders auch der sogenannten „Tarrocchi". Vorsichtig und vortrefflich ist besonders die Darstellung des Verhältnisses der beiden Tarrocchi Zyklen zueinander geschildert, wo sie wieder in der feiner gestochenen (nicht besser gezeichneten!) Folge die ursprüngliche erkennen, und damit Bartschs Versehen, das mittlerweile aufgewärmt worden ist, richtig stellen. Die Originalfolge lokalisieren sie nicht auf Venedig, sondern auf Ferrara, und die Kopienfolge auf die Nachfolgschaft der Finiguerraschule. Es führte zu weit, wollte ich hier auf alle diese Fälle eingehen, bei denen überall Fragen der Priorität, ob Kopien, ob Vorlagen, der Schulzuschreibung usw. auftreten. Möge es genügen im allgemeinen zu sagen daß mir die Begründung der Verf. stets gewichtig und überzeugend erscheint.

Hervorgehoben muß aber noch werden mit welch unendlicher Hingabe und Gewissenhaftigkeit der Katalog gearbeitet erscheint. Neben den rein fachwissenschaftlichen werden auch alle historischen und stofflichen Fragen erschöpfend behandelt. Die Bibliographien ermöglichen es dem der es will bei jedem Schritt die Arbeiten der Verfasser zu kontrollieren. Ähnlich wie bei Lehrs' monumentalem Werk über die Inkunabeln des nordischen Stichs, werden alle bekannten Exemplare der Platten, mit Standortsangabe besprochen, nicht nur die im British Museum befindlichen. Auf 19 Seiten stehen Faksimiles der Wasserzeichen. Alle notwendigen Indices und Register, z. B. auch eins mit den Verweisen von Bartsch, Passavant und Koloff auf den vorliegenden Band, sind vorhanden. Unter dem bescheidenen Titel eines Katalogs ist uns ein Werk geboten worden, das nichts weniger als eine der Hauptleistungen der ganzen Wissenschaft in diesem Fache ist. Hans W. Singer.

CARL JUSTI. Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. Mit 41 Tafeln. Berlin 1909. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

HEINRICH BROCKHAUS. Michelangelo und die Medici-Kapelle. Mit 35 Abbildungen, darunter 8 Separatbilder. Leipzig F. A. Brockhaus 1909.

In Carl Justi verehren wir den Nestor deutscher Kunstwissenschaft; einen Mann von künstlerischem Empfinden und lebendiger Gestaltungskraft, der den größten Meistern wie kaum ein anderer Gelehrter nahe zu treten und nicht allein die einzelnen Werke in ihrem Werden und nach ihren Schicksalen psychologisch zu begründen, sondern auch den Gesetzen künstlerischen Schaffens überhaupt, nach Maßgabe der jeweiligen individuellen wie allgemeinen Voraussetzungen, nachzuspüren versteht. Ein Kenner der Weltliteratur, wie es derzeit kaum einen zweiten auf kunstwissenschaftlichem Gebiete geben dürfte, verbindet er mit seinem reichen Wissen ein umfassendes Gedächtnis, darin Winckelmann, dem Vertreter bibliothekarischer Gelehrsamkeit, gleichend, dessen Wesen und Wollen er ja in mustergültiger Weise erkannt und dargelegt hat. In diesem Gedächtnisse ruht sicher und wohlverwahrt jener Schatz von Kenntnissen und Erfahrungen, von Beispielen, Vergleichen und Analogien, von Zitaten und Aussprüchen, die ihm jederzeit und bei jeder Gelegenheit die Möglichkeit gewähren, zu wählen, zu kombinieren und mit freigebiger Hand, bisweilen nicht frei von Koketterie oder Manier, seine Ausführungen zu beleben und zu veranschaulichen. Und auch darin gleicht er Winckelmann oder dem Baron von Rumohr, daß er sich für seine Gedanken eine eigentümliche Sprache geschaffen, von scharfem Schliffe, klar und abgerundet, vornehm und wohllautend, die den Leser, selbst wenn sich Skepsis und Widerspruch gegen den materiellen Gehalt seiner Erörterungen einstellen, fesselt und anregt.

Digitized by Google

Diese glänzenden Vorzüge haften im besonderen Maße Justis Beiträgen zur Erklärung der Werke und des Menschen Michelangelo an, deren erste Serie im Jubeljahre 1900 erschienen ist. Sie wirkten damals wie eine Offenbarung; und auch heute noch, nach längerer Pause der Aufnahme und Verarbeitung, bestehen ihr Wert und ihr Reiz unvermindert fort. Und dabei enthalten sie nur zwei Abhandlungen, freilich über zwei der größten Schöpfungen Michelagniolos, Sixtina und Juliusgrab; denn in meisterhafter und mustergültiger Weise ist in ihnen der Versuch unternommen (und relativ auch durchgeführt) worden, vermittelst einer eindringlichen, ebenso feinsinnigen wie formvollendeten Analyse, den künstlerischen Gehalt, Sinn und Bedeutung dieser Darstellungen herauszuheben, vor allem darzutun, wie diese in unmittelbarer und unlöslicher Wechselbeziehung zum Menschen selbst, als Ausdruck seiner eigensten inneren Erlebnisse aufzufassen seien, und wie die Kämpfe und Leiden, die inneren Konflikte, Sym- und Antipathien des Künstlers Wesen und Gang seiner Tätigkeit, bald glücklich bald verhängnisvoll, beeinflußt haben.

Auch in den „neuen" Beiträgen zur Erklärung der Werke Michelagniolos, die anno 1909 erschienen sind, und die wir hier zwar verspätet, aber nicht zu spät anzeigen, verfährt Carl Justi nach diesen Gesichtspunkten. Der Verfasser mochte den fragmentarischen Charakter jener ersten Arbeit, ihre Ergänzungsbedürftigkeit selbst fühlen. Sixtina und Juliusdenkmal, so sehr sie im Mittelpunkte von Michelagniolos künstlerischem Schaffen stehen, wie sie die Ausgangspunkte für die spätere Entwicklung und Tätigkeit des Meisters bilden, erscheinen ihrerseits bereits als Ergebnisse eines längeren, inneren wie äußeren Gestaltungsprozesses, ohne dessen Darlegung jene doch nicht vollkommen verständlich sein würden. Die Geschichten wie Einzelfiguren der Sixtina z. B. haben ihre ganz bestimmten Vorstufen im Oeuvre Michelagniolos und nicht bloß in formaler Beziehung. Diese, ich möchte sagen, ikonographisch-stilistische Entwicklung des Meisters, deren Analyse hauptsächlich vermittelst seiner Handzeichnungen und Entwürfe zu führen ist, gehört zu den interessantesten und wichtigsten Problemen der neueren Forschung. So setzt Justi nunmehr jenen beiden Abhandlungen die ganze Jugendgeschichte Michelagniolos voran und läßt auf sie von den späteren Arbeiten seit dem Regierungsantritte Leos X. eine Auswahl, nämlich die Denkmäler von San Lorenzo und das Weltgericht nebst einigen anderen in diesen Zusammenhang gehörigen Stücken folgen. Wie die erste Serie ferner ein Kapitel allgemeineren Inhaltes über Michelagniolos technisches Verfahren, seine Grundsätze und bildnerischen Gepflogenheiten beschließt, so endet die zweite Serie dieser Beiträge mit einer größeren Abhandlung über den „Menschen und Künstler", in welcher nach bestimmten Kategorien wie: Terribile, Temperament, Amatore divinissimo (nach Varchis Elogium), Genie, Antinomismus, Idealismus, Porträt, Einheit und Mannigfaltigkeit, Komposition, Kollegialität, die Frau in der Kunst, die Madonna, Kirche und Antike — Person und Schaffen Michelagniolos charakterisiert werden.

Gewiß, weit schärfer wie die Zeitgenossen des Künstlers und die meisten seiner späteren Biographen ist es Justi gelungen, in das Innenleben dieses seltenen Mannes zu blicken und es dem Verständnisse näher zu bringen. Wenn gleichwohl diese Skizzen nicht die Befriedigung und Zustimmung zu finden vermögen wie jene beiden ersten Abhandlungen, so liegt das vornehmlich an der Art ihrer Entstehung und Fassung.

Die Idee des Verfassers war eine „freie Diskussion der einzelnen Werke, ungeniert durch die übliche Einschaltung in die Erzählung seiner Lebensgeschichte." Und der Verfasser konnte diesen Gedanken hegen, grade weil die biographischen Erzählungen, die, zumeist im Anschlusse an Vasari oder an Vasari und Condivi, seit Michelagniolos Tode nicht versiegt sind, das Verständnis seiner Schöpfungen eher behindert denn gefördert und ein höchst einseitiges, mit der Wirklichkeit wenig harmonierendes Bild seiner Persönlichkeit geschaffen haben. Sixtina und Juliusdenkmal bieten aber in ihrer Totalität wie ihrer Entstehung nach die relativ beste Handhabe, den künstlerischen wie psychologischen Gehalt, frei von biographischem Ballaste wie von all den Legenden und Schlagwörtern, die sich im Laufe der Zeit über den Menschen wie Künstler verdichtet haben, zu analysieren. Daher die Prädilektion des Verfassers gerade für diese beiden Stoffe. Daher die sichere und ursprüngliche, ich möchte fast sagen, mit jugendlichem Schwunge und Siegesgewißheit durchgeführte Behandlung. Daher endlich der glänzende Erfolg dieses ersten Buches mit seiner Fülle handgreiflicher Wahrheiten, die aussprechen was Unzählige schon gefühlt, geahnt, gedacht, aber — nicht gesagt haben; die einmal produziert, sofort, ohne sonderlich viel Kritik, Allgemeinbesitz geworden sind — die alte Geschichte vom Ei des Kolumbus.

Aber diese Justi eigentümliche, im besten Sinne

Digitized by Google

des Wortes essayistische Betrachtungsmethode ist, soll der Gewinn über das literarische und Unterhaltungsinteresse hinaus, ein unbestechlicher und unvergänglicher sein, generell nicht ohne weiteres anwendbar, besonders nicht auf Michelagniolos Jugend- und Altersentwicklung, wo sich überall die biographischen Momente und Tatsachen eindrängen. Und ist denn, so frage ich, die Lebensgeschichte dieses Künstlers wirklich so genau bekannt, so feststehend, daß von ihr abgesehen werden könnte? Bringen nicht jede eindringlichere, schlichte, vom hohen Stile der Diktion wie der Gefühle freie Beschäftigung mit dem Leben Michelagniolos, jede festere Quellenkritik, chronologische Untersuchungen, Analysen seiner Handzeichnungen, die eine Hauptquelle der Biographik, nicht nur in diesem Falle, sind, usw. eine Fülle bedeutsamer Tatsachen zum Vorschein, die unsere Vorstellungen bereichern, vertiefen, klären, scheinbar alte und sichere Wahrheiten zu revidieren, zu korrigieren und zu nüanzieren zwingen? Und weiter, läßt sich denn gerade Michelagniolo gleichsam unter eine Glasglocke luftdicht verschließen und sezieren? Daher fehlt auch Justis so anregenden Darlegungen am letzten Ende das Zwingende. Der Eindruck des Willkürlichen stellt sich schon in bezug auf die Auswahl der Themata ein. Die obengenannten Kategorien z. B. erschöpfen das Kapitel: Mensch und Künstler bei weitem nicht. Das was ich ikonographisch-stilistische Entwicklung der Probleme, nach Gegenstand wie Behandlung, nenne, die Schilderung der ungeheueren, geistigen wie künstlerischen Arbeit des Meisters in ihrer beständigen Wechselwirkung erscheint doch zu wenig berücksichtigt; auch der Aufbau eines Werkes, z. B. der Gräber von San Lorenzo, aus den sie vorbereitenden echten Handzeichnungen, ist vielfach zu vermissen. Eine ganze Reihe von Arbeiten finden sich unter den Werken Michelagniolos behandelt, die auf diesen Namen keinen Anspruch haben; und man erfährt nicht immer Justis definitives Urteil darüber und die Gründe für ihre Einreihung. Justi meint, nach dem Witze des alten Hesiods sei die Hälfte besser als das Ganze; daher die Auswahl. Das dürfte aber schon als Witz nicht zutreffen. Und wenn er die Werke ausläßt, bei denen das was er zu sagen hatte, „weniger erheblich und vom geltenden abweichend schien", so sage ich: Ein Mann von Justis Bedeutung hat allemal das Recht auch Bekanntes und scheinbar abgedroschene Wahrheiten zu wiederholen. In seinem Munde lauten die Dinge doch anders. Und ist denn andererseits alles, was er gebracht, neu, erheblich und vom Geltenden abweichend; gerade in der Jugend z. B.? Gilt jenes Axiom auch von Michelagniolos Peterskuppel, überhaupt von seiner architektonischen Tätigkeit, die überaus stiefmütterlich bedacht erscheint? Doch wozu Rekriminationen! Ein Carl Justi darf seinen Stoff ausschneiden und verarbeiten, wie es ihm gefällt. Meine Bemerkungen sollen ja nur das Bedauern ausdrücken darüber, daß der verehrte Gelehrte nicht das volle Leben Michelagniolos, gleich seinem Velasquez, behandelt hat. Aber nun wird auch die wachsende Unlust verständlich, von der Justi spricht, seine Skizzen, die „vor der Sturmflut von Michelangelo-Publikationen" niedergeschrieben worden sind, — er legt auf die Konstatierung dieser zeitlichen Priorität Gewicht — für den Druck zu adaptieren. Ist es wirklich nur die Rücksichtnahme auf den mit Michelagniolo-Erzählungen übersättigten Leserkreis, die ihm dieses Gefühl bewirkt hat? Entspringt es nicht im letzten Grunde einem gewissen Abflauen des Interesses an dieser Materie (mit dem sehr wohl der Gegendruck, den die Existenz von Manuskripten und einer gewissen, damit verbundenen Summe von Arbeit auf einen Autor auszuüben pflegt, verständlich ist), wie ihrer ganzen Anlage und Fassung? Immerhin, danken wir Justi für seine Gabe, so wie sie schließlich gestaltet und veröffentlicht worden ist.

Das von Justi angewandte Prinzip, nämlich aus der jeweiligen speziellen Veranlagung des Künstlers dessen Oeuvre zu erklären, war und ist sicherlich ein fruchtbares. Aber diese „Beiträge", namentlich die beiden ersten Abhandlungen, bewirkten einen Strom von Entdeckungen und Enthüllungen von Geheimnissen und Rätseln, von Deutungen und Interpretationskünsten inbezug auf die Psyche wie die Hauptwerke Michelagniolos, daß die Beschäftigung mit ihnen ziemlich verleidet, und die ernste Arbeit der Forscher, die noch etwas positives zu sagen haben, erschwert wird. Eine Zusammenstellung dieser Erklärungsversuche heterogenster Art ergibt das wunderlichste Bild, das jedoch mehr die Züge der verschiedenen Verfasser denn des Meisters, dem sie angedichtet werden, trägt. Oft genug ohne genügende Vorbereitung, ohne Kenntnis des Materiales, der geschichtlichen wie persönlichen Voraussetzungen, auf allerlei zufällige Ähnlichkeiten, Übereinstimmungen usw. hin, werden Kartenhäuser errichtet, die mühelos umzublasen sind. Zu diesen „Enthüllungen" gehört die Schrift von H. Brockhaus: Michelangelo und die Medici-Kapelle. Aus gelegentlichen Besprechungen, Aufzeichnungen und Vorträgen ist das Büchel allmählich entstanden, das in 5 Abschnitten auf 88 Seiten (exkl. die Beilagen im An-

Digitized by Google

hange p. 89—115) nicht allein die Medici Kappelle nebst deren Figurenschmuck, sondern die gesamte Kunst sowie die Kunstprinzipien des Meisters deuten will. Ich bedauere, mich fast überall strikt ablehnend gegen die Ausführungen des Verfassers verhalten zu müssen. Auf Schritt und Tritt begegnet eine unzulängliche Quellenkenntnis und -kritik, eine schiefe oder unrichtige Auffassung der Menschen, Zustände und Begebenheiten. Nirgends eine bestimmte Formulierung der Probleme, auf die es ankommt. Zufall und Willkür herrschen in der Erklärung und Beschreibung der Werke. Was den Deutungen widerspricht, wird übersehen oder als unerheblich oder später bezeichnet. Zusammenhänge werden konstruiert auf Grund vager Behauptungen und gelegentlicher Lesefrüchte; allerlei Voraussetzungen und Hypothesen, die erst des Beweises bedürften, als sichere Stützen vernutzt. Kaum ein Ansatz, die Genesis eines Kunstwerkes aus dem vorhandenen Materiale, seinen Sinn mit Hilfe treuer, vouruteilsloser Analyse dessen, was es zunächst selbst bietet, und in streng chronologischer Darlegung zu verstehen. So ist es z. B. nicht richtig, jedenfalls nicht ausreichend motiviert, daß Michelagniolo in seiner Jugend unter dem Einflusse Savonarolas als Mensch, als Künstler unter dem Leon Batistas Alberti stand. Grundfalsch ist die Erklärung des Bacchus, den Jacopo Gallo im Hofe seines Palastes in Rom aufstellen ließ, „als Gott der Dichter", der den Eintretenden „freundlichen Willkommensgruß" in Gestalt einer Schale Weines „mit Anmut dargebracht". Ein einziger Blick auf die Statue hätte erwiesen, daß dieser fleischige, nichts weniger denn „anmutige" Jüngling die schwere weingefüllte Schale, vor Trunkenheit taumelnd, zum Munde zu führen und eher sich selbst einen „freundlichen Willkommensgruß" darzubringen im Begriffe ist. Der Beweis fehlt, daß der David von 1504 von Savonarola inspiriert, den „Christ, wie er sein soll, schön anzusehen, d. h. mit reinem schönen Gewissen (*sic*), starker und kühner Tatkraft", darstelle; daß überhaupt Savonarola den Künstler auf allerlei gottesdienstliche Hymnen „hingewiesen" habe, die Michelagniolo dann, je nach ihrem Gehalte und ihrer Qualität, in Sixtina, Juliusgrab und Medicikappelle versinnbildlicht habe; usw. O nein! In solch eine einfache Form lassen sich denn doch nicht, weder Michelagniolos inkommensurable Größe noch so komplizierte Werke wie die genannten, noch endlich die grandiose und erfreuliche Vielseitigkeit der Interessen und Tendenzen, aus denen der Künstler erwachsen, in denen er, friedlich oder feindlich, lebte, streichen. Ich mag hier nicht weiter auf Einzelheiten eingehen; zumal da gewisse Vorkommnisse in jüngster Vergangenheit mir eine gewisse Reserve dem Verfasser gegenüber auferlegen. Die Stellung zudem, die er im profanen Leben an der Spitze eines vornehmen, der Kunstwissenschaft gewidmeten Bildungsinstitutes einnimmt, hat zur Folge, daß auch seinen literarischen Produktionen eine gewisse autoritative Bedeutung zukommt. Nichts wäre dieser zuträglicher gewesen, als wenn die vorliegende Schrift niemals über den Rahmen von Vorträgen und Discorsi in den Adunanzen des Institutes und vor einem Zufallspublikum, wie es dort sich zusammenzufinden pflegt, hinausgekommen und als Ganzes ungedruckt geblieben wäre. Karl Frey.

F. DÖRNHÖFFER, Albrecht Dürers Fechtbuch (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXVII, H. 6). LXXXII S., 78 Tafeln und 157 Textillustrationen. Wien, 1910.

Auf den ungemein wichtigen „Fund", der unerwartet die Zahl der uns bekannten Dürerzeichnungen um 200 vermehrt, ist bereits gleich bei Erscheinen der Veröffentlichung in dieser Zeitschrift kurz hingewiesen worden. An der Richtigkeit der Zuschreibung kann kein Zweifel sein. Um so merkwürdiger ist es, daß der erste Hinweis heute schon hundert Jahre zurückliegt, ja daß sogar zwei (allerdings recht schlechte) Veröffentlichungen einiger Nachzeichnungen existieren, und das Original trotzdem unbeachtet bleiben konnte, eine Folge des Mißtrauens, das bei dem Unfug, der stets gern mit Dürers Namen getrieben wurde, wohl begreiflich ist. Daß aber ein Spezialist auf dem Gebiete der Dürerforschung, ein so allgemein angesehener Kenner wie Thausing, der das heilige Original selbst in den Händen gehabt hat, dennoch die Arbeit Dürer absprechen konnte (1875), macht, so hoch man seine Verdienste anschlagen mag, seinen stilkritischen Gaben wenig Ehre. Daß erst heute ein besserer Kenner sich gefunden hat, der sich auf die eigenen, schärferen Augen verließ, zeigt, wie hindernd das Gewicht einer Autorität der Forschung sein kann. Dörnhöffer, unserem besten und vorsichtigsten Dürerkenner, blieb es vorbehalten, die alte Unterlassungssünde durch eine in jeder Weise ausgezeichnete Veröffentlichung wieder gut zu machen. Der Sachverhalt ist nach seinen Feststellungen in kurzen Worten folgender. Die Handschrift in der K. K. Familien-Fideikomiß-

Digitized by Google

bibliothek in Wien enthält 35 beiderseitig bemalte bzw. beschriebene Blätter mit Darstellungen von 120 Ringer- und 80 Fechtergruppen, von denen 13 Kämpfe mit dem Langschwert, 9 mit Dolch, 58 mit dem Messer wiedergeben. Die Langschwertkämpfe und die letzten 12 Dolchkämpfe rühren zwar nicht von Dürers eigener Hand her, geben aber seine Entwürfe getreu wieder (S. VI). Nur die Ringergruppen sind von einem erläuternden Text begleitet, bei dem drei Hände zu unterscheiden sind; die Erklärungen zu den Nr. 1 bis 52 und 61 bis 90 sind von Dürer selbst geschrieben, der auch bei allen (außer bei den Langschwertkämpfen und den letzten Messerkämpfen) die laufenden Zahlen hinzugefügt hat (S. VI). Die Entstehung des Werkes ist in das Jahr 1512 zu setzen, nach Analogie der Datierung einiger ähnliche Vorwürfe wiedergebender Skizzen in London und nach der Jahreszahl auf dem heutigen Einbande der Handschrift aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, die gewiß auf eine Angabe auf dem ursprünglichen Umschlage zurückgeht (S. IX). Alle diese Fechterbilder sind nicht selbständige Schöpfungen Dürers, keine Studien nach posierenden Modellen, keine dem eigenen Hirn entsprungenen Bilder zu selbsterdachten Kampfregeln, sondern freie Kopien älterer Vorlagen, denen auch der Text entnommen ist. Dörnhöffer ist in der seltenen Glückslage, diese Vorlage im Originale mit großer Wahrscheinlichkeit nachweisen zu können. Es handelt sich um ein Fechtbuch bayrischen Ursprungs um 1470 in den Wallersteinschen Sammlungen, ein Sammelband, in dem ein Fechter- und ein Ringerbuch mit einem etwas älteren, hier nicht in Betracht kommenden, dritten Teile zusammengebunden sind. Den Text hat Dürer wörtlich, nicht buchstäblich, mit dialektischen Freiheiten abgeschrieben, nicht ohne Verlesungen, Schreibfehler, Auslassungen, Widersprüche, Kopieren von Schreibfehlern und zweimaligem Abschreiben derselben Vorlage (S. XI). Auch die Zeichnungen sind gegenständlich recht genaue Wiederholungen dieser Originale, die nur selten, meist in unwesentlichen Dingen, von ihnen abweichen; aber auch hier finden sich Flüchtigkeiten, wenn er z. B. bei Nr. 96 nicht beachtet hat, daß (fol. 69b der Vorlagen) die eine Hand des Ringers dem Gegner in die Haare fahren soll, wie es auch der Text ausdrücklich vorschreibt und durch die ganze Stellung dieses Gegners zum Ausdruck kommt, m. E. die auffälligste sachliche Änderung (vgl. S. LXXII). In künstlerischer Hinsicht sind die Zeichnungen Dürers völlig freie, aus eigenstem Können geborene Neuschöpfungen seiner unvergleichlichen Meisterhand und mit Recht darf Dörnhöffer die Wiederentdeckung der Handschrift, deren Überschätzung ihm fern liegt (S. XXI), als eine „echte Bereicherung des künstlerischen Weltbesitzes" bezeichnen. Da lobenswerter Weise die sämtlichen Darstellungen der Wallerstein-Handschrift ebenfalls abgebildet sind, ist es möglich, die so interessante Frage, wie denn ein wirklich großer Künstler sich mit dem Kopieren gegebener Vorlagen abfindet, an allen einzelnen Darstellungen zu verfolgen. Da scheint mir nun das Rohe, Gefährliche dieser Kämpfe, das höchste Anspannen der Kräfte gegeneinander, das keuchende, schwitzende Arbeiten in den W.-Bildern, vielleicht grade durch die schwerfällige, „ungeschickte" Zeichenweise, besser zum Ausdrucke zu kommen als in den leichten, manchmal etwas tänzelnden Stellungen der Dürerschen Fechter, die an ein vorher verabredetes Schauturnen erinnern; freilich bieten dafür die unvergleichliche Sicherheit in der Wiedergabe der Bewegungen, der komplizierten Verschlingungen, die nicht ermüdende Abwechslung, die blitzschnelle Lebendigkeit der Ringer reichen Ersatz. Ein Mangel, der sich störend bei beiden Bilderfolgen bemerkbar macht, war nicht zu vermeiden: der Gegner muß stets gegenüber dem Angriff seine Arme untätig herabhängen lassen, weil die Abwehr erst in der folgenden Figur gezeigt werden soll. Um in jedem Falle im vollen Umfange erkennen zu können, was Dürers eigenes Zutun, was Benutzung der fremden Vorlage ist, gewinnt die Frage, ob ihm gerade dieser Wallersteinband im Originale vorgelegen hat, oder ob es nur ein mehr oder minder ähnliches Manuskript gewesen sei, sehr an Bedeutung. Dörnhöffer bringt selbst für die erste Annahme eine ganze Reihe gewichtiger Gründe bei (S. XIII), wie die mehrfache Berücksichtigung nachträglicher Korrekturen der W.-Handschrift, die Mitübernahme von Schreibfehlern usw., will aber darin keinen Beweis erkennen und läßt die entgegengesetzte Möglichkeit ausdrücklich offen. In diesem einzigen Falle scheint er mir einen sich bietenden Hinweis für die Entscheidung dieser Frage nicht bemerkt oder nicht ausgenutzt zu haben. Er gibt nämlich selbst (S. X) an, daß das Format des Ringerteiles der W.-Handschrift ursprünglich etwas größer war; beim Zusammenbinden mit dem Fechterteile ging ihm, wie die Verstümmelungen der Darstellungen zeigen, ein etwa 1 cm breiter Streifen am unteren Rande verloren. Das kann bei dem Zusammenbinden in den heutigen Einband, den Dörnhöffer selbst in die erste Hälfte des XVI. Jahrhundert versetzt oder schon bei jener früheren Vereinigung des Fechter- und Ringerteiles geschehen sein, die durch einen

Digitized by Google

Verweis im letzteren gesichert ist (S. X). Nun vergleiche man Dürer-Nr. 116 und Wallerstein-fol. 48b. Die betreffende Übung verlangt nach dem Wortlaute des W.-Textes, daß der eine Ringer seinem Gegner auf den ledigen (nicht vom eigenen Bein umschlungenen) Fuß treten solle. Als die Wallerstein-Handschrift verkürzt wurde, fiel der Unterrand mit den Füßen der Dargestellten fort, wie die Wiedergabe S. L (unten links) zeigt, und wie es auch bei sehr vielen anderen Bildern der Fall ist. Dürer mußte die Füße in allen diesen Fällen freihändig ergänzen und stellte unbedenklich bei seiner Zeichnung 116 zunächst den rechten Fuß des Ringers rechts fest auf den Boden, ersah dann nachträglich aus dem Texte worauf es ankam und veränderte die Fußstellung der Vorschrift entsprechend, indem er die Spuren der ersten Fassung durch Schraffen (Längslinien auf dem linken Fuße des Ringers links) und Hinzufügung von Gräsern zu verwischen suchte. Dörnhöffer hat dieses Pentiment keineswegs übersehen (S. IV und LXXIV), erkannte aber nicht, daß die Verstümmelung der W.-Vorlage daran schuld war, womit diese als das Original, das Dürer vorgelegen hat, m. E. erwiesen sein dürfte. Übrigens bleibt eine sich aufdrängende Frage unerklärt, nämlich was wohl Dürer bestimmt haben mag, die logische und konsequente Reihenfolge (soweit ich sehe) seiner Vorlage so planlos durcheinander zu werfen, was denn auch zur Folge hatte, daß er vier Stücke doppelt beschrieben und drei doppelt gezeichnet hat. Wie wild die Reihenfolge bei ihm von einer Gruppe in die andere springt um nach ein paar Seiten wieder zur ersten zurückzukehren, hat Dörnhöffer in den außerordentlich gewissenhaft gearbeiteten Anmerkungen zu den Textkonkordanzen selbst sorgfältig verfolgt, aber eine Erklärung ist nicht versucht, der einzige Punkt, über den die sonst jeden Einwand und jede Frage dem Leser vorwegnehmende Arbeit keine Auskunft gibt. Die Vermutung, eine Notiz in einem der kaiserlichen Merkbüchlein von 1509 bis 1513 auf Dürers Fechtbuch zu beziehen, hat viel Verlockendes, aber trotz des Zusammenfallens mit der kaiserlichen Privilegierung der Fechtergenossenschaft 1512 und des Aufenthaltes Maximilians in Nürnberg Frühjahr 1512, dessen Folge die Heranziehung der Nürnberger Künstler neben den Tiroler und Augsburgern zu den Veröffentlichungsplänen des Kaisers war, ist der Verfasser vorsichtig genug, den Zusammenhang auf das Mindestmögliche, etwa eine Anregung Dürers aus den Kreisen des Hofes, zu beschränken. Wohl mit Recht, denn gerade in dem Merkbüchlein von 1512 (Laschitzer im Jahrbuch der Kunstsammlungen Bd. VII [1888] S. 2, Anm. 1), also dem Entstehungsjahre des Dürerschen Fechtbuches, fehlt unter allen den möglichen und unmöglichen geplanten Büchern (im ganzen 41!) jeder Hinweis auf ein Fechtbuch. Aber mit Recht erkennt Dörnhöffer in dem Manuskripte die Vorlagen für eine geplante Veröffentlichung in Holzschnitten, wie solche aus den folgenden Jahren der Reformationszeit in großer Anzahl vorliegen (S. XIX). Die daran anschließende Untersuchung der Breslauer Abschrift ergibt, daß ihre ersten drei Blätter dem Wiener Originale entstammen, wo sie durch Kopien von der Hand des Abschreibers ersetzt sind. —

Die bildliche Veröffentlichung des Fechtbuches auf 70 Lichtdrucktafeln, denen fünf farbige Wiederholungen beigegeben sind, ist sehr gut, ihres Gegenstandes würdig. Aber ihren vollen Wert verdankt sie erst dem Texte Dörnhöffers, der in der minuziösen Ausarbeitung der kleinsten Einzelheiten, in der Verwertung aller noch so versteckten Hinweise und namentlich in der schlichten und sachlichen Darstellungsart vorbildlich genannt werden muß. Max Geisberg.

FRANCISCO DE GOYA von Valerian von Loga. Mit 72 Tafeln. (Bd. IV der „Meister der Graphik" hg. von Hermann Voss.) Klinkhardt und Biermann in Leipzig.

Es ist dem Verlag Klinkhardt & Biermann sehr als Verdienst anzurechnen, daß er für die Bearbeitung des Goyabandes seiner „Meister der Graphik" den heute zuständigsten Kenner dieses Meisters und seines Werkes gewonnen hat. Professor von Loga konnte so eine Gelegenheit wahrnehmen, die er aus eigenem Antrieb kaum mehr gesucht hätte, nämlich seine grundlegende vor acht Jahren erschienene Biographie des spanischen Meisters nach der graphischen Seite zu ergänzen. Denn wenn auch der vielgerühmte Katalog des Oeuvres Goyas von Julius Hofmann (Wien 1907) als sorgfältig gearbeitetes und willkommenes Nachschlagwerk von Sammlungen und Sammlern begrüßt wurde, so fand er seine Aktualität doch nur in der Seltenheit seines Vorgängers und Vorbildes, des alten ausgezeichneten Catalogue raisonné von Paul Lefort (Paris 1877), dessen (allerdings erweiterte und ergänzte) Übersetzung er im Grunde ist, und ohne den er nie zustande gekommen wäre. Diesen Katalog und

Digitized by Google

die anderen Handbücher, wo es nötig war berichtigt und ergänzt zu haben, macht den wissenschaftlichen Wert von Logas neuer Goyaarbeit aus, die sich ja im übrigen nicht an den begrenzten Kreis von Sammlern und Kennern wendet wie Hofmann, vielmehr einem weiten Kreis von kunstliebenden Menschen den neben Rembrandt größten und tiefsinnigsten Radierer näher bringen will. Im Gegensatz zu den bisherigen Handbüchern setzt der Verfasser die „Desastres" vor die „Tauromachia", scheint jedoch Hofmanns Vermutung, der Künstler hätte an diesen beiden Serien einige Jahre gleichzeitig gearbeitet zu billigen. Da sich als einziges Datum auf den Desastres das Jahr 1810, auf der Tauromachia das Jahr 1815 findet, wäre diese chronologische Einordnung von vornherein die richtigere. Der Widerspruch aber zwischen der impressionistisch-freien Technik der Desastres und der mehr akademischen der Tauromachia würde eher die umgekehrte Reihenfolge nahelegen. Man hat daher angenommen, Goya hätte an den Desastres mit Unterbrechungen von 1810 bis 1820 gearbeitet. Damit geht man jedoch zweifellos zu weit. Diese packenden Visionen der Gräuel des Krieges dürften wohl, wie der Verf. glaubt, nur während des Krieges, also bis 1812 entstanden sein und sind als spätere Reminiszenzen kaum denkbar. Die Tauromachia arbeitete Goya dagegen wahrscheinlich auf Bestellung und diesen Gegenstand behandeln auch schon ältere Serien. Interessant ist es, zu hören, daß Goya von dessen Impressionismus die Modernen so viel geredet haben, die Szenen der Tauromachie nicht nach Naturstudien sondern sogar nach ihm vorliegenden Beschreibungen angefertigt hat. Loga bringt wenigstens für drei Blätter den Nachweis, daß Goya einen Brief mit der Beschreibung des Todes Pepe Hillos benutzt haben muß.

Der Verfasser setzt ferner sehr mit Recht die „Proverbios" im Gegensatz zu Hofmann und seiner Vorläufer als letzte dieser drei großen Folgen an und begründet diese chronologische Einordnung mit dem bedeutenden künstlerischen Fortschritt, der sich in diesen Blättern kundgibt. „Vor allem scheint hier das künstlerische Ziel, nach dem Goya sein ganzes Leben gerungen, das Problem Licht und Bewegung gelöst." Endlich wird die Entstehung verschiedener Einzelblätter, soweit es möglich ist, chronologisch festgelegt. Unter den lithographischen Arbeiten hebt der Verf. besonders die schönen Blätter der „toros de Burdeos" hervor, „das Beste, was der Steindruck vor und nach Goya je hergegeben", und weist auf die aus einem Brief erhellende Absicht des greisen Künstlers hin, mit Hilfe der schnell arbeitenden Lithographie einen zweiten Teil der Caprichos herauszugeben. (Einige Zeichnungen zu diesem geplanten späten Werk sind beiläufig gesagt jetzt in der Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession zu sehen). Der ergänzende Nachweis der zahlreichen Probedrucke der Pariser Bibliothèque Nationale und die Heranziehung einiger derselben als Vorlagen für die Abbildungen ist sehr zu begrüßen. Auch die Listen der bestehenden Abzüge der Desastres vor den Texten mit und ohne Nummern wurden dankenswert ergänzt.

Die Lektüre des magistral geschriebenen, von allen oratorischen Tändeleien, zu welchen Goyas Radierungen locken, wohltuend frei gebliebenen Textes wird durch die paar eingefügten, nur für die exakte Wissenschaft wichtigen Listen in ihrem Fluß kaum gestört. Sehr brauchbar ist unter diesen eine Zusammenstellung sämtlicher unanfechtbarer Daten aus Goyas Leben und der für sein Schaffen wichtigen Ereignisse. Die geradezu musterhaften Reproduktionen deren Reinheit und Kraft die Blätter der letzten Originalausgaben der Madrider Chalcografia real weit übertreffen, weil sie ausschließlich nach den besten alten Drucken hergestellt wurden, kommen um so besser zur Wirkung, da der Verlag sich dazu entschloß, von dem bisher verwendeten weißen Druckkarton abzugehen und ein dem Textpapier ganz ähnliches, nur etwas stärkeres ebenso gelblich getöntes Kunstdruckpapier gewählt hat. Die Probe hat sich glänzend bewährt und man darf hoffen, daß diese wichtigste Kardinalforderung jeder Buchkunst (die ja in früheren Jahrhunderten stets erfüllt wurde) bei andern strebsamen Verlegern Nachahmung finden wird. Als Vorlagen zu den Reproduktionen haben für die Caprichos Probedrucke (meist der Pariser Bibliothéque Nationale) die samt den Rändern wiedergegeben wurden, für die wegen der handschriftlichen Bemerkungen des Künstlers übrigen Blätter die besten Exemplare der Sammlungen von Madrid, Paris und Berlin gedient. Letztere beansprucht heute nach Madrid den zweiten Rang in der Reihe der graphischen Goyasammlungen. E. Diez.

WERKE DER KLEINPLASTIK IN DER SKULPTURENSAMMLUNG DES A. H. KAISERHAUSES. Ausgewählt und beschrieben von Julius v. Schlosser.

I. Band. Bildwerke in Bronze, Stein und Ton. 56 Tafeln und 23 Abbildungen im Text.

II. Band. Bildwerke in Holz, Wachs und

Digitized by Google

Elfenbein. 55 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. Wien 1910. Verlag von Anton Schroll & Co.

Die im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien unter der Bezeichnung „Sammlungen von kunstindustriellen Gegenständen des Mittelalters und der Renaissance" vereinigten Kunstschätze gehören bekanntlich nicht nur wegen ihres gut beglaubigten Ursprungs, der sich noch heute an der Hand alter Inventare verfolgen läßt, sondern auch wegen ihres hohen kunstgeschichtlichen Wertes zu den bedeutendsten ihrer Art. Als glänzende Dokumente der regen Kunstliebe des Habsburgischen Fürstenhauses haben sich diese altberühmten Sammlungen von jeher des größten Interesses aller Geschichts- und Kunstfreunde zu erfreuen gehabt. Geben sie uns doch ein getreues Spiegelbild nicht allein von dem, was auf gewissen Gebieten im Rahmen von etwa vier Jahrhunderten künstlerisch geleistet worden ist, sondern auch von den besonderen Sammlerneigungen der Mitglieder jener fürstlichen Dynastie und dem jeweiligen Modegeschmack ihrer Zeit.

Das gilt vor allem auch von der Skulpturensammlung, die neben der rein kunstgewerblichen Abteilung den Hauptteil jener „Sammlungen" ausmacht und sich im wesentlichen aus Werken der Kleinplastik zusammensetzt, deren Grundstock die beiden großen alten Sammlungen, nämlich die Ambraser und die des Erzherzogs Leopold Wilhelm, gebildet haben. Während aber unter diesen kleinplastischen Werken das eigentliche Mittelalter fast gänzlich fehlt und auch die Arbeiten in Holz, Stein, Ton und Wachs, wenigstens quantitativ, nur schwach vertreten sind, gehören die Sammlungen der Bronzen und Elfenbeine nach Zahl und Bedeutung zweifellos zu den ersten ihrer Art. Aber auch sie gewähren uns keineswegs ein vollständiges Bild von der geschichtlichen Entwicklung der Bronze- und Elfenbeinplastik, zeigen vielmehr nur, entsprechend der jeweiligen Liebhaberei ihrer einstigen fürstlichen Besitzer, bestimmte Ausschnitte hieraus, diese allerdings in einer so glänzenden Gestalt, wie sie nur wenige ähnliche Sammlungen aufzuweisen vermögen. So ist es unter den Bronzen vor allem die italienische Hochrenaissance, und zwar besonders Giovanni da Bologna und seine Schule, die mit einer großen Zahl ausgezeichneter Werke vertreten ist, während unter den Elfenbeinskulpturen die vlämische und deutsche Schule des 17. Jahrhunderts mit einer stattlichen Reihe nicht weniger vortrefflicher Werke weitaus an erster Stelle steht.

Es ist daher selbstverständlich, daß bei einer, diesen kleinplastischen Arbeiten gewidmeten Publikation der Hauptnachdruck auf jene beiden Gruppen von Werken gelegt werden muß, und so hat denn auch der Herausgeber der vorliegenden Publikation mit vollem Recht in erster Linie die italienischen Bronzen, insbesondere die der Hochrenaissance, sowie die Elfenbeinarbeiten des 17. Jahrhunderts berücksichtigt.

Unter den Bronzen, von denen zuerst die Rede sein soll, treffen wir zwar viele, die schon anderweitig, so vor allem in W. Bodes Monumentalwerke und in dem, ebenfalls von J. v. Schlosser 1901 herausgegebenen „Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlungen", abgebildet sind; da aber diese beiden Publikationen nicht jedem ohne weiteres zur Verfügung stehen, durfte sich eine nochmalige Veröffentlichung dieser Bronzen um so mehr rechtfertigen, als sie hier, wo es sich um die künstlerisch wie geschichtlich bedeutendsten Stücke der ganzen Sammlung handelt, geradezu geboten erschien. Sonst aber ist es in der Hauptsache ein bisher noch unveröffentlichtes Material, das der Forschung in vortrefflichen, aus der Anstalt von P. Knäbchen in Zöblitz hervorgegangenen Lichtdrucken und zugleich in einem Maßstabe dargeboten wird, der es auch für stilistische Untersuchungen in jeder Hinsicht geeignet erscheinen läßt. In diesen Vorzügen, die übrigens für das ganze Werk gleichmäßig Geltung haben, betrachte ich den Hauptwert desselben gegenüber anderen ähnlichen Publikationen. Aber auch der Text, der, wie überhaupt so auch bei den Bronzen, im allgemeinen knapp gehalten ist, verdient vollste Beachtung und Anerkennung, und es klingt allzu bescheiden, wenn der Verfasser demselben nur einen „rein akzidentellen und vorläufigen Charakter" beimessen möchte. Denn er zeugt nicht nur von einer sehr gründlichen Kenntnis und gewissenhaften Benutzung der einschlägigen Literatur, sondern enthält auch, abgesehen von mancherlei wertvollen Mitteilungen über Herkunft, Technik usw., zahlreiche neue Beobachtungen und treffliche Bemerkungen, auf die hier im einzelnen nicht näher eingegangen werden kann, aus denen aber die Forschung schon jetzt einen reichen Gewinn wird ziehen können. Dabei ist in gleicher Weise die Vorsicht in der Zuweisung der Werke an bestimmte Namen zu loben, wie die Zurückhaltung in solchen Fällen, wo eine Entscheidung schwer oder unmöglich wird. Und wie häufig gerade derartige Fälle sind, weiß jeder, der einmal auf diesem, zum Teil noch so sehr im Dunkel liegenden Gebiete gearbeitet hat.

Digitized by Google

Noch vorsichtiger verfährt der Herausgeber bei der Zuweisung der Elfenbeine. Und in der Tat ist diese Vorsicht hier noch mehr berechtigt, zumal wenn man erwägt, daß die Forschung sich der Elfenbeinplastik des 17. und 18. Jahrhunderts gegenüber bisher leider immer noch so kühl und ablehnend verhalten hat, daß eine nennenswerte Bereicherung unserer Kenntnisse auf diesem Gebiete kaum zu verzeichnen ist. Um so freudiger muß man es begrüßen, daß nunmehr durch von Schlossers Untersuchungen das Werk einzelner Elfenbeinschnitzer, wie Referent es selbst vor Jahren in seiner „Elfenbeinplastik seit der Renaissance" zum erstenmal zusammenzustellen versucht hat, sich nicht unwesentlich hat erweitern lassen. So stimme ich u. a. dem Verfasser unbedingt zu, wenn er die beiden auf Tafel 37 reproduzierten Reliefs dem Gerhard van Opstaal, die auf Taf. 41, 2. 3. 4. abgebildeten Statuetten dem Leonhard Kern, sowie endlich das schöne Relief mit dem Besuch des Bacchus und der Ceres bei Venus (Taf. 36), das letztere allerdings noch zweifelnd, dem L. Faid'herbe zuweist. Auch für die Einführung von drei, bisher noch unbekannten Künstlern in die Geschichte der Elfenbeinplastik, nämlich des Venezianers Francesco Terilli (siehe Taf. 34, 1. 2.), des Innsbrucker Meisters Ferdinand Pfauntler, des Verfertigers einer Gruppe der Diana mit zwei Hunden (Taf. 44, 2,), von der sich übrigens eine fast völlig genaue Wiederholung im Herzogl. Museum zu Braunschweig befindet, sowie eines nicht näher bekannten Schnitzers W. F. Moll (Taf. 47, 2.) müssen wir dem Verfasser dankbar sein. Dagegen dürften die auf Taf. 42 und 43 abgebildeten vier Figuren wohl kaum mit L. Kern zusammenzubringen sein, ebenso wie auch die auf Taf. 48, 4. wiedergegebene Gruppe von Venus und Amor sicher nichts mit B. Permoser zu tun hat, an dessen Arbeiten sie höchstens in der Komposition erinnert.

Hinter den Bronzen und Elfenbeinen treten die übrigen Bildwerke, d. h. die Arbeiten in Holz, Ton, Stein und Wachs, wenigstens der Zahl nach, erheblich zurück. Doch besitzt die Wiener Sammlung, wie allgemein bekannt ist, auch unter den Bildwerken dieser Art Stücke von ganz außerordentlichem Wert, die ja zumeist ebenfalls schon durch Veröffentlichungen ihre verdiente kunstgeschichtliche Würdigung erhalten haben, nunmehr aber nochmals durch die vorliegende Publikation in vortrefflicher Weise dem allgemeinen Studium zugänglich gemacht werden. Ich nenne hier unter den Holzschnitzwerken nur jene köstliche, aus drei Figuren bestehende allegorische Gruppe, die die Vergänglichkeit verkörpert (II. Taf. 1.), das berühmte Spielbrett des Hans Kels von 1537 (Taf. 10—15) sowie zwei Adamstatuetten, von denen die eine, literarisch noch nicht bekannt, von T. Riemenschneider (Taf. 2), die andere von P. Flötner (Taf. 19) herrührt, unter den sonstigen Arbeiten aber nur die Reliefs in Kehlheimer Stein von der Hand eines H. Daucher und G. Schweigger sowie die Bleistatuetten eines R. Donner und J. Hagenauer. Hierbei möchte Referent kurz darauf hinweisen, daß sich, was dem Herausgeber unbekannt zu sein scheint, von den auf Taf. 46, 1. 2. abgebildeten Bleistatuetten eines Merkurs und einer Venus, die auf S. R. Donner zurückgehen, fast genau übereinstimmende Wiederholungen ebenfalls wieder im Herzogl. Museum zu Braunschweig befinden, dessen verwandte Sammlungen überhaupt manche Berührungspunkte mit denen des Wiener Hofmuseums haben. Christian Scherer.

PAUL BRANDT. Sehen u. Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Mit 414 Abb. u. 1 farbigen Tafel. Ferd. Hirt & Sohn in Leipzig. 1911.

Ein Leitfaden der Kunstgeschichte in einer ganz neuen und — das sei gleich gesagt — einer außerordentlich lehrreichen Form. Keiner jener mehr oder minder mageren Extrakte — sie nennen sich meist „Abrisse" oder „Grundrisse" der Kunstgeschichte — von denen wir schon übergenug haben, sondern eine Anleitung zum Sehenlernen und damit zu rechtem Kunstgenuß durch das Mittel der vergleichenden Kunstbetrachtung. Wie der Titel schon ausdrückt: ein Buch, das sich in erster Linie an das Auge wendet. Der Verfasser will keine Kunstgeschichte vortragen, sondern will nur die sinnliche Anschauung wecken und erziehen. Als Mittel dazu dient ihm die bildliche Konfrontation einer Reihe thematisch gleicher und besonders stilbezeichnender Werke, die er einem Zeitraume von vier Jahrtausenden und den verschiedensten Kunstgebieten in bunter Auswahl entnimmt und unter den Gesichtspunkten der Formbehandlung, der Komposition, der Auffassung, der Lichtverhältnisse usw. vergleichend gegenüberstellt. Heinrich Wölfflin hat dieses eminent instruktive Mittel zum ersten Male in wissenschaftlichem Zusammenhange nutzbar gemacht — seine starke Popularisierung hat es durch Schultze-Naumburg erfahren, der es als Erziehung zum Qualitätssinn verwendet — konsequent durchgeführt,

Digitized by Google

als leitenden Gesichtspunkt eines Buches aber sehen wir es hier zuerst, wo dem begleitenden Worte nur so weit Raum gegönnt ist, als die Absichten der bildlichen Konfrontation zu ihrer Erklärung verlangten. Das Bild oder vielmehr das Bildpaar hat das entscheidende Wort. Die sehr geschickte Auswahl der Illustrationen verrät eine profunde Materialkenntnis, und einige der geistvoll gewählten Konfrontierungen vermögen wohl auch dem Kunsthistoriker von Fach noch Überraschungen zu bereiten.

Das Programm des Buches erklärt, ja bedingt seine lockere Architektur; gerade das Zick-Zack der Auswahl macht es so lehrreich. Vielleicht hätte das Kapitel der Malerei besser an erster Stelle figuriert und wären dann erst Plastik und Architektur gefolgt, der alten Erfahrung gemäß, daß das Laienauge das dreidimensionale Gebilde am schwersten zu perzipieren imstande ist. Auch hätte sich die Ikonographie dieses oder jenes Themas zweckmäßig noch weiter ausbauen lassen; bei dem Sebastianthema z. B. zeigen lassen, wie das Seicento die formal interessantere gelagerte Figur bevorzugt oder an die Stelle des bloßen Aktes die Geschichte setzt u. dgl. Ebenso hätte sich der Verfasser die gelegentliche Konfrontierung einer Architektur mit einem stilverwandten Werke aus dem Gebiete der Plastik oder Malerei nicht entgehen lassen sollen, weil hierdurch der Zusammenhang der Künste während jeder stilsicheren Epoche erkennbar wird. Einwände dieser Art aber erscheinen belanglos gegenüber dem außerordentlich erzieherischen Werte dieses Buches, das nirgends fehlen sollte, wo sich Nichtfachleute ernsthaft mit Kunstgeschichte beschäftigen — das wie berufen erscheint, zum grundlegenden Lehrbuche für jeden kunstgeschichtlichen Unterricht zu werden. Hans Vollmer.

RUNDSCHAU

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 3:

VICTOR FLEISCHER, Albin Egger-Lienz. (14 Abb.)

JOHEN COHEN GOSSCHALK (Amsterdam), Odilon Redon. (11 Abb.)

MAX CREUTZ, Die Sammlung Schnütgen. (10 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 3:

JOSEPH WAIS, Joseph Hubner-Feldkirch. 3 Taf.; 38 Abb.

O. DOERING-Dachau: Von der IX. internationalen Ausstellung in Venedig.

BONE, Lauensteim-Nachlaß-Ausstellung u. Städtebauausstellung in Düsseldorf.

A. HUPPERTZ, Holman Hunt.

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1910.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 9:

SCHNÜTGEN: Die Smlg. Schnütgen. VI. 1 Taf.

LADISLAUS PODLACHA: Die „göttliche Liturgie" in den Wandmalereien der Bukowiner Klosterkirchen.

FRITZ WITTE: Karolingisch-ottonische Einflüsse in der Architektur der Krypta zu Verden i. W. 2 Abb.

JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, Zwei Werke spätbyzantinischer Goldschmiedekunst im Sinaikloster. 2 Abb.

H. OIDTMANN, Neu aufgefundenes Heft über die Glasmalerei-Technik um 1550.

Eine Handschrift im Besitze des Kölner städtischen Archivs, aus dem Nachlasse des S. Boisserée erworben.

JOSEPH BRAUN S. T.: Die spätrömischen Stoffe aus dem Sarkophag des hl. Paulinus zu Trier. 1 Abb.

Fabrikmarke: „Florentina officina" vom Ende des IV. Jhdts. n. Chr., ein Beweis für abendländische Seidenindustrie.

DER CICERONE.

Heft 23:

WILLIAM COHN, Die Malerei in der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen. (25 Abb.)

ERNST STEINMANN, Die „Bibliothèque d'Art et d'Archéologie" in Paris.

Heft 24:

G. E. LÜTHGEN, Die Sammlung Schnütgen in Köln. (12 Abb.)

Ein unbekannter Beukelaar.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 11:

H. G. STRÖHL, Die Heraldik der katholischen Kirche. (78 Abb.)

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIM, Deutsches Edelzinn im Museum Carolino-Augusteum in Salzburg. (5 Abb.)

Digitized by Google

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 3:

ALFRED LICHTWARK, Ein Brief (Über Liebermanns Selbstporträt für die Hamburger Kunsthalle). (1 Gravüre.)

KARL SCHEFFLER, Henry van de Velde und der neue Stil. (13 Abb.)

EMIL WALDMANN, Französische Bilder in amerikanischem Privatbesitz (Fortsetzung). (14 Abb.)

LUDWIG GURLITT, Louis Gurlitts Frühkunst. (9 Abb.)

Heft IV:

KARL SCHEFFLER, Die zeichnerischen Künste in Berlin (1 farb. Taf. u. 24 Abb.).

ROBERT WALSER, Über den Charakter des Künstlers.

HEINRICH WIEYNK, Das repräsentative Buch (12 Abb.).

DIE KUNST FÜR ALLE.

Heft 5:

GEORG JACOB WOLF, Carl von Marr. (28 Abb.)

J. A. D. INGRES, Aussprüche und Anekdoten.

Heft 6:

PAUL SCHUMANN, Die erste Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1910. (27 Abb.)

ERNST BERGER, Goethes Farbenlehre und die modernen Theorien.

Heft 8:

ALBERT GESSLER, Von Schweizerischer Kunst (1 farbige Taf. u. 19 Abb.).

PROF. DR. BERTHOLD HAENDKE, Die historischen Grundlagen der Hell- und Freilichtmalerei (6 Abb.).

KUNSTGESCHICHTL. ANZEIGEN.

Beiblatt der „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung". Redigiert von Max Dvořák. Jgg. 1909.

Nr. 3.

Inhalt: André Fontaine, Les Doctrines d'Art en France. De Poussin à Diderot (H. Tietze). — Eduard A. Geßler, Die Trutzwaffen der Karolingerzeit vom VIII. bis zum XI. Jahrhundert (F. v. Schubert-Soldern). — Italienische Forschungen II. Band. Giovanni Poggi, Il Duomo di Firenze (K. Rathe). — Hugo Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst (H. Tietze). — Franz Jacobi, Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des XIV. Jahrhunderts (H. Tietze). — Felix Graefe, Jan Sanders van Hemessen und seine Identifikation mit dem Braunschweiger Monogrammisten (F. M. Haberditzl. — Antonio Munoz, Pietro Bernini, (O. Pollak-Prag). — Walter Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom (O. Pollak-Prag). — Arthur Rößler, Georg Ferdinand Waldmüller (H. Tietze). Jgg. 1909.

Nr. 4:

Jules Lutz et Paul Perdrizet, Speculum humanae salvationis. — Paul Perdrizet, Étude sur le Speculum humanae salvationis. — Jules Lutz, — Les Verrières de l'ancienne église Saint-Etienne á Mulhouse (H. Tietze). — Hans Heinz Josten, Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 „des hl. Bernward Evangelienbuch" im Domschatz zu Hildesheim (E. H. Zimmermann). — Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. (F. v. Schubert-Soldern). — Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild (F. M. Haberditzl). — Andy Pointner, Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio (Fr. Schottmüller).

Jgg. 1910, Nr. 1:

Albrecht Haupt, Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen (M. Dreger). — Neue Literatur über deutsche und österreichische Barock-Architektur: Josef Braun S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. I. und II. Teil. — Zdeněk Wirth, Barokni gotica v. Cechách v XVIII. a i polovici XIX. stoleti (Barock-Gotik in Böhmen im XVIII. u. in der 1. Hälfte des XIX. Jahrhunderts). — Wolfgang Pauker, Der Bildhauer und Ingenieur Matthias Steini. — Viktor Fleischer, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611—1684). — [Hans Tietze]: Hans Wolfgang Singer, Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke (F. M. Haberditzl). — Lord Balcarres, The evolution of italian sculpture [E. Tietze-Conrat].

KUNSTGESCHICHTL. JAHRBUCH DER K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTOR. DENKMALE.

Herausgegeben von Professor Dr. Max Dvořák. Jgg. 1909. Heft III. IV. Wien, A. Schroll.

ALFRED STIX, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz.

Die Mainzer Skulpturen der Zeit von ca. 1260—1320, die keine in sich geschlossene einheitliche Entwicklung aufweisen, werden in Verbindung mit den Kunstzentren von Bamberg, Amiens, Naumburg und Reims gebracht. Der Verfasser bemüht sich, die ganz aus dem Zusammenhange gerissenen Monumente nach alten Zeichnungen und anderen Quellen wieder zu lokalisieren, zu datieren und in die allgemeine Entwicklung der Skulptur einzureihen.

OSKAR POLLAK-PRAG, Antonio del Grande, ein unbekannter römischer Architekt des XVII. Jahrhunderts.

Der Verfasser stellt auf Grund von archivalischen Forschungen die Daten über Antonio del Grande zusammen und weist ihm von römischen Bauten den Palazzo di Spagna, die Carceri nuovi in der via Giulia, die Galleria grande

Digitized by Google

im Palazzo Colonna, den Palazzo Pamphilj auf der Piazza del Colleggio Romano sowie den Umbau der Colonna-Schlösser in Genazzano und Paliano zu.

HANS TIETZE, Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert.

An den verschiedenen im XVIII. Jahrhundert in Wien gemachten Versuchen, gotische Formen zu verwenden, werden die grundverschiedenen Motive dargelegt, die im ersten und im letzten Viertel des Jahrhunderts für diese Richtung maßgebend waren. Zuerst freie künstlerische Fortbildung der alten Motive, ohne mittelalterliche Effekte zu planen; dann ein Entstehen bestimmter Stimmungen in der Architektur, wobei die mittelalterlichen Formen zunächst an sich keine besondere Schätzung finden, sondern den modernen angeähnelt werden. Daraus Gleichberechtigung der Stile als wichtige Vorstufe der Architekturbewegung des XIX. Jahrhunderts.

KURT RATHE, Ein unbekanntes Werk des Veit Stoß in Wien.

Der Verfasser versucht auf dem Wege der Stilvergleichung eine bisher wenig beachtete Holzgruppe der h. Anna selbdritt an der Außenseite der St. Annakirche in Wien als ein (Spät-) Werk des Veit Stoß zu erweisen.

BEIBLATT FÜR DENKMALPFLEGE.

MAX DVOŘAK, Restaurierungsfragen. 3.: Spalato.

HANS TIETZE, Stadtregulierungsfragen im alten Wien.

E. TIETZE-CONRAT, Beiträge zur Geschichte der Grabensäule in Wien. — E. TIETZE-CONRAT, Die Ringstraße in Wien.

E. SCHAEFFER, Ein unbekanntes Bildnis von Boltraffio.

JAHRESMAPPE 1910 DES „VEREINES ZUM SCHUTZE UND ZUR ERHALTUNG DER KUNSTDENKMÄLER WIENS UND NIEDER-ÖSTERREICHS." WIEN.

I. KURT RATHE: Jakob Seisenegger, eine Predigt in Gegenwart Kaiser Ferdinands I. [Wien, Erl. Graf von Harrachsche Gemäldegalerie]. 1 Taf. in Heliogravüre.

II. u. III. KURT RATHE: Der sog. Töpferaltar in der St. Helenakirche bei Baden. Der Hochaltar der Pfarrkirche in Sierndorf. 2 Tafeln in Heliogravüre, 2 Textabbildungen.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

December 1910.

C. HOFSTEDE DE GROOT, A newly-discovered picture by Vermeer of Delft (1 Taf.).

Der Artikel behandelt das im Besitz der Firma Colnaghi befindliche Bild des Jan Vermeer unter dem Titel „Frau, Gold wägend", das nach Hofstede de Groot im Jahre 1696 als Nr. 1 von 21 Bildern des Künstlers um £ 12.8.4 versteigert wurde und zuletzt 1848 bei Christie in der Périer-Versteigerung wieder auftauchte. Hofstede de Groot hat es vor einigen Monaten in der Sammlung der Komtesse de Ségur wiedergefunden, Es dürfte an der Autorschaft des großen Holländers nicht zu zweifeln sein.

ROGER FRY, A portrait attributed to Raphael (1 Taf.).

PROF. R. PETRUCCI, Buddhist Art in the Far East and the documents from Chinese Turkestan (2 Taf.).

SIR MARTIN CONWAY, Giovannino de Grassi and the Brothers Van Limbourg (5 Abb. auf 2 Taf.).

LIONEL CUST, Notes on pictures in the Royal Collections — XIX. Paintings attributed to Lucas von Leyden (4 Abb. auf 1 Taf.).

R. MEYER-RIEFSTAHL, Vincent van Gogh — II. (3 Taf.)

LOUIS DIMIER, French Portrait-Drawings at Knowsley.

FRIEDRICH PERZYNSKI, Towards a Grouping of Chinese Porcelain — II. (9 Abb.)

BARCLEY BARON, Giovanni Caroto — II. (5 Abb.)

WILLY STORCK, The Master of the Amsterdam Cabinet and two new works by his hand (6 Abb.).

THE ART JOURNAL.

December:

LEWIS HIND, The consolations of an injured critic. VIII. (1 Taf., 9 Abb.)

R. E. D. SKETCHLEY, Art Patronage in England. IV. The Righting of British Art. (11 Abb.)

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

5e livraison. Septembre-octobre 1910:

Léopold DELISEE, La Bible de Robert de Billyng et de Jean Pucelle. 2 Taf. 8 Abb.

C. EULART, Le problème de la vieille tour de Newport (Rhode-Island). 10 Abb.

UMBERTO GNOLI, L'art italien aux expositions de Londre en 1910. I. Les Maitres Ombriens au Burlington Fine Arts Club. 2 Taf. 6 Abb.

MÉLANGES:

ANDRÉ DEMARTIAL, A propos de „Monvaerni." 1 Taf., 4 Abb.

P. CLEMEN, L'art historique à l'exposition du Haut Palatinat à Ratisbonne (1910). 1 Taf., 4 Abb.

C. DE MANDACH, La Scultura del Quattrocento. 3 Abb.

Besprechung des betreffenden Teils von A. Venturi, Storia dell' arte italiana.

CHRONIQUE. 1 Abb.

BIBLIOGRAPHIE.

Digitized by Google

ONZE KUNST.

Oktober:

DR. HANS JANTZEN, De ruimte in de Hollandsche Zeeschildering (8 Abb.).

Skizziert die Entwicklung der holländischen Seemalerei im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Darstellung des Raumes in den verschiedenen Entwicklungsperioden.

T. LANDRÉ, De Hollandsche Nijverheidskunst op de Brusselsche Tentoonstelling (7 Abb.).

November:

JAN VETH, Rembrandtiana IX, De zoogenaamde Pygmalion (5 Abb.).

Identifiziert die Radierung B. 192 (Der Zeichner und das Modell) mit einem nicht lange vor 1664 entstandenen Blatt „het vrouwtgen med een pappotgen", das (nach einem unlängst durch Bredius aufgefundenen Dokument) von Rembrandts Sohn Titus in einem Gespräch mit einem Leidener Buchhändler erwähnt wird.

PAUL LAFOND, Charles de Haes (10 Abb.).

Landschaftsmaler (1829—1898), geb. in Brüssel, lebte in Spanien, wo er für die Entwicklung der Landschaftsmalerei von ähnlicher Bedeutung war, wie Crôme und Constable in England oder Th. Rousseau und Corot in Frankreich.

STARYJE GODY.

Juli-September:

BARON N. WRANGELL, La vie des châteaux russes.

A. SREDINE. Polotniany Zarod, château de M. Gontscharoff.

P. P. WEINER, Marfino, château de la comtesse Panine.

N. MAKARENKO, Les ruines de Lialitchi.

A. TROUBNIKOFF, La princesse Galitzine à Maryino et à Gorodnia.

B. N. W., La villa du Duc d'Oldenbourg au Kamenny Ostrow.

N. S., Bibliographie des chauteaux russes.

Dieses überreich illustrierte Trippelheft bildet gewissermaßen eine Monographie der herrschaftlichen Landsitze in Rußland und behandelt ausführlich deren Leben und Treiben, die Außen- und Innenarchitektur, Möbel, Kunstgegenstände und Bildwerke. Unter letzteren befindet sich viel Gutes und Interessantes, besonders Porträte, von russischen und ausländischen Meistern, so. u. a. Werke von Metsu, Brouwer, Alexander Roslin, Fragonard (?) Hubert Robert, Rotari, Voille, usw.

L. MAETERLINCK, L'Exposition à Bruxelles.

Oktober:

P. MOURATOFF, La peinture italienne au Musée Roumiantseff à Moscau. II. Quatrocento.

A. TROUBNIKOFF, Pierre le Grand et le „Jugement dernier" de Memling.

Behandelt den Versuch Peters I. von Rußland, das Memlingsche Altarbild in der Marienkirche zu Danzig als Kriegsbeute 1717 zu erpressen.

C. HOFSTEDE DE GROOT, Notices critiques sur les tableaux hollandais à notre Exposition de 1908.

BARON N. WRANGELL, Quelques mots sur notre Exposition de 1908.

Übersetzung der im Heft 3 der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" 1910 von Hofstede de Groot veröffentlichten Notizen über die von den „Staryje Gody" arrangierte Ausstellung alter Meister, welche die Redaktion d. Zeitschrift durch eine Reihe Bemerkungen und Baron Wr. durch seinen Aufsatz ergänzen.

E. DACIER, Les porträts de la Camargo par Lancret.

Vergleich der vier Bilder L.s in Potsdam, Petersburg, London und Nantes, in welchen die berühmte Tänzerin figuriert.

P. W., L'exposition d'art musulman à Munich.

W. ADARJUKOFF, Ergänzungen und Berichtigungen zum „Lexikon russischer Porträts" von D. A. Rovinsky 1889.

November:

W. GUÉORGUIEWSKY. Les dons de Jean le Terrible et de sa famille à un cloitre à Souzdal.

W. WÉRÉTENNIKOFF. Lampi-père et ses idées sur l'Academie des Beaux-Arts.

DÉNIS ROCHE. Notes supplémentaires sur quelques miniaturistes.

A. GOLOMBIEVSKY. Un portrait enfin identifié.

Behandelt ein Frauenbildnis des Grafen Rotari aus der Sammlung des Grafen G. Ribeaupierre, St. Petersburg.

E. M. Une manufacture de Faience à Reval.

W. J. ADARJUKOW. Ergänzungen zum „Lexikon gestochener russischer Porträts" von D. A. Rovinsky 1889.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

K. O. HARTMANN, Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart. Carl Scholtze Verlag, W. Junghaus, Leipzig. Preis kart. M. 7,50, geb. M. 8,50.

CURT HERMANN, Der Kampf um den Stil. Erich Reiss, Verlag, Berlin. Preis M. 2,50.

FELIX POPPENBERG, Das lebendige Kleid. Erich Reiss. Verlag, Berlin. Preis br. M. 3,50, geb. M. 4,50.

OSCAR BIE, Reise um die Kunst. Erich Reiss, Verlag, Berlin. Preis br. M. 4,—, geb. M. 5,—.

DAS ERBE DER ALTEN. Schriften über Wesen und Wirken der Antike. Gesammelt und herausgegeben von O. Crusius, O. Immisch, Th. Zielinski. Heft 1: GEORG TREU, Hellenische Stimmungen in der bildenden Kunst einst und jetzt. Verlag Dieterichsche Verlagsbuchhandl. Theodor Weicher, Leipzig. Preis geh. M. 1,80, geb. M. 2,50.

FREEMAN O'DONOGHUE F. S. A. Catalogue of engraved British portraits. Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum.

MAX OSBORN, Franz Krüger (Velhagen & Klasings Künstlermonographien Bd. 101). Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld u. Leipzig. Preis M. 4,—.

PROF. A. DE CEULENEER, Justus van Gent. Verlag A. Siffer, Gent.

R. BÜRKNER, Dürer (Bd. 59 der Biographien-Sammlung Geisteshelden). Verlag Ernst Hofmann & Co. Berlin. Mit 13 Abb. u. 4 Kopfleisten. Geh. M. 2,40 in Geschenkband M. 3,20.

DORA SCHUMANN, Die Darstellungen der Verkündigung in der italienischen Kunst der Renaissance. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis geh. M. 2,—.

CASIMIR V. CHLEDOWSKI, Der Hof von Ferrara. (Autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen von Rosa Schapire.) Mit 36 Vollbildern. Verlag Julius Bard, Berlin.

CORRADO RICCI, Geschichte der Kunst in Nord-Italien. Mit 770 Abb. u. 4 Farbentafeln. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

CECILIA WAERN, Mediaeval Sicily. Verlag Messrs. Duckworth & Co., London. Preis 12,6 net.

MALCOLM C. SALAMAN, Old English Mezzotints. (Edited by Charles Holme.) Special Winter number of „The Studio" 1910—11. Verlag „The Studio". London W. C. Preis geh. 5s. net, geb. 7s. 6d. net.

ALFRED LÜDKE, Landschaften (Text v. Jos. Aug. Beringer). Verlag Neue Photographische Gesellschaft. Berlin-Steglitz.

LEON PREIBISZ, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Mit 12 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 7,—, geb. M. 8,50. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

W. H. V. D. MÜLBE, Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen u. gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Mit ca. 20 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 4,50, geb. M. 6,—. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

HANS TIMOTHEUS KROEBER, Die Einzelporträts des Sandro Botticelli. Mit 30 Abbild. auf 12 Tafeln in Lichtdruck. Preis geh. M. 5,—, geb. M. 6,—. Verl. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

EDUARD FLECHSIG, Sächsische Bildnerei und Malerei vom XIV. Jahrhundert bis zur Reformation. Im Auftrag der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte. II. Lieferung: Freiberg i. S. 41 Tafeln in Lichtdruck (Gr. 4°) mit erklärendem Text. Preis in Mappe M. 30,—, Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

DR. LEO BALET, Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. Mit 11 Tafeln. Verlag Martinus Nijhoff, Haag.

VICTOR MORTET, La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, D'Albert Dürer et de Léonard de Vinci. Mit 2 Tafeln u. 9 Abb. Librairie Ancienne Honoré Champion, Editeur, Paris.

FRANZ SERVAES, Anders Zorn (Bd. 102 Künstler-Monographien). Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld u. Leipzig. 93 Abbildungen. Preis M. 4.—.

ANTON DE PETERS. Ein Kölnischer Künstler des XVIII. Jahrhunderts. Von Arnold Fortlage. (J. A. Ed. Heitz, Straßburg.)

DIE BAUMZEICHNUNG IN DER DEUTSCHEN GRAPHIK DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS. Von Ignaz Beth. Ebenda.

VERSUCH EIN. ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER DECKENMALEREI IN ITALIEN VOM XV. BIS ZUM XIX. JAHRHUNDERT. Von Sylva Schlegelmann. Ebenda.

FR. J. J. BERTHIER. L'eglise de la Minerve a Rome. Rome, M. Bretscheider. 1910.

Der Verfasser, ein Dominikanerbruder, hat fleißig das ihm zur Verfügung stehende Material über eine der interessantesten Kirchen Roms, Santa Maria sopra Minerva zusammengetragen. An einzelnen Stellen wird die Forschung einsetzen müssen und exaktere Resultate erzielen können. Nicht in der chronologischen Folge sondern der räumlichen Anordnung der Altäre und Kapellen bespricht Berthier die einzelnen Kunstschätze der Kirche. Die Abbildungen sind sehr zahlreich und bieten alles wesentliche, sind aber leider so flau, daß ihre Quantität durch die schlechte Qualität aufgehoben wird. Es ist jedenfalls ein Verdienst des Verfassers zum ersten Male an die schwierige Frage der Geschichte und Kunstgeschichte dieser auf antikem Tempelboden errichteten Kirche sich gewagt zu haben.

Hanns Schulze.

IV. Jahrgang, Heft I.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, Bookhorststraat 22 a. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

PETER VON DER RENNEN 1646 (?) Getriebene Silberschale. Alexander d. Gr. vor Jerusalem. Privatbesitz

Zu: LUDWIG KAEMMERER, PETER VON DER RENNEN UND ANDREAS SCHLÜTER

Digitized by Google

Digitized by Google

PETER VON DER RENNEN. 1659. Silbersarg des H. Adalbert — Gnesen, Dom.

Zu: LUDWIG KAEMMERER, PETER VON DER RENNEN UND ANDREAS SCHLÜTER

Digitized by Google

Digitized by Google

PETER VON DER RENNEN. 1671. Werkstattarbeit. Silbersarg des H. Stanislaus Krakau, Dom

Zu: LUDWIG KAEMMERER, PETER VON DER RENNEN UND ANDREAS SCHLÜTER

Digitized by Google

Digitized by Google

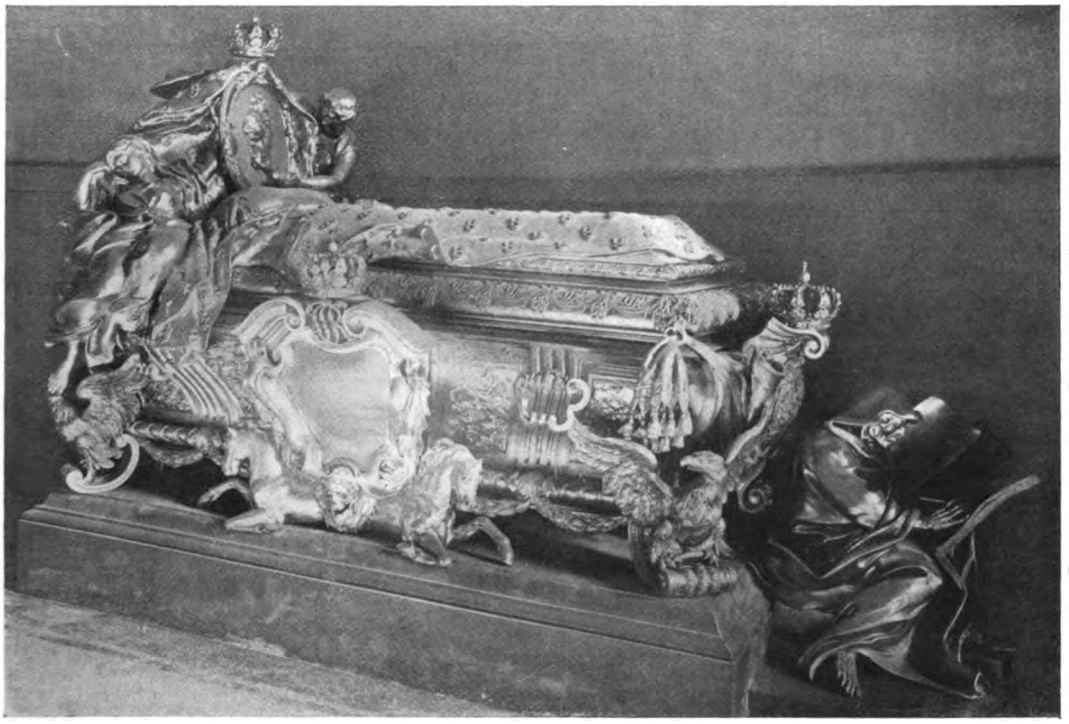
Köln, Domschatz

KONRAD DUISBERGH. 1633. Silbersarg des H. Engelbertus

Zu: LUDWIG KAEMMERER, PETER VON DER RENNEN UND ANDREAS SCHLÜTER

Digitized by Google

Digitized by Google



ANDREAS SCHLÜTER. Um 1705. Bleisarg der König Sophie Charlotte Berlin. Dom

Zu: LUDWIG KAEMMERER, PETER VON DER RENNEN UND ANDREAS SCHLÜTER

Digitized by Google

Digitized by Google

GAINSBOROUGH: Königin Charlotte von England — Ludwigslust, Großherzogliches Schloß

Zu: ERNST STEINMANN, GAINSBOROUGHS PORTRÄT DER KÖNIGIN CHARLOTTE VON ENGLAND IM GROSSHERZOGLICHEN SCHLOSSE ZU LUDWIGSLUST

Digitized by Google

Digitized by Google

ALLEN RAMSAY, Königin Charlotte von England
London, National-Gallery

G. D. MATTHIEU, Königin Charlotte von England
Schwerin i/M., Museum

Zu: ERNST STEINMANN, GAINSBOROUGHS PORTRÄT DER KÖNIGIN CHARLOTTE VON ENGLAND IM GROSSHERZOGLICHEN SCHLOSSE ZU LUDWIGSLUST

Digitized by Google

Digitized by Google

GENTILE BELLINI: Bildnis der Caterina Cornaro
(Detail aus dem „Wunder der Kreuzreliquie")
Venedig, Accademia

GENTILE BELLINI: Bildnis der Caterina Cornaro
Budapest, Museum der bildenden Künste

Venetianische Schule des XVI. Jahrhunderts: „Die Abreise Caterina Cornaros aus Cypern"
Neu-Schwanenburg, Sammlung v. Transehe

Venetianische Schule des XVI. Jahrhunderts. Bildnis der Caterina Cornaro
Hannover, Kestner-Museum

Digitized by Google

Zu: EMIL SCHAEFFER, BILDNISSE DER CATERINA CORNARO

Digitized by Google

Bildnis der Caterina Cornaro: Detail aus dem Bilde die „Abreise Caterina Cornaros aus Cypern." (Vor der Restaurierung)

Venetianische Schule des XVI. Jahrhunderts: „Die Abdankung der Caterina Cornaro." Aus Carrer: „Anello di sette gemme." Stich nach einem verschollenen Bilde der Sammlung Barbarigo

Zu: EMIL SCHAEFFER, BILDNISSE DER CATERINA CORNARO

Digitized by Google

Digitized by Google

Schule des PAOLO VERONESE. (CARLO CALIARI?) „Die Abdankung der Caterina Cornaro"

TIZIAN: „Porträt des Giorgio Cornaro?

Berlin, Samml. Ed. Simon

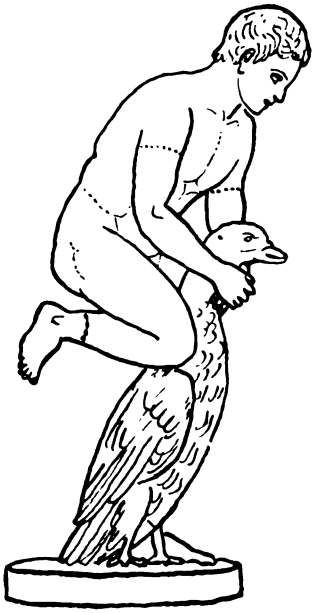
Venet. Schule vom Beginn des XVII. Jahrhunderts: Bildnis der Caterina Cornaro

Treviso: Conte Avogador degli Azzoni

Zu: EMIL SCHAEFFER, BILDNISSE DER CATERINA CORNARO

Digitized by Google

Digitized by Google



Knabe mit der Gans (Nach Clarac)
Neapel

DAVID TENIERS DER JÜNGERE Die Hochzeit des Künstlers. Detail Sammlung Rothschild, London

JAN GOSSAERT (MABUSE) Die Lukasmadonna Prag, Rudolphinum

Zu: PAUL GUSTAV HÜBNER, STUDIEN ÜBER DAS VERHÄLTNIS DER RENAISSANCE ZUR ANTIKE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Linker Schächer
Kohlezeichnung — Berlin, Kupferstich-Kabinett

Abb. 2. Rechter Schächer
Kohlezeichnung — Berlin, Kupferstich-Kabinett

Abb. 3. Gefangennehmung Christi
Holzschnitt aus der Passionsfolge

Zu: IGNAZ BETH, Der JUNGE CRANACH

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Marter der hl. Barbara Holzschnitt

Abb. 5. Kreuzigung B. 21
Kanonbild aus dem Missale Pragense 1508

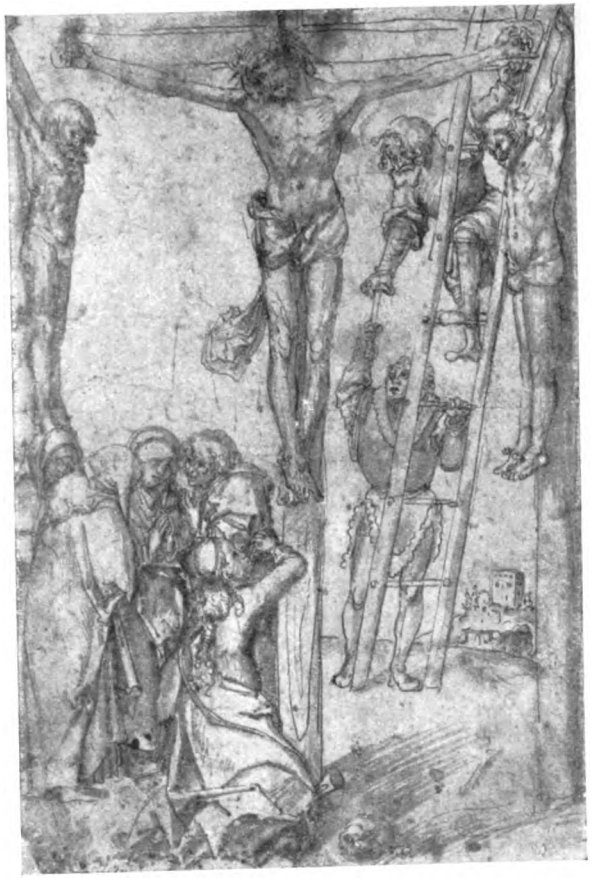


Abb. 6. Kreuzigung
Getuschte Federzeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinett

Zu: IGNAZ BETH, DER JUNGE CRANACH

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

Bassermann

IV·JAHRGANG·HEFT 2 — FEBRUAR 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

E·R·WEISS·1909

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 2

ABHANDLUNGEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

JUAN DE RUELAS

Von AUGUST L. MAYER

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln

Die verheißungsvollen Knospen, die die Sevillaner Kunst zu Beginn des XVI. Jahrhunderts hervorgebracht hatte, schienen, von dem Eishauch des Romanismus getroffen, absterben zu wollen, noch ehe sie zur rechten Entwicklung gekommen waren. Doch sie sollten sich in ungeahnter Weise von der halben Erstarrung erholen und zu herrlichster Blüte entfalten, dank dem Wirken jenes Mannes, der nicht zu Unrecht den Namen eines spanischen Tintoretto führt: *Juan de Ruelas.*

Zunächst ein Wort über den Namen selbst. Bisher pflegte man den Namen des Künstlers als Juan de las Roelas anzugeben. Allein in allen Dokumenten unterzeichnet sich der Maler als Juan de Ruelas. Ebenso wie Murillo sich selbst nie Morillo geschrieben hat. Freilich findet man in den von den Notaren aufgesetzten Kontrakten und in den Akten der Kathedrale wie in anderen Kirchenbüchern die Schreibweise Morillo wie Roelas, Rudelas, aber die Meister selbst haben ihren Namen immer in der angegebenen Weise geschrieben. Der Name Roelas-Ruelas ist echt spanisch. Ein D. Diego de las Roelas war 1378—1389 Bischof von Avila. Auch für seinen Namen findet sich mitunter wie bei unserem Künstler die Schreibweise Rodelas.

Über das Geburtsdatum des Meisters wie über die ersten Jahrzehnte seines Lebens sind wir leider sehr im Unklaren, da uns hier die Dokumente im Stich lassen. Wir sind daher ganz auf die spärlichen Mitteilungen der älteren Biographen angewiesen. Palomino ist höchst dürftig über Ruelas unterrichtet, ein Beweis dafür ist schon die Tatsache, daß er ihn Dr. Pablo nennt. Cean Bermudez zufolge ist er 1558 oder 1560 in Sevilla als Sohn vornehmer Eltern geboren.

Man darf wohl mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß sein Vater jener Pedro de las Ruelas war, der als Admiral die spanische Küstenmarine (Armada de Guarda Costas) befehligte und 1565 in Puebla de los Angeles gestorben ist[1]). Zur Bekräftigung dieser Tatsache kann auch eine Stelle in der Eingabe des Künstlers dienen, die er bei seiner Bewerbung als Kammermaler 1616 an König Philipp III. richtete. Es heißt nämlich da „. . . . und sein Vater diente Eurer Majestät viele Jahre.“ Don Pedro war mit Da. Maria de Guzman vermählt und besaß auch eine Tochter, Da. Mencia de Zuñiga. Juan war bei dem Tod seines Vaters noch minderjährig. Eine Vollmacht seiner Mutter vom 17. Juni 1567 an ihren Mayordomo Francisco de Orellana befindet sich im Archivo general de las Indias. Über die ersten vier Dezennien seines Lebens fehlt uns, wie gesagt, jede Spur, erst die drei weiteren lassen uns den Menschen wie den Künstler Ruelas kennen lernen. Am liebsten möchte man annehmen, der Meister sei erst etwa um das Jahr 1575 geboren. Dann würde sich manches leichter erklären lassen. Ein großes Unglück ist es, daß die Bibliothek und das Archiv der ehemaligen Colegiata von Olivares verbrannt und nur wenige, für uns belanglose Bände auf uns gekommen sind. Wir müssen daher die Mitteilungen des Bermudez über die Tätigkeit des Ruelas in Olivares auf Treu und Glauben hinnehmen, werden aber bald sehen, daß er verschiedene ganz unmögliche Dinge behauptet.

(1) Zuñiga erwähnt unter den Stiftern der neuen Ritterbruderschaft (cofradia caballerosa) de S. Hermenegildo, die 1573 ein Bittgesuch um Bestätigung der Cofradia an den Staatsrat schickten, auch einen Don Pedro de las Ruelas. Dies müßte ein Namensvetter des Admirals sein, falls dieser wirklich schon 1565 gestorben ist.

Digitized by Google

Sicher ist, daß unser Maler dem geistlichen Stand angehörte. Er war Lizenziat, und stets findet man die Abbreviatur dieses Titels vor seinem Namenszug. Als junger Priester weilte er in Olivares. Als Präbend der Hauptkirche soll er Bermudez zufolge 1603 eine Reihe von Gemälden ausgeführt haben, die uns erhalten sind. Sie zeigen, wie wir weiter unten sehen werden, noch nichts von dem großen Meister, der sechs Jahre später ein so grandioses Werk wie den „Santiago" der Sevillaner Kathedrale geschaffen hat. Es erscheint fast ausgeschlossen, daß Ruelas in dieser kurzen Zeit so ungeheure Fortschritte gemacht hat. Will man der Mitteilung des Bermudez Glaubens schenken, so bleibt einem nichts anderes übrig als anzunehmen, daß der Künstler inzwischen im Ausland war, daß ein Aufenthalt in Venedig ihn in ungeahnter Weise gefördert hat. Und dies ist sehr wohl möglich, denn von 1607 bis 1624 weilte Ruelas nicht mehr in Olivares. (Er bekam während dieser Zeit auch keinen Gehalt ausbezahlt.) In Sevilla aber ist er erst seit Anfang 1609 nachweisbar. Man kann also sehr wohl eine zweijährige Studienreise annehmen, Auf jeden Fall muß Ruelas vor 1609 in Venedig gewesen sein, denn eine derartige Kenntnis der Kunst Tintorettos wie sie bereits aus dem „Santiago" hervorleuchtet und sich dann zu wiederholten Malen in seinen Werken bemerkbar macht, kann er sich nicht in Spanien, sondern einzig in Venedig selbst erworben haben.

Von 1609 an nahm Ruelas für mehrere Jahre seinen Wohnsitz in Sevilla. Er bekleidete dort an der Kirche S. Salvador das Amt eines Presbitero-Capellan. Als solcher ließ er sich 1612 in die Bruderschaft der Señores sacerdotes seculares de S. Pedro ad vincula aufnehmen. Zum Dank, daß man ihn umsonst als Mitglied empfing, malte er für die Kapelle der Hermandad eines seiner gelungensten Werke: „Die Befreiung Petri." Leider geben die Akten von S. Salvador über die Dauer der Tätigkeit des Meisters an dieser Kirche keine Auskunft, da aus jenen Jahren nur Taufregister existieren, und in diesen Ruelas nicht als amtierender Priester zu finden ist.

1616 verließ der Künstler die Hauptstadt Andalusiens und reiste nach Madrid. Im folgenden Jahre wurde er von der Junta dem König, Philipp III., an Stelle des verstorbenen Fabriçio Castelo als Hofmaler vorgeschlagen. Das Schriftstück, vom 1. Juli 1617 datiert, lautet: „Der Geistliche Liz. Juan de Roela (sic) kam vor einem Jahr aus Sevilla mit dem Wunsch, in diesem Amt (nämlich dem eines Hofmalers) beschäftigt zu werden, und sein Vater diente Eurer Majestät viele Jahre. Er ist sehr tüchtig (virtuoso) und ein guter Maler." Doch der Meister hatte kein Glück, man zog ihm den an zweiter Stelle empfohlenen Bartolomé Gonzalez Allerhöchsten Ortes vor. Dieser, ein wackerer Porträtmaler, konnte vor dem ihm weit überlegenen Andalusier geltend machen, daß er bereits seit neun Jahren im Dienste des Königs stand. Er hatte sich das begehrte Amt also ersessen.

Ruelas soll trotz dieses Mißerfolges noch eine Zeitlang in Madrid geblieben sein; dann kehrte er wieder nach Sevilla zurück. Wahrscheinlich führte er damals das große Altarbild für die Kirche der Universität aus. Zu seinen spätesten Arbeiten gehört das große Altarwerk für die Mercenarierkirche in Sanlúcar. Bermudez zufolge soll Ruelas seine letzten Lebensjahre wiederum in Olivares verbracht haben; wenn auch die dortige Hauptkirche erst 1627 formell zur Colegiata erhoben worden sei, so habe Ruelas doch schon 1624 den Titel eines Canonicus erhalten. Damals nun hätte er die „Geburt Christi" und die „Gründung von Sa. Maria Maggiore" für die Kirche gemalt. Wie es sich damit verhält, werden wir noch sehen. Palominos Angabe, der Künstler sei 1620 in Sevilla gestorben, ist sicher unrichtig. Bermudez behauptet, Ruelas sei am 23. April 1625 in Olivares gestorben.

Digitized by Google

Dies ist das wenige, was wir von dem Leben des Mannes wissen, den man als den Begründer der ruhmreichen Sevillaner Malerschule des XVII. Jahrhunderts feiern darf.

Für den Lizenziaten Alonso Martin Tentor zu Olivares, der später *Tesorero* (Schatzmeister) und *prebendado* der Colegiata wurde, soll Ruelas 1603 als Präbend der gleichen Kirche vier Gemälde auf Leinwand mit Darstellungen aus dem Marienleben gemalt haben. Laut dem Testament Tentors seien sie nach dessen Tod an die Kirche gefallen, die aber später die Bilder an den Abad D. Luis Francisco Duro de Velasco verkauft habe. Nach dessen Ableben nun seien sie wiederum der Colegiata zugefallen. Also berichtet Cean Bermudez.

Die „Verkündigung" und „Anbetung der Könige" schmückten früher den Trascoro, die „Vermählung" und der „Heimgang Mariä" die Sakristei. Heute hängen die Bilder etwas hoch an den Seitenschiffwänden.

Bei der „Verkündigung" wendet sich Maria an einem Betpult kniend nach rechts um. Ihr Gesicht ist hell beleuchtet, die Schattengrenze sehr scharf, unvermittelt. Der niederblickende Gabriel hat die Rechte erhoben. Beide sind richtige Modellfiguren, steif und ohne Ausdruck. Oben erscheint in einer Wolke die hl. Taube. Mit am interessantesten ist, daß man in der Mitte des Grundes aus dem dunklen Zimmer auf einen hellen, großen Platz eines kleinen Städtchens hinausschaut.

Bei der „Vermählung" blickt Maria, in rosa und grün gekleidet, als schamhafte Jungfrau vor sich nieder, die Rechte ausgestreckt, die Linke auf der Brust, der Kopf in dreiviertel Ansicht. Joseph im Profil gesehen hält in der Rechten einen langen Blütenstab. Er trägt graues Gewand und gelben Mantel, dessen Falten ziemlich trocken behandelt sind. Zwischen den beiden steht niederblickend der betende Hohepriester, rechts im Hintergrund erblickt man Marias Eltern. Links sind vor einem hellen Ausschnitt mit der Fassade eines Palastes zwei Figuren gestellt; die linke im Profil in grünem Gewand, roter Kapuze auf dunklem Mantel und roter Mütze; die Rechte in braun, ein ähnlicher Typus wie der jugendliche Antonius von Padua, aber bärtig.

Dieses Gemälde ist, namentlich im Vergleich zu den drei anderen Bildern sehr hell im Kolorit. Die Gestalten sind auch hier etwas schlank und hager, die Hauptgruppe ist edel, völlig renaissancemäßig bewegt.

Bei der „Anbetung der Könige" hält Maria, in dunkelrot und blau gekleidet, dreiviertel nach rechts gewandt niederblickend das Christkind in weißem Kleidchen vor sich. Wiederum ist Licht und Schatten scharf voneinander geschieden. Hinter Maria steht der dunkelbärtige Joseph im Profil. Links kniet der alte König im Profil gesehen, in einem langen gelben Mantel gehüllt. Die Figur wirkt sehr gut, und wir werden bei der „Ausgießung des hl. Geistes" eine ganz ähnlich drapierte Gestalt wiederfinden. Hinter dem Alten steht der zweite König. Der Mohr aber, in rot und gelb gekleidet, ist links gegen die Landschaft gestellt.

Beim „Tod des hl. Joseph" sitzt der Heilige im Bett, die Hände betend gefaltet. Vor dem Lager, mehr nach der Mitte zu erblickt man Maria, fast im Profil, in rot, blau, braungelb und grau gekleidet vor dem blondbärtigen Christus kniend. Dieser, in ein langes, graues Gewand und roten Mantel gehüllt, schreitet von rechts her heran. Den Kopf leise geneigt streckt er mild die Rechte aus. In der Qualität hält dieses Bild die Mitte zwischen der „Verkündigung" und „Anbetung".

Aus all den vier Bildern spürt man, daß hier ein vornehmer Künstler am Werke

Digitized by Google

ist, der nach etwas neuem ringt. Neben der Freude an der Farbe macht sich die Vorliebe für scharfen Kontrast in der Beleuchtung geltend. Hell und dunkel platzen aufeinander.

Wie man sieht, verfolgt der Maler die gleichen Tendenzen wie im Osten Spaniens der Valencianer Francisco de Ribalta, der spanische Caravaggio. Allerdings mit dem Unterschied, daß sich Ribalta mit dem Ruhm begnügte, dasselbe für Spanien geleistet zu haben, was Caravaggio für Italien getan hat, während für Ruelas der Caravaggiostil nur eine Zwischenstufe war, und es ihm gelungen ist, aus der Verschmelzung dessen, was er an der Kunstweise Caravaggios und Tintorettos gutes fand, einen neuen, eigenen Stil zu schaffen, der zur Grundlage der Kunst des Velazquez, Murillos und Canos werden sollte.

In konsequenter Entwicklung schuf Ruelas nach den vier Marienlebenbildern die „Geburt Christi", gleichfalls in der Kirche von Olivares, jenes Gemälde, das er Cean Bermudez zufolge erst 1624 gemalt haben soll.

Die niederblickende Maria in rotem Gewand und weißem Kopftuch ist im Begriff das Kind aufzudecken. Das Gesicht liegt im Dunkeln, nur ein Teil der Stirn links oben und ein Stück der linken Wange wird vom Licht gestreift. Das Christkind ruht auf einem sehr großen weißen Tuch. Rechts steht ziemlich im Dunkel, erstaunt die Hände erhebend, der hl. Joseph. Nur ein kleiner Fleck seiner Stirn ist beleuchtet. Joseph ist eine schöne Erscheinung, dunkelbärtig, in ein rotes Gewand gekleidet mit keilförmigem Ausschnitt am Hals. Rechts unten kniet im Profil ein Hirt, dessen Haaransatz dem des späteren Marientyps des Meisters verwandt ist. Er hält zwei Tauben in den Händen, auf seinem Rücken erblickt man eine zerrissene Trommel. (Auf einer kurz nach 1600 entstandenen Hirtenanbetung in Sa. Clara zu Carmona sieht man einen ähnlichen Knaben mit Trommel auf der linken Seite.) Links vorn kniet nach rechts gewandt, Kopf de face, lächelnd zurückblickend ein anderer Hirtenjunge. Er erinnert äußerst lebhaft an ähnliche Gestalten auf den Bildern des jungen Velazquez. Sein Gesicht ist auf der linken Seite wenig, aber grell beleuchtet. Der Kontrast zwischen Licht und Schatten ist sehr stark. Der Junge trägt gelben, mit Schafspelz besetzten Rock und rote Hosen. In der Linken hält er einen Dudelsack, sein rechter Zeigefinger ist erhoben. Hinter ihm sieht man zwei Hirten; der vordere im Profil, schwarzbärtig, in grün gekleidet, betet das Christkind an. Licht fällt nur auf einen Teil seiner Stirn und die Wange. Der andere in grau gekleidet hat den Kopf auf die Seite geneigt. Über ihm erblickt man eine Frau in purpurrot mit niederblickenden Kind auf dem Arm, das ein Huhn zu halten scheint. Diese beiden sind etwas mehr beleuchtet. Im Vordergrund liegen unten zwei Schafe. Oben erkennt man noch einige Säulenstümpfe. Das Christkind selbst ist sehr zart modelliert, die Schatten sind schwachgrau. Die Gewandbehandlung jedoch ist noch nicht befriedigend. Man bemerkt zu viel tote Flächen, und die Faltengebung ist zu hart.

Gegenüber den Marienlebenbildern aber bedeutet dieses Werk einen großen Fortschritt. Die Tendenz des Künstlers, das Streben nach kräftiger Helldunkelwirkung kommt hier bereits viel deutlicher zur Geltung.

Und gleichzeitig mit diesem Gemälde, das heißt ebenfalls 1624, soll Ruelas die „Gründung von Sa. Maria Maggiore" für den Altar Mayor der Kirche gemalt haben! Später sei das Bild in das Hospital gekommen; heute schmückt es die Capilla de Sa. Marina der Pfarrkirche. Es ist ein Hochbild, für den Hochaltar aber auf jeden Fall viel zu klein. Man darf wohl annehmen, daß dieses Gemälde zu den frühesten uns bekannten Arbeiten des Meisters und nicht zu seinen spätesten gehört. Von

Digitized by Google

den charakteristischen Merkmalen der Kunst des Ruelas ist noch so gut wie nichts zu spüren. Würde das Bild ihm nicht von alters her zugeschrieben, man verfiele wohl kaum auf ihn als seinen Autor.

Rechts vorn kniet der römische Patrizier, bärtig in buntem Gewand (blau, violett, grün und rot), rechts von ihm seine Frau mit gefalteten Händen, wie der Mann nach rechts blickend in braunem Kopftuch und grauem Kleid. Links vorn steht vor sich niederblickend und von zwei Pagen gestützt der graubärtige Papst in weißem, goldgesticktem und violett gefüttertem Pluviale, die Rechte auf dem Kirchenplan, die Linke nach dem freien Platz in der Mitte ausstreckend, wo die Kirche erbaut werden soll. Eine sehr steife Gestalt. Links von ihm kniet im Profil der dunkelbärtige Baumeister in rotem Gewand, den Kirchenplan haltend. Hinter ihm sieht man vier Bischöfe, wohl alle vier Porträts. Der ganz links, dreiviertel nach rechts gewandte mit dem dunklen Bart, und der langen, auf die Seite geschlagenen Nase, ein noch ziemlich junger Mann, der die Augen nach dem Beschauer wendet, scheint der Künstler selbst zu sein. Neben ihm steht ein Alter, neben diesem wieder ein Priester in mittleren Jahren; der vierte endlich, ein Vierzigjähriger mit etwas weinfrohem Gesicht blickt uns an und scheint uns auf den ersten aufmerksam machen zu wollen. Rechts von dieser Gruppe hält ein schwarzbärtiger, nach links vor sich hinblickend, in der übergreifenden Rechten ein Vortragkreuz. Hinter diesem wiederum sieht man eine Prozession von Geistlichen mit Chorknaben, Fahnen usw. Eine Art Schirm rot und gelb gemustert fällt hier besonders auf.

Hinter dem Patrizier und seiner Gattin stehen vier Frauen, deren Typen lebhaft an die des Luis de Vargas erinnern. Hinter den Frauen werden deren Gatten sichtbar und weiter rückwärts noch erblickt man eine der Prozession entsprechende Gruppe von Rittern zu Pferd in Rüstungen und mit roter Fahne. Zwischen diesen beiden Hintergrundsgruppen öffnet sich der Blick auf die Stadt (Rom) und darüber erscheint endlich in einer gelbbraunen Gloriole Maria mit dem Jesuskind als Halbfigur.

Wie man schon aus der Beschreibung erkennt, haben wir es hier mit einem mühsam gebauten, mit Menschen überfüllten und von keinerlei Wärme erfüllten Werk zu tun, das ganz unmöglich der Hand eines reifen Meisters entstammen kann.

Das erste Gemälde, das Ruelas für eine Sevillaner Kirche geschaffen hat, ist der „Heimgang des hl. Hermengild", den er für den Hauptaltar der Kirche des vom Kardinal D. Juan de Cervantes gegründeten Hospitals de S. Hermenegildo, im Volksmund kurzweg „Hospital del Cardinal" genannt, malte (Abb. 1). Das Altarwerk schmückte außerdem von seiner Hand oben eine hl. Dreifaltigkeit und zwei Tugenden, ferner Halbfigurenbilder heiliger Sevillaner Bischöfe. Auf uns ist nur das Hauptbild gekommen, das heute die Empore der Epistelseite in der Kirche des Hospital de la Sangre schmückt.

Der sterbende Gotenkönig in reichem, goldgesticktem Gewand mit gelben Ärmeln ist aufblickend in die Knie gesunken. Zu seinen Füßen liegt eine Krone. Links von ihm wird sein rotes Lager sichtbar, des weiteren ein Begleiter mit gezacktem Schwert und ein aufblickender Engel. Zur Rechten des Heiligen hält ein Engel seinen mit roten und gelben Federn geschmückten Helm. Links von Hermengild steht der hl. Isidor in dunkelgrünem Gewand mit einem König im Knabenalter zur Seite. Vor ihm kniet, als dreiviertel Rückenfigur gesehen der hl. Leander in gelbbrauner, rosaviolett gefütterter Capa. Dieser Gruppe entsprechend kniet auf der rechten Seite der Gründer des Spitals, der Kardinal Cervantes, dreiviertel nach links gewandt nebst einem Begleiter, der in ein schwarzes Gewand mit weißer Krause gekleidet ist.

Digitized by Google

Oben erscheint als Halbfigur die Madonna in grünem Mantel mit brüchigen Falten, die himmlische Krone dem Sterbenden entgegenhaltend. Sie steckt ganz in der Tiefe des Bildes. Die begleitenden Engel treten mehr nach vorn heraus. Links sieht man einen Harfe schlagenden und einen Cellospielenden in grün und hellrot sowie einen stehenden Putto, der ein Notenbuch hochhält; rechts je einen himmlischen Violin- und einen Orgelspieler. Dieser sitzt in starkem Kontrapost. Auch bei diesen beiden steht ein Putto, mit einem Notenbuch, doch ist dieses Englein etwas verzeichnet. Auf beiden Seiten der Glorie Marias lugen Cherubinköpfe hervor. Endlich sieht man noch auf einer zweiten Wolkenbank weiter oben kleine Englein.

Wegen des Ausdrucks der Figuren, des Adels der Bewegung und des trefflichen Kolorits namentlich oben wird das Bild von Bermudez sehr gelobt. Es wirkt aber noch ziemlich bunt und steht den Marienlebenbildern in Olivares nicht allzufern. Der Kontrast zwischen Licht und Schatten ist noch sehr stark.

Aus dem Jahr 1606 soll die „Anbetung der Könige" im Convento de Sa. Isabel stammen. Leider ist das Bild, das einen Altar in der Nähe des Chors ziert, so schlecht beleuchtet, daß man es kaum würdigen kann, zumal auf dem Gemälde selbst ein starkes Dunkel herrscht. Der Maler hat nämlich die Szene in eine Dämmerstimmung getaucht. Der Marientyp ist noch nicht der, den wir auf den späteren Werken des Meisters finden. Der älteste König im Profil kniend und in weißen, goldgestickten Mantel gehüllt hebt den Deckel von dem Goldgefäß, daß er als Opfergabe bringt. Unverkennbar hat diese Anbetung später Juan del Castillo für ein Gemälde als Vorbild gedient. Noch schlechter als die Hauptdarstellung ist die hl. Familie oben im Tympanon des Altarwerkes zu erkennen. Joseph reicht dem Jesuskind eine Frucht.

1609 schuf dann Ruelas eines seiner bedeutendsten Werke, den „Santiago in der Maurenschlacht", in der Kapelle dieses Heiligen in der Sevillaner Kathedrale. Über die Vorgeschichte dieses Bildes ist uns das folgende bekannt: Am 16. Februar 1609 faßte das Domkapitel den Beschluß, die Santiagokapelle, wie die dem Taufbecken gegenüberliegende[1]) Cap. de las Angustias mit Retablos zu schmücken. Die Wahl des Malers wurde anscheinend der Kunstkommission überlassen. Erst sechs Monate später hören wir wieder etwas von dieser Angelegenheit; am 21. August 1609 wurde die Kommission nämlich beauftragt, sich zusammen mit Malern über das Santiagogemälde zu informieren und zum *Artifice* zu gehen. Gemeint ist wohl damit, daß die Arbeit des Ruelas abgeschätzt und ein großer, reichgeschnitzter Rahmen für das Bild bestellt werden sollte. Am 7. September wurden Verhandlungen über die ornamentale Ausschmückung der Capilla de las Angustias geführt und am 14. des gleichen Monats beschloß man die Annahme des vom Lizenziaten Ruelas gemalten Santiago. Zwei Tage später stellte man eine Anweisung zur Bezahlung von 3000 rs = 102000 mrs an Juan de Rueda für zwei Altargemälde aus. Am 10. Oktober bescheinigte der Meister den Empfang dieser Summe. Die Quittung ist doppelt abgefaßt, wohl weil es in der eigentlichen Anweisung heißt „empfangen von Bart. Gallegos de Herrera" und Ruelas in Wirklichkeit das Geld von Juan de la Fuente ausbezahlt bekam.

Das Gemälde in der Cap. de las Angustias, auch nach den einstigen Besitzern Cap. de los Jàcomes genannt, stellt eine Pietà dar, Maria mit dem toten Christus in den Armen. Durch Nachdunkelung und häufige Restaurierung ist das Bild

(1) Das Taufbecken wurde erst am 3. Juni 1656 in der Antoniuskapelle aufgestellt.

Digitized by Google

heute eine traurige Ruine und läßt die Hand des Ruelas kaum mehr ahnen. Palomino, der das Werk noch in seiner vollen Schönheit bewundern konnte, nennt es[1]) nicht geringer als der Santiago. „Der Ausdruck des Schmerzes ist so lebendig wiedergegeben, daß der Meister hier jegliche Trope der stummen Redekunst der Pinsel ausgeschöpft zu haben scheint."

Der „Santiago in der Schlacht von Clavijo" aber strahlt glücklicherweise heute noch in voller Schönheit. Schon wegen der bis dahin unerhörten Bildgröße (6,00×4,00) mußte das Gemälde das höchste Aufsehen erregen. Man geht wohl kaum irre, wenn man schon in der Wahl des Formats einen gewissen Einfluß Tintorettos erkennt. Das Format dieses Santiogo nun sollte später zwei Sevillaner Künstlern etwas verhängnisvoll werden. Denn Murillo sowohl wie der jüngere Herrera mußten ihre Gemälde, mit denen sie über ein halbes Jahrhundert später die Altäre der benachbarten Kapellen schmückten, auf Befehl des Kapitels in gleicher Größe wie das Bild des Ruelas ausführen, und es ist den beiden lange nicht in dem Maße wie Ruelas gelungen, Herr des Riesenformats zu werden, namentlich Murillos berühmter Antonius wirkt eigentlich nur wie die Lichtbildprojektion eines kleineren — und in diesem Maßstabe höchst reizvollen — Bildes.

Der heilige Schutzpatron Spaniens trägt hellrotes Gewand, violetten Kragen und Feldbinde sowie weißen, nach graugrün schimmernden Mantel, der über den Kopf hinausfliegt und dadurch gewissermaßen den Hintergrund für den Kopf abgibt. So flimmert denn auch auf dem Mantel um des Heiligen Haupt eine rosafarbene Gloriole. Die langen Haare des dunkelbärtigen, himmlischen Heiligen flattern im Wind, gleichsam Strahlen ausspritzend. Er sprengt auf einem Schimmel nach links fast aus dem Bild heraus, hält niederblickend mit der — stark verkürzt gesehenen — Linken die Zügel des Rosses und schwingt mit der Rechten sein Schlachtschwert.

Gewiß hat Justi recht, wenn er den Heiligen „eine Gestalt von dort noch nicht gesehener Gewalt der Bewegung und des Helldunkels" nennt. Aber er ist keineswegs „einzig in der Leidenschaft", denn der Santiago des Francisco de Ribalta am Hochaltar von Algemesí kommt ihm an Macht des Ausdrucks zum mindesten gleich, ja man darf ruhig sagen, übertrifft ihn. Denn sieht man den Santiago des Ruelas nur auf den Gesichtsausdruck hin genauer und längere Zeit an, so erhält er beinahe etwas Müdes, zum wenigsten etwas Gleichgültiges, während dem Heiligen des Ribalta die Kampfeslust, das kriegerische Feuer aus den Augen sprüht. Der Temperamentsunterschied zwischen dem Valencianer und Andalusier ist eben stets unverkennbar.

Der Mann in scharlachrotem Gewand und weißem Turban mit großem, niedergehaltenem Schwert und erhobener, das Gesicht überschneidender Rechten, Kopf de face, nach rechts aufblickend, wirkt wie der Knabe in seiner Nähe zu modellmäßig, zu ruhig. Jedoch sind beide von starker Plastik. Der Maure, über den Santiago gerade hinwegsprengt, ist in rot und gelb gekleidet. Links vorn am Boden erblickt man einen anderen in rot, der, einen Eisenhelm auf dem Kopf, das Schwert in der Rechten, sich nach vorn neigend mit seinem maurischen Schild gegen den herausstürmenden Heiligen sich zu decken sucht.

In dem etwas mehr belichteten Mittelgrund sieht man die gewaltige Schlacht toben. Rechts oben wird ein großes hellbraunes Banner mit dem spanischen Wappen sichtbar.

(1) Palom. 282, con expressiones tan vivas de dolor que parece dexó apurados los tropos de la muda rettorica de los pinceles.

Digitized by Google

Über dieses Werk, das kraftvoll in der Gestaltung, meisterhaft in der Komposition und ausgezeichnet in der Wirkung des Helldunkels ist, hat von jeher nur eine Stimme der Bewunderung geherrscht. Nach all den kalten Gemälden der Romanisten mußte diese farbenglühende und überaus temperamentvolle Schöpfung eines wahrhaft persönlichen Künstlers wie ein Blitz einschlagen. „Ein Werk von viel Feuer und Schwung (travesura)" hat es Ponz genannt, „voll Feuer, Majestät und Würde" Bermudez.

Von noch größerer Monumentalität vielleicht und noch ausgeglichenerer Schönheit des Helldunkels ist die drei Jahre später entstandene „Befreiung Petri" in S. Pedro zu Sevilla. Wie schon angedeutet malte Ruelas dieses Bild als Entgelt für die kostenlose Aufnahme in die Bruderschaft der Señores sacerdotes seculares de S. Pedro ad vincula.

In der Sitzung der Hermandad vom 21. März 1612 wurde die Angelegenheit des *Joan de Rudelas presbitero capellan de la iglesia de St. Salvador* zur Sprache gebracht und genehmigt. Das Gemälde schmückt noch heute den Altar der Kapelle der Bruderschaft.

Der rotblonde Engel in rotem Gewand, das von rosa bis zu tiefem Dunkelrot geht, hat den im Profil gesehenen Kopf geneigt. Ein starker Schlagschatten wird auf seinem Hals bemerkbar. Die Rechte herabhängend, die Linke auf dem Gitter wendet er sich zu dem Apostel, der dreiviertel nach rechts gekehrt dankerfüllt vor dem Engel zu Boden sinkt. In der Linken hält er die Sandale für den rechten Fuß, die rechte Hand hat er ausgestreckt, sein Mund ist leicht geöffnet. Sein Attribut, der Schlüssel, steckt in seinem Gürtel. Oben und auf der rechten Seite sieht man das Gitter des Kerkers.

Leider ist das Bild sehr gedunkelt, so daß man die Bewegung des Heiligen nicht ganz klar erkennen kann, Soll man annehmen, daß Petrus im Begriffe ist, behutsam gehend das Mitteltor des Gefängnisses zu durchschreiten?

Das Ganze ist überaus malerisch behandelt und in ein sattes Helldunkel getaucht. Die einzige Lichtquelle bildet abgesehen von der an der Decke hängenden Laterne nur der Strahlenkranz um das Haupt des Engels.

Neben der malerischen Schönheit steht aber die Monumentalität der Auffassung und die Macht der Zeichnung nicht im mindesten zurück.

„Die Schönheit und Würde des Engels, die Schlichtheit der Komposition und die Kraft des Helldunkels überraschen den feinsten Kenner" (Bermudez). Und Justi nennt das Gemälde „von michelangelesker Großheit und Breite der Figuren, die hier von einem visionären goldigen Halblicht übergossen sind." Es existiert übrigens ein mäßiger Stich nach dem Gemälde, bezeichnet *Rodelas* (sic) *pinxit.*

Nicht ganz auf der Höhe dieses Werkes steht die wohl etwas früher als 1612 anzusetzende „Erscheinung Christi an den hl. Ignaz von Loyola", heute in der Sacristia mayor der Sevillaner Kathedrale. Sie dürfte identisch sein mit dem von Palomino und Bermudez erwähnten Gemälde, das sich einst in der Kirche des Jesuitenkollegs Sa. Catalina zu Córdoba befand, Palomino nennt das Gemälde „mit großer Meisterschaft und Kraft ausgeführt"[1]). Zu des Bermudez Zeiten war es schon aus der Jesuitenkirche verschwunden[2]). Das Bild ist tief und warm im Kolorit, die Karnation bräunlich, in den Schatten zuweilen etwas rötlich. Links steht fast frontal, in starkem Halbdunkel modelliert, der dunkelgelockte, braunbärtige

(1) p. 283.
(2) Berm. IV, 234.

Digitized by Google

Christus in weißem Gewand und roten Mantel, die Rechte erhoben, in der Linken das Kreuz, den Kopf dreiviertel nach rechts dem Ignatius zugewandt. Dieser kniet aufblickend dreiviertel nach links gekehrt. Über ihm schweben Englein mit dem Monogramm Jesu IHS in den Händen. Über diesen wiederum erblickt man auf einer Cherubimwolke Gottvater in grünem Gewand und rotem, über den Kopf wehenden Mantel. Er blickt nieder, hält mit der Linken die Weltkugel und streckt die Rechte nach unten aus. Vor ihm und über dem Monogramm schwebt die heilige Taube. Links oben hat der Künstler, um die Diagonalkomposition stärker hervortreten zu lassen, noch einige herabschwebende, anbetende Englein angebracht.

In diesen Jahren sind wohl auch jene drei Gemälde entstanden, in denen der Künstler mindestens ebenso glücklich wie bei dem „Santiago" das Problem der Massenversammlung behandelt hat: die „Andreasmarter", „das Pfingstfest" und der „Heimgang des hl. Isidor".

Am frühesten von diesen scheint die „Andreasmarter" anzusetzen zu sein. Das Bild, das sich heute im Sevillaner Museum befindet, schmückte einst den alten Retablo Mayor der Capilla de los Flamencos im Colegio de S. Thomas. Eine alte Kopie sieht man in der Capilla de S. Andrés der Sevillaner Kathedrale. Wie man erzählt, wollten die Besteller den Preis von 1000 Dukaten, auf den die Sevillaner Künstler das Bild abgeschätzt hatten, nicht bezahlen. Man schickte daher das Gemälde nach Flandern, um von dortigen Malern den Wert bestimmen zu lassen. Doch die flämischen Meister schätzten das Werk nicht, wie die Besteller hofften, niedriger ein, sondern um die dreifache Summe höher!

Es ist verschiedentlich vermutet worden, daß Ruelas flämischer Abkunft gewesen sei. Für diese Hypothese könnte die Bestellung der „Andreasmarter" eine Stütze sein, denn es wäre sehr begreiflich, daß die Flamen bei der Vergebung des Auftrages für den Hochaltar ihrer Kapelle vor allem einen Landsmann berücksichtigt hätten. Allein dies ist lediglich eine Annahme, die durch zu wenig Beweise gestützt wird. Wie wir noch sehen werden, erinnert das Werk auch im Stil an gewisse flämische Gemälde, doch hat noch niemand zu behaupten gewagt, daß hier direkte Zusammenhänge bestünden.

Ruelas hat aber vor allem hier gezeigt, daß er auch auf dem Gebiet voll und ganz seinen Mann stand, das man den Spaniern gern als ureigenste Domäne zuspricht: der Darstellung von Marterszenen.

Verschollen sind leider zwei kleinere Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Andreas, die einst die Predella des Altares schmückten und verschiedene andere kleine Bilder mit einzelnen Heiligengestalten, die gleichfalls zu dem Altar gehörten und zu des Bermudez Zeiten noch in der Sakristei des Colegio de S. Thomas zu sehen waren.

Das Hauptgemälde stellt, wie gesagt, die Marter des hl. Andreas dar (Abb. 2). Der Heilige ist bereits ans Kreuz geheftet. Sein Blick ist nicht etwa vertrauensvoll oder hilfesuchend emporgerichtet — nachdenklich, resigniert, beinahe müde schaut er vor sich hin, in unbestimmte Fernen. Viel interessanter als der Heilige selbst sind die Zuschauer; angefangen von den gemeinen, stupsnäsigen Henkerknechten, die die große Leiter wegschaffen, ist jede Gestalt fesselnd, die zwei Kumpane beim Kreuz, von denen der eine den rechten Fuß des Heiligen nochmals mit einem Strick umschlingt, der gläubige schwarzbärtige Mann rechts, der in die Knie gesunken ist und mit gefalteten Händen zu dem Heiligen aufblickt, ein Kind, das sich mit beiden Armen in seinen rechten Arm eingerankt hat, die eigenartige

Digitized by Google

Profilfigur über den beiden, der Mann mit dem hochragenden Speer in beiden Händen, der Gassenjunge, der auf den Baum geklettert ist, um das interessante Schauspiel besser sehen zu können.

Dann die Reitergruppe links mit dem Ritter in der prachtvollen, eingelegten Rüstung im Vordergrund, dem Priester und dem Fahnenträger; weiter zurück rechts eine weitere Gruppe von vornehmen Zuschauern. Schließlich gesellt sich zu all den schwatzenden, lachenden, betenden und lärmenden Leuten links im Vordergrund ein Hund.

Die eigentliche Szene spielt sich auf einem Hügel ab, der vorn mit Latten abgesperrt ist, und zu dem nur eine beschränkte Anzahl Personen Zutritt haben. Unten aber im Tal, im hellbeleuchteten Mittelgrund erblickt man eine große Volksmenge, die nach der Hinrichtungsstätte hinaufsieht. Eine große, phantastisch erscheinende Stadt, die sich einen Bergeshang hinaufzuziehen scheint, bildet den Hintergrundsabschluß.

Oben aber wiegen sich Englein in den Lüften, die Kränze, Palme, Rosen und Lilien dem Märtyrer entgegenbringen; größere Engel führen singend, Laute und Geige spielend dem Heiligen zu Ehren ein himmlisches Konzert auf, und aus allen Ecken lugen geflügelte Cherubimköpfchen hervor.

Wenn man bedenkt, wie dramatisch packend der Valencianer Ribera das gleiche Thema in seinem 1628 entstandenen Gemälde, das heute die Budapester Galerie ziert, gestaltet hat, so wird man Justis Wort von der „Rubens'schen Heiterkeit des Klerikers Ruelas" verstehen und unterschreiben, ebenso wie Justis Bemerkung, daß die lebhaften Farben gelb, orange, karmin, die duftige bläuliche lichte Talmulde mit den Bergen dahinter weit mehr an Quentin Metsys als an Ribera erinnert.

Aber der Maler Ruelas gemahnt hier noch weit mehr als an den Renaissanceniederländer an einen der größten Venezianer; an Tintoretto. Schon Bermudez bemerkt — wie immer etwas übertreibend —: „Das Bild scheint von Tintoretto zu stammen nicht nur wegen des Kolorits, sondern wegen der Komposition, wegen der Charakteristik der Figuren, ja sogar wegen seiner Eigenheiten." In der Tat pflegt Tintoretto genau so seine Vordergrundsgruppen in tiefen, satten Farben wiederzugeben und sie von einem hell beleuchteten Mittelgrund sich abheben zu lassen. Von Tintoretto hat Ruelas jene dunkel gehaltenen Profilköpfe abgesehen, die gegen eine ganz helle Umgebung gesetzt sind, man beachte nur den die Leiter schleppenden Henker in der Mitte, dessen Profil sich von dem weißen Ärmel des Kollegen beim Kreuz scharf abhebt, oder den Mann zuäußerst der Gruppe rechts mehr dem Mittelgrund zu, bei dem das gemeine Profil gleichfalls erst dadurch recht zur Geltung kommt, daß der Kopf ganz im Schatten liegt und vor die an dieser Stelle ganz licht gehaltene Landschaft gesetzt ist.

Den Meister in der Behandlung des Helldunkels lassen die Köpfe der Reitergruppe links wie verschiedene Engelsköpfe erkennen.

Die Komposition ist auch rein linear genommen sehr geschickt und wohl durchdacht. Sie ist in der Fläche wie in der Tiefe zentral angelegt; die Diagonalen von dem Kopf des Geharnischten nach dem des Betenden wie die Gegenlinie von dem kleinen Strolch auf dem Baum bis zu dem Hund sind sehr gelungen, und das Halbrund der musizierenden und blumentragenden Engel verleiht nicht zuletzt dem Bild seine eigenartige Heiterkeit und versöhnende Stimmung.

Das Sakramentshäuschen (sagrario) des Altares, für den die „Andreasmarter" ursprünglich gemalt war, schmückte einst jener jugendliche „Salvator mundi", der jetzt die Vorderseite des Tabernakels des Universitätsaltares ziert. Die älteren

Digitized by Google

Schriftsteller sagen allerdings, daß dieses Bildchen im Sagrario des Colegio de So. Tomás eingelassen gewesen sei. Man darf aber doch wohl mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß damit nicht das Tabernakel des Hauptaltars der Kirche, sondern das der erwähnten Kapelle gemeint ist. Unbegreiflicherweise ersetzte man dieses Täfelchen, wie Bermudez berichtet, später „durch ein anderes ganz lächerliches und kindliches". Das sehr mollige, blonde Christkind steht frontal in weißem Hemdchen und rotem Mantel, das rechte Beinchen auf einen Totenkopf gesetzt. Über das Füßchen geht eine braune Schlange. Mit freundlichem Ausdruck hat das Christkindlein die Rechte segnend erhoben und hält in der Linken die rote Kreuzesfahne.

Ganz ähnlich gebildet ist der Bambino auf dem Sagrario im Hospital de cinco Llagas, der schwerlich von Vargas, eher von einem Schüler des Ruelas herrührt. Christus steht nur mit einem roten Tuch bekleidet auf vier Engelsköpfen und hat die Rechte leicht, in segnender Gebärde erhoben.

Auf der linken Seite des Sagrario in der Universität sieht man die Rückenfigur eines dunkelbärtigen, glatzköpfigen Mannes in verlorenem Profil. Er ist in ein reiches mit braunem Pelz besetztes Gewand gekleidet und reicht einem in weiß und rot gekleideten, graubärtigen Mann mit weiß und rotem Turban Brote. Neben ihm steht ein Krug. Wohl als eine Darstellung der Begegnung Abrahams und Melchisedeks aufzufassen. Diese Tafel trägt die Inschrift:

MÆRC
25
ÆVD
1606

Die Tafel rechts stellt „Simson" dar als Rückenfigur, den Kopf im Profil — im Augenblick, da er dem Löwen den Rachen aufreißt. Diese Gestalt wirkt recht unglücklich wegen der fehlerhaften Proportionen. —

Ein anderes Martyriumsbild von der Hand des Ruelas ist heute leider nicht mehr recht zu würdigen. Es stellt die „Marter der hl. Lucia" dar, schmückte einst den Hochaltar der dieser Heiligen geweihten Kirche in Sevilla und ist heute an der rechten Wand der Peterskapelle der Sevillaner Kathedrale aufgehängt. Auch dieses Gemälde ist von großen Dimensionen und sehr figurenreich, leider aber stark zerstört. Oben erblickt man Christus und Maria. Bermudez meint, man erschrecke über die Brutalität, womit die Henker die Heilige martern und sei entzückt von der zauberhaften Schönheit und Holdseligkeit des Angesichtes der hl. Lucia. Davon ist heute nichts mehr zu spüren.

Von ganz anderer Art ist die „Ausgießung des hl. Geistes" („Das Pfingstfest"). Dieses Bild war ursprünglich für das Hospital del Espiritu Santo gemalt, kam aber dann gleich dem „Heimgang des Hermengild" in das Hospital de la Sangre, wo es bis 1908 als dessen Pendant auf der Empore der Evangelienseite in der Spitalkirche hing. Im Herbst 1908 wurde es dann in das Sevillaner Museum verbracht. Leider hat es seinerzeit bei der Aufstellung im Hospital durch Restaurierung etwas gelitten (Abb. 3).

Bezeichnend für den Charakter des Werkes ist, daß Bermudez es unter den Schöpfungen des älteren Herrera aufzählt. Wohl in erster Linie des Helldunkels wegen, denn Herrera galt ja als der Künder dieses neuen Stils in Sevilla.

Mit Recht hat Justi sich in begeisterter Weise über dieses „Pfingstfest" geäußert: Unerreicht als Darstellung einer Versammlung von apostolischer Würde, aber in den Masken unverfälschter Volkstypen. Keine Rhetorik der Gebärden, keine

Digitized by Google

Schwärmerei. Nur jenes fast heitere Hochgefühl, das die wahre Steigerung der geistigen Potenz begleitet. Der außerordentliche göttliche Zustand, der in jenem Lichterguß über sie gekommen ist, erscheint nach außen in einem ruhigen, seeligen Behagen. Hier fällt ein warmes, mildes Licht aus der Strahlensonne auf den Halbkreis des Vordergrunds, während die dahinter in Dämmerung eintauchen[1]).

Maria, die wie viele andere auf diesem Gemälde ein volles Gesicht zeigt, hat beide Hände auf die Brust gelegt und blickt nach oben. Hinter ihr links sieht man noch eine Frau, rechts ein Mädchen. Links von Maria kniet ein — ganz leise komisch anmutender — weißbärtiger Alter mit überaus treuherzigen Augen. Bei ihm fallen die großen Ohren, die fast allen Figuren gemein sind, besonders auf. Häufig haben auch hier die Personen den Mund geöffnet, so daß die Zähne sichtbar werden. Die Bewegungen, vor allem die der Hände, sind gut differenziert, die Tiefenwirkung ist geschickt erreicht. Die Apostel erstrecken sich weit bildeinwärts, von einigen sieht man nur einen Teil des Körpers. Gut ist auch der erhobene Arm des Alten ganz links, der eine Hintergrundsfigur überschneidet. Ganz venezianisch bereits wirkt eine de face gesehene Gestalt im Hintergrund ziemlich in der Mitte. Der Kniende links vorn im blauen Kleid und rotem Mantel mit dem langen dunklen Bart aber ist eine echt spanische Gestalt und erinnert an den betenden Mann auf der „Andreasmarter".

Am monumentalsten ist jener gläubig aufblickende Alte in weiß und gelb, der ein Buch gekläfft hält. Oben schwebt in der Mitte die hl. Taube in hellbrauner Gloriole. Diesem Kreis folgt ein Ring in hellorange, der sich nach unten öffnet. Links und rechts sind, Kulissen ähnlich, Blumen streuende Englein angeordnet, zum Teil schwebend, zum Teil auf Wolkenballen lagernd. Das Kolorit ist warm, das Helldunkel sehr ausgeglichen, das Ganze endlich überaus weich und locker gemalt.

Den Einfluß dieses Gemäldes verrät das Pfingstbild in der Kirche des Convento de Monte Sion sowie eine sehr hell gehaltene, figurenreiche „Marienkrönung" in Santiponce über dem Chor der Kirche. Beides Werke aus der Schule des Meisters.

Als die bedeutendste Schöpfung des Ruelas wird gewöhnlich der „Heimgang des hl. Isidor" (El Transito de S. Isidoro) in S. Isidoro bezeichnet. Die meisten, die heute diesem Werk das hohe Prädikat zuteilen, sind wohl in ihrem Urteil etwas von den älteren Biographen des Ruelas beeinflußt, die so glücklich waren, das Gemälde unter besseren Bedingungen zu sehen, als es seit geraumer Zeit möglich ist. Denn die Dunkelheit der Kirche, der Altar und vor allem das übermäßig große Tabernakel, das fast die ganze untere Hälfte des Bildes verdeckt, macht eine richtige Würdigung beinahe zur Unmöglichkeit.

Dargestellt ist der Tod des hl. Isidor in der Pfarrkirche selbst[2]) der letzte Moment im irdischen Leben des Heiligen: Er bricht zusammen und aufblickend sieht er schon den Himmel geöffnet, wo Christus mit einer Blumenkrone und Maria mit einer goldenen Krone geschmückt thronen, umgeben von einem großen Kreis himmlischer Gestalten. Dieser Ring nun ist in der Komposition äußerst fein abgewogen: Links hinten ziemlich hoch angeordnet sieht man Märtyrerinnen mit Palmen, rechts vornan, tiefer als die eben Genannten in einer größeren Gruppe zusammengeschlossen die Schar der musizierenden Engel.

(1) Velazquez I, 28.
(2) Dem heutigen Beschauer dürfte es sehr schwer fallen Justis Beobachtung zu teilen, daß Ruelas hier den Versuch gemacht hat, den figurenreichen Vorhang in vollem Tageslicht einer hellen Kirche zu malen, deren Perspektive wie ein Spiegelbild erscheint."

Digitized by Google

Der sterbende Heilige wird von zwei Priestern gestützt. Ringsum und weit sich ins Bild hinein verlierend erblickt man eine große Versammlung von Priestern, Patriziern, Gelehrten und Knaben mit Blumen. Alle sind von tiefer Bewegung ergriffen. Besonders innig ist die Gestalt des in weiß gekleideten Geistlichen, der die Hände vor seine Augen hält.

Der Fortschritt gegenüber dem „Pfingstfest" ist unverkennbar. Die Tiefenwirkung ist noch müheloser erzielt, vor allem ist der Himmel mit seinen Gestalten noch glaubhafter und visionärer zugleich gestaltet. Die Schönheit des Helldunkels ist zum mindesten die gleiche. Die Gesamtstimmung ist natürlich hier weniger pathetisch, grandios, als lyrisch, innig. Was dem Werk seine hohe Einschätzung verschafft hat, ist die Tatsache, daß es nicht nur die große Kompositionskunst des Meisters, sein außerordentliches Anpassungsvermögen und hohes malerisches Talent in vollem Lichte zeigt, sondern auch offenbart, daß Ruelas die seltene Gabe verliehen war, durch tiefes Gefühl, durch Abstreifung alles Unnötigen und durch die Wahrung hoher Würde das Gemeine wirklich zu adeln. Trotz des großen Personenaufgebotes wirkt das Ganze schlicht und tief ergreifend. So sagt auch Bermudez: „Es übertrifft alle anderen Werke des Ruelas, das Kolorit trägt in der Wahl des Tones in hohem Maß zur Würdigkeit der Darstellung bei, und nichts findet man in dem Gemälde, was nicht mit Majestät, Einfachheit und Wahrheit erfüllt wäre." In ähnlicher Weise rühmt Justi den Adel der Auffassung: „Die Erzählung ist realistisch, doch hat er in dem sterbenden Greise die unendliche vergeistigende Arbeit eines langen Lebens von Taten und Gedanken ahnen lassen, während Domenichino z. B. in seinem Hieronymus nur den physischen Verfall malte."

Murillo hat wenige Werke seines älteren Sevillaner Kollegen wohl so eingehend studiert wie dieses. Er entnahm ihm nicht nur, wie man musizierende Engel zu verkörpern hat, sondern er lernte aus der Darstellung der irdischen Gruppe erkennen, wie man durch die Nüancierung eines schlichten Tones, modern ausgedrückt durch die Valeurmalerei, wirken kann, und nicht zuletzt fand er in Ruelas einen Mann, der mit frommem Gemüt einen erhabenen Vorgang tief innerlich zu gestalten vermochte, ohne im geringsten weichlich zu werden. Diese Klippe hat freilich Murillo nicht immer so glücklich umschifft. —

Einigermaßen im Gegensatz zu dem Santiago, der Befreiung Petri, dem Pfingstfest und dem Heimgang des hl. Isidor hat Ruelas bei der Andreasmarter nicht das Hauptgewicht auf die Helldunkelwirkung gelegt, sondern ist bestrebt, das Ganze in hellerem, etwas kühlerem Ton zu halten. Die gleiche Tendenz können wir noch bei verschiedenen anderen Werken des Meisters beobachten. Mit das früheste ist vielleicht das Gemälde im Sevillaner Museum, das die „hl. Anna, die jugendliche Maria unterrichtend", darstellt. Das Bild befand sich früher in der Merced Calzada bei der Seitentür der Kirche.

Anna in rotem Kleid, weißgrauem Schleier, maisgelbem, blaugefüttertem Mantel, braunhaarig, eine angehende Vierzigerin, sitzt in einem braunem, rotgepolstertem Lehnstuhl. Maria ist ungefähr 12 Jahre alt, trägt über rotem Kleid einen blauen, goldgestickten und mit Perlen übersäten Mantel und im lichtgoldbraunen, offenen Haar ein goldenes Krönlein sowie Rosen und Nelken. Sie ist mit kostbarstem Schmuck behängt. Man bemerkt ein Kollier aus Juwelen, Edelsteine auch am Abschluß des Kleides, das den Hals freiläßt; um beide Arme schlingen sich reichverzierte Armbänder, und viele Ringe schmücken die kleinen Hände (Zeige-, Ring- und kleiner Finger).

Die hl. Jungfrau kniet vor der niederblickenden Mutter und lernt aus einem

Digitized by Google

großen Folianten, den sie mit der Linken hält. Mit der Rechten liest sie die Worte im Buche nach. Anna hilft mit ihrer Rechten das Buch halten.

Beide sind in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Durch das gegenseitige Entgegenneigen hat der Künstler eine geschlossene Silhouette erzielt. Bemerkenswert ist, daß das Rot des Kleides der hl. Anna von dem blauen Futter ihres Mantels reflektiert wird.

Links ist ein roter Vorhang mit goldener Quaste angebracht.

Der Grund ist mattgrau, eine schwachgelbe Glorie umspielt die Köpfe der beiden Frauen und von oben fällt überirdisches Licht in weißlichen Strahlen auf sie. In den Lüften erblickt man die Halbfiguren zweier anbetender Engel, der eine in weiß, der andere in ein grün-gelb changierendes Gewand gekleidet. Rechts eine goldbraune Wolke, links oben duftige Cherubinköpfe.

Links unten auf der Truhe steht ein Körbchen mit süßem Backwerk: Törtchen und Kringeln. Einige Stücke Gebäck liegen auf der Truhe selbst. Sie sind jedenfalls für die fleißige Schülerin bestimmt. Ein Schubládchen ist aufgezogen, darinnen man Weißzeug erblickt. Auf dem Steinfliesenboden ruhen Hund und Katze. Rechts endlich steht ein Körbchen mit Weißzeug, weißer Wolle und einem grünen Nähkissen.

Die Darstellung dieser Szene gehört zu denen, die erst im Zeitalter der Gegenreformation aufkamen. Pacheco nennt sie daher „pintura muy nueva". Die theologisch-historische Rechtfertigung für die Wiedergabe dieser Szene enthält uns der Prüfungskommissär der Malereien geistlichen Inhaltes natürlich nicht vor[1]).

Als früheste Darstellung dieser Art erwähnt Pacheco eine Skulptur in einer Kapelle von Sa. Magdalena, um 1602 entstanden.

Die Entstehung unseres Gemäldes dürfte kaum ein Jahrzehnt später anzusetzen sein, denn nach Pachecos Aussage ist das Bild des Ruelas die erste malerische Wiedergabe der Szene gewesen. Mit der künstlerischen Lösung des Themas war der etwas pendantische Kunstkritiker nicht zufrieden. Er nennt es „geübt in der Farbe, jedoch nicht ohne einen gewissen Mangel an Würde" (ducho en el colorido aunque falto en el decoro). Pacheco stieß sich an dem, was Justi eine „wunderliche Mischung mystischer Symbolik und häuslich vertrauter Motive" genannt hat, an der seltsamen Vereinigung von idealistischen und naturalistischen Motiven. Das Gemälde zeigt ein merkwürdiges Ringen zwischen Kleinkrammalerei und vollendet künstlerischer hoher Darstellung. Man erkennt deutlich die Absicht des Künstlers: Er wollte ein religiöses Genrebild schaffen, bei dem die Würde der Auffassung bei allem realistischen Detailwerk gewahrt bleiben sollte. Rembrandt, Ribera und Murillo haben später dieses Problem leichter gelöst. Eine gewisse Unausgeglichenheit zeigt unser Bild auch in malerischer Hinsicht; kühle Töne kämpfen mit warmen.

Etwas früher als das Motiv des geistigen Unterrichtes der jungen Maria trifft man das des praktischen, der „jungen Maria am Spinnrad" in der Malerei an. Am frühesten meines Wissens bei Caravaggio (Rom Palazzo Spada), dann in etwas erweiterter Form bei Guido Reni (Spinnschule St. Petersburg Eremitage). Auch Ruelas wird eine derartige Darstellung zugeschrieben, ein Bild im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. das wohl auf einen Schüler des Meisters zurückgeht.

Von der Unausgeglichenheit, die dem Marienbild des Sevillaner Museums nach anhaftet, ist in dem Gemälde „Die Erscheinung der Madonna an den hl. Bernhard" nichts mehr zu spüren. Dieses treffliche Werk ist überaus licht und kühl gehalten.

(1) Arte de la Pintura II, 199ff.

Digitized by Google

Dem heiligen Mönch, der seine Studierstube ins Freie verlegt hat, erscheint die Gottesmutter mit dem Jesuskind, dem frommen Verehrer einen Strahl göttlicher Milch spendend. Das Gemälde befindet sich heute in der Sala de juntas des kleinen Hospital de los viejos in Sevilla. Einst schmückte es den Hochaltar der Spitalkirche, mußte aber im XVIII. Jahrhundert einem scheußlichen Barockaltarwerk Platz machen. Bereits Ponz erhebt bittere Klage über die Verbannung des Gemäldes von Ruelas, das er eines seiner hervorragendsten Werke nennt[1]).

Ist in dem „Hl. Bernhard" im Gegensatz zu den großen Helldunkelbildern ein fast übermäßig starker Nachdruck auf die ganz lichte, kühle Haltung gelegt, so zeigt die „Beschneidung Christi" in der Universität zu Sevilla den harmonischsten Ausgleich zwischen den beiden Tendenzen (Abb. 4 u. 5). Ich stehe nicht an, dieses Mittelstück des Universitätsaltares für das schönste, vollendetste Werk des Ruelas zu erklären. Justi meint, es sei wohl das beste, was die Malerei in Sevilla vor Murillo hervorgebracht habe. Murillo hat später ähnliche Werke zu schaffen versucht, es ist ihm aber nie in dem Maß gelungen, mit der Lieblichkeit und Anmut der Gestalten eine gleiche Großzügigkeit und Würde zu verbinden. Auch in malerischer Hinsicht übertrifft kaum eines seiner Bilder dieses Werk, das als Malerei getrost neben Schöpfungen eines Tizian und Rembrandt bestehen kann.

Die blonde Maria ist von großer Anmut und Schönheit, „eine wonnige Vision zarter, hoher Weiblichkeit" (Justi). In hellrotem Kleid und grünem, purpurgefütterten Mantel hält sie, dreiviertel nach links gewendet, die Augen niedergeschlagen, leise lächelnd das Christkind, das auf ihrer Hand sitzt. Bei diesem recht unsicheren Halten versteht man das Zugreifen des dunkelbärtigen Joseph, der, in violettes Gewand und gelben Mantel gekleidet, dreiviertel nach rechts gewandt nach dem Kind greift, jedoch nicht nur um es zu halten, sondern um es für den feierlichen Akt zu übernehmen. Links von ihm erblickt man halb im Dunkel an einem Tisch mit purpurner Decke den weißbärtigen Priester, der an einem weißen Tuch das Messer abwischt, mit dem die heilige Handlung vollzogen werden soll. Neben ihm steht ein Begleiter mit einer Schüssel.

Links vorn ist S. Ignaz Martyr dargestellt, eine herkulisch gebaute Gestalt mit nacktem Oberkörper und nur mit einem dunkelgrünen Mantel bekleidet. Dreiviertel nach rechts gewandt blickt er nach oben, den linken Zeigefinger ausgestreckt und mit der Rechten den Löwen umfassend, der das Ende eines weißen Tuches im Maule hält. Über den Tuch erstrahlt in einer hostienartigen, duftigen Scheibe das Monogramm IHS. Links am Boden sieht man die Mitra des Heiligen.

Dem Märtyrer Ignaz entsprechend kniet auf der rechten Seite vornen, eine Stufe tiefer, der hl. Ignaz von Loyola dreiviertel nach links, die Augen gen Himmel gerichtet, mit dem rechten Zeigefinger nach oben weisend, die Linke auf der Brust.

Über dieser irdischen Gruppe schweben Engel, in der Mitte zwei nackte Putten, die Rosen streuen, links zwei mit Rosen und Lilien und rechts Engelchen eines mit weißem und eines mit violettem Tuch, dieses lächelnd zum Bild herausblickend.

Diese Englein sind hier wirkliche Mittler zwischen Himmel und Erde, denn sie bilden das Bindeglied zwischen der irdischen und der himmlischen Figurengruppe, die sehr zahlreich ist. In der Mitte strahlt wiederum das Monogramm Jesu, das Wahrzeichen der Compañia de Jesus IHS rot in blauer Scheibe. Diese schwebt wiederum inmitten einer gelbbraunen Gloriole mit Cherubinköpfchen. Auf beiden Seiten sind musizierende Engel angebracht. Einer in rosa spielt Cello, ein anderer

(1) Ponz, Viaje, IX, 127,

Digitized by Google

Violine. Ein dritter weist auf die Gruppe rechts, wo einer in blau die Guitarre ertönen läßt, begleitet von einem blonden in gelb mit gekreuzten Armen. Über diesem sieht man einen in rot gekleideten, der die Harfe schlägt. Alle sind blond und haben ihre blumengeschmückten Köpfe dem Beschauer zugekehrt. Ganz oben endlich bemerkt man noch eine Rückenfigur in rot; dieser Engel hat den Kopf gleichfalls dem Beschauer zugewandt. Er wirkt ganz correggesk lächelnd. Das Licht trifft nur das linke Viertel seines Gesichtes.

Den einzigen Vorwurf, den man dem Gemälde machen kann, ist, daß die Komposition mit den verschiedenen Stockwerken nicht ganz befriedigend ist. Es würde vollkommener sein, wenn es einfacher wäre, meint Justi. Allein man weiß heute nicht mehr, wie weit der Künstler bestimmten Vorschriften der Auftraggeber Rechnung tragen mußte. Die Farben sind äußerst zart, die Modellierung sehr weich, ohne im geringsten weichlich zu werden. Die Fleischtöne sind ziemlich kühl. Das ganze ist so von Licht und Luft durchdrungen, daß man versucht ist, den Begriff des Murilloschen estilo vaporoso bereits auf dieses Werk anzuwenden.

Von den beiden Seitengemälden des Altares wird später die Rede sein.

Eine besondere Rolle im Oeuvre des Meisters spielen seine *Concepcionsdarstellungen.* Hier zeigt es sich so recht, wie schwierig es ist, die Werke des Künsters zeitlich genau zu bestimmen. Wohl vor 1612 und ziemlich in der gleichen Zeit wie die „Hl. Anna mit der jungen Maria" dürfte die „Concepcion mit dem Stifter D. Fernando de Mata" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin entstanden sein (Abb. 6). Sie wurde von Ruelas für die Grabkapelle des genannten Priesters gemalt, die sich nicht, wie der Berliner Katalog angibt, in der Kathedrale sondern bei den Monjas de la Encarnación gegenüber der Tür befand. Don Fernando de Mata ist 1612 gestorben. Cean Bermudez sah das Bild noch an seiner alten Stelle, wovon es der Marschall Soult „entfernte". Aus der Sammlung dieses französischen Generals gelangte es 1852 in den Besitz des Berliner Museums. Verschollen ist leider das Gemälde mit dem Erlöser und den beiden Johannes, das einst nach der Mitteilung von Bermudez über der „Concepcion" angebracht war.

In der kühlen Gesamtstimmung zeigt sich die Verwandtschaft mit der „hl. Anna". Die Fleischtöne bei Maria sind sehr hell und die Schatten grau. Das Inkarnat des Stifters dagegen ist mehr gelbbräunlich. Maria in rotem Gewand, hellgrünen Ärmeln und dunkelgrünem Mantel blickt mit leise auf die Seite geneigtem Kopf zu dem Stifter nieder. Dieser, ein häßlicher Mensch mit grauem Stoppelbart blickt kniend ergebungsvoll ins Weite. Sein großer, vorn sich fast über die ganze Bildbreite erstreckender Pilgerstab, wirkt höchst ungeschickt.

Das Dunkelgrün der Landschaft des Vordergrunds hellt sich im Mittelgrund auf. Der Kopf der Jungfrau hebt sich von einer blaugrünen Zone ab, der Unterkörper ist gegen schmale Streifen Goldgrund gestellt. Im übrigen wird die Gestalt Marias von einer höchst eigenartigen Mandorla, einer duftigen Engelwolke umrahmt. Wie die Köpfchen mit ihrer zarten Karnation und den grauen Schatten bald aus der Wolke hervortreten und bald von ihr verborgen werden, ist höchst reizvoll gemalt. Von dem malerischen Feingefühl des Meisters zeugt auch die Art, wie er eine Wolke teilweise die Sonne verdecken läßt. Sehr tüchtig ist die Gewandbehandlung bei der hl. Jungfrau; höchst reizvoll auch der kleine Putto mit der grünen Schärpe links, der sich in dem Spiegel betrachtet. Von den beiden krönenden Engeln ist der linke in goldgelb, der andere in rosa gekleidet.

Großzügig wirkt die im übrigen wegen der allzu hohen Aufhängung schlecht zu würdigende „Concepcion" in S. Gil zu Sevilla. Maria in rotem Gewand und blauem

Digitized by Google

Mantel steht niederblickend auf der Mondsichel und Cherubinköpfchen. Die Gloriole ist zunächst blau, dann goldbraun. Die Mandorla wird wiederum von Engeln gebildet, jedoch wechseln hier Engel, die Attribute tragen, mit Gruppen von Engelsköpfchen ab. Unten erblickt man eine Landschaft.

Diese Darstellung bildet in ikonographischer Hinsicht das Zwischenglied zwischen der Berliner Concepcion und der zu Sanlúcar. Die Auffassung, die wir in dem Bild finden, das den Altar im linken Querschiff der Kirche des ehemaligen Convento de la Merced zu Sanlúcar ziert, fand den meisten Anklang, wie die Repliken im Museum von Sevilla, der Academica de S. Fernando zu Madrid sowie in Dresden beweisen. Vielleicht ist diese Komposition auch die früheste, doch hat der Meister sie bis in die späteste Zeit beibehalten, denn gerade das Hauptstück in Sanlúcar gehört zu seinen spätesten Arbeiten.

Für Ruelas wirkt manches etwas befremdlich, und so hat Gestoso — in erster Linie das Exemplar des Sevillaner Museums — Pacheco zugewiesen. Ich muß gestehen, daß auch ich einige zeitlang dieser Ansicht gewesen bin. Namentlich der Mantelhaltende Engel rechts gemahnt an Typen Pachecos. Die sicher von diesem Maler stammenden Concepcionsbilder jedoch weisen, wie wir schon sahen, einen so ganz anderen Charakter auf, daß die Zuschreibung Gestosos doch nicht haltbar sein dürfte. Es ist auch wohl kaum anzunehmen, daß der linke Seitenaltar von Pacheco herrührt, wo Ruelas doch den Hauptaltar und den Seitenaltar in Auftrag hatte. Zudem ist die kleine lichte „hl. Dreifaltigkeit" über dem Concepcionsbild in Sanlúcar eine sichere Arbeit des Ruelas.

Die Dresdener Concepcion stimmt ganz mit dem Exemplar von Sanlúcar überein. Auf dem Bild der Academia de S. Fernando dagegen fehlt das Inschriftband oben: tota pulchra es amiga mea — Et macula non est in te. Ebenso fehlt es in dem Sevillaner Exemplar. Auf den Seiten und oben ist das Madrider Bild verkürzt, die Putten ohne Schleier, die Landschaft unten reizvoller und reicher, der Ausdruck der Cherubinköpfchen viel lebendiger. Solche Putten hat Pacheco nie malen können. Das Sevillaner Bild ist nur oben verkürzt. Die Jungfrau schwebt hier höher über der Landschaft so, daß der Maler auf dem Meer noch ein Schiff als weiteres Symbol einfügen konnte.

Dieses Exemplar dürfte vielleicht identisch sein mit dem, das einst das Retablo del oratorio der Merced calzada schmückte. Auch hier war, wie in Sanlúcar, ganz oben noch eine „hl. Dreifaltigkeit" angebracht. Ferner sah man auf den Seiten die Gestalten der Heiligen Agnes, Barbara, Ferdinand und Joachim. Eine weitere „Concepcion" erwähnt Bermudez im Salon baxo des Alcazar sowie eine „Concepcion con atributos" auf der Haupttreppe von S. Agustin.

Das Gemälde des Concepcionsaltars in Sanlúcar bildet, wie schon angedeutet, nur einen Teil der umfangreichen Arbeiten, die Ruelas für die Kirche der unbeschuhten Mercenarier ausführte. Die Kirche wie die Altarwerke waren Stiftungen des Patrons, des Herzogs Emanuel von Medina Sidonia und seiner Gemahlin Juana de Sandoval. Der Bau wurde erst nach dem Tod des Meisters 1629 eingeweiht.

Die Gemälde des Hochaltars sind folgendermaßen angeordnet:

Die hl. Dreifaltigkeit

Hl. Lorenz — Hl. Pedro Nolasco — Hl. Katharina

Johannes d. T. — Virgen de la Merced — Hl. Ignaz Eremit

Hirtenanbetung — — Anbetung der hl. 3 Könige

Digitized by Google

Die „hl. Dreifaltigkeit“ hat der Künstler ähnlich wie Dürer und Greco vor ihm und Ribera nach ihm als „Gnadenstuhl in den Wolken“ dargestellt. Gott Vater, ein majestätischer Greis, blickt etwas nach links gewendet zu dem Sohn nieder. Vor seiner Brust schwebt die große hl. Taube. Der mächtige Körper Christi ist schräg einwärts angeordnet und wird von zwei Engeln gehalten. Wie man sieht, besteht in der Komposition eine große Verwandtschaft mit dem Gemälde Riberas. Lorenz mit dem Rost kniet aufblickend nach rechts, die Hand ergebungsvoll ausgestreckt. Katharina kniet nach links. Ihr Kopf ist weit vorgebeugt, so daß der Körper eine sehr starke Kurve beschreibt. Sie trägt ein reiches, braunes Goldbrokatgewand, Hals und Schultern sind entblößt. Dargestellt ist augenscheinlich die Enthauptung der Heiligen, die Szene ist schlecht zu erkennen. Oben durchbricht ein Lichtstrahl das Gewölk. Der Täufer Johannes sitzt predigend auf dem Gipfel einer Anhöhe nach rechts gewendet und in einen roten Mantel gehüllt. In der Linken hält er ein Kreuz, die Rechte hat er in Sprechgebärde erhoben. Zu seinen Füßen sitzen an einer tiefer gelegenen Stelle des Hügels die Zuhörer. Der hl. Ignatius Eremita, ein weißbärtiger Greis in weißem Gewand und schwarzem Mantel, kniet nach links vor einem Holzkreuz. Der hl. Pedro Nolasco, eine etwas feiste, bärtige Gestalt, hat, dreiviertel nach links gewandt, die Augen zum Himmel emporgerichtet und seine Hände ergebungsvoll ausgestreckt. Die Schergen halten ihn mit einem um seine Brust gewundenen Strick fest. Den zu Boden gesunkenen Begleiter des Heiligen hat ein anderer Mordgeselle gepackt. Der obere Teil des Kopfes des hl. Märtyrers löst sich frei gegen den Himmel ab, ebenso die Lanzen und Heugabeln der Krieger.

Bei der „Anbetung der Hirten“ liegt das Christkind, voll und kräftig gebaut, auf weißen Tüchern und Kissen auf einem hohen Holzbrettergestell. Maria hat das Kind aufgedeckt, hält das Tuch graziös mit beiden Händen und blickt, dreiviertel nach rechts gewandt, den Kopf etwas geneigt nieder. Sie ist eine volle Gestalt mit dunkelbraunem Haar und zeigt schmale Lippen, große Ohren, lange, wohlgeformte Nase und volles Kinn. Rechts beugt sich der braunbärtige Joseph über das Lager, dreiviertel nach links gewandt, beide Hände auf der Brust, in braunem Mantel. Links kniet eine Alte, deren Zahnlücken man sieht, hinter ihr ein häßlicher junger Kerl, der grinsend sein schadhaftes Gebiß zeigt. In der Linken hält er eine Flöte, sein linker Unterarm ruht auf einer Trommel, die er umhängen hat und die ein Loch aufweist. Hinter diesem Burschen taucht aus prachtvollem Helldunkel der Kopf eines bartlosen Mannes mit rotem Barett auf. In der Mitte erblickt man einen graubärtigen Hirten der mit seinem Stab im Arm sich auf den Musikanten lehnt und lächelnd niederschaut. Es folgt rechts von ihm noch ins Dunkel gehüllt ein bärtiger Hirt, ein Mann in reiferen Jahren. Rechts oben wird auf einer Cherubinwolke Gott Vater in dunklem Mantel sichtbar. Er hebt sich von einer hellbraunen Glorie ab und hat niederblickend die Arme segnend ausgebreitet. Die Heiligenscheine sind sehr einfach, groß und sehr schmal gebildet.

Bei der „Anbetung der Könige“ steht Maria im Typus wie in der malerischen Durchbildung der Gestalt des Sevillaner Universitätsbildes sehr nahe. Eine sehr holde Erscheinung mit dunkelblondem Haar, vollen Lippen und langer, schmaler Nase. Dreiviertel nach links gewendet hält sie niederblickend das kräftige Kind, das mit seiner Linken das Handgelenk der Mutter umfaßt und sein rechtes Händchen auf das Haupt des alten Königs gelegt hat. Das blonde Christkind mit seinem vollen Gesicht leuchtet hell aus dem Bild heraus. Außerordentlich plastisch wirkt der

Digitized by Google

Kopf des alten Königs. Der fromme Greis in reichem braungelbem Goldbrokatgewand hat mit seinen Händen ein Füßchen des Christkindleins erfaßt und küßt es in Demut und Inbrunst. Die Gruppe dieser drei Personen gehört mit zum schönsten, was Ruelas geschaffen hat. Am Boden rechts erblickt man ein geöffnetes, goldenes Kästchen, mehr vorn den mit einem Krönlein gezierten Turban des alten Königs und sein Szepter. Hinter dem Alten steht der zweite König, eine überaus stattliche Erscheinung. Er ist bärtig, seine Ohren sind sehr groß gebildet. Er trägt dunkles Gewand, eine goldene Doppelkette um den Hals, weißen Turban und hält ein goldenes Kästchen in den Kästchen in den Händen. Seinen Kopf hat er dreiviertel nach links dem Mohren zugewendet, der links erscheint, den Kopf dreiviertel nach rechts. Er ist in ein rotes Gewand gekleidet, das oben das weiße Hemd sehen läßt, und in dunkeln Mantel. Seinen Kopf schmückt ein rotes Barett mit weißer Feder. In den Händen hält er einen prunkvollen Goldpokal. Über Maria wird der dunkelbärtige hl. Joseph sichtbar, der dreiviertel nach links gewandt niederblickt. Hinter den Königen tauchen aus dem Helldunkel einige Köpfe auf, die aber schwer zu erkennen sind. Auf dem hölzernen Dach der Scheune, in der sich die Szene abspielt, erblickt man eine Reihe von Zuschauern. Am Himmel leuchtet ein großer, Strahlen aussendender Stern.

Der rechte Seitenaltar ist der *hl. Ursula* geweiht. Das Martyrium der Heiligen und ihrer elftausend Begleiterinnen ist auf dem Hauptgemälde dargestellt. Die Heilige, eine äußerst liebliche Erscheinung, kniet im Gebet dreiviertel nach links gewandt. Ihr Köpfchen das von einem zarten Oval ist, hat sie leise auf die Seite geneigt und die dunklen Augen mit den großen Wimpern niedergeschlagen. Die Stirn ist hoch, die Oberlippe schmal, die Unterlippe kräftig gebildet. Im dunkelblonden Haar trägt sie Perlenschnüre und ein Krönchen. Gekleidet ist sie in dunkelgrün und blau. In ihrem entblößten Hals steckt ein Pfeil. Links von ihr steht, in trefflichem Helldunkel modelliert, ein Maurenfürst, Kopf im Profil, schwarzbärtig, mit großen Ohren, in rotem Gewand und weißem, buntgestreiften Turban. Seine Linke hat er ausgestreckt. Rechts von der Heiligen erblickt man die gleichfalls in Helldunkel gehaltene Gestalt einer der Begleiterinnen. Sie ist in dunkelrot gekleidet und erwartet, stark dreiviertel nach rechts gewandt mit betend gefalteten Händen, das Haupt vorgeneigt den Todesstreich, besser gesagt den tötlichen Stich, den ein Krieger ganz rechts eben ausführt. Links liegt am Boden die Leiche einer Jungfrau in rotem Kleid. Ihr Gesicht weist bereits die Todesfarbe auf. Ein Pfeil hat sie unter der Halsgrube getroffen. Rechts ruht eine Jungfrau in Hellrot, die einen Pfeil in den Rücken erhalten hat. Die übrige Marterschlacht läßt der Künstler getreu seinem Kompositionsprinzip mehr im Mittelgrund und auf niedriger gelegenem Terrain sich abspielen. Das Kolorit ist da sehr licht gehalten, im wesentlichen auf rosa und hellblau gestimmt. Englein mit Palmen und Lorbeerkränzen streuen hoch aus den Lüften Blumen, die in einem Lichtstrom in der Mitte niederrieseln.

Über diesem großen Gemälde ist auf einem kleinen Bild dargestellt wie Christus, den Unterkörper ganz in Wolken eingehüllt, die Seelen der Heiligen empfängt. Die abgeschiedenen Märtyrerinnen sind hellblond und in weiße Hemden gekleidet. Rechts und links von ihnen bilden Palmentragende Englein Spalier.

Den Altar der letzten Kapelle auf der Epistelseite dieser Kirche, beim Haupteingang schmückt ein Gemälde, das mir gleichfalls ein Werk des Ruelas zu sein scheint. Leider ist es stark gedunkelt und übermalt. Dargestellt ist Christus an der Martersäule mit der anima christiana, also dasselbe Motiv, das Velazquez in dem

Digitized by Google

jetzt in der National Gallery zu London befindlichen Bild behandelt hat. Es ist dies die einzige mir bekannte Darstellung dieses Themas in Spanien vor Velazquez.

Christus sucht nach der Geißelung, sich zurückwendend, seine Kleider. Er kniet die beiden Hände auf das flammenschlagende Herz gelegt, mit schmerzlichem Ausdruck am Boden vor einem Engel — der „anima christiana", der nach einer oben sichtbar werdenden Inschrift zeigt. Diese lautet: Ave Dominus noster Solus nostros | es miseratus errores. Der Engel ist in prachtvollen Helldunkel modelliert und erinnert lebhaft an die Gestalt aus der „Befreiung Petri."

Es sei hier auch jenes Gemälde bei dem Herzog von Sutherland (London Stafford-house) erwähnt, das „Christus kranke Kinder heilend" darstellt und als von einem unbekannten spanischen Meister herrührend bezeichnet wird, jedoch sicher aus dem Kreis des Ruelas, wenn nicht gar von ihm selbst stammt. Die Behandlung des Helldunkels in diesem Kniefigurenbild ist ausgezeichnet. Man wird verschiedentlich an venezianische Dinge erinnert. Die Auffassung ist sehr edel.

Der Convento de la Merced calzada, für den, wie wir schon sahen, Ruelas mehrfach tätig war, besaß noch eine ganze Reihe anderer Werke von der Hand des Meisters, die heute leider verschollen sind: Das Retablo der Porteria schmückte der „Triumph des Mercenarierordens", gewöhnlich „das Gemälde mit den vielen Köpfen" genannt. Man sah da die Madonna mit dem Jesusknaben auf den Armen das Skapulier an Kaiser, Könige, Mönche, Edelleute und Gefangene austeilend[1]). Ferner ebenda über der Tür einen lebensgroßen „S. Pedro Nolasco". Des weiteren erwähnt Bermudez eine „Madonna" am Geländer des Chores und noch andere Bilder in der Klosterkirche; die „Marter einer Heiligen in der Antesacristia", einen „hl. Joachim" und einem „hl. Joseph" in der Sala de profundis, endlich vier große Gemälde im unteren Kreuzgang mit Martyrien von Heiligen.

Die Gemälde im Claustro del algive und im oberen Hauptkreuzgang hatten Bermudez zufolge die Schüler des Ruelas nach Skizzen und Zeichnungen des Meisters ausgeführt. Ponz sagt von ihnen „sie sind teils schlecht erhalten, teils so übel übermalt, daß es ein Jammer ist"[2]).

Eine „Himmelfahrt Mariä" schmückte einst den Altar einer Kapelle auf der Epistelseite von S. Augustin zu Sevilla, und über der Tür einer Kapelle auf der Evangelienseite von S. Juan de la Palma sah man eine „Glorie mit verschiedenen Heiligen", die Bermudez „eines der besten Gemälde des Meisters" nennt. In dem im Vordergrund knienden Priester habe Ruelas sich selbst porträtiert. Verschollen sind auch die beiden Johannes, die den Concepcionsaltar in S. Lorenzo schmückten.

Im Convento de la Merced calzada zu Madrid malte Ruelas, wie Bermudez mitteilt, einige Gemälde im unteren Hauptkreuzgang zur Seite der Capilla de los Remedios vor allem Halbfiguren von weiblichen Heiligen.

Sichere *Zeichnungen* von der Hand des Ruelas sind uns nicht erhalten. Zugeschrieben wird ihm eine leicht grau lavierte, braune Federzeichnung in der Albertina, die jedoch kaum etwas mit ihm zu tun hat. Es ist eine Studie für ein Hochaltarbild mit Maria in throno, Christus in den Wolken, Sebastian, Moses, Antonius usw. Das ganze wirkt noch etwas klassizistisch. Für den Sebastian hat der Künstler eine Apollostatue studiert.

Porträts im engeren Sinn des Wortes sind uns von dem Meister nicht bekannt,

(1) Auch von Ponz noch sehr gerühmt: die Madonna mit dem Kind auf den Armen mit vielen knienden Figuren. Viaje IX, 108.

(2) Viaje IX, 106.

Digitized by Google

dagegen finden sich aber auf verschiedenen seiner Werke, vor allem auf den Heimgang des hl. Isidor, dem Tod des hl. Hermengild und der Concepcion des D. Fernando de Mata Porträtdarstellungen von einer verblüffenden Naturtreue.

Die Weichheit der Karnation seiner Gestalten ist von jeher gerühmt worden. Daß Ruelas die grauen, braunen und schwarzen Schatten ganz verbannt, ist nicht richtig, man findet noch bei dem reifen Meister graue Schatten. Ebenso stimmt Justis Bemerkung nicht, daß die Figuren bei ihm stets in den vordersten Grund gedrängt seien. Ruelas hat sich die Kompositionstechnik Tintorettos zu eigen gemacht mit der eigenartigen Vordergrundsgruppe, wo großer Wert auf die Silhouette gelegt ist, sowie mit der Teilung der Gründe, vor allem dem ausgedehnten, in hellem Licht flimmerden Mittelgrund.

Höchst auffallender Weise schweigt sich Pacheco über Ruelas fast völlig aus. Er spricht nur einmal von ihm — bei der Besprechung von Darstellungen des „Unterrichtes der hl. Jungfrau" — und da, wie wir sahen, nicht gerade sehr günstig. In seine Porträtsammlung berühmter Zeitgenossen hat er ihn nicht aufgenommen. Ob zwischen den beiden persönlich etwas vorgefallen ist, läßt sich nicht mehr sagen. Sollte am Ende Pacheco sich Hoffnungen gemacht haben, daß ihm die umfangreichen Arbeiten für den Hochaltar der Kirche im Mercenarierkloster seiner Vaterstadt Sanlúcar übertragen würden, die bekanntlich dann Ruelas ausführte? Merkwürdig bleibt Pachecos Hinweggleiten über die Arbeiten des Ruelas auf jeden Fall.

Gegen die kleinlichen Ausstellungen, die Pacheco an den mehrfach genannten Gemälde des Ruelas zu machen beliebt hat, wendet sich Bermudez und sagt[1]): „Ruelas verstand besser als irgend ein anderer Maler in Andalusien die Regeln der Komposition und Zeichnung und verlieh den Figuren viel Nachdruck durch Anmut und Zartheit (dulzura y suavidad). Er ahmte die Natur in der Großartigkeit der Formen und Charaktere nach und hat am besten von allen in Spanien Ton und Kolorit der guten venezianischen Schule getroffen. Seine sevillaner Gemälde könnten ruhig den Vergleich mit denen Palmas, Tintorettos und des Caraccisten aushalten". Seine Kritik schließt der Schriftsteller mit der äußerst treffenden Bemerkung: „Wenn die Sevillaner soviel Sorgfalt auf ihre gute Erhaltung gelegt hätten wie die Italiener auf ihre und ihren Ruhm durch Stiche verbreitet hätten, so wären die Werke des Ruelas bekannter und gefeierter."

Palomino[2]) meint, die Malerei des Ruelas besitze große Kraft verbunden mit großer Weichheit und er rühmt das sorgfältige Naturstudium des Meisters, seine große technische Gewandheit und Erfahrung. Auch Jusepe Martinez versäumt in seinen „Discursos practicables" nicht, des Meisters lobend zu gedenken[3]), wenn er auch seine Werke nicht aus eigener Anschauung kennt. Passavant[4]) betont vor allem den starken Einfluß Tintorettos auf die Kunst des Ruelas. Tubino[5]) und Justi[6]) finden, daß der Meister in Formen, Empfindung und Malweise eine eigenartige Mischung spanischen und flandrischen Wesens zeigt. Vielleicht hat zu

(1) A. a. O. S. 228.
(2) A. a. O. S. 283.
(3) p. 186.
(4) A. a. O. S. 98.
(5) Museo Español I, 420 — donde las reminiscencias flamencas toman cuerpo en algun instante de no comun inspiracion.
(6) Velazquez, I, 25ff.

Digitized by Google

dieser Bemerkung der Gedanke an die Hypothese von der flämischen Abstammung des Künstlers ein ganz klein wenig beigetragen. Aber die Rubenssche Heiterkeit des Klerikers, die Volkstümlichkeit und Unbefangenheit seiner Kunst braucht man durchaus nicht als ein nordisches Erbstück anzusehen. Im Gegenteil. Diese Eigenschaften sind ja gerade typisch für die Meister der Sevillaner Schule. Des weiteren stellt Justi fest, daß Ruelas zuerst Naturalismus und Mystik miteinander vereinigt hat. Darin gemahnt er an den etwas älteren Greco und vor allem an Ribera, mit dem er — wir haben bereits mehrfach darauf verwiesen — mehr als in einer Beziehung verwandt ist. Freilich ist ein gehöriger Temperamentsunterschied zwischen den beiden zu konstatieren, der aber, wie wir sahen, zum guten Teil in dem verschiedenartigen Charakter der Sevillaner und Valencianer Schule überhaupt begründet ist. Die Wahrung einer hohen Würde ist bei Ruelas oberstes Prinzip. Innerhalb der Sevillaner Schule selbst ist es kaum einem einzigen Künstler sonst gelungen, in gleicher Weise Monumentalität der Gestaltung, Leidenschaftlichkeit der Empfindung, Würde des Ausdrucks, sorgfältigste Komposition und hohe malerische Qualitäten, vor allem eine derartig vollendete Beherrschung des Helldunkels miteinander zu verbinden. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Ruelas der ideale Lehrer der drei berühmtesten Sevillaner Maler Velazquez, Murillo und Zurbaran, der Vater der ruhmreichen Sevillaner Malerschule Sevillas im XVII. Jahrhundert geworden ist.

Digitized by Google

MEISTER PAOLO DA GUALDO

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln ..... Von ANTONIO MUÑOZ

Die Lokalforscher der Kunstgeschichte haben sich in der letzten Zeit mit besonderer Hingabe den Studien der Trecento- und Quattrocentoskulptur gewidmet. Und natürlich haben sie nicht versäumt, die Persönlichkeit eines Meisters zu beleuchten, der durch künstlerischen Wert die andern überragte und von dem wir eine gewisse Anzahl, darunter sogar zwei von ihm selbst firmierte Werke besitzen. Es handelt sich um Maestro Paolo, der auf das Grabmal des Bartolomeo Carafa, des Großmeisters vom Jerusalemsorden in S. Maria del Priorato († 1405) und das des Cardinals Stefaneschi in Santa Maria in Trastevere von 1417[1]), selbst seinen Namen gesetzt hat. Ein drittes Grabmal, das des Nicola und Francesco dell' Anguillara in der Kirche S. Francesco in Capranica di Sutri (a. 1408), schrieb zuerst der Cicerone und dann einmütig alle Gelehrten mit Recht aus stilistischen Gründen dem Maestro Paolo zu.

Von Anfang an wurde dieser unbekannte Maestro Paolo, der sich einfach MAGISTER PAVLVS FECIT (Mon. Carafa) und MAGISTER PAVLVS FECIT HOC OPVS (Mon. Stefaneschi) nannte, mit dem anderen Bildhauer Paolo di Mariano di Tuccio Taccone da Sezze, mit dem Beinamen Paolo Romano verwechselt, der in Rom von 1451 bis ungefähr 1470 arbeitete und, wie bekannt ist, die Statuen des Paulus und Petrus für die Teppe von S. Peter schuf, die jetzt die Sakristei schmücken, und ferner den S. Paolo von der Engelsbrücke, das Tabernakel des heiligen Andreas und andere Werke[2]). Bertolotti hat zuerst festgestellt, daß dieser Paulus, der ungefähr 1470 starb, nicht mit dem anderen identifiziert werden darf, der schon 1405 arbeitete; Müntz dachte an einen gewissen Paoluzzo, über den wir Nachrichten von 1423 bis 1470 haben, aber auch dieser ist aus chronologischen Gründen auszuschließen. Ferner darf Magister Paulus nicht identifiziert werden mit Paulus de Senis, dem Schöpfer der Büste Benedikts XII. in den vatikanischen Grotten, die er schon 1341 arbeitete. Ganz unglaubhaft erscheint auch die Identifikation mit einem Paulus Salvati, Sohn des Magister Salvatellus[3]), ein Ergebnis recht fragwürdiger Forschungen, die man schon gewertet hat, wie sie es verdienten[4]).

Wir wissen nicht, aus welchem Grunde man in unserem Magister Paulus einen Römer sehen wollte, da er nie mit diesem Beiwort zeichnet; und, um ihn von Paolo di Mariano (der ebenso wenig Römer ist) zu unterscheiden, hat man ihm schließlich sogar den Titel „der Erste" gegeben, während Paolo II. der andere war. Diese Art zu numerien könnte in Anbetracht der fragwürdigen oben erwähnten Forschungen ins endlose gehen. Doch der Meister Paulus der Grabmäler des Carafa und Stefaneschi war kein Römer.

Auf einer meiner häufigen Wanderungen durch die Provinz von Rom, fiel mir, als ich in das schöne S. Francesco di Vetralla trat, ein Denkmal auf, das mich

(1) Ohne die alte zahlreiche Bibliographie wiederzugeben, beschränke ich mich darauf, die neuesten Studien mitzuteilen. L. Ciaccio, L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma, in Ausonia. Rom 1907. Fasc. I, pag. 87. L. Filippini, La scultura del Trecento in Roma, Torino 1908, pag. 160—178.

(2) A. Venturi, Storia dell' arte italiana, VI, pag. 52—59. V. Leonardi, Paolo da Mariano, marmoraro, nell' Arte 1900. Pag. 89.

(3) Filippini, La scultura a Roma nel Trecento, pag. 162.

(4) G. De Nicola, Falsificazioni di documenti per la storia dell' arte romana. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1909, pag. 54.

Digitized by Google

sofort an das des Carafa in S. Maria del Priorato erinnerte; wie groß war daher mein Erstaunen, als ich die Signatur des Bildhauers las:

M. PAVLVS DE GVALDO CATTANIE ME FECIT

die in den oberen Rahmen des Mittelfeldes eingegraben war, wo auch die Widmungsworte für den Verstorbenen standen. Dieses Grabmal, das jetzt in die Wand des rechten Kirchenschiffes eingelassen ist, besteht aus einem Sarkophag, der in der Mitte der Vorderseite eine metrische Inschrift trägt, und zu beiden Seiten zwei Wappen in Flachrelief. Auf dem Sarkophag, der von einem eleganten Rahmen bekrönt wird, liegt auf dem Ruhebett der Verstorbene in voller Rüstung, in einem Panzerhemd, über das er ein Stoffwams trägt, mit kurzen Eisenhandschuhen und Knieschienen; im Gürtel steckt ihm ein kurzer Dolch, und mit der Rechten umklammert er einen Stab. Zwei Hündchen wachen zu seinen Füßen. Eine Inschrift gibt uns Kunde über den Ritter:

Hoc manet in tumulo fulgenti laude perennis
Insignis Briobris gratus et ore nitens
Strenuus et clarus, facundus, comis et audax
Magnanimus, prudens vir fuit alta petens.
Hic acie valuit summa virtute refertus,
In cunctis cautus, que sapuere viri.
Impia praecerpsit mors immatura iuventam,
Annis triginta, quae ruit, atque tribus.
Hunc naturali generavit more Joannes
Urbis Praefectus, quo duce tantus erat.
Inclyta Stirps cuius quondam regnantis in Orbe
Caesaris excelsi nomine clara patet.

Der Ritter heißt also Briobris; er war ein natürlicher Sohn des berühmten Giovanni di Vico, Prefekten von Rom. Auch die Wappen zu beiden Seiten der Inschrift sind die des Hauses Vico und des Präfekten von Rom. Über Briobris, dem die Grabschrift so hohes Lob spendet, wissen wir gar nichts oder doch nur äußerst wenig. Calisse erwähnt ihn kaum flüchtig in seiner Geschichte der Präfekten di Vico und schreibt, daß er 1353 starb, was man doch auch aus der Grabschrift entnehmen müßte; aber sie enthält leider gar keine chronologische Angabe. Wahrscheinlicher ist, daß Briobris erst einige Jahre später gestorben ist; jedenfalls steht fest, daß sein Grabmal aus den letzten Jahren des Trecento stammt, wie man klar aus den Stileigentümlichkeiten ersieht. Wie uns ein bewährter Fachmann mitteilt, weist auch die Waffenkleidung eher auf das Quattrocento als auf das Trecento hin.

Das Grabmal befand sich ursprünglich sicher nicht an dem jetzigen Ort, auch ist es nicht mehr intakt erhalten. Der Sarkophag wurde von einem Giebel überragt, den vier Säulen trugen. Sie befinden sich jetzt in der Kirche S. Francesco. Im Jahre 1612 entfernte der Padre maestro vom Franziskanerorden, Bonaventura Onofri Vetrallese, als er die Kirche restaurierte, das Denkmal des Briobris, das seine Aufstellung im linken Kirchenschiff gefunden hatte, von seinem Platz und stellte es am letzten Bogen, in der Nähe des Hauptaltares auf[1]).

(1) Ich verdanke diese Nachrichten dem liebenswürdigen Gelehrten, Prof. A. Scriattoli aus Vetralla, dem ich hiermit meinen lebhaften Dank ausspreche.

Digitized by Google

Von dem Giebel ist keine Spur geblieben, doch die Säulchen dienten zur Konstruktion eines Barockaltars, der den Bogen der Apsis schloß, aber kürzlich zerstört worden ist. Die Säulchen befinden sich jetzt an der inneren Fassadenwand der Kirche, zu beiden Seiten des Hauptportals[1]). Sie sind 2,15 m hoch und ihr größter Umfang beträgt 0,67 m, der Sarkophag ist an der Basis 2,06 m lang und ungefähr 1 m hoch; das Ganze bildete also ein Denkmal von beträchtlichem Umfang, das ungefähr die Größe dessen von Bartolomeo Carafa in S. Maria del Priorato haben mußte, welches ein Werk des Maestro Paolo mit dem Beinamen „Romano" ist.

Wie in der allgemeinen Form, so stimmen auch die Grabmale des Carafa und des Briobris in allen Eigentümlichkeiten des Stils überein. Hier wie dort dieselbe Lage der Person, gewisse Einzelheiten der Waffenkleidung, die Art, den Arm zu beugen, der Überschlag des Kragens. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Magister Paulus di Vetralla eins ist mit dem gleichnamigen Künstler von S. Maria del Priorato. In diesem zweiten Werk zeigt sich der Meister schon viel freier und gewandter, doch unverändert behält er einige alte technische Gewohnheiten bei. Noch viel näher steht dem Grabdenkmal des Briobris das des Anguillara in Capranica di Sutri, das auch eine viel archaischere Auffassung als das des Carafa zeigt, eine Auffassung, die wir im Grabdenkmal des Kardinals Stefaneschi (a 1417) nicht mehr vorfinden.

Darum wäre ich nicht abgeneigt anzunehmen, daß das Grab des Carafa († 1405) einige Jahre später, vielleicht um 1415 geschaffen wurde, während das des Anguillara sich gut dem Datum 1408 anpaßt und chronologisch dem des Briobris näher steht.

Man muß also für Maestro Paolo das Prädikat „römisch" aufgeben und ihn, um ihn von dem späteren Paolo di Mariano zu unterscheiden, mit seinem wahren Namen Paolo da Gualdo Cattaneo[2]) nennen. So war also der Meister, der von den ungelenken Formen des Grabmals der Anguillara zu den ausgesprochen feinen des Stefaneschigrabes gelangte, nicht „ein Römer, der lange in Toskana und in Süditalien gelebt hat[3]), sondern ein Umbrer, der aus Gualdo Cattaneo bei Spoleto, seiner Vaterstadt, nach Viterbo gegangen ist, wo er sich an der Lokalkunst der Marmorai, die Papst- und Kardinalsgräber in S. Francesco schufen, bildete. Nach einem langen Aufenthalt in dieser Gegend, wo seine Werke von den vornehmsten Familien, wie die der Herren von Vico und der Anguillara geschätzt wurden, begab er sich nach Rom.

Ein anderes Werk, das sicher Meister Paolo zuzuschreiben ist und von ihm ausgeführt wurde, ehe er sich nach Rom begab, besteht in einer Gedenktafel, die im Säulengang des Domes von Civitacastellana eingemauert ist. Es handelt sich um das Grab des Niccolò de Summa, eines neapolitanischen Edelmannes. der 1403 gestorben war. Er ist in Waffen dargestellt wie Briobris in Vetralla, das Haupt ruht auf dem Helm wie bei den Anguillara auf dem Grabmal in Capranica, in der Rechten hält er einen Schild, der mit dem Wappen seines Hauses, den beiden

(1) Zu beiden Seiten des Sarkophags sollten dann wahrscheinlich zwei Engel stehen, die, wie auf dem Grabmal der Anguillara di Capranica, die Vorhänge des Bettes zurückzogen. In der Tat ist das Bett kürzer als der Sarkophag und läßt gerade an den Enden so viel Raum frei, wie zur Aufstellung der Engel nötig war. Dieselbe Tatsache läßt sich auf dem Grabmal des Carafa in S. Maria del Priorato feststellen.

(2) Die Hypothese, daß Magister Paulus ein Römer gewesen sei, hat sich leider schon lange auch in Werke allgemeineren Charakters als eine Tatsache eingeschlichen. Ved. D. Angeli, Roma, II, Bergamo 1909, Pag. 179—181.

(3) Filippini, op. cit. pag. 178.

Digitized by Google

Türmen geschmückt ist, was sich auf dem Panzer wiederholt. Unter den Füßen liest man in spätgotischen Buchstaben folgende Inschrift:

> hic iacet nobilis vir nicolaus de summa damicellus neapolitanus filus condam Visali (?) de summa militis neapolitani, qui obiit anno domini MCCCIII indictione XI, die XVIII aprilis requiescat in pace.

Die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Stiles von Meister Paolo treten so stark hervor, daß wir glauben, niemand wird an der Richtigkeit dieser Zuschreibung zweifeln können[1]).

Toskanische Charakterzüge sind in Paolo da Gualdos Kunst nicht zu erkennen. Seine ersten Werke weisen sogar jene Ungelenkigkeit der Formen auf, die Künstler charakterisiert, die fern von den florentiner Kunstzentren aufgewachsen sind. In Rom jedoch schlug seine Kunst nach Berührung mit der Antike neue Pfade ein und so erhob er sich über die Schar der zeitgenössischen Künstler.

Übersetzt von Caterina Bombe.

(1) Die Reproduktion der interessanten Gedenktafel mußte im Hinblick auf die ungenügende photographische Aufnahme an dieser Stelle leider unterbleiben. Die Red.

Digitized by Google

BASLER HOROLOGIENBÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN VON HANS HOLBEIN D. J.

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Von E. MAJOR

Als vor einiger Zeit dem Basler Kupferstich-Kabinett das von Sebastian Münster verfaßte Buch „Fürmalung und künstlich beschreibung der Horologien" (Basel, Heinrich Petri 1537) von einem auswärtigen Antiquariate angeboten wurde und einzelne der darin befindlichen Holzschnitte von Professor Ganz nach kurzer Prüfung als holbeinisch angesprochen wurden, nahmen wir uns vor, das früheste Vorkommen dieser Schnitte festzustellen.

Es fand sich, daß sie, mit einer einzigen Ausnahme, bereits in der lateinischen Horologienausgabe Seb. Münsters, in der „Compositio Horologiorum" (Basel, Heinrich Petri, 1531 März) enthalten sind. Sie sind demnach spätestens zu Ende des Jahres 1530 oder ganz zu Anfang 1531 gezeichnet worden. Es handelt sich um folgende Darstellungen:

1. Eine Hand, die ein Nocturnal hält, d. h. ein Instrument, vermittels dessen auch nachts die Stunde gelesen werden kann (Taf. 21). Eine Arbeitshand, wie sie Holbein liebt, kräftig zufassend und von derb-wuchtiger Bildung. So wie sie aus dem Pelzärmel herauskommt und das Gerät senkrecht emporhält, ist sie dem Buchdruckerzeichen Johann Frobens aufs engste verwandt (vgl. vor allem Heitz und Bernoulli, Basler Büchermarken Nr. 50, auch 49 u. a.)[1]).

Die auf dem Nocturnal befindlichen Benennungen in xylographischem Text verraten dieselbe Hand, von welcher die Schriftzüge auf dem neulich zum Vorschein gekommenen großen Holzschnitt mit dem „Instrument beider Lichter" Sebastian Münsters herrühren[2]).

2. Eine zylindrische Sonnenuhr (Taf. 21). Elegant im Aufbau und von feiner Zeichnung, gleicht sie völlig dem auf dem Bilde der „Gesandten" (1533) vorkommenden Geräte, hier wie dort zum Tragen an einer Schnur eingerichtet. Eine ähnliche Zylinder-Sonnenuhr, auf der außerdem die Tierkreisbilder und Monate verzeichnet sind, befindet sich auf einer Handzeichnung im Britischen Museum in

(1) Bei dieser Gelegenheit sei einmal festgestellt, was unseres Wissens bisher noch nicht geschah und was auch in den verschiedenen Nachträgen Koeglers nicht zu finden ist, daß nämlich das holbeinische, in Wasserfarben auf Leinwand gemalte Frobensignet der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Katalog 1910, Nr. 343. Abgebildet bei His, Dessins d'Ornements de Hans Holbein, Taf. XXIII, Fig. 1) als die genaue Vorlage für das Signet Heitz 49, dessen Weiterbildung die Signete Heitz 50 und 53 bedeuten, angesehen werden muß. Da dieses (Heitz 49), was auch von Koegler nicht rektifiziert werden konnte (Ztschr. f. Bücherfreunde XII, 6), zuerst im Jahre 1523 auftritt, so ist damit eine sichere Datierung für das Aquarell geboten. Es kann, selbst wenn es mehr als bloße Vorlage, wenn es eine Erweiterung des gedruckten Signets zu einem Scheibenrisse sein sollte, doch nur im Jahre 1523 entstanden sein, da 1524 ein neuer Typus des Frobensignets aufkommt, nämlich der mit dem Renaissance-Schild und den von innen gesehenen Händen; überdies trägt, was vielleicht mehr als Zufall ist, das 1523 zuerst bemerkbare, oben erwähnte kleinere Signet Heitz 50 — auch H. 53 kommt 1523 zuerst vor — gelegentlich die mit der Inschrift auf dem Aquarell sich deckende, sonst nicht übliche Beischrift: „Joan. Frob." (vgl. Koegler, Basler Büchermarken bis zum Jahre 1550, Ztschr. f. Bücherfreunde XII, 6). — Bei Feststellung obiger Tatsachen hatten wir uns der Mitwirkung unseres Kollegen Dr. E. v. Meyenburg verschiedentlich zu erfreuen.

(2) Veröffentlicht und abgebildet von Hans Koegler im Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsammlungen 1910, Heft IV und daselbst auf das Jahr 1532 datiert.

Digitized by Google

London[1]), eine weitere auf dem Bildnis des Astronomen Niklaus Kratzer (1528). Und hier nun läßt die auf dem Blatt Papier links unten sichtbare Beischrift von Holbeins Hand, lassen die auf den verschiedenen astronomischen Geräten verteilten Ziffern keinen Zweifel mehr darüber aufkommen, daß Holbein selbst, und nicht etwa Sebastian Münster oder gar der Holzschneider, es war, welcher sowohl für die eben betrachteten als die beiden nachfolgenden Horologien als auch für das „Instrument beider Lichter" Schrift und Ziffern nach Münsters Angaben verkehrt auf den Holzstock zeichnete.

3. Ein „Horologium murale". Die Sonnenuhr ist an der Mauer eines Hauses angebracht, das mit Schwalbenschwanzzinnen, wie sie Holbein des öfteren anwendet, bekrönt und von einer ziegelbedeckten Flachkuppel überwölbt ist. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß die vorgeschriebene Bezeichnung „meridiem aspiciens" (= nach Mittag, Süden schauend) den Künstler veranlaßt hat, hier diese im Norden unbekannten geschweiften Zinnen, die er, wie auch die Kuppel, in Italien hatte sehen können, am Dache anzubringen.

4. Ein „Concavum". Eine Sonnenuhr in einem konkaven, runden Büchslein, von der gleichen Hand gezeichnet, doch offenbar von einem schlechteren Holzschneider geschnitten.

Außer diesen Illustrationen enthält das Buch noch eine Reihe einfacher Sonnenuhr-Entwürfe, deren einige durch die überaus gewandte Zeichnung des als Mittelpunkt dienenden Sonnengesichts zur Genüge die holbeinische Urheberschaft erkennen lassen.

Das letzte Kapitel der „Compositio Horologiorum" trägt die Überschrift: „Kurze Erklärung der größeren Figur, welche diesem Buche beigefügt ist"[2]), und beginnt mit den Worten: „Wir fanden gut, diesem unserem letzten Werke eine große und schöne Abbildung einer Mauersonnenuhr beizufügen"[3]).

Also ein schöner, großer Holzschnitt einer Mauersonnenuhr als Beilage zu dem Buche und doch jedenfalls von Holbein gezeichnet, weil er schon die kleineren Bilder für das Buch liefern mußte. Indessen, in allen uns vorgelegenen Ausgaben des Jahres 1531, sowie in den uns vorgelegenen Exemplaren der stark erweiterten Neuausgabe der „Compositio Horologiorum", der „Horologographia" des Jahres 1533 (August; Basel, Heinrich Petri) fehlte dieses größere Sonnenuhrblatt völlig. Und doch mußte es einst beigelegen haben, denn in dem angeführten Schlußkapitel, das auch in der Ausgabe von 1533 wiederkehrt, geht Sebastian Münster sodann auf die Darstellung im Einzelnen ein, erklärt die Stundenangaben und fährt dann fort: „Wir haben auch rings um die Mitte des Zeigers einen Kreis angebracht, welcher die Sonntagsbuchstaben vom laufenden Jahre 1531 bis zum Jahre 1558 umfaßt . . . Im Jahre 1531 ist a der Sonntagsbuchstabe . . . Es ist aber a in jenem Kreise der erste Buchstabe, welcher neben dem Zeichen des Kreuzes seinen Platz hat"[4]).

Warum fehlt aber nun der Holzschnitt in allen diesen Ausgaben, soweit wir sie einsehen konnten? Die Antwort gibt Sebastian Münster selbst, wenn er im Schluß-

(1) Abgebildet bei His, Dessins d'Ornements de Hans Holbein, Taf. XLIII, Nr. 4.

(2) „Explanatio succincta figurae maioris, quae libro huic est adiecta."

(3) „Placuit ultimo huic operi nostro adiicere muralis horologii effigiem quandam magnam & venustam."

(4) „Descripsimus in ea quadruplices horas cum numeris suis, aequales & inaequales, Bohemicas & Italicas . . . . Ordinavimus & circa centrum stili circulum, qui complectitur literas dominicales ab anno Christi MDXXXI currente usque ad annum MDLVIII . . . . Anno Christi MDXXXI litera dominicalis est a . . . Est autem a in illo circulo prima littera, iuxta crucis signum suum habens locum."

Digitized by Google

kapitel der „Horologographia“ (1533), nachdem er die Beschreibung des Holzschnitts wiederholt hat, ausruft: „Übrigens, um auch dies hier nebenbei zu erwähnen, gab es bis jetzt einige, welche betreffs dieser Tafel, die ich besonders habe drucken lassen und vom Buch getrennt habe, mich ernstlich um Auskunft darüber gebeten haben, ob, wenn sie (d. h. die Tafel) an der Wand angebracht und der Zeiger ihr richtig eingesteckt würde, sie die genaue Stunde und das Himmelszeichen, gemäß ihrer Ausmessung angeben würde, . . . denen allen antworten wir dies, . . . nämlich, daß wir jene Tafel einzig darum herausgegeben haben, damit alle Beteiligten ein gewisses Muster hätten, welches sie beim Malen von Uhren nachahmen könnten, wenn wir auch diese Tafel auf den Basler Breitegrad eingestellt haben. Dennoch raten wir nicht, daß jemand dieselbe für die Sonne benutze, da nicht nur beim Schneiden, sondern auch beim Druck derartiger astronomischer Instrumente leicht ein Irrtum unterlaufen kann“[1]). Aus diesen Worten läßt sich schließen, daß das den Münsterschen Horologienbüchern sowieso nur lose beigegebene Sonnenuhrblatt vielfach von den Besitzern der Bücher als Sonnenuhrtafel an eine Wand im Freien geheftet wurde. Dieser Umstand erklärt das häufige Fehlen in den Bänden.

Wir fahndeten weiter nach dem Blatte und fanden es denn auch schließlich in den 1551 bei Heinrich Petri zu Basel edierten „Rudimenta Mathematica“ Sebastian Münsters, deren zweitem Teil „De omnium generum Horologiorum delineatione, compositione & fabricatione“ es beigeheftet war (Taf. 22); größte Höhe ca. 27,5 cm, größte Breite ca. 40 cm). Ein eigenartiger Entwurf einer Sonnenuhr und recht abweichend vom gewohnten Schema. Ein langes breites Band legt sich erst in kühnem Schwunge querüber, schießt sodann beidseitig zweimal in die Höhe und läuft nach der Mitte zu in langausgezogene, ineinanderwirbelnde Wimpel aus. Eine zweite kleinere Bandrolle umflattert die vom Datum 1531 und dem Sonntagsbuchstaben a überhöhte Scheibe, deren geflammtes Sonnenhaupt in der Mitte den Zeiger aufnehmen soll. Auf dem großen Bande sind die Stundenziffern und die Tierkreiszeichen angebracht. Aber die Bewegung der Bänder hat sich den Figuren mitgeteilt, Band und Bilder scheinen die oben mahnende Sentenz illustrieren zu wollen: „Vt vita sic fugit hora.“

Wenn man die virtuos behandelte Bandrolle mit den flott geschwungenen Bändern auf gewissen Schmuckstücken aus Holbeins englischer Zeit vergleicht[2]), wenn man das geflammte Sonnenhaupt neben die Bekrönung der Uhr für Heinrich VIII.[3]) hält, wenn man im xylographischen Texte die mehrfach erwähnte Handschrift wiedererkennt und die Verwandtschaft unserer Figuren mit denen des „Instruments beider Lichter“ berücksichtigt[4]), so wird die Autorschaft Holbeins zur Gewißheit. Eine bereits von Passavant vorgenommene[5]), von Woltmann aber wieder fallen

(1) „Caeterum ut & hoc hic obiter commemorem, fuerunt hactenus nonnulli, qui me propter hanc tabulam, quam seorsum excudendam curaui, & a libro se iunxi, adierunt sollicite conuenientes, num si parieti adhiberetur, & stilus illi iuste infigeretur, diei certam horam atque signum coeleste pro modulo suo demonstraret, ... quibus omnibus hoc respondemus, . . . nempe nos tabulam illam solum ob id aedisse, ut studiosi quique formam quandam haberent, quam in pingendis horologiis imitarentur, tam & si eandem tabulam ad parallelum Basiliensem iustificauerimus. Non tamen suademus, ut quisquam ea ad solem utatur, cum nedum in sculptura, uerum & in impressura facile huiusmodi astronomicis instrumentis error accidere possit.“

(2) Vgl. etwa His, Dessins d'Ornements Taf. XXXIV und XLI.

(3) Vgl. His, Taf. XLVII.

(4) Vgl. Seite 77, Anmerkung 2.

(5) Peintre-Graveur Nr. 41. — Interessant ist, daß auch Passavant das Blatt erstmalig nur in den „Rudimenta Mathematica“ von 1551 aufgefunden hat.

Digitized by Google

gelassene und seitdem in der Holbeinliteratur, soweit wir sie überblicken, nicht mehr berücksichtigte Zuweisung kommt hiermit wieder zu ihrem Rechte.

Von dieser Sonnenuhr erscheint eine stark vereinfachte Wiederholung in kleinem Formate, ebenfalls nach holbeinischer Zeichnung, in der zu Anfang genannten „Fürmalung und künstlich beschreibung der Horologien", Basel 1537 (Taf. 23).

Wir gedachten oben der „Horologographia" des Jahres 1533 (S. 78). Hier finden sich, außer einigen neu beigefügten einfacheren Sonnenuhrentwürfen, wie deren die Ausgabe von 1531 bereits kannte, noch zehn Holzschnitte von Tierkreisbildern, deren Zuweisung an Holbein nach einem auch nur oberflächlichen Vergleiche mit der Sonnenuhrtafel und dem „Instrument beider Lichter" eine Notwendigkeit ist. Es sind die Figuren von: Fische, Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Löwe, Wage, Skorpion, Schütze und Steinbock, von denen wir die typischsten abbilden (Taf. 23—25). Die als Aktfiguren behandelten Zwillinge reden von des Meisters anatomischen Kenntnissen; der als Krabbe erscheinende Krebs zeigt eine glückliche Vereinigung von Naturbeobachtung und schaffender Phantasie in ornamentaler Vereinfachung. Der Löwe aber und der Schütze sind Prachtfiguren ersten Ranges. Der Löwe ist dem auf dem Titelblatt für Adam Petri erscheinenden, von einem Putto gerittenen Löwen (Heitz und Bernoulli, Basler Büchermarken Nr. 64) aufs engste verwandt; da ist dieselbe kraftvolle Körperbehandlung, derselbe stark eingezogene Leib, das Hinterbein in gleicher Weise zurückgestellt, sind die Haarbüschel an demselben und Mähne und Stutzohren identisch. Für den als Schütze auftretenden Kentauren hat Holbein seine im Besitz der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindliche Handzeichnung eines aufgezäumten Pferdes benutzt (Taf. 25). Und ist doch einen Schritt weitergegangen und hat sie überholt, hat besonders die ganze Derbheit des grobknochigen Kleppers noch gesteigert.

Der Abschnitt über die Tierkreisbilder der „Horologographia" ist überschrieben: „Imagines & descriptiones duodecim signorum zodiaci, ex Hyginio huc relatae"[1]). Danach wären diese Tierkreisbilder aus einer Hyginausgabe — hier kann es sich wohl bloß um das Poeticon astronomicon" handeln — in unser Werk herübergenommen. Und tatsächlich beruht, zwar nicht die holbeinische Holzschnittfolge als solche, wohl aber ihr Schema auf den rohen Holzschnitten der 1517 bei Pasquier Lambert in Paris erschienenen „Higinii hystoriographi et phylosophi argutissimi libri quattuor non solum poeticas & hystoricas, verum et astronomicas permultas veritates . . . collectas . . . enodantes"[2]).

Aus unseren Feststellungen können wir den Schluß ziehen, daß Holbein während seines dritten Basler Aufenthaltes in eine enge Verbindung mit Sebastian Münster getreten ist, eine Verbindung, als deren Vermittler der Verleger der Münsterschen Schriften, Heinrich Petri, zu betrachten ist, dessen Offizin Holbein schon vor Jahren mit Holzschnitten versehen hatte. Dadurch wird auch klar, weshalb uns in späteren Ausgaben der Münsterschen Kosmographie verschiedene holbeinische Holzschnitte

(1) Zwei der Figuren sind nicht von Holbein, sondern von geringerer Hand.

(2) Man beachte die beide Male verwendete Namensform Hyginius (resp. Higinius). Der Name lautet sonst stets Hyginus. — Der Widder, der hier ebenfalls den Kopf rückwärts wendet und das linke Vorderbein hebt, der Stier, der einen Fuß ausstreckt und den anderen völlig gebogen hat, der Krebs, der als Krabbe gegeben ist, der Löwe, der die rechte Vorderpranke hebt, auch der Skorpion, ferner die fast gleich gebildete Wage, auch der Schütze und z. T. der Steinbock, endlich die Fische lassen sich in den holbeinischen Holzschnitten immerhin noch erkennen.

Digitized by Google

begegnen, die wir anderswo und früher vergebens suchen. Münster hat, wie er in der Widmung der Erstausgabe seiner Kosmographie (1544) bemerkt, bereits 18 Jahre vorher mit den Vorarbeiten für das Werk begonnen, also im Jahre 1526[1]). Bald darauf, um 1530, als er mit Holbein bereits in Beziehungen stand, wird er diesen auch zur Zeichnung der dann erst viel später veröffentlichten Kosmographie-Illustrationen angeregt haben. Eins steht aber nunmehr fest: So wie Beatus Rhenanus unserm Meister die Kenntnis des klassischen Altertums erschlossen hat[2]), so war es Sebastian Münster, der ihm die physikalischen und astronomischen Kenntnisse vermittelt hat, denn ohne solche wäre er schlechterdings nicht imstande gewesen, die mancherlei Sonnenuhren, vor allem die Tafel mit der Mauersonnenuhr, oder das „Instrument beider Lichter" oder endlich die englischen Entwürfe für kleine und große Horologien zu zeichnen. Als erster dürfte indessen Nikolaus Kratzer, der Hofastronom Heinrichs VIII., die mathematische Begabung Holbeins, der ihn, umgeben von seinen astronomischen Instrumenten, porträtierte, erkannt, als erster auch Sebastian Münster auf ihn aufmerksam gemacht haben; denn daß Kratzer, ein geborener Münchener, mit dem in ganz Europa als Geograph und Astronom genannten Seb. Münster zum mindesten einen schriftlichen Verkehr unterhielt, darf doch wohl als sicher angenommen werden. Im Jahre 1528 aber malte Holbein in England den Nikolaus Kratzer, im August desselben Jahres war er sodann wieder in Basel und im Herbst 1529 kam Sebastian Münster selbst hierher. Und bald genug war Holbein auf dem ihm bis vor kurzem noch unbekannten Gebiete zu Hause, ein gelehriger Adept seiner berühmten Gönner. Der Basler Rat jedoch, welcher im Jahre 1531 den Künstler mit dem Malen der beiden Uhren am Rheintor betraute, verlangte — dies glauben wir nunmehr aussprechen zu dürfen — mehr als die bloße handwerksmäßige Aufmalung eines Zifferblattes; es handelte sich allem Anscheine nach zunächst um die regelrechte, fachmännische Anlage zweier Sonnenuhren, welche an den dem Rheine und der Stadt zugewandten Seiten des Torturmes ihren Platz finden sollten, und in zweiter Linie erst um deren künstlerische Ausmalung. Daß aber Holbein dafür der rechte Mann war, hat er uns durch die hinterlassenen Horologien-Holzschnitte bewiesen[3]).

(1) Vgl. S. Vögelin, „Sebastian Münsters Cosmographey", Basler Jahrbuch 1882, pag. 111.

(2) Vgl. Salomon Vögelin, „Wer hat Holbein die Kenntniss des classischen Alterthums vermittelt?", Repertorium f. Kunstwissenschaft X, pag. 345ff.

(3) Bisher galt jene Uhrmalerei, ähnlich wie das Malen der „etlich schilt am stettlin Waldenburg", welche 1526 im Ausgabenbuch des Basler Rates erwähnt werden, als Arbeit niedriger Art (vgl. etwa His, „Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngern", Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft, III. Jahrg., pag. 121 u. 129). Beide Arbeiten wären sich auch sehr gleichwertig, wenn es sich eben bei der einen um eine einfache Zifferblattmalerei handeln würde. Daß dies jedoch nicht der Fall sein kann, geht nicht zuletzt auch daraus hervor, daß Holbein für die Wappenschilde in Waldenburg 2 Pfund, 10 Schillinge, für die Uhren am Rheintor dagegen 17 Pfund, 10 Schillinge als Bezahlung erhielt (vgl. His, a. a. O.).

Digitized by Google

REZENSIONEN

PAUL BUBERL, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg. Sonderabdruck aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und histor. Denkmale 1909, in Kommission bei Anton Schroll & Co., Wien 1910. — Quart, 74 S., XIV Tafeln, 37 Abb. im Text. Preis 12 Kr.

Jede Publizierung mittelalterlicher Wandgemälde bedeutet heute ein Verdienst. Nicht oft genug können wir an die Existenz der monumentalen Malerei im Mittelalter erinnert werden, jeder ihrer Reste ist heilig und verlangt, mehr als die in unseren Bibliotheken wohlverwahrten Handschriften der Vergänglichkeit preisgegeben, sorgfältige Aufnahme und Erhaltung wenigstens im Bilde. Was unter den schwierigen lokalen Bedingungen in der dunklen Turmhalle von Nonnberg geleistet werden konnte, ist geschehen; der Photograph hat alles aus den Fresken herausgeholt, die Reproduktionen sind mustergültig. Und mustergültig ist der begleitende Text. Die Beschreibung der Wandgemälde ist absolut erschöpfend. Was „das liebevoll suchende Auge" nur irgend hat entdecken können, ist hier verzeichnet. Bei dem besonders günstigen Umstand, daß die einzelnen Stücke in verschiedenen Graden der Erhaltung vor uns stehen, erweitert sich die Beschreibung zu einer Darstellung der mittelalterlichen Freskotechnik. Wir sehen, wie auf eine erste Vorzeichnung der Auftrag der Grundfarben in großen Flächen folgt, gelb für das Fleisch, die betreffenden Lokaltöne für die Gewänder, wie dann die wichtigsten Linienzüge in kräftigem Braun untermalt und darauf die letzten farbigen Schatten und die breiten weißen Lichter als Lasuren aufgetragen werden. Der Nachweis, daß sich der technische Befund mit den Vorschriften der Schedula des Theophilus bis ins einzelne deckt, ist von großem Wert für unser Urteil über diesen Traktat. Besonders interessant ist die Feststellung durchwaltender Proportionsgesetze in den Köpfen. Höhen- und Breitenmaße der Gesichter und ihrer einzelnen Teile stehen in einem ganz bestimmten Verhältnis. Das hat B. nicht nur herausgerechnet, er hat auch noch die Reste von Konstruktionslinien in einem stark abgeriebenen Kopf entdeckt. Mit vollem Recht führt er auf diese Proportionen den bestimmenden Eindruck der Feierlichkeit bei den heiligen Männern zurück. Weniger glücklich scheint mir die Formulierung des malerischen Stils zu sein. Das Verhältnis von Licht und Schatten ist kein so freies wie behauptet wird. Daß die Glanzlichter über Stirn und Nase „hingleiten" und über die Fingerglieder „tanzen", kann angesichts der Detailaufnahmen nicht zugegeben werden. Vielmehr fällt die fast ornamentale Behandlung der Lichter auf; B. spricht an anderer Stelle selbst davon, daß in den Wandbildern „die Farben sich scheiden, die weißen Lichter zu Strichen sich verdichten." Dies steht im Widerspruch zu der „der Natur möglichst nahekommenden Wiedergabe der Formen" in der Zeichnung. Sollte dieser Widerspruch auf verschiedene Wurzeln der Stilbildung schließen lassen?

Buberl ist den Quellen des Stils mit allem Ernst nachgegangen. Es ist das um so verdienstvoller, als es sich hier wieder einmal um die „byzantinische Frage" handelt, auf deren grundsätzliche Lösung nur zu hoffen ist, wenn sie in jedem Einzelfall ganz scharf präzisiert wird. An welche bestimmten Denkmäler der byzantinischen Kunst knüpft der zu untersuchende Stil an, wie weit erstreckt sich die Abhängigkeit, auf welchem Wege kann die Übertragung stattgefunden haben? Diese drei Kardinalfragen sucht B. zu beantworten, nachdem er durch Vergleich mit der salzburgischen Miniaturmalerei und auf Grund der sehr eingehend behandelten Baugeschichte von Salzburg die Entstehungszeit der Fresken auf circa 1145 festgestellt hat. — Die byzantinischen Parallelen findet er in Werken der monumentalen Malerei bzw. Mosaikkunst des XI. und XII. Jahrhunderts: Daphni, Hosios Lukas, Cefalù. Dort haben wir die Frontalität der Figuren, für deren Einordnung in Nischen die beiden griechischen Klosterkirchen besondere Analogien bieten, dort die in Salzburg festgestellten Proportionen, die gleiche Lichtbehandlung, verwandte Formen der einzelnen Gesichtsteile und des Bartes, ähnliche Stoffmuster. Aber bei aller Anlehnung im einzelnen betont B. einen anderen Geist, eine Umstilisierung in das Abendländische. Worin sie besteht, sagt B. nicht, auch nicht bei der Besprechung der byzantinisierenden Salzburger Miniaturen, deren Stil er ebenfalls als „Vereinigung abendländischen Geistes und griechischer Kunst" charakterisiert. Aber er gibt einen Fingerzeig, wenn er die große Tatsache feststellt, daß dieser byzantinisierende Stil langsam hinübergleitet in die Gothik. Da ist es. Das gothische Wesen, das latent in aller romanischen Kunst enthalten ist, bildet die zweite Komponente des Salzburgischen Stils. Ausdruck und Bewegung, in linearem

Digitized by Google

Niederschlag, ist der Beitrag des Abendlandes für die Stilbildung der neueren Malerei. Man braucht nur die Parallel-Abbildungen in Fig. 32 zu sehen, um von dieser Tatsache ergriffen zu werden. Das plastische Formschema stellt Byzanz, das Abendland schafft die ausdrucksreiche Silhouette, in der allein sich für den mittelalterlichen Maler individuelles Leben verkörpern ließ. Insofern gilt das, was B. über den Zusammenhang der Fresken mit den byzantinischen Vorbildern sagt, nur mit einer gewichtigen Einschränkung: nur das allgemeine Liniengerüst ist entlehnt, der besondere Linienzug ist selbständig. Die Linien besitzen ein ganz anderes Leben als in Byzanz, sind freier im Zug, ausdrucksvoll in ihrer Schwellung, sind Träger eines persönlichen künstlerischen Gefühls. Daher der stark persönliche Ausdruck der Gestalten, der uns vor allem berührt. In den byzantinischen Figurenreihen haben wir es stets mit demselben Typ zu tun, die Abwandlungen betreffen nur das Äußerliche. Hier aber werden Persönlichkeiten vor uns hingestellt: Augustinus und Gregor, Benedikt und Rupert, Sankt Oswald und Sankt Florian. Dies ist nicht eine Besonderheit des Nonnberger Malers, sondern er teilt diesen Zug, wie die Byzantinismen, mit der gesamten Salzburger Kunst. Merkwürdigerweise hat B. zum Vergleich mit den Wandbildern alle die großen Hss. des XII. Jahrhunderts herangezogen bis auf eine: die Gumpertsbibel in Erlangen. Und doch bietet grade sie die meisten Analogien zu dem Zeichenstil der Wandgemälde, mehr als die Gebhardsbibel und mehr als das Antiphonar; allerdings handelt es sich nicht um Typenvergleichung, sondern um Vergleich der zeichnerischen Qualität. Wer sich hineingelebt hat in die schwellende Linienführung im Benedikt, im Gregor und Florian, der wird den gleichen Geist darin finden, wie in der Erlanger Handschrift, die sich vor den anderen Erzeugnissen der Salzburger Schule durch die Fülle und die Differenziertheit ihres Linienstils hervortut.

Wenn man diese Beziehungen weiter überdenkt, so kommt man zu einigen Zweifeln, ob B. mit den einleitenden Ausführungen über das Verhältnis von Wand- und Buchmalerei im Mittelalter ganz das richtige getroffen hat. Daß die Buchmalerei bisher einseitig in den Vordergrund gerückt worden ist, daß sie nicht die alleinige Trägerin der Entwicklung in der mittelalterlichen Malerei war, ist gewiß. Aber ob jederzeit die entscheidenden Wandlungen des Stils sich in der Wandmalerei vollzogen haben und dann erst von der Buchmalerei aufgenommen worden sind, darüber ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. „Die Geschichte der malerischen Probleme läßt sich nicht in der Miniatur und im Tafelbilde, sondern einzig und allein in der Großmalerei von der Antike bis zur Barocke in einer Linie in ununterbrochener Entwicklung verfolgen“ sagte Buberl. — Und die malerischen Probleme der Gotik, aus der die neue Malerei im Norden unmittelbar herauswächst, wo wurden sie gelöst? Diese einzige Frage beweist, daß jene Behauptung ohne weiteres nicht gilt, vor allen Dingen nicht für die Kunst, um die es sich hier handelt. Es muß ein Unterschied gemacht werden zwischen antiker, byzantinischer und karolingisch-ottonischer Malerei auf der einen Seite und der romanisch-gotischen des Nordens auf der anderen. Diese ist nicht monumentaler Art. Sie hat keinen Bund mit der Architektur geschlossen, darf darum auch nicht mit der Plastik verglichen werden. Die Freskenzyklen erwachsen nicht dem Gefüge des Raums, sondern drängen ich in ihn hinein, wo irgend Flächen zur Aufnahme von Bildern sich finden, und sei es um den Preis, in der Luft zu schweben, gewaltsam eingezwängt in die Kappen der Kreuzgewölbe. Und vor den Kompositionen dieser Wandgemälde hat man stets das Gefühl, als seien sie mühsam hineingesteigert aus kleinem Format in den großen Maßstab der Wand, ohne doch dehnbar und gesättigt genug für ihn zu sein, wie ein Dürerscher Holzschnitt, der in der vielfachen Vergrößerung des Lichtbildes erst seine ganze Gewalt offenbart. Ebensowenig monumental ist die Zeichenweise. Sie ist vielmehr durchaus graphischer Natur. Vom XII. bis zum XVI. Jahrhundert ist die Entwicklung der Malerei eine Entwicklung der Linie aus abstrakt ornamentaler Haltung zur Durchdringung mit Leben, Ausdruck und Bewegung, zu symbolischer Kraft. Diese Entwicklung konnte sich aber nur in der Miniatur vollziehen. Es läßt sich doch nicht leugnen, daß die Miniatur die Führung hat bis zum Einsetzen des neuen Naturalismus, der den gesamten Komplex der Erscheinungswelt in zusammenhängendem malerischen Bilde wiedergeben will. Wenn ca. 1420 das große Tafelbild der Miniatur die Führung abnimmt, so geschieht das nicht, weil man vordem keine Tafeln malte oder von jetzt ab keine Handschriften mehr illustrierte, sondern weil der neue Stil sich nur in einem großen Maßstab ausprägen konnte — ebenso wie er vordem an das kleine Format gebunden war.

Das Abendländische in den Nonnberger Fresken ist eine Frucht der in der Miniatur erwachsenen freien, flüssigen, differenzierten Zeichenweise, die die strengen byzantinischen Typen, ohne ihre Weihe zu zerstören, zu individuellen Gestalten

Digitized by Google

modelt. Ihre Kraft wird besonders fühlbar, wenn man die unmittelbare Quelle des byzantinischen Stils bei dem Salzburger mit B. in Venedig annimmt und nachzuempfinden sucht, was es heißt, den schweren Typen der Vorlagen nach Art der Gestalten in der Ost- und Westkuppel von S. Marco den persönlichen Stempel aufzuprägen.

Vitzthum.

ARCHITEKTONISCHE HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER. Herausgegeben von Architekt Dr. Hermann Egger. Erster Band. 1. Lieferung. 20 Tafeln in Lichtdruck mit kritischem Text. Friedr. Wolfram & Co. Wien und Leipzig 1910.

Wie allgemein das Studium der Handzeichnungen heute als eins unserer wichtigsten Hilfsmittel anerkannt wird, historische Beziehungen nachzuweisen und künstlerische Werte und Urheberschaften festzustellen, beweist die stattliche Zahl von Handzeichnungspublikationen, die bald das Oeuvre eines großen Meisters, bald den Besitz bestimmter Sammlungen oder Sammler umfassen. Und diese durchgängig sehr kostbaren Werke erscheinen nicht nur, sondern sie werden auch eifrig gekauft. Von den fünf Lieferungen der Vasari-Society sind zwei bereits vergriffen; vergriffen ist auch schon nach einem Jahr die erste Lieferung der Zeichnungen alter Meister, welche die Bibliothèque d'Art et d'archéologie in Paris herausgibt.

Persönliche oder räumliche Zusammenhänge also bestimmten die Anlage früherer Publikationen. Den Gedanken eine große Sammlung von Zeichnungen nach sachlichen Gesichtspunkten zusammenzufassen, hat zuerst Heinrich von Geymüller verwirklichen wollen. Wiederholt hat er den Plan ausgesprochen, den Hermann Egger heute zur Tat werden läßt, ein Korpus architektonischer Handzeichnungen herauszugeben. Die architektonischen Handzeichnungen alter Meister sollen in Lieferungen à 20 Tafeln erscheinen. Drei Lieferungen werden einen Band umfassen. Die Anzahl der Bände, die herausgegeben werden, wird wohl der Erfolg bestimmen, der dem Unternehmen im höchsten Maße zu wünschen ist.

Die erste Lieferung, die soeben erschienen ist, erfüllt jegliche Erwartung. Die Tafeln in Lichtdruck auf dunklem Karton erwecken die Vorstellung des Originals. Sie bringen zunächst nur Schätze der Wiener Sammlungen deutscher, französischer und italienischer Meister. Man staunt immer wieder, wenn man diese Blätter betrachtet über das Können und über den Fleiß dieser Meister. Wenn Hans Böblinger im Jahre 1501 die Spitalskirche zu Eßlingen zeichnet, so offenbart er sich ebensosehr als Künstler, als wenn Hubert Robert uns fast dreihundert Jahre später einen antikisierenden Monumentalbau vorführt, in dem er — man möchte sagen — alle seine römischen Eindrücke und Erinnerungen zusammengefaßt hat. Von besonderer Wichtigkeit sind in dieser Lieferung die römischen Zeichnungen. Auf diesem Gebiete ist Egger ja zu Hause wie kein anderer. Das hat er in der mustergültigen Ausgabe des Codex Escurialensis bewiesen. Martino Lunghi, Giovanni Alberti, Giuseppe Bibiena Galli, Girolamo Rainaldi sind mit höchst charakteristischen Zeichnungen vertreten. Zu des Verfassers Spürsinn und Forschungseifer gesellt sich zuweilen auch das Glück. Die prächtige Studie Berninis für das Bronzetabernakel in St. Peter ist eine Entdeckung, schon deshalb merkwürdig, weil uns bisher nichts von Berninis Hand bekannt war, was sich auf dies berühmte Werk bezog. Das Blatt teils mit der Feder, teils in Rötel ausgeführt, ist mit grandioser Sicherheit hingeworfen. Man meint vor allen in der Rötelskizze, der Genius Michelangelos habe hier Bernini den Stift geführt. Auf Tafel 17 finden wir den Entwurf für die Dekoration eines Kreuzgewölbes in S. Maria Maggiore abgebildet. Eine Wappenskizze mit sechs Pinienäpfel führte Egger auf die Spur des Kardinals D. Pinelli, Arciprete von S. Maria Maggiore. Und dort findet sich auch wirklich noch das Kreuzgewölbe, für welches diese Zeichnung bestimmt war.

Eggers Bemerkungen zu jedem Blatt sind knapp und klar und wohl in den meisten Fällen erschöpfend. Dem Geburts- und Todesjahr der Künstler wäre wohl auch die örtliche Bestimmung hinzuzufügen. Schopenhauer unterscheidet Leute, die für die Wissenschaft leben und Leute die von Wissenschaft leben. Natürlich gibt es keinen Kunsthistoriker, der nicht das Recht zu haben glaubt, sich zur ersten Kategorie zu zählen, schon deshalb weil die zweite überhaupt nur beim Verleger nicht beim Autor denkbar ist. Was Egger bisher geleistet hat berechtigt aber auch andere, ihm zu bestätigen, daß er für die Wissenschaft lebt und arbeitet. Und von solcher Gesinnung redet auch die vorliegende Publikation.

E. Steinmann.

Digitized by Google

HERMANN VOSS, Albrecht Altdorfer u. Wolf Huber. Meister der Graphik III. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Die beiden danubischen Künstler Altdorfer und Huber zusammenzufassen, ist heute beinahe kunsthistorische Notwendigkeit, sie mochte dem recht bequem liegen, der den künstlerischen Donaustil in gelehrter Forschung erörtert und mit ausgiebiger Gründlichkeit dargestellt hat. Für die Behandlnng allein der graphischen Produktion der beiden ergibt sich freilich der Übelstand, daß Altdorfers umfangreiches Werk die wenigen Holzschnitte Hubers nicht nur nummerisch erdrückt, In der Geschichte der gedruckten Kunst steht Huber überhaupt und keineswegs allein mit Altdorfer gemessen bei Seite. Das Mißverhältnis tritt äußerlich schon hervor, daß von den 63 Tafeln des Buches nur 10 dem Huber gelten. Bei einem Werke, dem die Abbildungen nicht Beigabe, sondern wesentlicher Bestandteil sind, muß es erlaubt sein, von diesen vor dem Text zu sprechen. Es sind, wie bei den früheren Bänden dieser Folge unretuschierte (hoffentlich!) Lichtdrucke, denen die schmeichlerische Gefälligkeit der gebräuchlichen Nachbildungsarten für Stiche und Holzschnitte zwar fehlt, die aber dafür um so verläßlicher sind. Diese Lichtdrucke erzählen mit unbarmherziger Wahrhaftigkeit, daß die genaue Prüfung erkennen läßt, welche Abbildungen von den Originalen aufgenommen wurden und welche durch das Medium einer Reproduktion. Entgegen dem heutigen Brauch bei wissenschaftlichen Publikationen sind die Vorlagen der Abbildungen nicht genannt. Der Farbenholzschnitt der schönen Maria von Regensburg (übrigens ein häßlicher Titel für ein religiöses Blatt: er klingt wie der Spitznamen einer Kellnerin) ist nicht nach dem einzigen vielfarbigen Exemplar in Wolfegg wiedergegeben, sondern nach einer der beiden Berliner Reproduktionen, entweder der lithographischen im Jahrbuch oder dem Lichtdruck der Reichsdruckerei. Beide fehlen in der Literatur-Übersicht, die doch sonst auskömmlich ist und die eigenen Arbeiten des Verfassers mit Kritiken und Antikritiken lückenlos angibt. Und nun zum Text. Er ist natürlich vortrefflich, wenn auch für meinen Geschmack zuviel von Malerei und Bildern gesprochen wird, wenn sich auch neben den Arten die Unarten der neueren kunstgeschichtlichen Anschauungsweise zeigen. Zu letzteren rechne ich z. B. die Unterschätzung Martin Schongauers und die Überschätzung des Veit Stoß. So wurde es gelehrt. Und in die Kerbe, die der Lehrer mit wohlgezielten Hieben geschlagen hat, hauen die so Belehrten nun weiter ein. Das ist etwas Epigonen-Brauch, dessen die jüngere Generation der Kunsthistoriker bei sonst doch nicht kleiner Meinung von der eignen Kraft entbehren könnte. Altdorfers Kunst und Stil wird gut geschildert. Der Hinweis auf den Meister M. Z. als einen der Leiter für Altdorfers Graphik ist recht diskutabel. Neben Dürer natürlich. Es werden etwas reichlich Einflüsse konstatiert, die den Stil Altdorfers gezeitigt haben: Michael Pacher, Mantegna, Marcanton. Auch das ist ja kunsthistorische Mode. Die Bedeutung der italienischen Kunst wird als Bildungsmittel für Altdorfer zu hoch bewertet, wie jetzt bei allen Altdeutschen. Er hat italienische Niellen und Stiche Marcantons kopiert, aber er tuts doch harmlos. Mit und ohne Italien bleibt Altdorfer ein Regensburger. Über Wolf Hubers Holzschnitte wäre mehr und neues zu sagen gewesen. Da er doch ausreichend über Huber berichten will, hätte der Verfasser aus seinem größeren Buch über den Donaustil mehr hineinnehmen müssen in eine Studie, die Huber zusammenfassend darstellen soll. Eine erneute Äußerung über die von W. Schmidt dem Huber zugewiesenen Holzschnittfolge der Wunder von Maria-Zell war zu erwarten. Auch eine Bemerkung über die Stellung des Monogrammisten H WG zu Huber. Sind solche Dinge, wie es fast den Anschein hat, absichtlich verschwiegen worden, so möchte ich sagen, daß der Versuch, ihn an Kritik und Zuweisung teilnehmen zu lassen, dem Leser nützlicher ist und ihn besser erzieht, als geistreiche Paraphrasen und klingende Worte über Sonderart und lokale Varietät.

Jaro Springer.

CORRADO RICCI, Geschichte der Kunst in Nord-Italien. Mit 770 Abbildungen und 4 Farbentafeln. Deutsche Übersetzung von Dr. L. Pollak. Rom. Julius Hoffmann. Verlag. Stuttgart 1911.

In dem unter dem Sammeltitel „Ars una species mille" bekannten Unternehmen der in allen Kultursprachen erscheinenden Handbücher der Kunstgeschichte ist kürzlich der zweite Band über die norditalienische Kunst herausgekommen, dessen Bearbeitung dem Generaldirektor der Altertümer und schönen Künste in Rom Corrado Ricci gedankt wird.

Man darf ohne weiteres der Autorität des verdienstvollen Forschers für ein solches Thema die höchsten Erwartungen entgegenbringen und dennoch wird man überrascht von der Methode,

Digitized by Google

mit der hier auf einem verhältnismäßig beschränkten Raum eine ebenso populäre — wie wissenschaftlich grundlegende Arbeit geleistet worden ist. Nicht nur die anregende Form einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung, die mit bewundernswertem Dispositionsvermögen die Grenzen des historisch Wertvollen gegenüber allem unnötigen Ballast absteckt, sondern mehr noch verleiht die jedem Kapitel angefügte, oft lückenlose Literaturübersicht diesem Buch den Wert eines wirklichen Handbuches und Quellenwerkes, das ebensosehr auf den Dokumenten früherer Jahrhunderte wie auf den Ergebnissen der neuesten Forschung aufgebaut ist.

In der Anlage ist Ricci einerseits der chronologisch gegebenen Entwicklungslinie in der Behandlung des einzelnen Stoffgebietes, andererseits aber den territorial voneinander geschiedenen Kunstschulen gefolgt. So bildet das einleitende Kapitel über Ravenna und die byzantinische Kunst gewissermaßen für sich die Grundlage, von der aus die Evolution der nord-italienischen Kunst ausgegangen ist, während in den sechs folgenden Abschnitten allein die Kunstgeschichte Venedigs abgehandelt wird. Die Kunst der terra ferma — Padua — Mantua — Verona — Vicenza — Brescia und Bergamo — leitet zu dem zweiten großen Zentrum, zu Mailand über, dessen Kunst mit ihrem Brennpunkt in Lionardo (der ein eigenes bedeutsames Kapitel erhält) sich in der weiteren lombardischen Kunst — Lodi, Cremona und Pavia — fortsetzt. Ligurien mit Genua als Mittelpunkt und die vielbedeutende Kunst der Emilia werden in den letzten der fünfundzwanzig Kapitel behandelt. Gleichmäßig aber sind Architektur, Plastik und Malerei überall für sich berücksichtigt worden.

Wäre dieser Band seines Taschenbuchcharakters entkleidet — ob die verlegerische Idee nach der Seite hin wirklich so glücklich war, kann erst die Zukunft erweisen — man hätte in dem Riccischen Werke ein gewaltiges Kompendium der nord-italienischen Kunstgeschichte, das den Anspruch darauf erheben dürfte, nach dem Stande der heutigen Forschung abschließend genannt zu werden. Der durch die Art der Illustrierung und das Format wie von selbst gegebene populäre Anstrich dieser Veröffentlichung dagegen erscheint unbewußt der wissenschaftlichen Bedeutung der Arbeit nicht günstig. Denn an sich würde man diesem auf jahrelangen Vorarbeiten beruhenden Handbuch gern eine dem Werte entsprechende voluminösere Form gegönnt haben. Und doch ist im Sinne des Gesamtunternehmens und seiner verlegerischen Absichten auf der anderen Seite die Form, in der sich dieser Band darstellt, auch ein nicht zu verkennender Vorzug. Denn dieses Buch soll mehr als für die Bibliothek des Gelehrten für den Reisenden bestimmt sein und schnelle Orientierung in knappester Form ermöglichen. Die kleinen, aber prachtvoll scharfen Abbildungen fügen sich diesem Zwecke vortrefflich ein und so geben die 770 Reproduktionen, mit denen der Band überreich geschmückt ist, ein bildliches Kompendium der oberitalienischen Kunst wie es ähnlich bisher noch nicht existierte.

An dieser Stelle aber, wo es nicht möglich ist, zu dieser oder jener kunsthistorischen Frage im Detail Stellung zu nehmen, mag zusammenfassend der Hinweis genügen, daß Ricci in diesem Buche eine Arbeit geleistet hat, die nicht weniger durch die Ökonomie in der Behandlung des gewaltigen Stoffgebietes wie durch ihre geistvolle und gründliche Wissenschaftlichkeit bewundernswert ist. Sein Buch wendet sich wohl an den großen Kreis der Italienfahrer und Kunstfreunde und für diese wird es der beste Cicerone sein trotz der überreichen schon vorhandenen Literatur; den Wert dieser Arbeit aber vermag erst der Gelehrte von Fach abzuschätzen, dem dieses kleine, mit höchster verlegerischer Sorgfalt ausgestattete Werk für die Erkenntnis als fundamentales Handbuch der Kunstgeschichte fortan unentbehrlich sein muß.

Georg Biermann.

OSWALD SIRÉN, Studier i florentinsk renässansskulptur och andra konsthistoriska ämnen. Wahlströms und Widstrands Verlag, Stockholm 1909.

Für diejenigen, welche weit entfernt von Italien leben und selten Gelegenheit haben, dorthin zu reisen, ist es wahrlich eine schwierige Sache, dem Verfasser auf seinen Aufspürungen der Malereien des Lorenzo Monaco in italienischen Kirchen, Klöstern und Museen kontrollierend zu folgen oder den Wert seiner Distinktionen zwischen den Schülern und Nachfolgern Giottos zu beurteilen. Dies muß man den nicht sehr zahlreichen Spezialisten auf dem Felde der frühzeitigen italienischen Malerei überlassen. — Um so dankbarer ist man deshalb, daß er in vorliegender Studiensammlung einen Teil allgemein bekannter Renaissancekunstwerke zu erneuter Behandlung aufnimmt, indem er dieselben in einem klareren ästhetischen Lichte darzustellen oder etliche neue Gesichtspunkte zu deren Beurteilung zu betonen versucht.

Nach seinen hübschen Einleitungsworten über

Digitized by Google

das Florenz des XV. Jahrhunderts „la città dei fiori“ wo der neue Tag anbrach, rückt der Verfasser der ersten bedeutungsvollen Frührenaissanceskulptur direkt auf den Leib. In dem Aufsatz über Ghibertis erste Bronzetüren hebt er den Unterschied zwischen Andrea Pisano, dem Meister der allerfrühesten Türen des Baptisteriums, und Ghiberti in dessen erster größerer Arbeit hervor. Diese vergleichende Analyse ist mit Talent ausgeführt und zeigt, in wie hohem Grade Ghiberti von Andrea abhängig gewesen, besonders in bezug auf die einzelne Figur und den reichen Linienrythmus, aber auch zugleich, wie er sich allmählich von diesem Einfluß loslöst und dem dramatisch Zusammengeknüpften klare Form zu geben versteht. Kaum kann es etwas Verlockenderes geben, als diesen Meister in seinem künstlerischen Wachstum und seiner Entwickelung während seines Studiums der Wirklichkeit oder der Antike zu verfolgen. Aber nichts desto weniger bleibt bei ihm die gotische Stimmung vorherrschend. „Er ist“, um mit dem Verfasser zu reden, „der letzte der gotischen Linienpoeten.“ Diesen Zug will Verfasser just in seiner Darstellung der angeblichen Ghiberti-Madonnen hervorheben, nämlich in dem stilkritischen Aufsatz „Die Madonnen von Donatello und Ghiberti. Dort hält er u. a. eine, wie es scheint, sowohl gründliche wie gerechte Razzia unter den vielen von W. Bode Donatello zugeschriebenen Madonnenreliefs. Mehrere werden von Sirén sogar als moderne Imitationen bezeichnet. Jedenfalls kann er beweisen, daß sie nicht von Donatello sind. Ob ihm dagegen der Versuch, Ghiberti einige vorher unbenannte Madonnen zuzuschreiben, gelungen ist, ist schwer zu entscheiden. Sehr plausibel wirkt indessen die Zuerkennung der ansprechenden mittelgroßen Terrakottastatue im Victoria- und Albert-Museum in London.

Der interessanteste Teil seines Buches liegt nach der Ansicht des Rezensenten in der Untersuchung von Ghibertis und Donatellos Verhältnis zur Antike. Soweit mir bekannt, hat Sirén hier mehr Parallelen als andere Renaissanceforscher auf diesem Punkt aufgestellt. Jedoch haben sowohl Wilhelm Bode wie Frida Schottmüller und A. G. Meyer besonders auf Donatellos Abhängigkeit von antiken Skulpturen und Steinschnitzereien (die Kameen des Cosimo Medici) hingewiesen. Sirén geht indes noch weiter und findet z. B., daß des Künstlers berühmter Bronze-David zweifelsohne im Zeichen der Antike steht und weist auf die im Vatikan früher unter dem Namen „Antinous di Belvedere“ bekannte Hermesstatue und mit dieser verwandte, wie der Hermes von Andrós im Pal. Vecchio in Florenz oder andere ähnliche aus dem Praxiteles-Kreise hin. „Es muß auf alle Fälle“, sagt der Verfasser, „eine Statue aus derselben typologischen Gruppe sein, welche dem großen Renaissancebildhauer vorgeschwebt.“ Aber weshalb muß es gerade ein Hermes sein? Es ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen diesem männlich kräftigen Götterjüngling und der verhältnismäßig zarten, unentwickelten Jünglingsgestalt, die sich in Donatellos Hirtenknaben offenbart! Der zunächstliegende olympische Jüngling wäre doch wohl Eros, so wie er unter Praxiteles' Meissel Gestalt angenommen hatte und dann in zahlreichen Varianten in die späthellenische und römische Kunst (sowohl in Freiskulptur wie in Relief) hinüberwanderte. Einige dieser Erosfiguren stehen, das lockenumwallte Haupt niedergebeugt und halten oder hielten in der gesenkten rechten Hand eine nach unten gerichtete Fackel. Sie sind deswegen gewöhnlich als trauernde Todesgenien gedeutet worden. Ob nun die populärsten Exemplare dieses melancholischen Eros, nämlich der sog. „Genius des Vatikans“ und „Eros in Neapel“, in Wirklichkeit eine Fackel oder einen Pfeil gehalten, darüber ist man, wie bekannt, nicht ganz einig. Mir erscheint es jedenfalls glaubwürdiger, daß Donatello seine künstlerische Idee irgendeiner derartigen Komposition entnommen, als einer an Körpergestalt mehr entwickelten praxitelischen Hermesfigur. Davids geneigter Lockenkopf, sein gesenkter rechter Arm, sprechen dafür. Durch den Helm, die Beinschienen, und vor allem durch das Schwert, ist des jungen Eros neue und ungewohnte Rolle angedeutet worden. Jedoch trotz der Siegestrophäe zu seinen Füßen steht er noch wie früher in wehmütige Träumereien versunken. Man muß aber zugeben, daß verschiedene Motive beispielsweise der Praxiteles' Richtung angehörender Satyr mitgespielt haben können, und die Schwierigkeit, zu einem exakten Resultat zu gelangen, liegt auf der Hand. Wie wenig wissen wir z. B. über das, was der Meister möglicherweise in Florenz und Rom an Antiken zu sehen Gelegenheit hatte.

Auch in seinen munteren Putten-Darstellungen sowie in seinem kleinen, vergnügten, rundlichen Amor oder Cupido (Amor-Herakles) spüren wir die Inspiration von der klassischen Kunst, während Gattamelatas Reiterstatue freier und unbeeinflußter ist.

Aber der gotische Linienpoet Ghiberti stand ebenfalls in näherer Beziehung zur Antike als man erst annehmen konnte. Denn er war, wie Sirén

Digitized by Google

hervorhebt, ein enthusiastischer Antikensammler, der sich aber auch direkt in seiner Kunst von der Antike beeinflussen ließ; so z. B. in dem Wettbewerbs-Relief „Isaaks Opferung", in welchem die Aktfigur einem in den Uffizien befindlichen Satyrtorso entlehnt ist, der einst zu Ghibertis eigenen Sammlungen gehörte, weiter in dem stattlichen Matteus an Or San Michele, eine Statue, die an die griechischen Porträtstandbilder à la Sophokles erinnert, und dann, nicht zum wenigsten, in den „Paradiestüren" (zum Baptisterium), wo spätantike Reliefs unstreitig die Idee zu dem reichen malerischen Hintergrund gegeben haben, und wo besonders eine ganze Menge Nischenstatuetten in Zusammenklang mit antiken Figurkompositionen zu bringen sind.

Aus der Skulptur der Hochrenaissance wird Michel Angelos Kunst in ein Paar Querschnitten behandelt. Der Verfasser erzählt ausführlich die Entstehung des berühmten David, weiter von der unvollendeten und psychologisch so ausdrucksvollen Matteusfigur, welche mehr als alle übrigen Werke des Meisters seinen inneren Zwiespalt veranschaulicht, und liefert schließlich eine eingehende Darstellung von dem Ursprung und der eigentlichen Bedeutung der Medici-Grabmäler. Sirén will geltend machen, daß platonische Ideen einer vierfachen, im Universum tätigen Kraft, die sich in der Natur und im Menschen auf verschiedene Art kundgibt, auf Michel Angelo beim Schaffen der allegorischen Figuren eingewirkt haben. Eine ganz spezielle Bezugnahme auf die vier Temperamente oder Tageszeiten oder sonst ähnliches, soll dagegen nicht bei ihm vorgelegen haben. Bei diesem Hinweis auf die platonische Philosophie als etwas von Bedeutung für seine Kunstschöpfungen hat Sirén doch einen Vorgänger in Ludwig v. Scheffler gehabt, was er auch bemerkt.

Nach diesen Studien in der italienischen Bildhauerkunst führt uns Verfasser dann zu dem unvergleichlichem Erklärer der Farbe und des Lichtes, Rembrandt. In seinem Kapitel über das große Bild des Künstlers im Nationalmuseum zu Stockholm „Die Verschwörung des Claudius Civilis" gelingt es ihm, ein interessantes Verbindungsglied zwischen Rembrandt und seinem Antipoden Rafael herzustellen. Die Inspirationsquelle zu der aus wenigen flüchtigen Skizzen bekannten ursprünglichen Komposition dieses Gemäldes, welches, wie man weiß, nur ein Fragment ist, sollte keine andere als Rafaels „Disputa" im Vatikan sein, ein unleugbar erfinderischer Einfall; jedoch, wie Sirén selbst sagt, kann nur von einer koloristischen Barocküberset zung der klaren einheitlichen zusammenfügenden Liniendisposition dieses Meisterwerkes von klassischem Gleichgewicht die Rede sein.

Ein paar kunsttheoretische Abhandlungen, in welchen Verfasser sich von der Kunstauffassung eines Victor Rydberg, sowie von den Ideen, welchen ein Wölfflin, ein Hildebrand, ein Berenson Ausdruck verliehen, beeinflußt zeigt, schließen dieses von gediegener Kunstbildung zeugende Buch ab. Der Stil könnte freilich bedeutend konziser und vornehmer sein. Verfasser zeigt eine unbezwingliche Neigung in die Breite zu gehen, denselben Gedankengang zu variieren ohne eigentlich Neues zu bringen, aber hiervon abgesehen ist Prof. Siréns Werk „Florentinische Studien" eine von denjenigen Arbeiten, welche man mit reinem Gewinn aus der Hand legt.

August Hahr.

THIEME UND BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Bd. IV. Bida-Brevoort, Leipzig. 8°. 1910 (geb. 35.—).

Genau im gleichen Umfang wie der vorige — 600 Seiten nämlich — liegt dieser vierte Band nach einer erfreulich kurzen Pause fertig vor. Es ist so recht ein Band der den Benutzer eines Lexikons zur Freude und zum Nutzen gereicht. Über die großen Meister kann man sich ja leicht anderswo informieren, und über die Bernini, Bellini, Bibiena findet man Monographien oder umfangreiche monographische Arbeiten in Zeitschriften leicht genug. Es sind die kleinen Leute die der Lexikonbenutzer sucht. Im vorliegenden Band mit seinen beiläufig 4500 Titeln gibt es überhaupt nur zehn Titel die sich über mehr als zwei Seiten erstrecken, und nur Böcklin sowie „Botticelli" erreichen den Umfang von sechs Seiten. Stichproben haben mir wieder überall die Zuverlässigkeit und besonders auch die Ausgiebigkeit des Werks erwiesen. Bei einer so ausgedehnten Mitarbeiterschaft ist ausgeglichene Gleichmäßigkeit natürlich nicht zu erreichen. Vielleicht ermöglicht es aber die Zentrale durch Winke an die Mitarbeiter, dieser wenigstens noch etwas näher zu kommen. So fällt mir z. B. auf, daß der wirklich bedeutende Maurice Boutet de Monvel nur 25 Zeilen zugewiesen erhalten hat. Wenn man sieht, daß z. B. die wirklich unbedeutende Rita Boemm 19 Zeilen hat, so springt das starke Mißverhältnis ins Auge. Selbst Henri Boutet hätte mehr Raum verdient, schon um den Interessen der zahlreichen Sammler seiner Kunst zu entsprechen. Eine Neuerung — wenigstens bin ich in den früheren Bänden noch nicht darauf gestoßen — ist, daß kunstgewerbliche Firmen (z. B. Bing und Gröndahl)

Digitized by Google

aufgenommen werden. So auffallend das im ersten Augenblick in einem Künstlerlexikon, das doch rein Persönliches bieten soll, erscheint, so hat es doch seine Berechtigung. Namentlich bei ausländischen Architekten, und neuerdings auch bei Deutschen, wird man die Firmen nicht umgehen können.

Von größeren Artikeln in diesem Band, der mir das Unternehmen nicht nur auf der Höhe zu halten sondern sogar zu steigern scheint, führe ich noch an: A. G. B. Russell über Blake, H. A. Schmid über Boecklin, E. Tietze-Conrat über Giovanni Bologna, E. Schaeffer über Bordone, W. Cohen über Bosch von Aeken, C. Gamba über Botticelli, J. Baum über Bramante und H. Röttinger über die beiden Breu. Hans W. Singer.

KOCH, HUGO, Sächsische Gartenkunst. Berlin, Verlag Deutsche Bauzeitung 1910. (M. 13.50.)

Der Verf. hat für ein lokal begrenztes Gebiet der Gartenkunst Material in erstaunlichem Umfang zusammengetragen. Sämtliche in alten Plänen oder in Resten noch existierende Denkmäler alter Gartenkunst auf sächsischem Boden werden vorgeführt. Urkundliche Notizen und zeitgenössische Stimmen unterstützen die Beschreibungen.

Der Titel „Sächsische Gartenkunst" erweckt die Vorstellung, als habe der Garten in Sachsen einen besonderen lokalen Charakter getragen: Das ist nicht der Fall. Es ergibt sich aus des Verf. Arbeit nicht, daß die Gartenkunst hier eine andere Entwicklung genommen hat als im übrigen Deutschland. Vielleicht ist es möglich, wenn einmal auch andere Provinzen derart gründlich beackert sind, lokale Besonderheiten festzustellen. Prinzipiell neues für die Komposition wird sich allerdings kaum ergeben. Es kann sich nur um ornamentale Züge handeln. Interessant wäre z. B. eine Untersuchung, worin das Eigentümliche der holländischen Gärten bestanden hat und wie weit sich ihr Einfluß erstreckte. Einige z. T. hypothetische Bemerkungen hierzu finden sich bei Koch.

Doch werden derartige Gesichtspunkte nur kurz berührt. Über die chronologische Ausbreitung des Materials ist der Verf. nicht hinausgekommen. Eine systematische Gliederung nach Typen und einzelnen Motiven hätte gewiß dem Buch und der Sache besser gedient. Selbst die Einreihung der Gärten in die üblichen Kapitel (Renaissance, Barock, Rokoko) ist nicht immer geglückt. Der türkische Garten (Abb. 5), Seerhausen (Abb. 7), die Privatgärten Abb. 16 und 17 sind keine Renaissanceanlagen. Das Motiv des großen Kanals (S. 30), die Fortsetzung der Gartenplanung in die Landschaft (S. 35) gehören dem Barock.

Die Entwicklung vom Barock- zum Rokokogarten, für die Sachsen besonders reiches Material besitzt, hätte noch deutlicher dargestellt werden können. Einen Ansatz dazu macht der Verf. in dem Vergleich von Groß-Sedlitz mit Lichtenwalde (S. 186 f.).

So gründlich der Verf. über das Tatsächliche auf sächsischem Boden orientiert ist, so schief oder unrichtig sind seine gelegentlichen Bemerkungen über die Gartenkunst außerhalb des Landes (S. 42 f.). Piero Ligorio, der Schöpfer der Gartenanlage der Villa d'Este, habe die Vereinigung der Architektur mit der Gartenkunst durchgeführt „durch die im weiteren Umkreis des Hauses stufenförmig gesteigerte Befreiung des Gartens von allen Künsteleien." Giov. Fontana „sagte sich von der strengeren Architektur völlig los und machte diese als eine Nebenkunst der gärtnerischen Wirkung dienstbar." Le Nôtre hat, wie die gleichzeitigen Zeichnungen und Stiche gegen den Verf. beweisen, nicht höhere Heckenwände angeordnet und die Bäume höher hinauf unter der Scheere gehalten als es bereits im XVI. Jahrhundert in Italien üblich gewesen war. Der Heckenfanatismus und das pedantische Ausmerzen aller atektonischen Elemente ist eher holländischen Ursprungs und hat erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Physiognomie der Gärten bestimmt.

Im zweiten (kürzeren) Abschnitt, „der landschaftliche Garten" wird stofflich eine Menge geboten, dem eigentlichen Problem aber nicht näher getreten. Definitionen wie die, daß „im Seifersdorfer Tal die Sentimentalität, in Machern die Romantik ihre Blüte erreicht", scheinen wenig prägnant. Die „Schlußbetrachtungen" enthalten ein Programm des Verf. für die heutige Gartengestaltung, worin er mit Recht die räumliche Wirkung betont. Da der Verf. Architekt ist, kann er seine Theorien hoffentlich bald in die Praxis umsetzen, wobei nur zu wünschen ist, daß seine Gärten eine übersichtlichere Gliederung und mehr Verständnis für das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen zeigen als dieses Buch.

Die 300 Abbildungen sind, soweit sie alte Pläne und eigne Grundrißaufnahmen des Verf. bringen sehr erwünscht. Die leider in sehr schlechten Klischees erscheinende Gartenplastik Sachsens, die der Verf. nur en passant bespricht, verdiente eine zusammmenfassende Darstellung. Grisebach.

Digitized by Google

GIOVANNI SEGANTINIS SCHRIFTEN UND BRIEFE[1]), bearbeitet und herausgegeben von Bianca Segantini. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Es würde für die gesamte Kunstwelt einen unersetzlichen Verlust bedeuten, wenn Segantinis Tochter Bianca dem Drängen treuer Freunde nicht nachgegeben hätte, „Giovanni Segantinis Schriften und Briefe" im Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig zu veröffentlichen. Bilden doch diese schriftlichen Äußerungen des genialen Malers ein neues schätzenswertes Dokument für die unumstößliche Tatsache, daß der große Künstler vom großen Menschen nicht zu trennen, daß ein bedeutender schöpferischer Geist ohne hervorragende menschliche Eigenschaften nicht denkbar ist. Jedoch die verstärkte Erkenntnis dieser Wahrheit, die wir beim Lesen dieser Künstler-Schriften erlangen, ist keineswegs der wertvollste Teil vom Inhalt dieses Buches. Das weitaus bedeutendste darin sind die Bekenntnisse einer großen Seele über Kunst und Leben. Selbst wenn man die durchaus subjektiven Anschauungen und häufig autokratischen Urteile Segantinis über die verschiedenartigsten Materien nicht immer teilt, wird man der Wucht seiner Argumente, dem Ernst seiner Lebensauffassung, der Tiefe seiner Naturbetrachtung, der Begeisterung seiner erhabenen Kunstanschauung die Bewunderung nicht versagen.

Es war hohe Zeit, daß wieder ein so Großer wie dieser kam, um mit solchem Nachdruck von einer Schönheit in der Kunst zu sprechen. Einer Schönheit, die zu suchen und bildlich zu verkörpern er nicht müde ward, und auf die er in seinen Schriften immer wieder hinwies, um dann als Pfadfinder eines neuen Schönheitsideals die Formel zu prägen: „Die Kunst ist die Liebe in Schönheit gehüllt." — Ist es doch noch gar nicht so lange her, daß manche Leute allen Ernstes glaubten, es als ein neues Evangelium verkünden zu müssen: daß die Schönheit in der Kunst als ein überwundener Standpunkt anzusehen sei und auch in ihr als höchste Potenz nur das Streben nach Wahrheit gelten dürfe. Es ist nur gut, daß die Welt rund ist und sich drehen muß. Und so gewahren wir heute bereits ganz untrügliche Zeichen für das Abwenden von dem eine zeitlang herrschenden Mode-Naturalismus und das Hinneigen zu einer Kunst, die sich aus der harmonischen Verbindung von Wahrheit und Schönheit ergibt. Wie eben jede große Kunst in allen bedeutsamen Perioden. Der allein auch Segantini das Wort redet, indem er in einem an seinen Freund Tumiati gerichteten Brief sich äußert: „Im Nachdenken wird die Kunst wiedergeschaffen. Der Plebs will, daß die Kunst leicht und dem Auge zugänglich sei, ohne daß der Gedanke in Mitleidenschaft gezogen wird, und doch ist die Kunst ein Formgedanke, ein Farbengedanke, ein Harmoniegedanke, ein Liebes- und Schönheitsgedanke, der alle Dinge umgibt."

Mit der gleichen Leidenschaftlichkeit, womit er über seine Kunst spricht, äußert er sich unter anderen auch über Politik und Religion. Immer nur Eigenes bietend, wirkt er stets anregend, bedeutsam und hinreißend. Sein Absolutismus wird uns leicht erklärlich, sowie man sich vergegenwärtigt, daß dieser Große auch ein ganz Einsamer war, der, abseits vom Getriebe der Welt, in der ihn umgebenden grandiosen Gebirgslandschaft nur seiner Kunst lebte. Das nicht umfangreiche und doch so köstliche und inhaltreiche Buch beginnt mit Fragmenten der Selbstbiographie des Künstlers, bietet ferner Schriften über Kunst — Selbstbekenntnisse und Gedanken — und schließt mit Briefen an Freunde und Kollegen, Gönner und Landsleute und den rührenden Episteln an seine Gattin. Es enthält soviel Gutes und Schönes, daß man es immer wieder gern zur Hand nimmt, um sich aufs neue in seinem Inhalt zu vertiefen.

Ernst Kiesling.

(1) Obwohl diese Würdigung verspätet erscheint, darf sie als besonders interessant willkommen geheißen werden, weil ein Künstler über den Künstler Segantini spricht.
Die Red.

HENRI CORDIER, La Chine en France au XVIIIe siècle. Paris, Henri Laurens, Editeur, 1910.

Wenn man mit der Forderung, etwas über das bisher Erreichte und Bekannte Hinausgehendes zu finden, an jedes wissenschaftliche Buch heranzutreten gewöhnt ist, wird man von vorliegender Arbeit des berühmten Chinaforschers einigermaßen enttäuscht sein; denn sie bescheidet sich mit der Rolle „wissenschaftlicher Unterhaltungslektüre", mit der Wiedergabe einer Menge von Einzelheiten, wie sie in den Rahmen des Vortrags, aus dem das Buch herausgewachsen ist, eben hineingehen wollten. Diese Einzelheiten sind zumeist bekannt. nur hie und da sind willkommene Zusätze geboten, wozu ich namentlich die Geschichte der über Befehl Kaiser Kien Loungs 1765—74 in Frankreich gestochenen Szenen aus dem chinesischen Feldzug von 1759 rechnen möchte, weil hier das natürliche Ergänzungsthema des Buches — la France en Chine — anklingt. Infolge dieser lockeren Aneinanderfügung der Details sinkt die China-

Digitized by Google

begeisterung Frankreichs im XVIII. Jahrhundert auf das Niveau einer Eintagsmode herab, da die treibenden kulturellen Motive, wie sie etwa Andreae in seinem reichhaltigen Beitrag in der Festschrift für Gustav Schmoller darzulegen versucht hat, keine Berücksichtigung fanden. Das rein kunsthistorische Interesse geht noch leerer aus; die charakteristische Umformung chinesischer Motive bei europäischen Nachahmern, die Fortbildung zu den „gotischen" Details nicht nur der klassischen englischen Möbelstile, sondern auch in den ersten naiven Äußerungen des kontinentalen Mediaevalismus sind nicht einmal angedeutet, so daß auch hier als bloße Wunderlichkeit erscheint, was doch auch ästhetisch seine guten Gründe besitzt. Trotz alledem — oder vielleicht gerade deshalb — liest sich das anspruchslose Buch angenehm und erfreut außerdem durch den vornehmen Reichtum und gediegenen Geschmack der Ausstattung, worin die französischen Verlage nicht immer vorbildlich sind.

Hans Tietze.

•

FELIX LORENZ, Mailand. Stätten der Kultur. Band 25. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Das sehr reizvoll geschriebene Büchlein, im munteren, leichten Plaudertone erzählend, führt in kurzen Zügen den Leser durch Geschichte und Kultur Mailands von den Tagen der etruskischen Gründung Melpum hin zu der Metropole der italienischen Industrie und den Tagen des Chavezschen Alpenfluges.

Wer zum ersten Male über die Alpen kommt, das Land deutscher Sehnsucht zu schauen und wer von südlicher Frühlingswärme und südlichem Leben und Treiben geträumt hat, wird in Mailand enttäuscht. Ihm wird das kleine Büchlein ein willkommener Führer sein, der ihm diese Stadt näher bringt und ihm die verborgenen Schönheiten und die reichen Kunstschätze erschließt, der ihn von der unendlich mannigfaltigen Kulturentwicklung des Lebens dieser Stadt berichtet und von ihren historischen Begebenheiten. Das nordischdeutsche Bild, das der flüchtige Betrachter dieser Stadt, wenn er nur einen Tag oder noch weniger dort weilte, mit sich trägt, weicht bei besserer Kenntnis dem einer Stadt voll südlichen Lebens und dem der Tätigsten aller italienischen Städte. Die glückliche Lage an einem der allerwichtigsten Alpenpässe, die ausgezeichnete Rassenmischung seiner Bewohner und zur Macht ihrer Stadt klug beitragende Fürsten haben bewirkt, daß Mailand seit alten Zeiten unter den Städten Italiens den stolzen Beinamen „La Grande" führt.

Der Verfasser führt meist an Hand der architektonischen Denkmäler der vergangenen Zeiten von der römischen Stadt Mediolanum, zu den Tagen der Macht des Erzbischofs Ambrosius bis zum Longobardischen Reiche. Die Longobardische Herrschaft vergeht, der Kampf zwischen Kaiser und Papst erregt auch Mailand und seine Bürger. Das Volk entscheidet sich für seinen Bischof, es geht vor gegen alles, was deutsch heißt. Der glänzende Sieg über den Kaiser läßt das Bürgertum seine Macht erkennen; die Republik und aus ihr mit logischer Folge die Diktatur eines Einzelnen wird geboren. Unter den Viscontis und dem nachfolgenden Geschlechte der Sforza blüht Mailand von Neuem auf. Die einzelnen Machthaber und ihre Kunstschöpfungen ziehen an uns vorüber, Giangaleazzo Visconti, der Erbauer des hochragenden, prunkvollen Kastells, Francesco Sforza, der Filarete von Florenz zum Bau des großen Hospitals berufen ließ, und Lodovico il Moro, unter dessen glücklicher Regierung alle Künste blühen, der einen Lionardo an seinen Hof zu fesseln vermag. Mit ihm ist aber auch der schöne Blütentraum der Stadt ausgeträumt. 178 Jahre kommt Mailand unter spanische Herrschaft. Der Priester wird wieder der eigentliche Herrscher der Stadt, für Wissenschaft und Kunst wird noch viel getan, doch nicht mehr mit der Selbstverständlichkeit der Fürsten aus dem Sforzageschlechte. Es entsteht der Bau der Ambrosiana mit der unvergleichlichen Bibliothek, der Bau des Brerapalastes, zunächst eine Hochburg gegen die Ketzer, dann hundert Jahre später die kostbare Gemäldesammlung beherbergend. Alle Geschlechter arbeiten fort an dem Bau des größten Kunstwerkes der Stadt dem Dome, der erst in den letzten Jahren durch die Bronzetüren Polaghis zum abgeschlossenen Kunstwerk wurde. Auf die Spanier folgte die Herrschaft der Österreicher über Mailand bis 1796 Napoleon in Mailand einzieht. Aber erst vom Tage der Befreiung Italiens von der Herrschaft der Fremden, vom Tage der Einigung Italiens an datiert der unerhörte wirtschaftliche Aufschwung der „Città grande", es wird die moderne Stadt Italiens.

Wenn an diesem Buche eine Ausstellung gemacht werden darf, so wäre es die, daß der Verfasser die letzten Zeiten der Stadt vor der Einigung Italiens zu kurz und zu summarisch behandelt hat, im Gegensatze zu seiner reizvollen Schilderung der Glanzzeiten unter den Visconti und Sforza, aber diese Beschränkung erscheint durch die Aufgabe der Sammlung erklärlich.

Hanns Schulze.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 4:

AUGUST L. MAYER, El Greco in Toledo (10 Abb.).

W. R. VALENTINER, Stefano Magnasco (5 Abb.).

FELIX LINDBERG, Meine Entdeckung des Schmerzensmannes in der Nikolaikirche zu Leipzig (6 Abb.).

HARRY DAVID, Ein Kupferstich der Baldinischule als Beitrag zu den Beziehungen zwischen Dürer und Leonardo (2 Abb.).

BERTHOLD HAENDCKE, Die Profankunst im frühen Mittelalter. Eine grundsätzliche Erörterung.

DER CICERONE.

Heft 1:

G. VON TÉREY, Die Greco-Bilder der Sammlung Nemes (1 Taf. 4 Abb.).

MAX SAUERLANDT, Die Fayencemanufaktur von Abtsbessingen (10 Abb. und zahlreiche Marken).

ED. FLECHSIG UND CHRISTIAN SCHERER, Das Vaselsche Vermächtnis an das Herzogliche Museum in Braunschweig (6 Abb.).

Heft 2:

AUGUST L. MAYER, Die „Altspanische Ausstellung" in der Galerie Heinemann in München (11 Abb.).

WALTER BOMBE, Die Vorbereitungen für eine Ausstellung italienischer Porträtkunst aus drei Jahrhunderten in Florenz.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 12:

HARTWIG FISCHEL, Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (93 Abb.).

KARL M. KUZMANY, Aus dem Wiener Kunstleben.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 10:

SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen VII. 1 Taf.

JOS. BRAUN, Ein Pluviale mit Kapuze. 1 Abb. Stück des XII. Jahrhunderts des Halberstädter Domschatzes.

JOS. BRAUN, Eine alte Kopie des Wallfahrtsbildes zu Maria-Zell. 2 Abb.
Im Besitze des Verfassers. XVI. Jahrhundert.

FRITZ WITTE, Neue Hoffnungen?

FRITZ WITTE, Perugia-Tücher. 5 Abb.

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Ein Ikon im Sinaikloster. 1 Abb.

SCHNÜTGEN, Spätgotisches Tonmedaillon als Andachtsbildchen. 1 Abb.
Niederrheinisch, XV. Jahrhundert; im Antwerpener Privatbesitz.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 4:

KARL BRUCHMANN, Der Dom zu Trier; eine baugeschichtliche Studie. 6 Abb.

ANDREAS HUPPERTZ, Die Kunst Ludwig Richters. 1 Abb.

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1910. (Schluß.)

Berichte.

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 5:

GABRIEL VON TEREY, Die Sammlung Marcell von Nemes (6 Abb.).

DU QUESNE — VAN GOGH, Erinnerungen an Vincent Van Gogh (4 Abb.).

ERNST KÜHNEL, Indische Miniaturen (11 Abb.).

SLEVOGTS NEUE ZEICHNUNGEN für Kinderbücher (11 Abb.).

HANS THOMA, Ein Brief und vier Jugendarbeiten (4 Abb.).

CURT GLASER, Die Neuerwerbungen des Berliner Kupferstichkabinetts (4 Abb.).

DIE KUNST FÜR ALLE.

Heft 10:

DR. JOS. AUG. BERINHER, Wilhelm Trübner. Zu seinem 60. Geburtstag, 3. Febr. 1911 (1 farb. Taf. u. 15 Abb.).

G. J. WOLFF, Fritz Osswald (8 Abb.).

OSKAR FRIEDRICH LUCHNER, Christian Plattner (8 Abb.).

THE STUDIO.

Jan.:

A. LYS BALDRY: Recent decorative work and sculpture by Mr. W. Reynolds-Stephens (1 farb. Taf. u. 18 Abb.).

J. B. MAUSON, The paintings of Alexander Jamieson (1 farb. Taf. u. 8 Abb.).

Some etchings by HERMAN A. WEBSTER (7 Abb.).

T. MARTIN WOOD, A note on Mr. Edward J. Detmold's drawings and etchings of animal life (2 farb. Taf. u. 6 Abb.).

PROF. JIRO HARADA, Japanese temples and their treasures (2 farb. Taf. u. 12 Abb.).

Digitized by Google

THE BURLINGTON MAGAZINE.

January 1911.

ROGER FRY, A portrait of Leonello d'Este by Roger van der Weyden (1 farb. Taf. u. 1. Abb.).

LYONEL CUST, Notes on pictures in the Royal Collections. — XX. The equestrian portraits of Charles I by Van Dyck. — II. (2 Abb.).

TANCRED BORENIUS, A Sacra Conversazione in the Hermitage (4 Abb.).

PAUL LAFOND, Ox—yokes in the north of Portugal (5 Abb. auf 1 Taf.).

A. CLUTTON-BROCK, The Post-Impressionists.

HERBERT CESCINSKY, The furniture of the Gillow Cost-books — II (5 Abb.).

EGERTON BECK, Monvaerni and Montbas (3 Abb.).

THE ART JOURNAL.

January 1911:

ROBERT ROSS, The Wertheimer Sargents (8 Abb.).

A. L. BALDRY, New decorations in Bridgewater House (9 Abb.).

R. E. D. SKETCHLEY, Tewkesbury (11 Abb.).

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 11:

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, Oreficeria Reggiana (31 Abb.).

GIULIO NATALI, Un frammento degli affreschi della Pellucca (Abb.).

Weibliche Halbfigur in der Galerie Malaspina zu Pavia.

PIETRO BUZZETTI, Arte ed artisti nel contado di Chiavenna (12 Abb.).

TANCRED BORENIUS, Un disegno di Benedetto Carpaccio (2 Abb.).

Stellt eine Marienkrönung dar; weitläufigere frühere Fassung des Bildes im Palazzo Comunale zu Capodistria, das auf der diesjährigen Mostra ausgestellt war. Die Zeichnung wird im Kupferstichkabinett in Kopenhagen aufbewahrt.

---

fasc. 12:

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, Oreficeria Reggiana II (32 Abb.).

ALESSANDRO DEL VITA, Angelo di Lorentino d'Arezzo (4 Abb.).

Dem einzigen bisher bekannten Werk des von Vasari überlieferten Meisters, der Madonnenlunette in S. Domenico, gesellt V. mehrere in Arezzo aufbewahrte Sante Conversazioni zu.

R. D'A., Una deposizione del Basaiti (Abb.).

Neuerwerbung der Brera. Signiert. Nach R. d'A. nach 1510 entstanden.

RAFFAELLO GIOLLI, L'Arte intelvese e la sua esposizione (4 Abb.)

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

6e livraison. Novembre-Décembre 1910:

LOUISE PILLION, Le vitrail de la fontaine de vie et de la nativité de saint Étienne à l'eglise Saint-Étienne de Beauvais. 7 Abb.

E. LEFÈVRE-PONTALIS, Le plan d'une monographie d'église et le vocabulaire archéologique. 1 Taf., 4 Abb.

JOS. CASIER, L'exposition de l'Art belge au XVIIe siècle; Bruxelles, Juin-Novembre 1910. 1 Taf., 8 Abb.

ALPH. GOSSET, Les fresques d'Alphonse Périn à Notre-Dame de Lorette. 4 Abb.

CHRONIQUE. 3 Taf., 13 Abb.

BIBLIOGRAPHIE.

STARYJE GODY.

Dezember:

W. LINKOWSKY. Les modèles d'architecture en Russie. 9 Abb.

A. D'ESCRAGNOLLES-TAUNAY. Nicolas-Antoine Taunay 1785—1830. 7 Abb.

W. STCHAWINSKY. Le Maitre des paysages d'hiver. 5 Abb.

Behandelt die Person eines unbekannten, niederländischen Landschaftsmalers, der dem Jan Breughel I (1568—1625) und Abraham Govaerts (1589—1626) am nächsten steht und aus Antwerpen zu stammen scheint. Als Ausgangspunkt dienen drei Gemälde im Petersburger Privatbesitz sowie eine Federzeichnung in der Ermitage.

W. ADARJIRKOW. Ergänzungen und Rektifikationen zu dem „Lexikon russischer gestochener Portraits" von D. A. Rovinsky.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

CARL PEEZ, Tizians schmerzensreiche Madonnen. 3 Abb. Verlag Alfred Hölder, Wien. Preis M. 1.30.

Verf. versucht ein in seinem Besitz befindliches Bild, das bereits Hans Tietze (Cicerone Jahrg. I, 1909, Heft 10) als eine Werkstattarbeit von guter Qualität in die Literatur eingeführt hat, als ein Originalwerk Tizians zu erweisen und stellt bei dieser Gelegenheit die übrigen Tizian und seiner Werkstatt zugeschriebenen „Schmerzensreiche Madonnen" in drei Gruppen zusammen.

LODOVICO DOLCE. Dialogo della Pittura con l'aggiunta di varie rime e note. Introduzione e note di Guido Battelli. Firenze, Succ. Le Monnier 1910. Preis 2 Lire.

Diese neue Ausgabe des berühmten, für die Kunstgeschichte und noch mehr die Ästhetik des Cinquecento unentbehrlichen Dialogs hat die Vorzüge der anderen Neudrucke des Verlags: korrekten Text (nach der Originalausgabe von 1557), angenehmen Druck und handliches Format. Die Zusammenstellung des Dialogs mit Briefen von Dolce, Aretino, Tizian u. a. ist geschickt, die Anmerkungen fleissig gearbeitet. V.

OSCAR BIE, Reise um die Kunst. Verlag Erich Reiss, Berlin. Preis br. M. 4.—, geb. M. 5.—.

Inhalt: Ästhetische Kultur / Über den Genuß alter Kunst / Alfred Messel / Österreichische Kunst / Eine kleine Städtereise / Die rote Brücke / Ein Sommer / Das Wetter / Terrassen / Hotel / Erinnerung an die Natur / Der technische Sinn / Held oder Abenteurer / Der moderne Zauberer / Pfauenschleppe / Elektra / Akrobatik / Tänze / Altfranzösische Kunst / Cézanne / Menzel / Walter Leistikow / Kind und Kunst / Auf einen geschenkten Brockhaus / Die Ästhetik der Lüge.

FELIX POPPENBERG, Das lebendige Kleid. Verlag Erich Reiss, Berlin. Preis br. M. 3.50, geb. M. 4.50. Mit zahlreichen Illustrationen.

Inhalt: Zweckästhetik / Materialästhetik / Kunst auf der Straße / Autos / Schiffe / Hauskulturen / Das schwedische Landhaus / Westende / Das deutsche Bauernhaus / Sylt / Interieur / Neue Landhäuser / Das lebendige Museum / Moral.

Beide Werke sind als unterhaltende Lektüre von Wert. Der geistvolle Plauderton und das starke Temperament ihrer Verfasser heben sie aus den Büchern ähnlichen Charakters bedeutsam heraus. Die Ausstattung ist vortrefflich.

WALTER MANNOWSKY, Die Gemälde des Michael Pacher. Verlag Georg Müller, München. Preis geh. M. 8.—, geb. M. 9.50.

WILLY HELLPACH, Das Pathologische in der modernen Kunst. Verlag Carl Winters Buchhandlung, Heidelberg. Preis M. 1.—.

DIE KUNST- UND ALTERTUMSDENKMALE IM KÖNIGREICH WÜRTTEMBERG. (Donaukreis.) Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Esslingen. Lieferung 27/28. Preis jeder Lieferung M. 1.60.

JOSEF PONTEN, Rethel. (Klassiker d. Kunst XVII.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

A. VENTURI, La storia dell'Arte Italiana VII. La pittura del quattrocento. Parte I. Verlag Ulrico Hoepli, Mailand.

VITTORIO MALAMANI, Canova. Ebenda.

TOM VIRZI, Raphael and the portrait of Andrea Turini. Verlag David Nutt, London. Price 4/ net.

TOM VIRZI, Raffaello e il ritratto di Andrea Turini Ebenda. Price 4/ net.

PROF. Dr. HAENDCKE, Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken. 2. Aufl. Verlag George Westermann, Braunschweig. Preis geb. M. 10.—.

R. W. CARDEN, The life of Giorgio Vasari. A study of the later Renaissance in Italy. Verlag Lee Warner, London. Price 16 s. net.

T. H THOMAS, French portrait engraving of the seventeenth and eighteenth century. Verlag G. Bell & Sons, Ld. London. Price 15 s net.

C. HÜLSEN, Il libro di Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiniano latino 4424. Con introduzione e note. Testo con 106 illustrazioni e 17 tavole. Verlag Otto Harrassowitz, Leipzig.

VAN DEN GHEYN, Histoire de Charles Martel. Reproduction des 102 miniatures de Loyset Liédet (1470). Verlag Vromant, Brüssel. Preis 20 fr.

IV. Jahrgang, Heft II.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, Bookhorststraat 22 a. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Abb. 1. JUAN DE RUELAS: Der Heimgang des hl. Hermengild
Sevilla, Museum

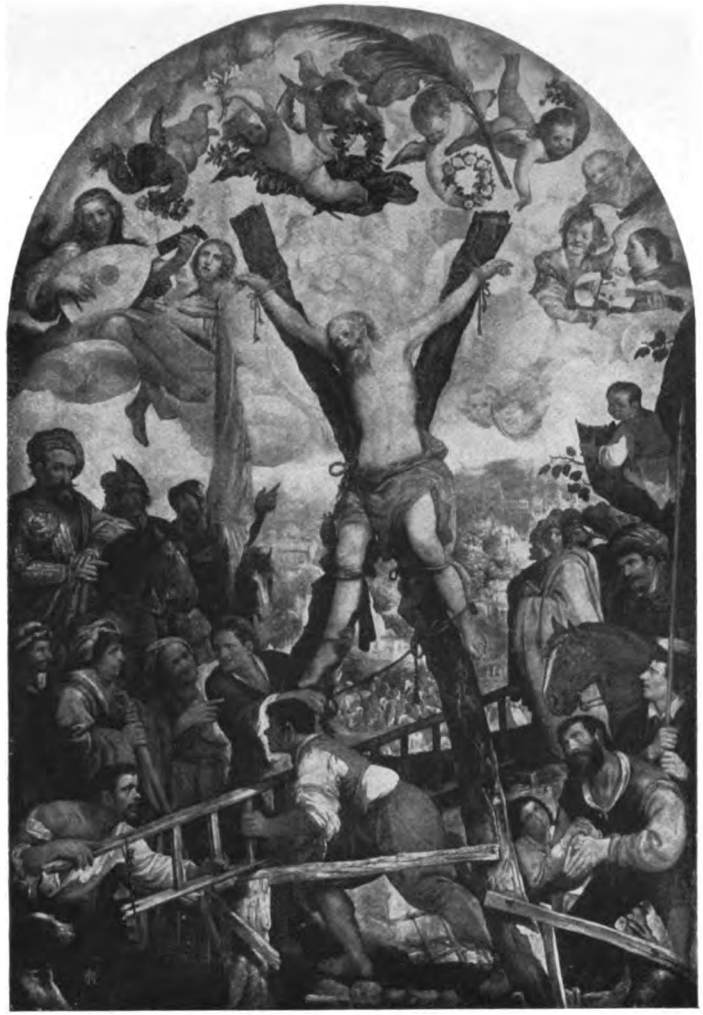


Abb. 2. JUAN DE RUELAS: Die Marter des hl. Andreas
Sevilla, Museum

Zu: AUGUST L. MAYER, JUAN DE RUELAS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. JUAN DE RUELAS: Die Ausgießung des hl. Geistes Sevilla, Museum

Zu: AUGUST L. MAYER, JUAN DE RUELAS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Der Hochaltar der Universitätskirche zu Sevilla mit Arbeiten von MONTAÑEZ, PACHECO, RUELAS, VARELA und LEGOTE

Zu: AUGUST L. MAYER, JUAN DE RUELAS

Digitized by Google

Digitized by Google

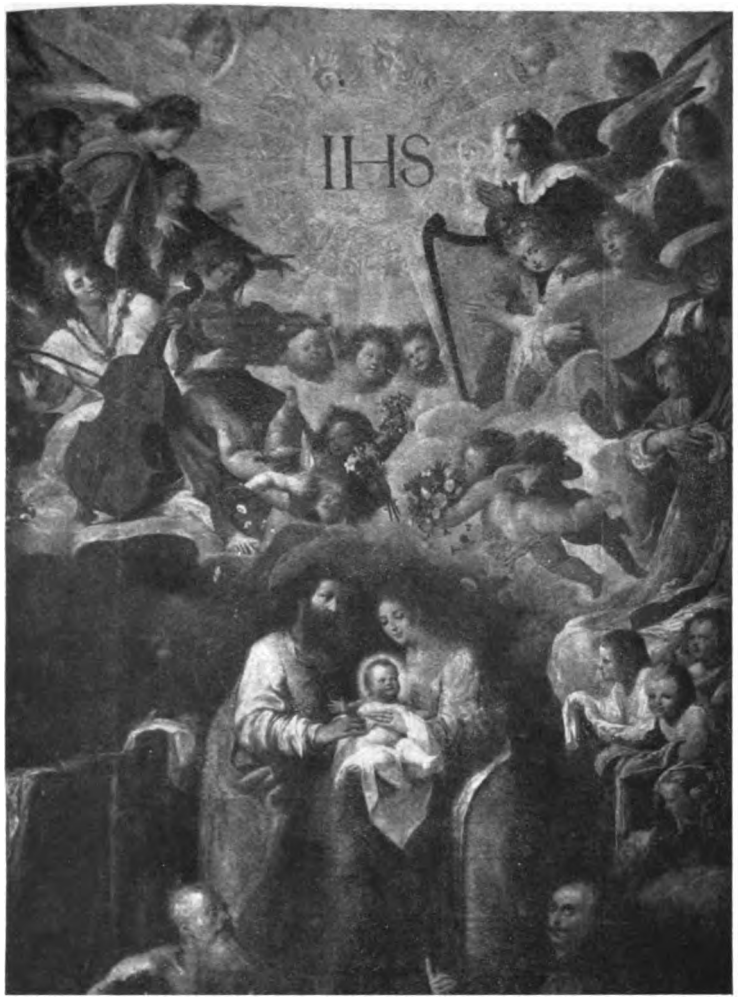


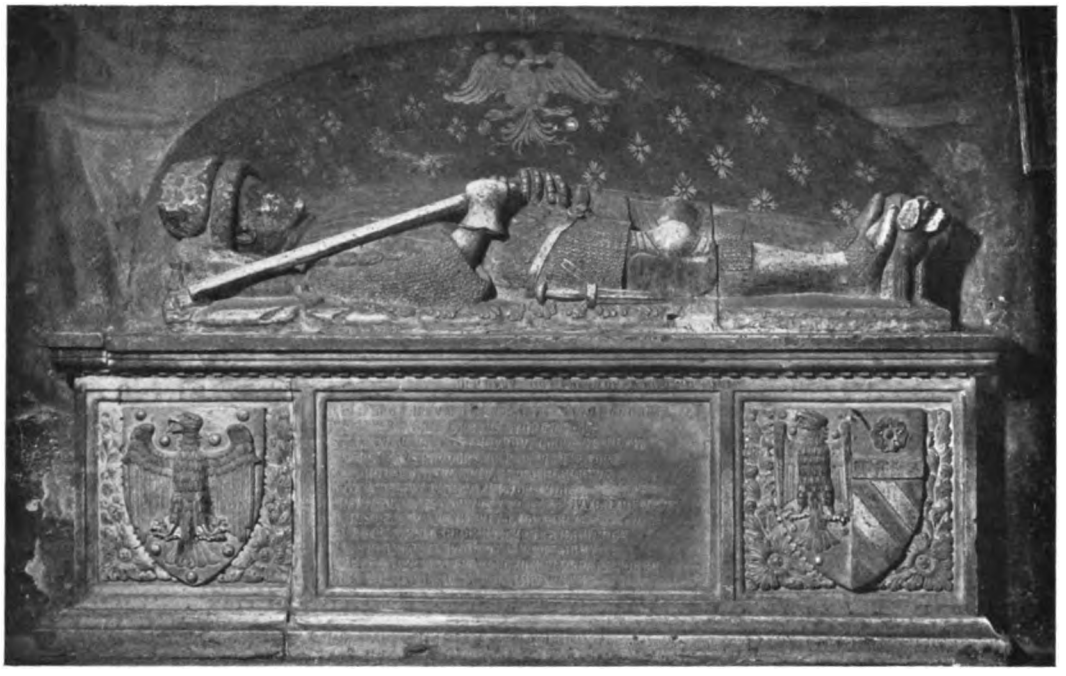
Abb. 5. JUAN DE RUELAS: Die Beschneidung Christi (unten verkürzt) Sevilla Universität

Abb. 6. JUAN DE RUELAS: La Inmaculada Concepcion mit dem Stifter Luis de Mata Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Zu: AUGUST L. MAYER, JUAN DE RUELAS

Digitized by Google

Digitized by Google



Vetralla, Chiesa di San Francesco
PAOLO DA GUALDO, Monumento di Briobris

Roma, S. Maria del Priorato
PAOLO DA GUALDO, Monumento di Bartolomeo Carafa

Zu: ANTONIO MUÑOZ, MEISTER PAOLO DA GUALDO

Digitized by Google

Digitized by Google

Capranica di Sutri, S. Francesco
PAOLO DA GUALDO, Mon. Anguillara

Capranica di Sutri, S. Francesco
PAOLO DA GUALDO, Mon. Anguillara (Detail)

Zu: ANTONIO MUÑOZ, MEISTER PAOLO DA GUALDO

Digitized by Google

Digitized by Google

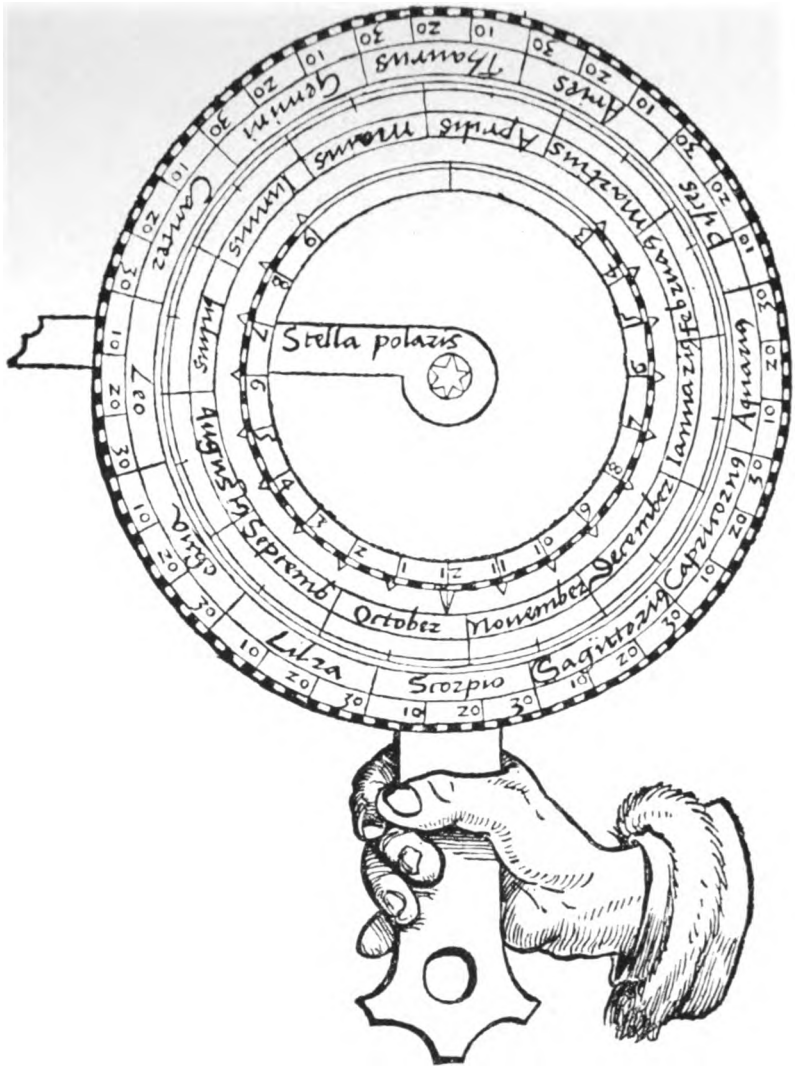
Capranica di Sutri, S. Francesco
PAOLO DA GUALDO, Mon. Anguillara (Detail)

Roma, S. Maria in Trastevere
PAOLO DA GUALDO, Monumento Stefaneschi

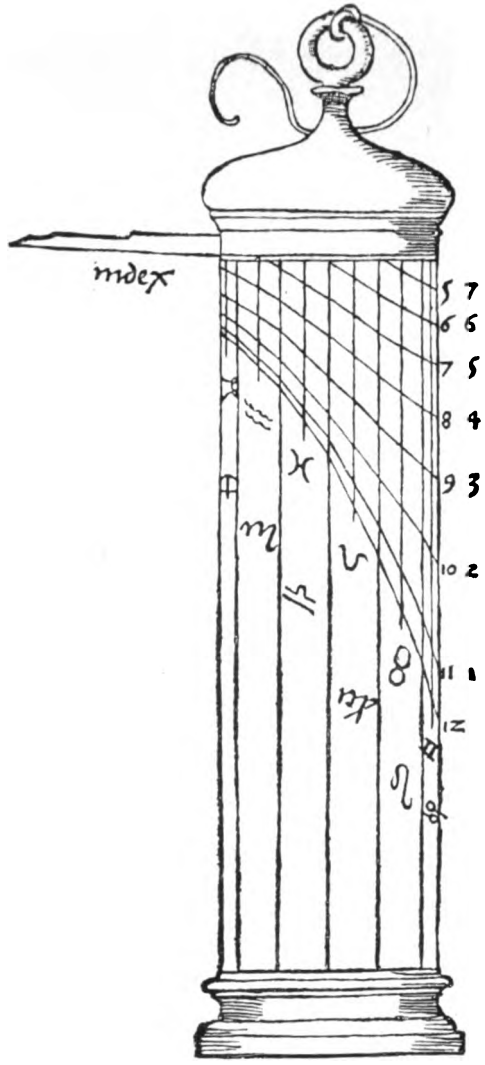
Zu: ANTONIO MUÑOZ, MEISTER PAOLO DA GUALDO

Digitized by Google

Digitized by Google



HANS HOLBEIN D. J., Nocturnal (Holzschn.)

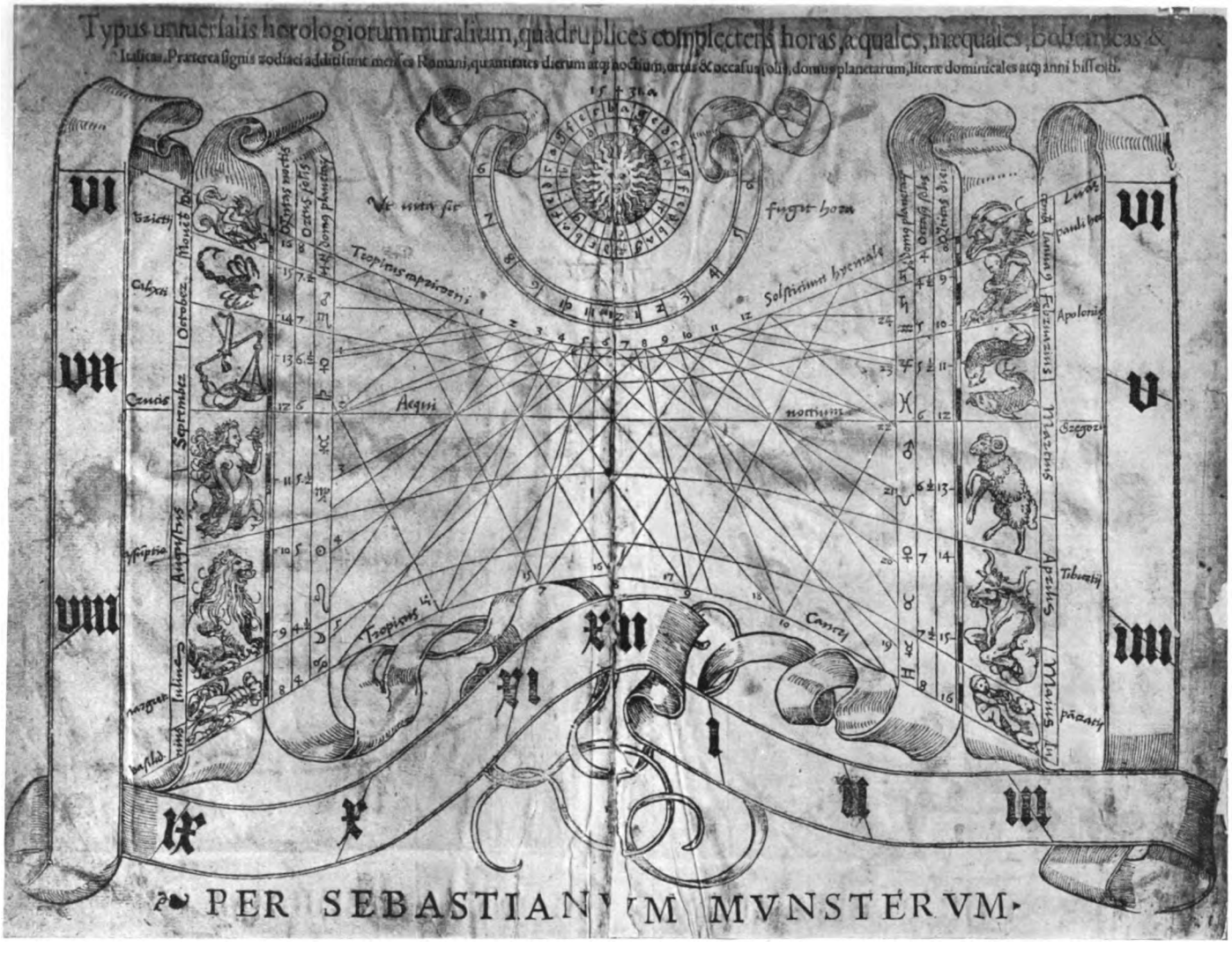


HANS HOLBEIN D. J., Zylindrische Sonnenuhr (Holzschn.)

Zu: E. MAJOR, BASLER HOROLOGIENBÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN VON HANS HOLBEIN D. J.

Digitized by Google

Digitized by Google

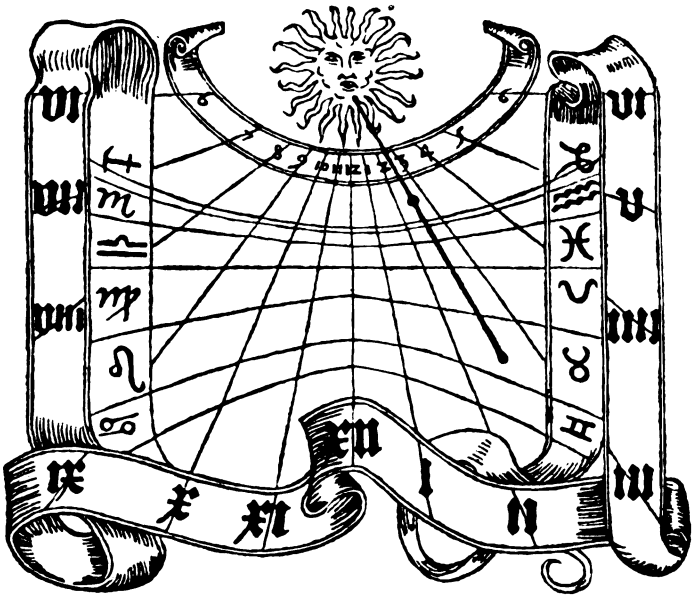


HANS HOLBEIN D. J., Große Mauersonnenuhr (Holzschn.)

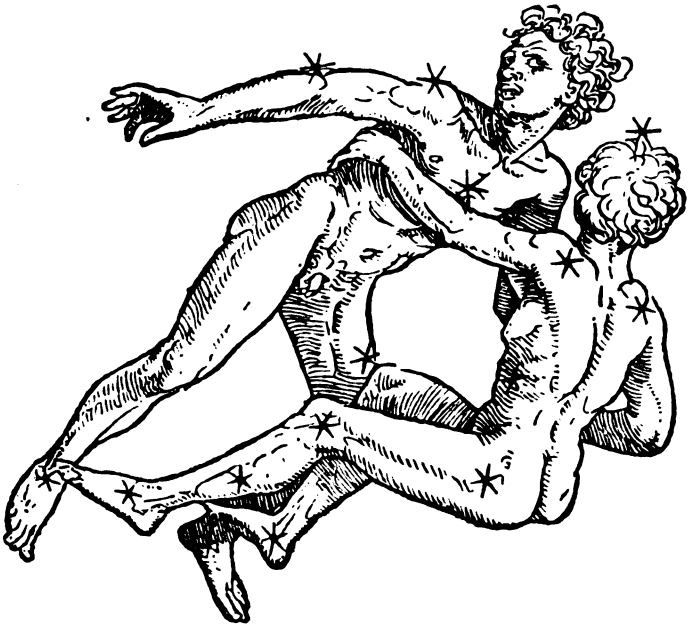
Zu: E. MAJOR, BASLER HOROLOGIENBÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN VON HANS HOLBEIN D. J.

Digitized by Google

Digitized by Google



HANS HOLBEIN D. J., Kleine Mauersonnenuhr (Holzschn.)

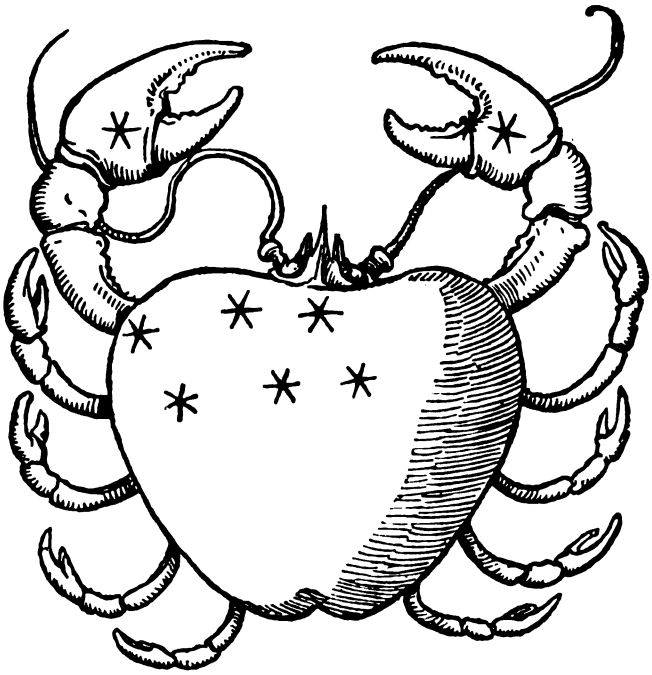


HANS HOLBEIN D. J., Zeichen der Zwillinge (Holzschn.)

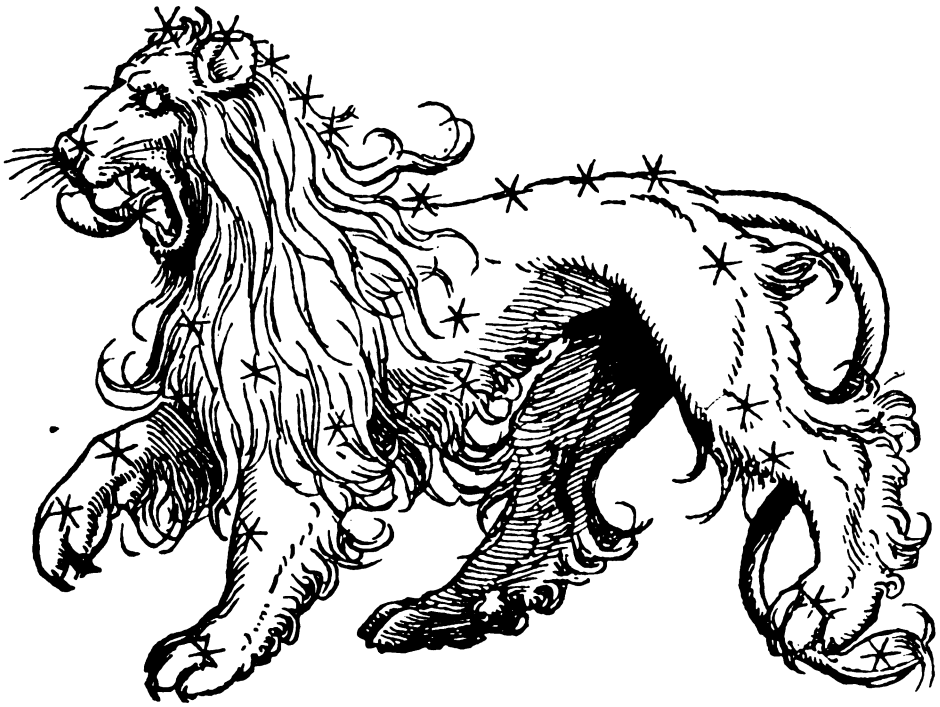
Zu: E. MAJOR, BASLER HOROLOGIENBÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN VON HANS HOLBEIN D. J.

Digitized by Google

Digitized by Google



HANS HOLBEIN D. J., Zeichen des Krebses (Holzschn.)

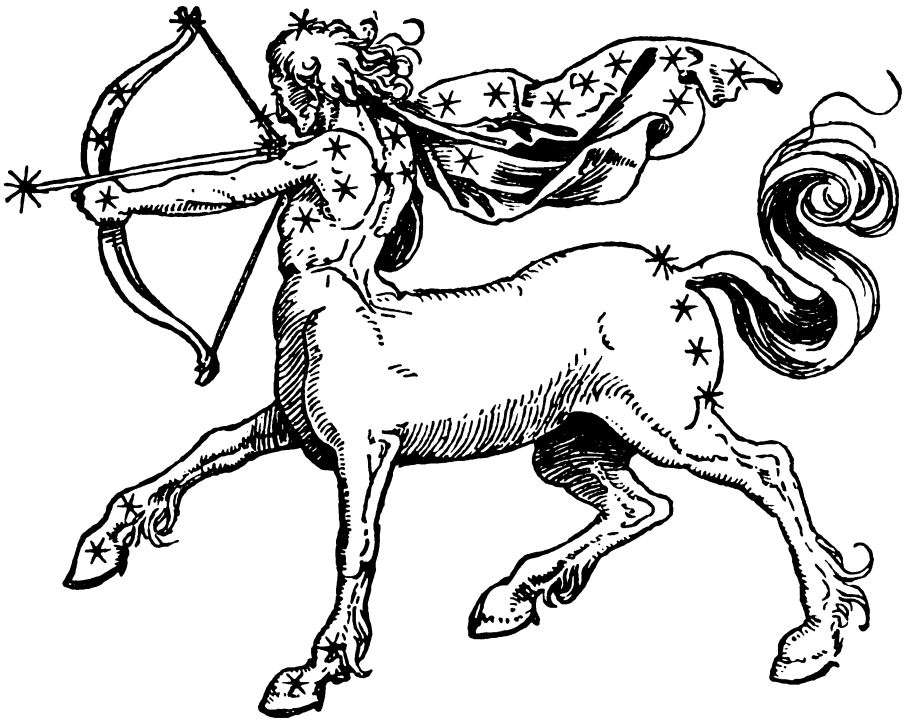


HANS HOLBEIN D. J., Zeichen des Löwen (Holzschn.)

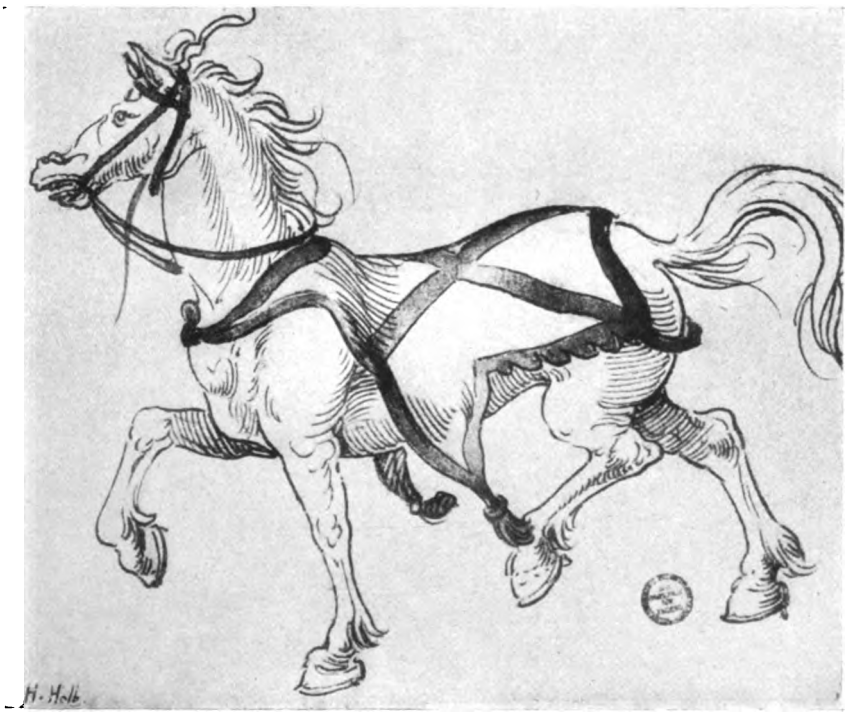
Zu: E. MAJOR, BASLER HOROLOGIENBÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN VON HANS HOLBEIN D. J.

Digitized by Google

Digitized by Google



HANS HOLBEIN D. J., Zeichen des Schützen (Holzschn.)



HANS HOLBEIN D. J., Aufgezäumtes Pferd (Handzeichnung der öff. Kunstsammlung, Basel)

Zu: E. MAJOR, BASLER HOROLOGIENBÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN VON HANS HOLBEIN D. J.

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

IV·JAHRGANG·HEFT 3 — MÄRZ 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 3

ABHANDLUNGEN

MISZELLEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

DER MEISTER DES HAUSBUCHS ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Mit siebzehn Abbildungen auf acht Tafeln

Von EDUARD FLECHSIG

Die Leser dieser Zeitschrift erinnern sich wohl noch der seltsamen Rundfrage, die im Januar 1910 im Cicerone (2. Jahrg., Heft 2, S. 71—74) unter dem Titel „Ex ungue leonem" erschien, und der Aufklärung, die ich dann im 6. Heft (März), S. 193 gab. Am Schlusse stellte ich dort über das Werk, um das es sich handelte, den Drachschen „Spiegel der menschlichen Behaltnis" und die darin enthaltenen Holzschnitte des Hausbuchmeisters einen größeren Aufsatz in Aussicht. Dieser soll nun hier folgen[1]). Bevor ich mich jedoch zur Sache äußere, muß ich etwas weiter ausholen und zunächst über den äußeren Verlauf meiner Studien, sodann über einige glückliche Umstände berichten, durch deren Zusammentreffen ich in die Lage versetzt wurde, in der Hausbuchmeister-Forschung eine besondere Stellung einzunehmen und einen größeren Vorsprung vor meinen Fachgenossen zu gewinnen.

Für jeden, der sich mit dem deutschen Holzschnitt zur Zeit Schongauers und Dürers beschäftigen will, ist und bleibt Rich. Muthers „Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance" trotz des flüchtig geschriebenen und in vielen tatsächlichen Angaben unzuverlässigen Textes noch heute ein unentbehrliches Werk, das sich jedenfalls — man sollte es wenigstens meinen — in allen größeren Kupferstichsammlungen, in der Bibliothek eines jeden größeren Museums befindet. Als ich im Herbst 1895 das Erbe Wesselys am Herzogl. Museum in Braunschweig antrat, fand ich jedoch zu meinem Bedauern das Buch nicht vor. Die Mittel, es anzuschaffen, hatten bisher gefehlt und fehlten noch einige Jahre lang. Endlich — ich kann den Tag noch genau angeben, es war der 18. November 1899 — traf es hier ein. Ich beginne sofort den Tafelband langsam durchzublättern. Auf einmal zwingt mich eine starke Erregung, inne zu halten, mein Blick fällt eben auf die Seiten 64 und 65. Welche Überraschung! Holzschnitte des Hausbuchmeisters, wer hätte sie hier erwartet? Wie viel hundert Augen mochten schon auf ihnen geruht haben, und niemand hatte ihren Schöpfer erkannt? Also nicht nur Stecher, nicht nur Maler, sondern nun auch noch Zeichner für den Holzschnitt! Ein paar Jahre lang, zuletzt 1897, hatte ich mich eifrig, aber ohne rechtes Glück, abgemüht, ihm auf die Spur zu kommen, und da lag sie nun plötzlich vor mir, sie brauchte nur verfolgt zu werden. Denn wo das Buch, dem Muther diese Holzschnitte entnommen hatte, gedruckt war, da hatte der Zeichner aller Wahrscheinlichkeit nach auch gewohnt. Dieser Schluß lag nahe. Aber wo war es denn gedruckt? Ich schlage das Inhaltsverzeichnis nach. Muther gibt für die Tafeln 64—66a an: „10 Blätter aus der 5. Ausgabe des Spiegels menschlicher Behaltnis, Basel, Bernhard Richel, 1476" und verweist auf die Beschreibung im Textband Nr. 134. Das mußte ein Irrtum sein. Ich kannte eine Anzahl von Holzschnitten aus dieser Baseler Ausgabe, sie waren völlig anders als die von Muther veröffentlichten. Da war guter Rat teuer. Zunächst freilich mußte ich den Wunsch, das Rätsel zu lösen, fast gewaltsam in mir zurückdrängen. Meine Cranachstudien waren noch im Druck, zum Teil im Manuskript noch nicht einmal fertig, meine Ausgabe der Cranachschen

(1) Der Verfasser bittet bemerken zu dürfen daß das Manuskript dieses Aufsatzes bereits in der 2. Hälfte des August 1910 an die Redaktion abgegangen ist. Es konnte jedoch in Anbetracht seines Umfanges erst jetzt veröffentlicht werden. Anm. der Red.

Digitized by Google

Gemälde sollte ebenfalls bald erscheinen. Beides mußte erst hinter mir liegen. Endlich, als das Frühjahr 1900 da war, war auch die Bahn frei für die Frage, deren Lösung mir von der größten Tragweite für die deutsche Kunstgeschichte zu sein schien. Aber wo ich mich auch erkundigte, niemand konnte mir sagen, aus welcher Ausgabe des Heilsspiegels die 10 Proben bei Muther entnommen waren. An Muther wollte ich mich nicht wenden, er hätte es womöglich selbst nicht mehr gewußt. Schließlich kam ich auf den Gedanken, bei der Direktion der Hof- und Staatsbibliothek in München, aus deren Beständen Muther wahrscheinlich seinen Tafelband zusammengestellt hatte, anzufragen. Anfang Mai 1900 hatte ich die Antwort und zugleich das Buch: es war die von Peter Drach in Speier gedruckte Ausgabe (Hain *14935). Noch waren darin die Holzschnitte, die Muther zur Nachbildung bestimmt hatte, mit Bleistift angestrichen.

Was mir die 10 Nachbildungen schon zur Genüge gesagt hatten, das bestätigten nun die sämtlichen Holzschnitte des Originals: sie waren vom Hausbuchmeister gezeichnet. Und Speier, nicht Frankfurt oder Mainz, wie ich 1896 mit anscheinend guten Gründen nachzuweisen versucht hatte, war der Ort seiner Tätigkeit. In dieser Zeit erschien im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (Bd. XXI) die große Abhandlung von Henry Thode über die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert. Thode wandelte darin auf der Suche nach dem Hausbuchmeister noch in den alten Geleisen und fügte nur zu den schon bekannten Hypothesen eine neue hinzu, indem er die Vermutung aussprach, der Frankfurter Maler Martin Hess sei der Meister des Hausbuches.

Ich hatte von Anfang an nicht die Absicht, meine Entdeckung sofort der Öffentlichkeit vorzulegen. Nicht etwa, weil ich ihr irgendwie mißtraut hätte. Im Gegenteil, nie ist mir eine wissenschaftliche Beobachtung so unwiderleglich erschienen, wie diese, nie in den ganzen zehn Jahren, die seitdem verflossen sind, ist mir auch nur einmal der Gedanke gekommen, daß ich mich geirrt haben könnte. Aber ich hatte die Überzeugung, daß die nun gefundene Spur noch weiter führen müsse, daß die Holzschnitte im Drachschen Heilsspiegel nicht die einzigen sein könnten, die der Meister gezeichnet habe, und daß man nur an der Hand der Holzschnitte bis zu der Person des Meisters vordringen und seine Lebensumstände ermitteln könne. Ich wollte also ruhig abwarten, was alles noch kommen würde. Was ich dann wirklich gefunden habe, habe ich nicht gesucht, es ist mir fast wie von selbst in den Schoß gefallen. Aber dann stellten sich zugleich andere, dringlichere Aufgaben ein, und der Plan einer größeren Veröffentlichung, den ich, sobald alle diese Studien abgeschlossen waren, ins Auge gefaßt hatte, mußte immer wieder verschoben werden und kam schließlich nicht mehr zur Ausführung. Daß ich aber das viele Neue, was ich über den Hausbuchmeister als Zeichner für den Holzschnitt zu sagen hatte, von Anfang an nicht als Geheimnis gehütet habe, wissen meine Freunde und Bekannten in Leipzig, meine engeren Fachgenossen in Dresden, Berlin, München, Darmstadt, Basel, Wien, London, Amsterdam und anderwärts; es wissen auch noch manche andere Leute. Der erste auswärtige Fachgenosse, dem ich von dem Ergebnis meiner Untersuchungen Mitteilung machte, war der als Forscher auf dem Gebiete des ältesten deutschen Kupferstichs und Holzschnittes hoch verdiente Dr. Wilhelm Schmidt, damals noch Direktor des Münchener Kupferstichkabinetts. Er stimmte mir ohne weiteres zu und gab mir sogar am 4. Dezember 1900 brieflich aus freien Stücken die Erlaubnis, ihn als Bestätiger meiner Ansicht zu nennen, falls ich es für wünschenswert halten sollte. Es folgten im Juni 1902 Max Lehrs, im Oktober oder November 1902 Daniel Burckhardt, von denen Lehrs auf meine

Digitized by Google

Bitte das Prager, Burckhardt das St. Galler Exemplar des Drachschen Heilsspiegels, die mir nicht zugänglich waren, durchsah. Auch ihre Antwort lautete so, wie ich erwartet hatte. Mit dieser Erklärung der drei bedeutenden Kenner war jedem ernsthaften Widerstand, der mir sonst noch hätte erwachsen können, von vornherein die Spitze abgebrochen.

Hier muß ich noch eines Mannes gedenken, der mich in meinen späteren Studien in ungewöhnlicher Weise unterstützt hat. Ich meine den mir befreundeten Sammler August Vasel, Gutsbesitzer in Beierstedt bei Jerxheim. Im Sommer 1900 blätterte ich zufällig einmal in dem großen fast 8 Jahre vorher veröffentlichten Antiquariatskatalog Nr. 90 (Incunabula xylographica et chalcographica) von Ludwig Rosenthal in München. Eine Abbildung auf S. 61 lenkte meine Aufmerksamkeit auf sich. Sie war einer unter Nr. 228 verzeichneten Ausgabe des Spiegels der menschlichen Behaltnis entnommen, die mit keiner der bisher von den Bibliographen beschriebenen übereinstimmen sollte. Ich konnte leicht feststellen, daß der Holzschnitt von demselben Holzstock abgedruckt sein mußte, wie der entsprechende in der Drachschen Ausgabe. Herr Vasel war immer stolz, wenn er seine Kupferstichsammlung um eine neue Seltenheit bereichern konnte. Dazu schien sich hier wieder eine Gelegenheit zu bieten. Ich stellte ihm vor, was für ein Glück es wäre, wenn er zu seinen kostbaren Stichen des Meisters E. S. nun vom Meister des Amsterdamer Kabinetts über 250 noch ganz unbekannte Holzschnitte gleich auf einmal erwerben könne. Im Vertrauen auf mein Urteil ging er auf meinen Vorschlag ein und schrieb an Rosenthal. Und das Glück war ihm wirklich günstig, das Buch hatte noch keinen Käufer gefunden, er kaufte es sofort und sandte es mir am 1. November 1900 zu. Ich konnte feststellen, daß es eine 2. Auflage des Drachschen Heilsspiegels sei, die als solche tatsächlich den Bibliographen ganz unbekannt geblieben war, an Güte des Druckes mit der ersten Auflage allerdings nicht vergleichbar, aber trotzdem noch ein kostbarer Besitz. Von der liebenswürdigen Erlaubnis Vasels, das Buch solange zu behalten, wie ich es zu meinen weiteren Studien nötig hätte, habe ich sehr ausgiebig Gebrauch gemacht. Erst nach Abschluß aller meiner Untersuchungen, Ende 1902, hat er es zurückerhalten. Dann, als ich im Oktober 1906 mit einem Verleger wegen einer Veröffentlichung des Heilsspiegels in Verbindung getreten war, hat mir Vasel das Buch nochmals gesandt, und seitdem ist es in meiner Verwahrung geblieben und nach dem am 3. Juni 1910 erfolgten Tode Vasels mit dessen kostbarer, rund 7000 Blätter zählender Kupferstichsammlung als Vermächtnis von ihm in den dauernden Besitz des Herzogl. Museums in Braunschweig übergegangen. In meinem Arbeitszimmer hat es also im Ganzen etwa 6 Jahre jeden Augenblick zu meiner Verfügung gestanden, dort hat es auch dieser und jener von den Fachgenossen, die mich besuchten, gesehen, durchblättert oder auch genauer studiert, der eine mehr oder weniger zweifelnd, der andere vollkommen überzeugt, je nach dem Grade seiner Kennerschaft auf diesem Gebiete.

Ende 1903 hat Aug. Vasel bei Julius Zwissler in Wolfenbüttel ein ansehnliches Verzeichnis seiner Sammlung veröffentlicht, das sich als Geschenk des Besitzers vermutlich in jeder größeren Kupferstichsammlung Deutschlands befindet. In diesem Verzeichnis ist der Spiegel der menschlichen Behaltnis auf S. 361 unter Nr. 6210 aufgeführt und seine Holzschnitte sind unter Hinweis auf meine Angaben hier zum ersten Male vor aller Welt als Werke des Hausbuchmeisters bezeichnet.

Durch die Erwerbung des seltenen Heilsspiegels hat Aug. Vasel nicht nur mir, sondern mittelbar auch der ganzen kunstgeschichtlichen Forschung einen großen Dienst erwiesen, ich glaubte es deshalb dem Verstorbenen schuldig zu sein, da

Digitized by Google

wo ich von der Geschichte meiner Studien über den Hausbuchmeister berichte, auch seiner Unterstützung ausführlich zu gedenken.

Ich gehe nun dazu über, die Ergebnisse meiner Untersuchungen im einzelnen mitzuteilen.

Der von Peter Drach in Speier gedruckte Spiegel der menschlichen Behaltnis (Speculum humanae salvationis), Hain *14935, ist ein Folioband von 7 nicht gezählten und 228 gezählten Blättern. Der Satz ist gespalten, die Länge der Kolumnen und die Zahl der Zeilen ist ganz unregelmäßig. Das Buch beginnt mit einer Lage von 3 Bogen (6 Blättern), die in einigen Exemplaren nicht mehr vorhanden ist. Alle folgenden Lagen bis zum Schluß bestehen aus 4 Bogen (8 Blättern). Blatt 1 der 1. Lage ist leer, Bl. 2 enthält die Vorrede, die folgendermaßen beginnt: [D] Je da vil volckes | vnderwisen zu ge | rechtikeit die wer | dent schynende al | so die sternen in d' | ewigen selikeyt.

Bl. 3a—6a folgt das Register, Bl. 6b ist leer.

Bl. 7a (das erste Blatt der 2. Lage) enthält nur den Titel, der links in der oberen Hälfte steht und die Breite einer Kolumne einnimmt. Er lautet:

Das ist der spiegel der menschen be
haltnis mit den ewangelien vnd mit
epistelen nach der zyt des iars

Die Rückseite des 7. Blattes ist leer. Mit Bl. 8a beginnt der eigentliche Text des Heilsspiegels und die Blattzählung (mit römischen Ziffern). Das Buch schließt mit den Worten: Dar vmb sint durchnechtig als | uwer hymelischer vatter ist durchnechtig. || Dann folgt noch auf einer Zeile für sich: Deo gratias., und darunter das Druckerzeichen des Peter Drach in Speier, zwei an einem querliegenden Aste aufgehängte Wappenschilde, in dem linken ein geflügelter Drache, in dem rechten ein Baum zwischen zwei Sternen auf einem Dreiberg, beide Bilder weiß auf schwarzem Grunde. Eine Nachbildung dieses Deo gratias mit dem Drachschen Druckerzeichen befindet sich im 1. Bande von Muthers Bücherillustration auf dem 2. Blatt.

Der Drachsche Heilsspiegel enthält 277 Holzschnitte, die Zahl der verwendeten Holzstöcke beträgt jedoch nur 253, von denen eine größere Anzahl zweimal, einige sogar dreimal abgedruckt worden sind. Die Anordnung ist in der Regel so, daß über jedem Holzschnitt, meist in einer großen, außer für den Titel sonst nicht weiter verwendeten Type, eine kurze Erklärung des Gegenstandes nebst der Angabe der Schriftstelle steht (Proben bei Muther II, Taf. 64 und 65), während unter dem Holzschnitt der Text in einer kleineren Type folgt. Die wenigsten Holzschnitte haben eine rechteckige Einfassung mit vier Linien, in der Hauptsache sind es nur solche, bei denen sich der Vorgang in einem Innenraum, z. B. im Tempel oder im Richthaus, abspielt. Die meisten Vorgänge sind ins Freie verlegt. Diese Holzschnitte haben dann nur unten und an den Seiten Begrenzungslinien, von denen die seitlichen nur so hoch sind, wie der Erdboden ist oder wie dicht am Rande stehende Personen oder Gegenstände reichen. Diese Art der Begrenzung ist bedeutungsvoll, sie findet sich nur selten im Bücherholzschnitt des XV. Jahrhunderts und weist fast immer auf den Hausbuchmeister hin.

Die Breite der Holzschnitte schwankt zwischen 70 und 78 mm, in der Regel sind sie so breit wie eine Kolumne (77—78 mm). Die Höhe ist sehr verschieden. Die größte Höhe beträgt 107 mm. Holzschnitte, die an verschiedenen Stellen von demselben Stock abgedruckt sind, haben nie genau dieselben Maße, wenn auch der

Digitized by Google

Unterschied oft nur gering ist. Der Grund liegt in der größeren oder geringeren Befeuchtung des Papiers vor dem Druck.

Der Drachsche Spiegel der menschlischen Behaltnis Hain *14935 ist ungewöhnlich selten. Nachdem ich im November und Dezember 1900 und dann noch einmal im Februar 1902 bei etwa 170 Bibliotheken Deutschlands, Österreichs und der Schweiz angefragt hatte, ergab es sich, daß nur 7 Exemplare nachzuweisen seien. Diese befinden sich in folgenden Bibliotheken: 1. München, Hof- und Staatsbibliothek. 2. München, Universitätsbibliothek. 3. Breslau, Königl. und Universitätsbibliothek. 4. Wien, Hofbibliothek. 5. Olmütz, Studienbibliothek. 6. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Dazu kommt noch 7. Paris, Bibliothèque nationale. Das Britische Museum besitzt die Ausgabe nicht. Möglich ist, daß noch einige Exemplare in englischen und holländischen Büchersammlungen vorhanden sind.

Die beiden Münchener, das Breslauer und das Olmützer Exemplar habe ich dank dem Entgegenkommen der Bibliotheksverwaltungen verschiedene Male im Herzogl. Museum gehabt, gewöhnlich mehrere zu gleicher Zeit, so daß ich sie aufs genaueste miteinander vergleichen konnte. Am wenigsten gut ist das der Münchener Universitätsbibliothek. Es ist unvollständig, und die Holzschnitte sind koloriert. Durch das fast überall wiederkehrende stark deckende Zinnoberrot und Schweinfurter Grün ist die Zeichnung oft arg entstellt worden.

Auffällig ist die Tatsache, daß die von mir untersuchten Exemplare, die alle derselben Auflage angehört haben müssen, manche Verschiedenheiten zeigen, die auf Änderungen des Satzes während des Druckes zurückzuführen sind. Das bezieht sich nicht nur auf einzelne Buchstaben und Initialen, sondern auch auf die Stellung zweier Holzschnitte (der beiden Gekreuzigten, Nr. 116 und 122 des folgenden Verzeichnisses). Roth weist in seiner Geschichte und Bibliographie der Buchdruckereien zu Speier im XV. und XVI. Jahrhundert (1. Hälfte, Speier 1894) auf derartige Verschiedenheiten als auf eine Eigentümlichkeit der Drachschen Druckerei hin.

Ich gebe nun zunächst ein Verzeichnis sämtlicher 277 Holzschnitte genau in der Reihenfolge, wie sie in dem Drucke Peter Drachs aufeinanderfolgen, und zwar nach dem Breslauer Exemplar, in dem der Holzschnitt Nr. 116 an der richtigen Stelle steht.

1. Der Sturz Luzifers.
2. Die Erschaffung der Eva.
3. Gott spricht mit Adam und Eva.
4. Eva und die Schlange.
5. Der Sündenfall.
6. Die Vertreibung aus dem Paradies.
7. Adam und Eva bei der Arbeit.
8. Noah in der Arche.
9. Der Engel verkündet Joachim die Geburt Marias.
10. Der Traum des Königs Astyages.
11. Der verschlossene Garten mit dem versiegelten Brunnen.
12. Bileams Eselin und der Engel.
13. Die Geburt Marias.
14. Die Wurzel Jesse.
15. Die verschlossene Pforte.
16. Der Tempel Salomos.
17. Der erste Tempelgang Marias.
18. Der Tisch der Sonne wird aus dem Meere gezogen.
19. Jephta opfert seine Tochter.
20. Die Königin von Persien schaut von dem hängenden Garten nach ihres Vaters Land.
21. Der grünende Stab Josephs.
22. Die Vermählung Marias.
23. Die Vermählung des jungen Tobias.
24. Der Turm Paris.
25. Der Turm Davids mit tausend Schilden.
26. Die Verkündigung.
27. Moses vor dem feurigen Busch.
28. Gideon und sein Fell.
29. Elieser und Rebekka.
30. Die Geburt Christi.
31. Der Traum des Mundschenken Pharaos.
32. Der blühende Stab Aarons.
33. Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle.
34. Die Verkündigung an die Hirten.
35. Die Beschneidung.
36. Simeons Weissagung an Maria.

Digitized by Google

37. Die Anbetung der Könige.
38. Die drei Könige sehen den Stern.
39. Die drei starken Männer bringen David Wasser.
40. Salomos Thron.
41. Die Darstellung im Tempel.
42. Die Bundeslade.
43. Der siebenarmige Leuchter.
44. Samuels Darstellung im Tempel.
45. Die Flucht nach Ägypten.
46. Die Jungfrau mit dem Kinde, das Götzenbild der Ägypter.
47. Der kleine Moses zerbricht die Krone Pharaos.
48. Nebukadnezars Traum von einem Götzenbilde.
49. Der zwölfjährige Jesus im Tempel.
50. Die Taufe Christi.
51. Das eherne Meer.
52. Naeman badet im Jordan.
53. Die Bundeslade wird von zwei Männern ge-
54. Die Versuchung Christi. [tragen.
55. Daniel tötet den Drachen zu Babel.
56. David tötet Goliath.
57. David erschlägt einen Bären und einen Löwen.
58. Die Hochzeit zu Kana.
59. Jesus predigt dem Volke das Evangelium.
60. Jesus heilt einen Bettlägerigen.
61. Jesus heilt einen Aussätzigen.
62. Jesus schläft während des Seesturms im Schiffe.
63. Jesus heilt einen Besessenen.
64. Jesus mit der Samariterin am Brunnen.
65. Magdalena wäscht Jesus die Füße.
66. König Manasse im Gefängnis.
67. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.
68. David und Nathan.
69. Jesus und die Ehebrecherin.
70. Das Wunder mit den fünf Gerstenbroten und den zwei Fischen.
71. Die Verklärung Christi.
72. Salomos Urteil.
73. Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel.
74. Die Auferweckung des Lazarus.
75. Kaiphas berät mit den Pharisäern.
76. Der Einzug in Jerusalem.
77. Jeremias weint über Jerusalem.
78. David wird nach Goliaths Tötung mit Jubel empfangen.
79. Heliodor wird zu Tode gegeißelt.
80. Das Abendmahl.
81. Die Mannalese.
82. Die Juden essen das Osterlamm.
83. Melchisedek bringt Abraham Brot und Wein.
84. Die Fußwaschung.
85. Christus am Ölberg.
86. Der Verrat des Judas (steht hier fälschlich statt Nr. 90).
87. Simson tötet seine Feinde mit dem Eselskinnbacken.
88. Sangar tötet seine Feinde mit der Pflugschar.
89. David tötet seine Feinde mit dem Schwert.
90. Die Häscher fallen vor Christus zu Boden (steht hier fälschlich statt Nr. 86).
91. Joab ersticht Amasa auf verräterische Weise.
92. Saul wirft seine Lanze auf David.
93. Kain erschlägt Abel.
94. Die Verspottung Christi.
95. Hur wird von den Juden verspottet.
96. Noah wird von Ham verspottet.
97. Simson wird von den Philistern verspottet.
98. Die Geißelung Christi.
99. Achior wird an einen Baum gebunden.
100. Lamech wird von seinen zwei Frauen geschlagen.
101. Hiob wird von seiner Frau und dem Teufel gemißhandelt.
102. Die Dornenkrönung.
103. Apame setzt ihres Mannes Krone auf ihr eigenes Haupt.
104. Abisai will Simei, den Widersacher Davids, erstechen.
105. Amon will dem Boten Davids den Bart abschneiden.
106. Pilatus wäscht sich die Hände.
107. Die Kreuztragung.
108. Der Zug der Schächer zum Richtplatz.
109. Abrahams Opfer.
110. Der Erbe des Weingartens wird von den Knechten getötet.
111. Die Kundschafter mit der Traube.
112. Die Anheftung ans Kreuz.
113. Jubal und Tubalkain beim Schmieden.
114. Jesaias wird zersägt.
115. Der König der Moabiter erschlägt seinen Sohn auf der Mauer.
116. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.
117. Der Schächer zur Rechten Christi.
118. Der Schächer zur Linken Christi.
119. Nebukadnezar sieht im Traum einen großen Baum.
120. Der Tod des Königs Kodrus.
121. Eleasar und der Elefant.
122. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes, Longinus und dem gläubigen Hauptmann.
123. Michal verspottet den harfespielenden David.
124. Absalons Tod.
125. Evilmeradach zerhackt den Leichnam seines Vaters Nebukadnezar.
126. Die Kreuzabnahme.
127. Jakob erhält den blutigen Rock Josephs.
128. Adam und Eva mit dem Leichnam Abels.

Digitized by Google

129. Naemi beklagt den Tod ihrer beiden Söhne.
130. Die Grablegung.
131. Das Begräbnis Abners.
132. Joseph wird in eine Zisterne geworfen.
133. Jonas wird ins Meer geworfen.
134. Die vier Abteilungen der Vorhölle.
135. Die drei Knaben im feurigen Ofen.
136. Daniel in der Löwengrube.
137. Der Strauß befreit sein Junges aus dem Glase.
138. Christus überwindet den Teufel.
139. Benaja ersticht einen Löwen.
140. Simson erwürgt einen Löwen.
141. Ehud ersticht den König Eglon.
142. Maria überwindet den Teufel.
143. Judith enthauptet Holofernes.
144. Jael tötet Sissera.
145. Tomyris enthauptet Cyrus.
146. Christus erlöst die Erzväter aus der Hölle.
147. Auszug der Kinder Israel aus Ägypten.
148. Gott erlöst Abraham aus dem Feuer zu Caldäa.
149. Lot zieht aus Sodom.
150. Die Auferstehung.
151. Simson mit den Toren von Gaza.
152. Der Fisch speit Jonas aus.
153. Der Stein, den die Werkleute verworfen hatten, wird zu einem Schlußstein verwandt.
154. Die drei Marien am Grabe.
155. Christus als Gärtner.
156. Christus erscheint den drei Marien und zwei Jüngern.
157. Christus mit der Kreuzfahne erscheint seinen Jüngern.
158. Christus als Pilger mit der Kreuzfahne auf dem Wege nach Emmaus.
159. Christus mit der Kreuzfahne inmitten seiner Jünger hinter einem gedeckten Tisch.
160. Christus erscheint seinen Jüngern am See Tiberias.
161. Christus mit der Kreuzfahne von seinen Jüngern umgeben = 157.
162. Der ungläubige Thomas.
163. Die Himmelfahrt.
164. Jakobs Traum von der Himmelsleiter.
165. Christus als guter Hirte.
166. Elias Himmelfahrt.
167. Die Ausgießung des heiligen Geistes.
168. Der Turmbau zu Babel.
169. Die Juden empfangen die zehn Gebote.
170. Der Ölkrug der Witwe.
171. Maria umgeben von Erinnerungen an Christi Leben und Leiden.
172. Die Abreise des jungen Tobias.
173. Das Weib, das von 10 Pfennigen einen verloren hat.
174. Michal wird wider ihren Willen einem anderen Manne vermählt.
175. Maria neben Christus thronend.
176. Die Bundeslade wird von zwei Männern getragen.
177. Das geflügelte Weib auf dem Halbmond.
178. Salomo mit seiner Mutter auf einer Bank.
179. Der Tod Marias.
180. Maria beschützt mit ihrem Mantel den geistlichen und weltlichen Stand.
181. Moses führt wider die Stadt Saba Krieg.
182. Der Tod Abimelechs.
183. Michal läßt David zum Fenster hinab.
184. Maria bittet Gott für die Menschheit.
185. Abigail beschwichtigt David.
186. Das Weib von Thekoa mildert Davids Zorn gegen Absalon.
187. Die weise Frau von Abel mildert Joabs Zorn gegen ihre Stadt.
188. Das jüngste Gericht.
189. Der ungetreue Knecht.
190. Die klugen und törichten Jungfrauen.
191. Belsazar sieht Gottes Hand schreiben.
192. Christus zeigt Gott seine Wunden.
193. Antipater zeigt Julius Cäsar seine Wunden.
194. Maria zeigt Christus ihre Brüste.
195. Esther kniet vor Ahasver.
196. Die Pein der Verdammten in der Hölle.
197. Davids Rache an den Einwohnern von Rabba.
198. Gideons Rache an den Leuten zu Suchoth.
199. Der Untergang der Ägypter im roten Meer.
200. Die Freuden der Seligen im Himmel.
201. Die Königin von Saba vor Salomo.
202. Das Festmahl des Königs Ahasver.
203. Das Mahl der Kinder Hiobs.
204. Der verlorene Sohn erhält von seinem Vater sein Erbteil.
205. Der verlorene Sohn begibt sich auf die Reise.
206. Der Tanz des verlorenen Sohnes.
207. Der verlorene Sohn hütet die Schweine.
208. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes = 67.
209. Das Mahl nach der Rückkehr des verlorenen Sohnes.
210—224. Die 15 Vorzeichen des jüngsten Gerichts.
210. Das 1. Zeichen: Das Meer erhebt sich.
211. Das 2. Zeichen: Das Meer verschwindet.
212. Das 3. Zeichen: Wunderbare Geschöpfe kommen aus dem Meer.
213. Das 4. Zeichen: Flammen schlagen aus dem Meere auf.
214. Das 5. Zeichen: Die Vögel versammeln sich.
215. Das 6. Zeichen: Alle Gebäude stürzen ein.
216. Das 7. Zeichen: Die Steine schlagen aneinander.

Digitized by Google

217. Das 8. Zeichen: Erdbeben, Mensch und Tier fallen nieder.
218. Das 9. Zeichen: Alles Erdreich wird eben.
219. Das 10. Zeichen: Die Menschen gehen einher und können nicht reden.
220. Das 11. Zeichen: Die Toten stehen aus den Gräbern auf.
221. Das 12. Zeichen: Sterne fallen vom Himmel.
222. Das 13. Zeichen: Die Menschen sterben.
223. Das 14. Zeichen: Himmel und Erde brennt.
224. Das 15. Zeichen: Die Toten stehen aus den Gräbern auf = 220.
225—228. Die anderen Vorzeichen des jüngsten Gerichts.
225. Das 1. Zeichen: Die schlimmen Lehren des Antichrists.
226. Das 2. Zeichen: Die falschen Zeichen und Wunder des Antichrists.
227. Das 3. Zeichen: Die Gaben, die der Antichrist seinen Nachfolgern übergibt.
228. Das 4. Zeichen: Die Pein, die der Antichrist den Menschen antut.
229. Das jüngste Gericht.
230. Die Juden weinen.
231. Die Heiden weinen.
232. Die Sünder weinen.
233. Die Ungläubigen weinen.
234. Alle Menschen weinen.
235. Christus und die Boten des gefangenen Täufers.
236. Johannes der Täufer und die Juden.
237. Der reiche Mann bei Tisch.
238. Der arme Lazarus.
239. Der arme Lazarus in Abrahams Schoße.
240. Der reiche Mann in der Hölle.
241—244. Das Gleichnis vom großen Gastmahl.
241. Der Erste kauft ein Dorf.
242. Der Zweite kauft fünf Joch Ochsen.
243. Der Dritte nimmt ein Weib.
244. Die Blinden, Lahmen und Krummen werden geladen.
245. Christus ißt mit den Sündern.
246. Christus mit drei Jüngern im Schiff.
247. Der wunderbare Fischzug.
248. Die wunderbare Speisung.
249. Christus redet mit den Juden.
250. Christus weint über Jerusalem.
251. Die Heilung des Taubstummen.
252. Der Mensch, der unter die Mörder gefallen ist.
253. Der barmherzige Samariter.
254. Christus heilt vier Aussätzige.
255. Die Auferweckung des Jünglings von Nain.
256. Die Heilung des Wassersüchtigen.
257. Die Kreuztragung = 107.
258. Das Abendmahl = 80.
259. Christus am Ölberg = 85.
260. Die Gefangennahme Christi = 86.
261. Pilatus wäscht sich die Hände = 106.
262. Die Dornenkrönung = 102.
263. Die Anheftung ans Kreuz = 112.
264. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes, Longinus u. dem gläubigen Hauptmann = 122.
265. Die Darstellung im Tempel = 41.
266. Die Flucht nach Ägypten = 45.
267. Der zwölfjährige Jesus im Tempel = 49.
268. Die Gefangennahme Christi = 86 und 260.
269. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes = 116.
270. Die Kreuzabnahme = 126.
271. Die Himmelfahrt = 163.
272. Die Verkündigung = 26.
273. Die Geburt Christi = 30.
274. Die Anbetung der Könige = 37.
275. Die Darstellung im Tempel = 41 und 265.
276. Der zwölfjährige Jesus im Tempel = 49 u. 267.
277. Maria neben Christus thronend = 175.

Zu diesem Verzeichnis habe ich zweierlei zu bemerken:

1. Die Holzschnitte Nr. 86 und 90 stehen beide, wie schon der zugehörige Text beweist, an falscher Stelle. Denn die im XV. Jahrhundert oft dargestellte Szene (Joh. 18,6), wo die Häscher auf Christi Wort „ich bin es“ zurückweichen und zu Boden fallen, gehört zeitlich vor die Gefangennahme. Außerdem sind Nr. 87—89 nicht die alttestamentlichen Vorbilder für 86 und Nr. 91—93 nicht die für 90. Die Holzstöcke von Nr. 86 und 90 sind also vom Setzer miteinander vertauscht worden.

2. Nach dem Text beginnen mit Nr. 272 die sieben Freuden der Maria. Dargestellt sind aber nur sechs, es fehlt zwischen 272 und 273 die zweite Freude, die Heimsuchung. Die Überschrift für den Holzschnitt steht freilich da: „Die ander freud vnser lieben frauwen. Maria grüßet Elisabeth als sie gieng vber das gebirg Lucas am ersten capitel“, aber darunter folgt ein leerer Raum, gerade so groß, wie zum Einsetzen des Holzstockes nötig war. Man könnte denken, der Holzstock

Digitized by Google

sei zwar vorhanden gewesen, aber kurz vor dem Druck wieder aus dem Satz herausgenommen worden, weil er zu stark beschädigt war, oder auch, er sei abhanden gekommen, und was für Möglichkeiten es sonst noch gibt. Indessen es läßt sich beweisen, daß der fehlende Holzschnitt der Heimsuchung nie vorhanden gewesen, also weder geschnitten, noch gezeichnet worden ist. Davon später noch.

Die Holzschnitte sind der Mehrzahl nach in den besten Drucken bisweilen von einer Feinheit und Klarheit der Linien, daß sie in der Wirkung Kupferstichen nahekommen.

Wie ich schon in der Einleitung kurz erwähnte, ist der Drachsche Heilsspiegel noch einmal in einer zweiten Auflage erschienen, was den Bibliographen, soweit ich gesehen habe, bisher entgangen ist. Vermutlich ist es der Druck, der von Hain unter Nr. 14934, von Ebert unter Nr. 21582b verzeichnet worden ist. Er hat weder eine Angabe des Druckortes und Druckers, noch des Druckjahres, ist aber nach den Typen ein Erzeugnis der Drachschen Druckerei. Die Holzschnitte sind von denselben Stöcken abgedruckt, wie die der bezeichneten Drachschen Ausgabe. Da nun das Geschäft Peter Drachs sich auf seinen Sohn und seinen Enkel, die beide den Vornamen Peter hatten, vererbte und erst 1530 erlosch, so ist es kaum wahrscheinlich, daß diese die Holzstöcke an einen fremden Drucker abgetreten hätten. Also auch das spricht dafür, daß die zweite Auflage aus der Drachschen Druckerei hervorgegangen ist. Sie ist auf jeden Fall von Peter Drach dem mittleren, der 1504 starb, veranstaltet worden, vermutlich Mitte der 90er Jahre, wie man aus anderen Drachschen Drucken der Zeit schließen darf; ja sogar eine Entstehung in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts wäre noch möglich.

Diese zweite Auflage besteht aus 7 ungezählten und 229 gezählten Blättern. Das 1. Blatt ist leer, das 2. enthält die Vorrede, die folgendermaßen beginnt: [d] Ie da vil volckes | vnderwysen zu ge | rechtikeit die wer- | dent schynende al- | so die sternen in d' | ewigen selikeyt. Bl. 3a bis 6a enthält das Register, Bl. 6b ist leer. Bl. 7a steht der Titel. Er lautet:

Das ist der spiegel der menschen behalt-
nysse mit den euangelien vnd mit episte
len nach der zyt des iares.

Er weicht also vom Titel der Originalausgabe etwas ab. Mit Bl. 8a (dem ersten gezählten Blatt mit der römischen Ziffer I und der Signatur aii) beginnt der Text, der auf Bl. CCXXIXa, Kolumne 2 mit den Worten „Deo gratias" schließt. Das ganze Buch ist mit einer einzigen Schrift gedruckt, während in der 1. Auflage für die Überschrift zu den Holzschnitten eine besondere, größere Type verwendet worden ist. Die Einrichtung des Satzes weicht sonst nur wenig von der der 1. Auflage ab. Die Kolumnen sind anstatt 78 nur 69 mm breit. Da nun die meisten Holzschnitte eine Breite von 78 mm haben, ragen sie an beiden Seiten über die Kolumnen hinaus, was ein unschönes Satzbild ergibt. Auch sonst macht diese 2. Auflage auf Schönheit keinen Anspruch. Das Papier ist viel geringer, viel weniger kräftig und widerstandsfähig, als das der 1. Auflage, die Linien der Holzschnitte erscheinen daher zum Teil ein wenig breiter, die Stöcke sind auch nicht immer gut eingeschwärzt. Überhaupt ist auf die ganze Herstellung geringere Sorgfalt verwandt worden, auch schon beim Satz, wie die vielen falschen Blattzahlen beweisen.

Exemplare dieser 2. Auflage sind ebenso selten, wie die der ersten. Ich kann ebenfalls nur sieben nachweisen und zwar:

Digitized by Google

1. Berlin, Königl. Bibliothek (Incunab. 14934a). 2. Braunschweig, Herzogl. Kupferstichsammlung (das frühere Vaselsche Exemplar). 3. Breslau, Königl. und Universitätsbibliothek (B. 1152). 4. Koblenz, Bibliothek des Königl. Gymnasiums. 5. Mainz, Stadtbibliothek (Incun. 1187). 6. Prag, Universitätsbibliothek (44 E 10). 7. Straßburg, Universitäts- und Landesbibliothek (K 3377).

Von diesen Exemplaren unterscheiden sich einige von den übrigen durch kleine Veränderungen, die während des Drucks der Auflage vorgenommen worden sein müssen, was auch schon bei der Urausgabe zu bemerken war.

In bezug auf die Holzschnitte weicht die 2. Auflage von der ersten in folgenden Punkten ab:

1. Die Nrn. 86 und 90 (der Verrat Judas und die Häscher fallen vor Christus zu Boden), die in der 1. Auflage vertauscht waren, stehen nunmehr an der richtigen Stelle im Text.

2. Nr. 233 und 234 (die Ungläubigen weinen und alle Menschen weinen) sind miteinander vertauscht.

3. Nr. 240, der reiche Mann in der Hölle, fehlt, an seine Stelle ist eine geringe Kopie von der Gegenseite ohne den zweiten Teufel, der die Faust ballt, getreten.

4. Zwischen 272, die Verkündigung, und 273, die Geburt Christi, ist der Holzschnitt mit der Heimsuchung eingeschoben, der in der 1. Auflage ganz fehlte und für den dort ein leerer Raum gelassen war. Die 2. Auflage hat infolgedessen im ganzen nicht 277, sondern 278 Holzschnitte.

Was die Güte des Abdrucks betrifft, so stehen die Holzschnitte der 2. Auflage naturgemäß denen der ersten nach, namentlich die bisweilen kupferstichartige Feinheit der Linien, von der ich bereits sprach, wird man hier nicht mehr finden. Indessen sind sie verhältnismäßig immer noch vortrefflich, wie die zwölf diesem Aufsatze beigegebenen Abbildungen beweisen, die nach dem Braunschweiger Exemplar hergestellt sind, und doch ist dieses unter den sieben bis jetzt nachweisbaren noch nicht einmal das beste.

Den folgenden Untersuchungen sind selbstverständlich nur die Holzschnitte der Originalausgabe zugrunde gelegt worden.

Wer zum ersten Male den Drachschen Heilsspiegel unvorbereitet durchblättert, dem wird die Gesamtheit der Holzschnitte einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen: er wird sich von der Mehrzahl in höchstem Grade angezogen, von der Minderzahl vielleicht nicht gerade abgestoßen, aber jedenfalls nicht sehr befriedigt fühlen. Der Schluß wird sein: nicht alle Holzschnitte sind von derselben Hand. Bei sorgfältiger wiederholter Prüfung wird vielleicht der erste Eindruck derselbe bleiben, aber der Schluß wird wahrscheinlich anders lauten: der Entwurf sämtlicher Holzschnitte geht auf eine Hand zurück, ihre technische Ausführung, der Schnitt, auf verschiedene Hände. Zweifel werden freilich immer bestehen, ob man die schlechten, ja selbst rohen Holzschnitte, die sich tatsächlich unter der Masse befinden, demselben hervorragenden Zeichner zumuten darf, an dessen reizvollen Schilderungen man sein Auge erfreut hat. Solche Zweifel sind im Laufe der Jahre schriftlich und mündlich von sehr beachtenswerter Seite mir gegenüber geäußert worden, und nur im Hinblick auf sie fühle ich mich veranlaßt, das Folgende breiter auszuführen, als ich es sonst getan hätte. Hinzufügen will ich noch, daß ich für die nicht immer leichten Untersuchungen immer nur die schärfsten und klarsten Drucke, die mir zugänglich waren, benutzt habe, eine für den Fachmann freilich selbstverständliche Forderung.

Digitized by Google

Wie ich schon sagte, sind für den Schmuck des Drachschen Heilsspiegels 253 verschiedene Holzschnitte (d. h. Holzstöcke) verwendet worden. Diese 253 lassen sich rein äußerlich zunächst in zwei große Gruppen einteilen: in gute und in schlechte oder sagen wir weniger gute. Den guten, die fast zwei Drittel aller ausmachen, es sind 168, stehen 85 weniger gute oder ganz schlechte gegenüber. Diese 85 mangelhaften Holzschnitte sind durch das ganze Buch verstreut. Anfangs treten sie nur vereinzelt oder in kleinen Gruppen auf, zuletzt bilden sie eine einzige große Gruppe. Es sind folgende Nummern des Verzeichnisses: 23, 25, 30, 42, 49—52, 55—57, 59, 64, 66—68, 70, 73, 74, 77—79, 81—83, 87—89, 91—93, 95—97, 100, 101, 153—160, 162, 165, 176, 212, 214, 215, 217, 219, 222, 225—256.

Man erkennt bald: was ungeschickt oder gar roh an diesen 85 Holzschnitten erscheint, ist nicht auf das Konto des Zeichners, sondern auf das des Formschneiders zu setzen. So eckig zeichnet selbst der geringste Künstler nicht, und wenn es sich auch einer vornähme, der Stift oder die Feder würde doch immer wieder wie von selbst die runde Linie suchen. Aber die schönste Linie einer Vorzeichnung kann durch das Messer des Formschneiders bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden. Wer in der Geschichte des älteren deutschen Holzschnitts bis Dürer zu Hause ist, weiß, wie mancher treffliche Entwurf bei der Ausführung in Holzschnitt der Willkür und dem Ungeschick des Formschneiders zum Opfer gefallen ist. So auch bei den 85 Holzschnitten hier. Der Mann, dem die Holzstöcke zur Bearbeitung übergeben wurden, muß eine merkwürdig ungeschickte Hand gehabt haben, jedes feinere Gefühl für das Leben, das in den Linien der Vorzeichnung steckte, muß ihm abgegangen sein. Er arbeitet in geraden Linien, eine schöne gleichmäßige Rundung bringt er gar nicht heraus. Der Mund wird ein dicker wagerechter Strich, nur selten einmal mit einem Abschluß an den Enden, die Nase erscheint infolge der mangelnden Rundung oft geradezu verstümmelt, den Händen und Füßen ergeht es nicht besser. Die Umrisse der Gestalten verlaufen nicht, wie bei den guten Schnitten, in einem Zuge von gleichmäßiger Stärke, sondern bald stärker, bald schwächer, als hätte er das Messer öfter abgesetzt. Am meisten unterscheiden sich diese 85 mangelhaften Schnitte von den guten durch die Schraffierung. Während bei den guten die einzelnen Striche unmerklich anschwellen, sich nach dem Lichte zu runden und endlich in eine feine Spitze auslaufen, verlaufen sie bei den schlechten fast ausschließlich ohne Biegung, dürr und spröde in derselben Stärke. In einer Lage mehrere gleichstarke Striche nebeneinander zu setzen, gelingt diesem Formschneider nur schwer. Auch bei der einfachsten Umrißzeichnung, z. B. den Blüten über der Bundeslade Nr. 42, versagt seine Kunst.

Anders die 168 guten Schnitte. Hier scheint fast immer die Absicht des Zeichners restlos wiedergegeben worden zu sein; es sind Meisterleistungen des Formschnittes. Aber sie rühren sicherlich nicht alle von einer Hand her. Bei genauer Untersuchung läßt sich eine kleine Gruppe abtrennen, die in der Technik des Schnitts so viel Eigenart zeigt, daß man sie einem besonderen Formschneider zuschreiben muß. Sie besteht aus folgenden 22 Nummern: 190, 192, 194, 196—200, 202, 203, 205—207, 209—211, 213, 216, 218, 220, 221, 223. Man erkennt sie an folgenden Eigenschaften: der Schnitt ist mit einer geradezu peinlichen Genauigkeit ausgeführt. Das ist vom rein technischen Standpunkt aus betrachtet ein Gewinn, vom künstlerischen Standpunkt aus ein Verlust. Alle Linien sind zu gleichmäßig geschnitten und nicht genügend nach verschiedenen Stärkegraden abgestuft. Es ist eine Pedanterie, die alles für gleichwertig hält und danach handelt. Dadurch haben die

Digitized by Google

Gestalten etwas Strenges, ja Starres bekommen, eine gewisse Unfreiheit haftet ihnen an, und das innere Leben, das sie in der Vorzeichnung gehabt haben müssen, weil es die übrigen guten haben, ist ihnen verloren gegangen. Das Haar dieser Gestalten ist sehr sorgfältig, aber zu schematisch geschnitten, wie es bei den beiden andern Formschneidern nicht vorkommt. Was aber besonders charakteristisch ist, ist die Behandlung der Nasen. Man findet da eine kleine, bei unklaren Drucken kaum bemerkbare Einbiegung zwischen Nasenkuppe und Flügel, die durch diese ganze Gruppe von Holzschnitten hindurchgeht. Außerdem haben sämtliche 22 Holzschnitte an allen 4 Seiten eine Einfassung, wo die übrigen, die guten, wie die schlechten, keine haben würden, sicherlich eine Zutat des Formschneiders.

Wir haben also 3 Formschneider vor uns: einen Stümper, einen Meister und einen Pedanten. Und wenn auch der erste mit seiner Vorlage nicht gerade liebevoll umspringt und der letzte einen übergroßen Respekt vor ihr hat, so daß die Arbeiten beider recht verschieden voneinander ausfallen, so groß ist der Unterschied doch nicht, daß man nicht überall eine Sprache und einen Geist wahrnähme, der das Schlechteste und das Beste miteinander verbindet. Ein einziger hervorragender Künstler hat die Zeichnungen für sämtliche Holzschnitte geliefert und dieser einzige Zeichner ist der Hausbuchmeister. Wer ihn genau kennt, wird nicht mehr daran zweifeln, wenn er die zwölf diesem Aufsatze beigegebenen Abbildungen und die zehn bei Muther II, Taf. 64—66a prüft[1]). Absichtlich habe ich zur Nachbildung auch einen von den ziemlich schlecht ausgeführten Holzschnitten, die Geburt Christi (Nr. 30), ausgewählt und ihm einen gut geschnittenen, die Anbetung der Könige (Nr. 37) gegenübergestellt, um zu zeigen, daß die Vorzeichnung für beide von einer Hand herrühren muß. Nur ein einziger Holzschnitt scheint mir nicht auf eine unmittelbare Vorzeichnung des Meisters zurückzugehen: die Verhöhnung des blinden Simson durch die Philister (Nr. 97). Er fällt auch durch seine Maße aus den anderen heraus, er ist 98 mm hoch, 70 mm breit, also der kleinste von allen. Ich halte ihn für einen in der Eile gemachten Nachschnitt, der als Ersatz für einen schon vorhandenen, aber vielleicht schadhaft gewordenen Originalholzschnitt des Meisters dienen mußte.

Unter den sämtlichen Holzschnitten des Drachschen Heilsspiegels befinden sich einige wenige, die nicht nur sehr schlecht geschnitten sind, sondern auch in der Erfindung recht zurückgeblieben, anfängerhaft erscheinen. In ihrem altertümlichen Aussehen passen sie keineswegs zu dem Bilde, das wir uns bisher vom Hausbuchmeister gemacht haben. Wie läßt sich das erklären, wenn sie wirklich auf seine eigene Zeichnung zurückgehen? Greift er vielleicht auf ältere Vorbilder zurück?

Wollten wir den Angaben Muthers vertrauen, so wäre der Drachsche Heilsspiegel die älteste der Ausgaben des Heilsspiegels mit 278 Illustrationen. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Der Drachsche Heilsspiegel ist vielmehr ein Nachdruck des 1476 bei Bernhard Richel in Basel erschienenen Heilsspiegels (Hain *14936), und die Holzschnitte des Hausbuchmeisters verhalten sich zu den Baselern genau so, wie die Holzschnitte Hans Holbeins in den Baseler Nachdrucken von Luthers Neuem Testament sich zu den Holzschnitten der Wittenberger Urausgaben verhalten: sie sind keine eigentlichen Kopien, aber auch nicht

(1) Ich war noch damit beschäftigt, die letzte Feile an diese Abhandlung anzulegen, da erschien als ein Teil der Studien zur deutschen Kunstgeschichte im Verlag von J. H. Ed. Heitz in Straßburg die Ausgabe sämtlicher Holzschnitte des Drachschen Heilsspiegels mit einer Einleitung von Hans Naumann. Über den Wert dieser Ausgabe werde ich mich in einem Nachwort äußern.

Digitized by Google

ganz freie Schöpfungen, sondern sie lehnen sich meistens bald mehr bald weniger an die Urbilder an.

Der Gedanke einer Abhängigkeit der Holzschnitte des Hausbuchmeisters von den Richelschen ist mir zum ersten Male gekommen, als ich in dem Buche von Georg Steinhausen, der Kaufmann in der deutschen Vergangenheit (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, Verlag von Eugen Diederichs), die Abbildung Nr. 59 („Bote") sah, die dem Richelschen Heilsspiegel entnommen ist. Eine Vergleichung mit dem Holzschnitt Nr. 29 (Elieser und Rebekka) im Drachschen Heilsspiegel machte es mir klar, daß die große Übereinstimmung beider im ganzen wie im einzelnen auf keinem bloßen Zufall beruhen könne. Ich entschloß mich daher, das Verhältnis der beiden Ausgaben aufs genaueste zu untersuchen. Im Herbst 1902 war ich mit dieser mühsamen und zeitraubenden Arbeit fertig. Zur Verfügung standen mir von dem Richelschen Heilsspiegel das Exemplar der Göttinger Universitätsbibliothek und das der Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe. Da beide keine Bezeichnung des Druckortes, Jahres und Druckers tragen[1]), wiederholte ich die Vergleichung der Sicherheit wegen noch einmal Ende 1906 an der Hand des voll bezeichneten und datierten Exemplares des Berliner Kupferstichkabinetts, das mir zu diesem Zwecke dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des damaligen Direktors Geheimrat Lehrs zur Verfügung gestellt wurde. Ich muß gestehen, daß mir durch die Vergleichung des Nachdrucks mit dem Urdruck (wenn man den Richelschen Heilsspiegel so nennen darf) höchst lehrreiche und ungeahnte Einblicke in die Praktiken der Druckereien des XV. Jahrhunderts zu teil wurden. Im folgenden will ich nur das für unseren Zweck Wichtigste als Ergebnis der Vergleichung mitteilen.

Wenn man den Drachschen Heilsspiegel neben den Richelschen legt und nun vom Beginn des eigentlichen Textes an Blatt für Blatt, Seite für Seite miteinander vergleicht, so bemerkt man, daß das Augenmerk von Drachs Setzer darauf gerichtet ist, die ganze Satzanordnung Richels auf eine fast sklavische Weise nachzuahmen, auch an Stellen, wo diese geradezu widersinnig ist (wie z. B. auf Bl. IIb, wozu noch die letzten vier Zeilen der vorhergehenden Seite hinzuzuziehen sind). Man braucht in beiden Ausgaben von Anfang an immer nur die letzten Worte einer Seite miteinander zu vergleichen, da zeigt es sich, wie sich der Setzer Drachs bemüht, mit seiner Vorlage gleichen Schritt zu halten, d. h. seine Seite womöglich mit denselben Worten wie Richel zu schließen. Hat er einmal zu eng gesetzt und ist er deshalb mit dem Text seiner Vorlage fertig, bevor die unterste Zeile erreicht ist, so setzt er einfach nicht weiter und läßt den Raum unten frei, nur um die Übereinstimmung mit dem Richelschen Druck zu wahren und die nächste Seite mit denselben Worten wie dieser beginnen zu können. Auf diese Weise erklärt sich denn auch ohne weiteres die verschiedene Länge der Kolumnen im Drachschen Heilsspiegel. Überhaupt läßt sich so ziemlich alles, was uns an der Einrichtung des Satzes bei Drach auffällt, auf die Vorlage zurückführen. Was nun den Text Drachs angeht, so stimmt er freilich nicht völlig mit dem Richelschen überein. Wo Richel einen zu altertümlichen oder für die rheinfränkischen Leser Drachs unverständlichen Ausdruck hat, wo ein Wort offenbar verdruckt ist, oder wo sich größere Irrtümer zeigen, da verbessert Drach, er bringt auch bisweilen erklärende Zusätze, besonders bei den Überschriften zu den Holzschnitten. Andererseits wieder-

(1) Die Exemplare ohne diese Angaben gehören, wie es scheint, derselben Auflage an, wie die voll bezeichneten und datierten.

Digitized by Google

holt er aber auch ohne Bedenken manchen Fehler Richels. Selbstverständlich ist die alemannische Mundart der Vorlage in die rheinfränkische übertragen, was ja mit keinen großen Schwierigkeiten verbunden war, meist brauchten nur die Diphtonge in einfache lange Vokale, die dunkelen Vokale in hellere umgeändert zu werden.

Bei Drach sind, wie ich schon angab, die Überschriften der Holzschnitte mit einer größeren, sonst nicht weiter verwendeten Schrift gedruckt. Mit fast derselben Schrift ist der ganze Richelsche Heilsspiegel gedruckt, was sicherlich nicht ohne Einfluß auf Drachs Wahl einer größeren Type gewesen ist.

Das bei Drach am Schluß stehende Deo gratias mit dem Druckerzeichen darunter ist ebenfalls nichts anderes als eine Nachahmung des Schlusses des Richelschen Werkes, bei dem allerdings zwischen dem Deo gratias und dem Druckerzeichen noch das 5 Zeilen umfassende Kolophon steht.

Die Holzschnitte endlich sind bei Drach an derselben Stelle in den Text eingesetzt, wie bei Richel. Nur in der Zahl ist ein Unterschied: Richel hat 278, Drach 277. Auch hierfür gibt es eine Erklärung. Bei Richel steht ein Abschnitt von fast 6 Kolumnen Länge an einer Stelle, wo er offenbar nicht hingehört. Er beginnt Bl. 42b mit den Worten: Hie erkickete vnser herre der witwē sun vnd erlöst ouch einen besessenen menschen, und endet Bl. 44a mit den Worten: mit vastende vnd mit bettende. Dazu gehört ein Holzschnitt. Fast dieser ganze Abschnitt kommt nun an der richtigen Stelle viel weiter hinten noch einmal vor, wo ihm aber ein anderer Holzschnitt beigegeben ist. Im Drachschen Nachdruck ist an der ersten Stelle der Abschnitt gestrichen, der dazu gehörige Holzschnitt fehlt selbstverständlich auch.

Wie ich bei der Besprechung des Drachschen Heilsspiegels erwähnte, fehlt in diesem ein Holzschnitt, die Heimsuchung, obwohl die Überschrift dazu dasteht. Darunter ist ein freier Raum für die Aufnahme des Holzschnitts gelassen. Ganz so bei Richel, nur daß dort der freie Raum nicht so groß ist, daß der Holzstock noch hätte eingefügt werden können.

Und nun zu den Drachschen Holzschnitten selbst und ihrem Verhältnis zu den Richelschen. Machen wir uns erst einmal die Umstände klar, von denen ihre Entstehung abhing.

Peter Drach in Speier beschließt, den Richelschen Spiegel der menschlichen Behaltnis nachzudrucken. Er übergibt ein Exemplar von diesem zunächst einem Korrektor, der die ihm nötig erscheinenden Verbesserungen des Textes vornimmt und die Mundart verändert. Dies korrigierte Exemplar, das als direkte Vorlage für den Nachdruck bestimmt ist, wandert, bevor es der Setzer in die Hände bekommt, zu dem Maler, der den Auftrag erhalten hat, in Anlehnung an die Richelschen Vorbilder neue Zeichnungen anzufertigen. Die Größe der neuen Holzschnitte steht von vornherein fest, die Breite muß sich nach der Kolumnenbreite richten, die Drachschen Maße sind viel geringer als die Richelschen. Dem Künstler sind also Beschränkungen auferlegt, von denen jedenfalls die äußerliche ihm lästiger sein muß als die innerliche, die die Rücksicht auf die Vorlage verursacht. Eine Durchschnittsnatur hätte sich damit begnügt, mehr oder weniger getreue verkleinerte Kopien der Richelschen Holzschnitte zu liefern. Wie der Hausbuchmeister sich mit seiner Aufgabe abgefunden hat, zeugt für seine hohe Begabung und sein großes Können. Eine bessere Gelegenheit, einen Blick in seine geistige Werkstatt zu werfen, gibt es gar nicht, als wenn man jeden Holzschnitt des Drachschen Heilsspiegels mit dem entsprechenden des Richelschen vergleicht.

Die Richelschen Holzschnitte gehören sicher verschiedenen Händen und ver-

Digitized by Google

schiedenen künstlerischen Entwicklungsstufen an. Ein Teil mag erst für den Druck, also um 1475, entworfen worden sein, ein anderer Teil macht einen viel älteren Eindruck, man glaubt Kopien von geringen Federzeichnungen aus der Mitte des XV. Jahrhunderts vor sich zu sehen. Das Verhältnis des Hausbuchmeisters zu seiner Vorlage mußte also je nach deren Beschaffenheit wechseln. Ganz so wie sie war, konnte er keine einzige übernehmen. So trugen viele Richelschen Personen eine Tracht, die längst nicht mehr modern war. Der Hausbuchmeister steckt sie darum in die Kleider, die zu seiner Zeit getragen wurden. Er streckt die meist untersetzten Menschen seiner Vorlage, gibt ihnen längere Beine und macht sie im ganzen schlanker, wie es sein Geschmack war. Künstlerische Kritik übt er an jedem Richelschen Holzschnitt, indem er ihn umzeichnet. Es gibt da eine Menge Möglichkeiten. Oft kann er von dem alten Holzschnitt überhaupt nichts mehr gebrauchen, es entsteht dann eine Komposition, bei der auch nicht das Geringste mehr an jenen erinnert. In einem anderen Falle ist die alte Vorlage im ganzen gut, nur die Einzelheiten müssen alle umgestaltet werden. In einem dritten Falle gefallen ihm gewisse Einzelheiten, er behält sie bei, verändert aber die Gesamtanlage völlig. Aber mag er sich bisweilen auch noch so stark an das Alte anlehnen, bei dem Umgießen in die neue Form kommt doch immer etwas heraus, was den Gedanken an ein vorhandenes fremdes Vorbild, wenn man dies nicht zufällig kennt, kaum einmal aufkommen läßt. Diese neuen Holzschnitte sprechen eben, mit wenigen Ausnahmen, die unverfälschte Sprache unseres Meisters. Es hindert uns nichts, sie seinen Originalschöpfungen, den Stichen und Gemälden, an die Seite zu stellen. Wenn man die Richelschen Holzschnitte betrachtet und dann sieht, was unter den Händen des Meisters aus ihnen geworden ist, muß man oft über seine Gestaltungskraft staunen. Steif und ungelenk, wie Gliederpuppen, stehen die Gestalten bei Richel da, und zu lebendigen Menschen sind sie bei Drach geworden. Anstatt der früheren Gemessenheit und Zurückhaltung in den Bewegungen, anstatt der geringen Gebärdensprache und des Mangels an seelischem Empfinden finden wir nun eine Freiheit und Natürlichkeit, ja Zwanglosigkeit der Bewegungen, einen Reichtum an Ausdruck in den Gesichtern und Händen, eine Treffsicherheit in der Zeichnung einzelner Charaktere, eine Menge von reizvollen Einzelheiten, einen bis dahin bei religiösen Gegenständen nicht gekannten Zug zum Weltlichen, einen bei jeder Gelegenheit durchbrechenden Humor, Dinge, die wir auch bei den größten Zeitgenossen unseres Künstlers in dieser Vereinigung nicht wieder antreffen.

Man darf wohl als sicher annehmen, daß der Meister seine neuen Holzschnitte in derselben Reihenfolge entworfen hat, wie er sie bei Richel fand. Nun ist auch der größte Künstler ein Mensch wie jeder andere, der seine guten und schlechten Tage und Stunden hat. In unserm Falle handelt es sich um die Erledigung eines Auftrages, der so eng begrenzt war, daß er gerade einem gern frei schaffenden Künstler, wie es der Hausbuchmeister jedenfalls gewesen ist (seine Stiche bezeugen es), nicht ganz nach dem Herzen sein konnte. Er mag die Sache mit ihrem fortwährenden Zwange allmählich satt bekommen und gegen das Ende zu nicht mehr mit derselben Lust und Liebe, derselben lebhaften Phantasie wie im Anfang gearbeitet haben. Kurzum, die letzten Holzschnitte zeigen ein Nachlassen der Gestaltungskraft. Sie sind leider auch zugleich die am schlechtesten geschnittenen. Auf sie werden gewiß die, die nicht recht daran glauben wollen, daß der Hausbuchmeister der Zeichner sämtlicher Holzschnitte des Heilsspiegels ist, besonders hinweisen. Aber man kann derartige Zweifel sofort entkräften, wenn man auf die

Digitized by Google

Tatsache aufmerksam macht, daß die Art, wie Veränderungen an den Richelschen Holzschnitten vorgenommen worden sind, sich bei den schlechten Drachschen Holzschnitten ebenso findet, wie bei den guten. Unter den schlechten ist gar mancher, der das Vorbild völlig verändert wiedergibt, während andererseits unter den besten viele sind, die sich an das Vorbild enger anlehnen, als man vermuten könnte. Die Annahme eines zweiten Zeichners, dem man die schwächeren Holzschnitte aufbürden könnte, ist eben in jeder Hinsicht unmöglich.

Die Zeichnungen, die der Hausbuchmeister wohl, wie damals allgemein üblich, selbst mit der Feder auf den Holzstock gezeichnet hatte und die deshalb nicht erst von fremder Hand dahin übertragen zu werden brauchten, wandern nun in die Werkstatt des Formschneiders. 253 Stöcke waren zu schneiden. Bevor sie nicht alle oder wenigstens zum größten Teil fertig waren, konnte der Setzer seine Arbeit nicht beginnen. Dem Verleger lag gewiß daran, die Veröffentlichung nicht zu lange hinauszuschieben. Die 253 Holzstöcke mußten also an mehrere Formschneider verteilt werden. Wir sahen, daß drei beteiligt gewesen sind. Wie es scheint, wurde demjenigen, der das wenigste Geschick hatte, mit Absicht der Schnitt der Zeichnungen anvertraut, die wenige und verhältnismäßig große Figuren und wenig Detail hatten, also am leichtesten auszuführen waren. Am wahrscheinlichsten ist (wenn man sich überhaupt noch weiter in diese Verhältnisse hineindenken will), daß Peter Drach die Holzstöcke nicht selbst an diese drei Formschneider verteilt hat, sondern daß ein einziger, ein Meister von Ruf, den ganzen Auftrag bekommen hat, der dann den größten Teil, die schwierigsten Zeichnungen, selbst geschnitten hat, die übrigen von zwei seiner Gesellen oder Lehrjungen hat schneiden lassen.

Nun kann eine Folge von Umständen eintreten, von denen der erste auf den zweiten, der zweite auf den dritten ungünstig einwirkt, so daß schließlich naturgemäß kein ganz erfreuliches Endergebnis gezeitigt wird, sowie es tatsächlich zu verschiedenen Malen bei den Holzschnitten zum Drachschen Heilsspiegel der Fall gewesen ist. Erstens: der Richelsche Holzschnitt ist sehr altertümlich oder roh und der Gegenstand läßt wenige Veränderungen zu. Zweitens: Der Hausbuchmeister arbeitet gerade einmal mit weniger Lust, ändert deshalb auch an seiner Vorlage nicht so viel wie sonst, die Zeichnung, die entsteht, zeigt seine Eigenart nur in geringem Maße. Drittens: Diese Zeichnung fällt einem Formschneider in die Hände, der nichts kann. Was ist der Schluß? Der fertige Holzschnitt steht künstlerisch in einem so großen Abstand von den freien Schöpfungen des phantasievollen Meisters, besonders den Stichen, und zeigt seinen Geist in so geringem Maße, daß jemand, der den Zusammenhang nicht kennt, die stärksten Bedenken haben wird, eine solche Arbeit diesem Meister zuzuschreiben.

Ich hoffe aber, meine Darlegungen sind so ausführlich und überzeugend gewesen, daß die Zweifler verstummen werden.

Wir gehen nun einen Schritt weiter und fragen, wann die Holzschnitte zum Drachschen Heilsspiegel gezeichnet sind. Wann das Buch gedruckt worden ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Typenvergleichung, die in andern Fällen zu guten Ergebnissen geführt hat, läßt hier im Stiche. F. W. E. Roth, der beste Kenner der Speirer Drucke, setzt in seiner Geschichte und Bibliographie der Buchdruckereien zu Speier im XV. und XVI. Jahrhundert (1. Hälfte, Speier 1894, S. 79) den Heilsspiegel um 1490—1495 an. In einem Briefe, den er mir vor 10 Jahren schrieb, möchte er eine noch spätere Entstehung annehmen, lediglich der Typen wegen. Beides ist unmöglich.

Digitized by Google

Eine Anzahl von Exemplaren des Richelschen Heilsspiegels hat am Ende (wie es scheint mit einem Stempel gedruckt) die Angabe, daß der Druck im Jahre 1476 „uf Sant Gilgen Obent", d. h. am 31. August 1476 vollendet worden ist. Der erste bezeichnete und datierte Druck Peter Drachs des Älteren stammt aus dem Jahre 1477. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß Drach schon bald nach dem Erscheinen des Richelschen Werkes den Plan zu einem Nachdruck gefaßt hat. Zunächst wissen wir also nur eins: der Drachsche Heilsspiegel ist nach 1476 gedruckt. Ich füge sofort ein weiteres Datum hinzu: er muß spätestens Mitte 1488 veröffentlicht worden sein. Denn 1489 am Freitag nach Lichtmeß, d. h. am 6. Februar 1489, vollendete Peter Berger in Augsburg den Druck einer neuen Ausgabe des Spiegels der menschlichen Behaltnis (Hain 14937). Als Vorlage diente ihm, wie sich mit unbedingter Sicherheit nachweisen läßt, ein Exemplar der Drachschen Ausgabe. Die Einrichtung des Satzes ist der Drachs möglichst angenähert, die Holzschnitte stehen auf derselben Seite und fast immer an derselben Stelle im Text wie bei Drach. Der Text ist moderner gestaltet. Die Holzschnitte sind kleiner als die Drachschen, entsprechen ihnen aber genau, es sind sehr gewöhnliche Kopien (nicht etwa Umarbeitungen) von diesen und zwar alle bis auf acht im Gegensinn. Die 277 Holzschnitte der Vorlage sind um einen vermehrt, die Heimsuchung, die bei Drach fehlte. Die Holzschnitte Nr. 86 (der Verrat des Judas) und 90 (die Häscher fallen vor Christus zu Boden) stehen ebenso an falscher Stelle wie in dem Drachschen Druck.

Die nächstfolgende Ausgabe des Spiegels der menschlichen Behaltnis ist die von Michel Greiff in Reutlingen, Hain 14938, vollendet „vff dz new jar In dē .m. cccclxxxxij.", also am 1. Januar 1492. Die Holzschnitte sind wieder Kopien der Drachschen, aber nicht für diese Ausgabe neu gemacht, sondern von den Bergerschen Holzstöcken wieder abgedruckt. Greiff scheint nach Bergers Tode das ganze Inventar von dessen Druckerei übernommen zu haben.

Am 9. November („freytag vor sant Marteinstage") 1492 vollendete Hans Schönsperger in Augsburg den Druck seines Spiegels der menschlichen Behaltnis (Hain 14939). Die Holzschnitte dieser Ausgabe sind der Mehrzahl nach Kopien der Drachschen, mit wenigen Ausnahmen gleichseitig, aber kleiner, sehr vereinfacht und sehr handwerksmäßig gemacht. Neben diesen kommen noch eine Anzahl anderer vor, die ihr Vorbild nicht in den Drachschen haben.

Aus diesen Tatsachen geht also hervor, daß Drachs Heilsspiegel zwischen Sommer 1477 und Sommer 1488 veröffentlicht worden sein muß. Dies sind die beiden äußersten Termine, die möglich sind.

Man kann auf die Herstellung einer neuen illustrierten Ausgabe eines Buches, wie es der Spiegel der menschlichen Behaltnis ist, von den ersten Vorarbeiten an bis zur Vollendung des Druckes im besten Falle ein Jahr rechnen. Man bedenke, daß die Menschen im 15. Jahrhundert im allgemeinen viel weniger und viel langsamer arbeiteten als heutzutage. Wie viele Arbeitstage fielen schon fort durch die Unmenge von Feiertagen! Es ist gewiß nicht zu viel, eher zu wenig, wenn man auf die Arbeit des Künstlers, das Entwerfen von 253 Zeichnungen und das eigenhändige Übertragen auf den Holzstock, ein Vierteljahr rechnet. Das Schneiden der Holzstöcke bei Verteilung an mehrere Formschneider erfordert wohl ebenfalls ein Vierteljahr. Auf die Arbeit des Korrektors, Setzers und Druckers käme insgesamt ein halbes Jahr. Ein Verleger, der ein Buch wie den Heilsspiegel in einem Nachdruck veröffentlichen wollte, konnte das, falls er ein kluger Mann war, mit sicherer Aussicht auf Gewinn nur dann tun, wenn er die Konkurrenz des älteren Buches

Digitized by Google

auf den Messen und Märkten nicht mehr zu fürchten brauchte, wenn also dessen Bestände vollständig oder zum größten Teile verkauft waren. Das konnte in dieser bildungsdurstigen Zeit schon nach fünf, sechs Jahren der Fall sein. Rechnen wir versuchsweise vom Tage der Vollendung des Richelschen Heilsspiegels, von Ende August 1476 an, sechs Jahre weiter, so kommen wir auf Ende August 1482 als den ungefähren Termin, wo Drach seinen Nachdruck veröffentlicht haben könnte. Und gehen wir von der Vollendung des Bergerschen Heilsspiegels, des Nachdrucks des Drachschen, also von Anfang Februar 1489, sechs Jahre zurück, so kämen wir auf Anfang Februar 1483 als Erscheinungstermin des Drachschen Heilsspiegels. Es ist eben nur eine Wahrscheinlichkeitsrechnung, aber warum sollen wir nicht zu ihr greifen, wo sichere Anhaltspunkte fehlen? Man kann also sagen: der Drachsche Heilsspiegel ist mutmaßlich in den Jahren 1482/83 veröffentlicht worden. Die Holzschnitte wären demnach 1481/82 gezeichnet.

Diese Vermutung wird nun fast zur Gewißheit erhoben durch einen großen Einblattdruck Peter Drachs, einen Almanach auf das Jahr 1483, der bis jetzt nur in einem einzigen Exemplar nachgewiesen ist und den wohl nur wenige genau kennen. Die Stadtbibliothek in Braunschweig besitzt ihn. Ich erfuhr auf folgende Weise von seinem Vorhandensein: In den „Neujahrswünschen des XV. Jahrhunderts", die Paul Heitz Ende 1899 in einer zweiten vermehrten billigen Ausgabe veröffentlicht hatte, ist unter Nr. 28 ein großer Holzschnitt, ein Jüngling und eine Jungfrau am Brunnen sitzend, nachgebildet. Im Text S. 24 erfährt man, daß dieser Holzschnitt einem in der Braunschweiger Stadtbibliothek befindlichen Kalender entnommen ist, der auf Grund von Schreibers Angabe in seinem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle II (1892) Nr. 1913 nach dem Mittelrhein oder Thüringen (Erfurt?) versetzt wird. Ferner wird die Ansicht Ludw. Kämmerers mitgeteilt, wonach der Holzschnitt eine Arbeit Erhard Reuwichs, des Illustrators von Breidenbachs Reisen (Mainz 1486) sein soll. Ich erkannte im Gegenteil darin sofort eine Arbeit des Hausbuchmeisters. Wilhelm Schmidt, den ich davon benachrichtigte, schrieb mir darauf im Dezember 1900, er sei von der Richtigkeit dieser Beobachtung vollkommen überzeugt, es sei durchaus sicher, daß der Zeichner des Kalenders und der des Drachschen Heilsspiegels eine Person seien. Ich bemerke dies nur für diejenigen, die sich selbst kein Urteil in dieser überaus wichtigen Frage zutrauen und denen das Urteil eines einzigen Kenners, nämlich das meinige, noch nicht genügt.

Der Almanach wurde mir dann von der Stadtbibliothek auf längere Zeit für vergleichende Studien zur Verfügung gestellt. Es ist ein Blatt von 40 cm Höhe und $26^1/_2$ cm Breite. Die Kopfleiste von ungewöhnlicher Ausdehnung wird von dem von Heitz veröffentlichten Holzschnitt, dem Paar am Brunnen, gebildet. Er ist 264 mm breit und $72^1/_2$ mm hoch. Nach 11 Zeilen Text mit Angaben über die Zeit, in die die Hauptfeste des Jahres 1483 fallen, folgen dann Angaben über die einzelnen Monate, Stellung des Mondes, die beste Zeit zum Aderlaß usw. Am linken Rande stehen untereinander fünf Holzschnitte, zu jedem Monat einer, über dem Holzschnitt der Name des betreffenden Monats: Hartmont, Hornung, Mertz, Appril, Mey. Die übrigen 7 Monate fehlen leider, sie folgten wahrscheinlich nicht darunter, sondern auf einem 2. Blatte. Die 5 Holzschnitte enthalten jedesmal in einem quadratischen Rahmen ein großes Initial-D und in dessen mittlerer Öffnung eine kleine Darstellung: beim Hartmond die Geburt Christi, beim Hornung einen Jüngling und eine Jungfrau am Kaminfeuer, beim März einen Jüngling, der mit einer Hacke den Boden aufreißt, beim April einen Mann, der die Reben beschneidet,

Digitized by Google

beim Mai ein Pärchen auf einer Rasenbank, er mit Blumen im Haar die Laute spielend. Während die Holzschnitte Hornung, März, April und Mai sehr klein sind, — sie messen durchschnittlich 38 : 38 mm — ist der Hartmond mit der Geburt Christi fast doppelt so groß, 69½ mm hoch, 69 mm breit.

Die Zeichnung dieser kleinen Darstellungen ist zierlich, graziös und ungemein lebendig, der Schnitt, keine leichte Aufgabe für den Formschneider, bewundernswert klar und geschmeidig, für diese Zeit geradezu ein Meisterstück.

Der Zeichner der sechs Holzschnitte des Almanachs ist, wie schon gesagt, kein anderer als der Hausbuchmeister, den Formschnitt aber hat derselbe ausgeführt, von dem die besten Holzschnitte des Drachschen Heilsspiegels herrühren. Von diesen zu jenen spinnen sich hundert Fäden hinüber und herüber. Die Übereinstimmung zwischen den beiden Gruppen ist sogar so groß, daß wir auf eine beinahe gleichzeitige Entstehung schließen müssen. Der Almanach ist für das Jahr 1483 bestimmt gewesen, muß also spätestens im Herbst 1482 veröffentlicht worden sein, ja er kann schon bald nach der Mitte des Jahres in den Handel gekommen sein, wie das auch bei unsern heutigen Kalendern vielfach Brauch ist. Die noch treffliche Erhaltung der Holzstöcke spricht dafür, daß der Abdruck wohl zum ersten Male erfolgt ist.

Wo ist nun der Almanach erschienen, und wer hat ihn gedruckt? Die Mundart ist rheinfränkisch. Es liegt nichts näher, als an Speier und an Peter Drach als Drucker zu denken. In der Tat sind die Schrifttypen dieselben wie die kleineren im Heilsspiegel, außerdem ist der Zeilenabstand, ein wichtiges Merkmal für die Schriftvergleichung, beidemal derselbe: er beträgt im Almanach von der Basis der untersten Zeile bis zur Basis der 11. Zeile (von unten) 47 mm, im Drachschen Heilsspiegel genau so viel. Also der Almanach wäre durch alle diese Umstände zusammen: Zeichner, Formschneider, Schrift, als Druck von Peter Drach in Speier so gut wie erwiesen. Aber es gibt noch einen besseren Beweis dafür.

In der „Beschreibung einiger typographischen Seltenheiten nebst Beyträgen zur Erfindungsgeschichte der Buchdruckerkunst“ von Gotthelf Fischer (Mainz und Nürnberg 1800 und ff.) handelt der Verfasser auch von den ältesten gedruckten deutschen Kalendern. In der 3. Lieferung (Nürnberg 1801) spricht er auf S. 131 auch von einem in seinem Besitz befindlichen. Die Stelle ist für uns so wichtig, daß ich sie hier wörtlich mitteilen muß.

„Der meinige . . . ist also der zweite jährige Kalender, welchen man bis jetzt aufgefunden hat und verdient sowohl durch seine Einrichtung, als die Holzschnitte, welche denselben schmücken, vorzügliche Aufmerksamkeit.“

„Der Holzschnitt, welcher nach oben die Seite verziert, stellt einen Garten vor, in dessen Mitte ein Brunnen steht. Auf der einen Seite sitzt ein junger Mensch, eine Rolle mit folgender nicht sehr zierlicher Inschrift haltend:

„By disser vrohen fart
winsch ich uch frauelin gutter mannigfalt jar.“

Auf der andern Seite sitzt ein Mädchen, mit einem Schoßhündchen und einer Rolle folgenden Inhalts:

„Gesene got gebe dir heil
gutter jar ein michelteil.“

„ . . Auf der linken Seite geht ein Rahmen mit Verzierungen herunter. Blumen winden sich in künstlicher Ordnung und tragen auf ihren Ästen bald eine Eule,

Digitized by Google

bald einen andern Vogel, für welchen die Naturgeschichte noch keinen Geschlechtsnamen erfunden hat — bald einen Menschen, wie hier der bärtige Jude. Nun kommt ein Pfau (es ist pavo cristatus Linn.), welcher sich stolz auf diesen Ästen wiegt, ihm folgt eine Eule (dies scheint eine neue Spezies zu sein), und endlich ein altes Mütterchen, welches der aufgehobene Arm zur Wahrsagerin des Glückes des neuen Jahres macht, verkündet uns den Drucker des Kalenders. Ich habe es, wenn ich nicht irre, schon eben so alt einmal in einem Werkchen des berühmten Buchdruckers zu Speier, Peter Drach angetroffen. Übrigens ist es der Druck selbst, der Charakter und Form der Typen, welcher uns diesen Drucker am deutlichsten verrät."

„Der Kalender selbst hebt mit den Worten an: In dez namē des herrē Eyn verkudūg der alten wysen vnd wolgelertē herfarnen meyster der hochgelobten Kunst Astronomia: die vnß offēbornē etlich heimlicheyt der edelñ kūst . . . . . Davon wirt hye ein wenig geseyt In der gemeyn von dem wetter vß der natuer vnd eygenschafft der vor gemelten constellatz vff dyß Jar Als man schribet noch Christus geburt .M. cccc. lxxxiij. Jar. usw."

„Jetzt folgen Witterungsanzeigen in wenigen Worten und Erklärungen der im Kalender selbst vorkommenden Buchstaben. Am Anfange und Ende oder vorn und hinten sind die Zahlen der Tage angegeben, dann folgen die Namen der Monate, hintereinander; nach den Tagen findet man mit den Buchstaben d r f t die Witterung bemerkt. „Daz d bedut drocken. r bedut regē. f bedut fuchtikeyt. t bedut temperirt."

Schließlich gibt Fischer noch eine Probe von der Anordnung des ganzen Kalenders, die ich hier weglasse.

In der 6. Lieferung (Nürnberg 1804) S. 35 erfahren wir, daß Fischer diesen von ihm aufgefundenen „Almanach vom Jahre 1483 (zu Speier von Peter Drach gedruckt)" nicht mehr besitzt. Fischer bemerkt: „Er ist, glaube ich, durch Herrn Payne nach England in eine Privatsammlung gekommen." Wir können zwar nicht mit Sicherheit sagen, aber wohl vermuten, welches diese Privatsammlung gewesen ist: die des Lord Spencer. Denn in der „Vorerinnerung" zu der 4. Lieferung seiner „Beschreibung" (Nürnberg 1803) äußert sich Fischer folgendermaßen: „Unter allen Beförderern wissenschaftlicher Kenntnisse hat vielleicht keiner mit so großer Aufopferung Druckdenkmale zu sammeln gesucht und wirklich zusammengebracht, als der berühmte Lord Spencer in London. Vor dem Kriege reiste Herr Payne auf seine Kosten, um für seine schöne Bibliothek die Reihe der Druckdenkmale des XV. Jahrhunderts zu vervollständigen."

Ist nun dieser Almanach wirklich damals mit in die Bibliothek des Lord Spencer gekommen, so muß er sich noch jetzt in Althorp oder in London befinden. Unter dieser Voraussetzung habe ich fast alles, was Gotthelf Fischer, der frühere Besitzer, darüber sagt, hier mitgeteilt, in der Hoffnung, daß es den englischen Forschern gelingen wird, den Almanach wieder ans Licht zu ziehen und in einer getreuen Reproduktion, worauf sich ja unsere englischen Fachgenossen besonders gut verstehen, auch der deutschen Forschung zugänglich zu machen. Denn er scheint mir von der allergrößten Bedeutung zu sein für die Weiterentwicklung der in dem vorliegenden Aufsatze angeschnittenen Fragen. Ich entnehme Fischers Beschreibung, obwohl sie in diesem Punkte nicht ganz deutlich ist, daß der Almanach nicht bloß durch die Typen, sondern durch einen besondern Hinweis als Erzeugnis Peter Drachs beglaubigt ist, und denke dabei an die Worte: „ein altes Mütterchen, welches der aufgehobene Arm zur Wahrsagerin des Glücks des neuen

Digitized by Google

Jahres macht, verkündet uns den Drucker des Kalenders." Vermutlich hat sie mit der andern Hand ein Schriftband oder einen Wappenschild mit dem Namen oder dem Druckerzeichen Peter Drachs gehalten.

Daß der Holzschnitt mit dem Paar am Brunnen, der die Kopfleiste des verschollenen Almanachs von 1483 bildet, derselbe ist, wie der des Braunschweiger Almanachs auf das Jahr 1483, daß also beide von demselben Holzstock abgedruckt sind, unterliegt keinem Zweifel. Fischer hat nur auf seinem Blatte einige Worte auf den langen Schriftbändern über den beiden Personen nicht richtig gelesen, da einige Buchstaben tatsächlich nicht deutlich geschnitten sind. Der Spruch über der Jungfrau lautet:

„Geselle got gebe dir heil gutter jar ein michel teil",

der über dem Jüngling:

„By disser bronen fart winsch ich uch frauelin gutter jar mannigfalt".

Daß aber die große linke Randleiste, die nach Fischers Beschreibung ein besonders reizvolles Werk sein muß, ebenfalls vom Hausbuchmeister herrührt, kann ich zwar leider nicht beweisen, aber die verschiedenen Umstände, die hier wieder zusammentreffen, machen es mir ebenso zweifellos, besonders wenn ich sie mir im Geiste wieder erstehen lasse und dies Phantasiebild mit ähnlichen, noch vorhandenen Gebilden vergleiche, die unser Meister etwa 10 Jahre vor dem Drachschen Almanach fern von Speier geschaffen hat. Doch bevor ich davon spreche, muß ich mich noch weiter mit den Erzeugnissen der Drachschen Druckerei beschäftigen.

(Fortsetzung und Schluß folgt im nächsten Heft.)

Digitized by Google

DIE ITALIENISCHEN ELEMENTE IN DER ROMANISCHEN KIRCHENARCHITEKTUR ELSASS-LOTHRINGENS

Von ERNST COHN-WIENER

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Es ist in der letzten Zeit öfter vom Einfluß des italienischen Mittelalters auf den Norden die Rede gewesen, und dieser Einfluß erscheint natürlich, wenn man bedenkt, wie sehr Italien der Mittelpunkt der religiösen Kultur und der Kaiserkämpfe des Mittelalters war, und wieviel Tausende von Deutschen seinen Boden betraten. Es nimmt nicht Wunder, diesem Einfluss in den an Italien angrenzenden Gebieten zu begegnen, im südöstlichen Frankreich und in der heutigen Schweiz; ferner in Tirol die ganz oberitalienischen Portale der Zenoburg und des Schlosses Tirol bei Meran zu finden und weiter nach Norden in Regensburg das Portal der Schottenkirche. Desto erstaunter war ich, diesen Einfluß in dem denkbar abgeschlossensten Gebiet Lothringens, im heutigen französischen Vogesendepartement so stark zu sehen, daß er bis zur direkten Kopie geht; da er, wie ja bekannt, auch im deutschen Elsaß wirksam ist, haben wir es in diesen interessanten Grenzländern, die trotz ihrer Fülle romanischer Monumente kunsthistorisch noch immer viel zu wenig durchgearbeitet sind, mit einem Kunstgebiet zu tun, das von italienischen Formgedanken geradezu durchtränkt ist.

Die kleine Kirche des Dorfes Laitre-sous-Amance unweit Nancy (Abb. 1) ist heute in Lothringen das markanteste Beispiel für diesen Einfluß. Während in ihrem gotisch eingewölbten Innenraum nur noch ein paar Pfeilerkapitelle die alten energischen Formen aufweisen, ist die Fassade fast vollkommen in romanischen Formen erhalten. Man hat die gotischen Wölbungen in das alte Gehäuse gewissermaßen eingebaut, und so wirkt der gotische Innenraum stilwidrig eng und dumpfig, während die Fassade mit ihren klaren, ruhigen Formen einen erstaunlich großen Eindruck macht. Sie ist durch ein horizontal laufendes Ornamentband in zwei Geschosse geschieden. Die Mitte des unteren Geschosses bildet das abgetreppte Portal, das uns noch beschäftigen wird. Von den Sockellöwen, auf denen seine äußersten Säulen ruhen, steigt außerdem auf jeder Seite eine Halbsäule in die Höhe als innerer Träger für Blendarkaden, von denen je zwei, eine schmälere nach innen, eine breitere nach außen, auf jeder Seite die Wand gliedern. Es ist aber wichtig, daß die Blendarkaden nicht vor die Mauer gestellt, sondern selbst Teile der eigentlichen Mauerfläche sind, so daß die Wand zwischen ihnen eine zweite, tieferliegende Schicht bildet. Der Sockel, auf dem die ganze Fassade ruht, schrägt sich am Fuß dieser Arkaden nach innen ab, um eine Verbindung zur zweiten Schicht herzustellen. Von diesem unteren Teil der Fassade unterscheidet sich der obere schon rein äußerlich dadurch, daß anstelle des festgefügten Quaderwerkes hier kleine Feldsteine unregelmäßig aufeinander gemauert die Wand bilden, die nur an den Kanten von Hausteinen energisch eingefaßt ist. Durch solche Kanten sondern sich auch die beiden mit Pultdächern geschlossenen Nebenschiffe ab. Auf dem Hauptschiff erhebt sich in der Fassade ein Turm. Vergleicht man mit diesem Fassadenbau Kirchen, wie etwa St. Andrea zu Pistoja (Abb. 2), so ergibt sich eine so vollkommene Verwandtschaft der Fassadengliederung, daß die Abhängigkeit von Italien fraglos wird und die Datierung auch der lothringischen Kirche ins XII. Jahrhundert gerechtfertigt scheint. Es ist in Pistoja dieselbe Teilung

Digitized by Google

in zwei Geschosse, von denen das obere nicht nur das Dach, sondern noch einen Teil der Hochwand umfaßt, eine Teilung, die heute durch eine Balustergalerie der Renaissancean Stelle einer früheren romanischen Gliederung bewirkt wird. Es ist dieselbe Anlage des Untergeschosses mit dem Sockel, von dem aus eine Abschrägung die Verbindung zur inneren Mauerschicht herstellt, mit den zur äußeren Mauerschicht gehörenden Bogenstellungen, von denen die zweite und vierte schmäler sind als die anderen; nur daß in Laitre-sous-Amance an die Stelle des mittleren Bogens das Portal getreten ist, und an die Stelle der antikisierenden Pilaster romanische Lisenen, allerdings nicht, ohne daß sich bei den inneren Säulen eine Erinnerung an die italienischen Formen erhalten hätte. Ja, es ist nicht unmöglich, daß in Laitre-sous-Amance auch das Obergeschoß ursprünglich turmlos schloß, und mit Inkrustationen dekoriert war; zeigt es doch dieselbe Schichtung aus kleinen Steinen, wie sie in Italien der Inkrustation zur Unterlage dient, während das Untergeschoß in beiden Fällen die Quaderschichtung hat. Es bleibt sonach gar kein Zweifel, daß die Fassade in allen wesentlichen und selbst in unwesentlichen Teilen aus mittelitalienischen Vorbildern abgeleitet ist.

Beim Portal (Abb. 3) sind diese Beziehungen zwar weniger deutlich, aber immerhin wahrnehmbar. Es muß eigentlich überraschen, daß dieses Portal in der Literatur unbekannt zu sein scheint, denn in der Harmonie seiner Verhältnisse gehört es zu den schönsten seiner Epoche. Wie es, breit gelagert, die Fassade beherrscht, bekommt in ihm die eigentliche Funktion dieser abgestuften Portale, das allmähliche Hineinführen der Andächtigen in die Kirche, eine lautlose, aber zwingende Kraft. Schon das Tympanon ist äußerst tektonisch. Es wirkt nur als abschließender Stein, der durch ein Relief dekoriert wird. Hier darf, wie es im Wesen der Tektonik des romanischen Stiles überhaupt liegt, die Fläche nicht gesprengt werden, weder durch zu hohes Relief, noch durch zu hastige Bewegungen, die die figürliche Dekoration zur Hauptsache und das Portal zur Nebensache machen würden. So thront in der Mitte unseres Tympanons Christus in der Mandorla, die Rechte segnend erhoben, die Linke auf das Buch gestützt. Neben ihm auf jeder Seite ein anbetender Engel in strengem Profil, einen Flügel nach hinten gesenkt, den anderen nach vorn erhoben, in den Ecken zwei knieende Gestalten, wahrscheinlich Stifter. Alle Formen sind ruhig, die Gewänder, Unterkleid und Mantel, schlicht und fast faltenlos, nur einmal kommt, bei dem Engel rechts, das byzantinisierende „Auge" am Mantelzipfel vor. Die Gesichter sind leider völlig zerstört. Es folgt das eigentliche Gewände, je zwei Säulen zwischen Pfeilern mit den dazu gehörigen Archivolten. Die Säulen ruhen auf Basen, die wie überzogen scheinen von einer Art Haube, die sich an den Zipfeln zusammenrollt und so die Eckblätter bildet. Die Kapitelle sind überall mit Rankenornament dekoriert, und durch kämpferartige Aufsätze von den Archivolten getrennt. Von diesen selbst ist die innerste mit Blattgeflecht überkleidet, die folgende setzt mit zwei kleinen, in ganz flachem Relief aus ihr herausgearbeiteten Männchen an, von denen der linke möglicherweise ein Schwert trägt — es ist wohl an Petrus und Paulus gedacht. Es folgt ein Pfeiler, der außerordentlich weit herausgeschoben ist, so daß das folgende Säulenpaar mit seiner Archivolte geradezu als Baldachin wirkt. Das Kämpferornament der inneren Gewände setzt sich auch hier fort, aber die Säulen beginnen auf höheren Sockeln, ruhen auf Löwen und sind obendrein auf jeder Seite durch ein Paar ziemlich stark verstümmelter Stiere von der Archivolte getrennt. Den äußeren Abschluß bildet das bekannte normannische Zickzackband, das nachträglich eingesetzt zu sein scheint. Dieses Portal zeigt also gleichfalls eine ganze Reihe

Digitized by Google

Italianismen. Daß seine Säulen auf Löwen ruhen, könnte schließlich ebenso aus der Gepflogenheit der Kunst von Arles, wie aus Italien abzuleiten sein, da sich beide gerade hierin berühren, aber die baldachinartige Vorschiebung der äußeren Säulen, die trennenden Stiere, und ebenso die kleinen Figürchen in den Archivolten lassen sich auf italienische Anregungen zurückführen.

Auch an den beiden anderen romanischen Portalen der Gegend sind italienische Formen nachzuweisen, die Löwen genau so ins Profil gestellt und obendrein zusammengekauerte Träger an dem reichen Portal von Pompierre. Das Portal von Vomécourt-sur-Madon (Abb. 4) ist sogar als Ganzes, vor allem in der Kapitelldekoration stark von Laitre-sous-Amance beeinflußt, denn die durchbrochene Arbeit der inneren Säulen ist wohl sicher spätere Zutat. Besonders das Tympanon, das in der rechten Hälfte die Marien am Grabe, in der linken ein Turnier zeigt, außerdem einen Löwen, und in der Mitte zwei Räder, ist im Figurenstil vollkommen von dort abhängig, nur roher ausgeführt und schlechter proportioniert. Die Gestalten und ihre Gewandung sind in Form und Behandlung geradezu identisch, und der Engel am Grabe Christi trägt wie die Engel in Laitre-sous-Amance von den gleichgeformten Flügeln den einen nach vorn gehoben, den anderen nach hinten gesenkt. Interessant ist das Turnier auf der linken Seite, das ohne italienische Anregung, etwa von S. Zeno in Verona her, hier gar nicht zu erklären wäre.

Es ist nun längst bekannt, daß der italienische Einfluß im Elsaß nicht schwächer ist, als hier in Lothringen. Dort hat die oft abgebildete Kirche St. Peter und Paul in Rosheim (nach 1132) eine Fassade, die eine fast genaue Kopie von S. Zeno in Verona ist. Die Turmlosigkeit, die starke Abtrennung der Seitenschiffsfassaden von der Mittelschiffsfront, der Abschluß durch die flachen Pultdächer, vor allem aber die Dekoration mit Lisenen und Rundbogenfries und die Abgrenzung des Giebelfeldes sind genau übernommen. Das einzige, was in Verona fehlt, ist die kräftige Verbindung der Seitenschiffsabschlüsse durch einen Rundbogenfries über die Mittelschiffsfassade hinweg und die akroterienartigen Tierfiguren an den Ecken. Diese Formen finden sich aber an anderen Kirchen Italiens um so öfter, insbesondere scheint hier eine Reminiszenz an Lucca vorzuliegen. Es ist begreiflich, daß Polaczek, wohl einer Andeutung Woltmanns folgend, in Giebelfeld und Akroterien Anklänge an antike Formen sucht,[1]) wenn er naturgemäß auch keine Traditionskette konstruieren kann. Denn als Vorbild kommen doch nur italienische Kirchen in Betracht. Es handelt sich bei der Abtrennung des Giebeldreiecks um den Ausdruck des inneren Dachgerüstes in der Fassade, die allen stark konstruktiv empfindenden Zeiten und Künstlern gemeinsam ist. Sie findet sich am antiken Tempel und hier in der mittelalterlichen Kirchenarchitektur ebenso, wie etwa an Peter Behrens' Krematorium in Hagen, ohne daß man an Abhängigkeit denken dürfte. Stark von italienischen Vorbildern abhängig scheint auch die Kirche von Murbach, wie Polaczek meint, nach 1139, gewesen zu sein, deren Langhaus leider abgebrochen ist, deren schöner Chorschluß aber an die Fassade des Domes von Verona erinnert, sogar seine Zwerggalerie zum Blendarkadenfries umgestaltet hat. Man empfand damals in Deutschland die Mauer noch zu sehr als begrenzende Fläche, um die wandsprengende Zwerggalerie jetzt schon konsequent anzuwenden. An diese großen italienisierenden Fassaden schließen sich dann die kleineren Kirchen an, Altdorf, Sigolsheim, St. Georg in Hagenau, die alle in der

(1) Hausmann und Polaczek, Denkmäler der Baukunst im Elsaß. Straßburg 1906, S. 19.

Digitized by Google

zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts entstanden, ihrerseits stark von den größeren abhängig und heute oft sehr umgebaut sind. Wie in der Fassade, so ist auch in der Innenanlage fast aller dieser Kirchen der italienische Einfluß unbezweifelbar. Das interessante, gebundene System, das hier herrscht, der Stützenwechsel, die Gliederung der Hauptpfeiler, die ungemein massigen Zwischensäulen kehren in Oberitalien oft genug wieder. Indessen darf ich mir versagen, darauf einzugehen, da diese Frage eben erst von Dehio erörtert worden ist.[1])

Die Portale unterliegen naturgemäß den gleichen Anregungen. Eine der charakteristischen Formen am italienischen Kirchenportal ist sein oberer Abschluß durch ein Dreieck, eine Art Wimperg, der sicher den gotischen Wimpergen über den Portalen von Chartres, Laon und weiterhin das Vorbild gegeben hat, zumal auch in Italien schon gelegentlich in ihm Nischen mit Statuen sich vorfinden. Dieser Pseudo-Wimperg nun findet sich im Elsaß an sehr vielen Stellen, in Murbach z. B. und an St. Peter und Paul zu Neuweiler. Gerade im Elsaß gibt es ferner ein Portal, das den italienischen noch weitaus näher steht, als die in Lothringen, ja, geradezu als ein italienisches Portal in Deutschland angesehen werden muß, das der Kirche von Andlau (Abb. 5).

Innerhalb einer Vorhalle, die mit phantastischen Reliefdarstellungen dekoriert ist, wie sie sich im Mittelalter überall, besonders aber auch wieder in Italien finden, steht ein Portal von außerordentlich energischen Formen. Das Gewände ist von je zwei karyatidengetragenen Pfeilern gebildet, deren äußere unter Arkaden in ganz flachem Relief Stifterpaare mit leider arg verwischten Namen zeigen, während die inneren mit Ranken dekoriert sind, die von menschlichen Figürchen ausgehen. Ein sehr energisches Kämpfersims trennt das Gewände von der Archivolte, in welcher zwischen einem Schleuderer und einem Bogenschützen pflanzliche Ornamente, mit symbolischen Gestalten durchsetzt, das Bogenfeld rahmen. Im Tympanon selbst thront Christus, der dem Petrus die Schlüssel, dem Paulus ein Buch übergibt. Darunter ein Türsturz mit der Geschichte des Sündenfalles, dessen einzelne Szenen ohne jede Trennung nebeneinander gereiht sind.

Die Meinungen über dieses auf seinem Boden ganz fremdartige Portal gingen naturgemäß sehr auseinander. Woltmann[2]) hält seine „Pfostenkonstruktion" für äußerst primitiv, und das Portal selbst infolgedessen für einen noch erhaltenen Teil der 1049 gebauten Kirche von Andlau. Allein obgleich ein ganz frühmittelalterliches Portal an S. Ambrogio in Mailand schon die gleiche einfache Gewändebildung zeigt, müßten die Abstufung der Pfosten, die Lunette, die Figuren zu ihrer Seite, und vor allem die Karyatiden stutzig machen. Denn es handelt sich hier tatsächlich um Karyatiden in Relief, nicht um Figuren mit gen Himmel erhobenen Händen, wie Kraus wollte. Das wäre ikonographisch ohne jedes Gegenstück. Karyatiden wären aber nicht nur hier, an der Basis des Portals sehr am Platze, sondern finden sich überdies ebenso wie die Rankenträger des inneren Pfeilers in Italien von Traù bis Bari unzählige Male. Tatsächlich ist ja auch die Pfostenkonstruktion dieses Portals im Italien des XII. Jahrhunderts die verbreitetste Portalform und kommt in Mittelitalien besonders an den Bauten vor, deren plastische Werke sich um den Namen des Benedetto Antelami, also um das Ende des XII. Jahrhunderts, gruppieren. Die Form des Türsturzes, dessen einzelne Darstellungen ungetrennt nebeneinander stehen, weist ebenso auf den Kreis dieses

(1) Zeitschrift f. Gesch. d. Architektur Bd. III. S. 50.

(2) Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß, Leipzig 1876, S. 18.

Digitized by Google

Meisters, wie die energischen Gesten der Gestalten und vor allem die merkwürdige letzte Szene in der Geschichte des Sündenfalles, wo Adam und Eva resigniert unter einem Baume sitzen, eine Szene, die sich außerdem nur noch auf den von Zimmermann[1]) dem Antelami zugeschriebenen Kapitellen im Museum in Parma, hier aber ganz ähnlich, findet. Die Stellung der Stifterpaare unter Arkaden erinnert an Darstellungen auf den Pfeilern des Baptisteriums in Parma, und der Stil der Figuren mit ihren fast plissierten Gewändern weist ebenso in diesen Kreis, wie Bogenschütze und Schleuderer und die Figuren im Fries der Außenseite. Nur daß, wie vor allem die Anbringung der Lunette zeigt, nach Kopistenart alles ganz unorganisch verwertet ist. In die gleiche Zeit wird man übrigens nach der Verwandtschaft des kerbschnittartigen Ornamentes wohl auch den Adelochus-Sarkophag in Straßburg setzen müssen.

In den anderen Portalen des Elsaß ist italienischer Einfluß ebensowenig eine vereinzelte Erscheinung. Ein ähnliches Portal wie in Andlau muß einmal in Isenheim gestanden haben, wenigstens stammt dorther ein Stein im Museum in Kolmar, mit dem Flachrelief eines Paares unter einer Arkade, das in der Anordnung der Gruppe, ebenso wie in der Tracht, im Reliefstil und in der Zeichnung denen an den äußeren Pfosten von Andlau haarscharf gleicht.[2]) Die Portale von Sigolsheim, Kaysersberg, St. Leodegar zu Gebweiler und Neuweiler aber sondern sich, wenn sie auch des italienischen Einflusses nicht entbehren, andererseits doch als scharf umrissene Gruppe ab. Sie charakterisiert sich dadurch, das im Gewände die Säulen aus der Reihe der Pfeiler, zwischen denen sie stehen, völlig frei herausgelöst sind, daß die senkrechten Pfeilerkanten zu Hohlkehlen abgemeißelt und diese, mit Ausnahme eines einzigen Portals, mit einer Dekoration von kleinen, in gleichen Abständen aufeinanderfolgenden Halbkugeln gefüllt sind, die auch in den entsprechenden Archivolten wiederkehrt. Es ist sehr merkwürdig, daß diese Gruppe, die, wie St. Nikolaus in Kolmar zeigt, hier bis in die Gotik hinein herrscht, Ableger im ganzen Maingebiet hat, wo auch das Gnadenportal von Bamberg die wichtigsten dieser charakteristischen Kennzeichen aufweist.

Innerhalb dieser gemeinsamen Eigenschaften kommen nun alle denkbaren Differenzen vor, etwa in der Dekoration der Säulen, die in Gebweiler alle Formen des gedrehten und im Zickzack ornamentierten Schaftes haben, während das Portal von St. Peter und Paul in Neuweiler glatte Schäfte und die eigenartigen Basen, ebenso wie manche Kapitellformen von Laitre-sous-Amance hat. Ebenso variiert die Intensität der Aufnahme italienischer Elemente. Das reiche Portal von Gebweiler, von dem wir eben sprachen, hat die Bandverschlingungen der langobardischen Kunst, die auch sonst im Norden häufig vorkommen. Am Portal von Sigolsheim tragen die Säulen sehr energische Kämpfer, deren Flächen durch kräftig abgesetzte Kanten begrenzt sind, wie bei den Kämpfern am Südportal des Domes von Verona, und sein schon als Motiv italienisierender Türsturz trägt Evangelistensymbole in Kreisen wie S. Ambrogio in Mailand und S. Silvestro in Nonantola. Dazu kommt der Figurenstil der Lunette, der vollkommen von Andlau abhängig ist. Als Monument dörflicher Kunst ungemein interessant ist das Portal von Kaysersberg. In der Konstruktion abhängig von dem in Sigolsheim, ist es wahrscheinlich erst am Anfang des XIII. Jahrhunderts geschaffen worden, wenigstens deuten darauf einige Archivoltenprofile und der Skulpturenschmuck,

(1) Oberitalienische Plastik, Leipzig 1897, S. 110 f.

(2) Abb. bei Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, II, Taf. 6.

Digitized by Google

eine Krönung Mariä, wie sie vor 1200 und ohne den Einfluß französischer Frühgotik schlechterdings nicht denkbar ist. Sie ist fraglos vom Meister des Ornamentwerks am Portal und infolgedessen im Figürlichen so ungelenk, daß sie ein sehr interessantes elsäßisches Gegenstück zu Zimmermanns romanischer Margaretenlegende in Fornovo bei Parma[1]) bildet.

Es ergibt sich also, daß in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts die Gebiete des linken Rheinufers, das Herzogtum Ober-Lothringen und das Elsaß, eine gemeinsame Zone italienischen Einflußes darstellen, obgleich das letztere politisch zum rechtsrheinischen Schwaben gehört. Es zeigt sich auch hier wieder, daß politische Grenzen kunsthistorisch wenig bedeuten, vielmehr die geographischen Grenzen, wie der Rhein, die eigentlich maßgebenden sind. Der künstlerische Zusammenhang der linksrheinischen Gebiete unter sich im XII. Jahrhundert erhellt auch aus der gemeinschaftlichen Anwendung der selbstgefundenen Formen. So hat z. B. der schöne Turm der Kirche von Coussey, nicht weit von Domremy, (Abb. 6) in seinem unteren Geschoß ein Ornamentband, welches jedesmal nach der Turmkante zu staffelförmig aufsteigt und so um den ganzen Turm herumgeführt wird, eine Form, die außerdem noch an St. Mathias in Trier und an St. Fides in Schlettstadt vorkommt. Schon Viollet-le-Duc hatte ferner auf die Verwandtschaft der Wölbungssysteme in diesen Gebieten hingewiesen,[2]) die übrigens auch in Italien vorzukommen scheinen. Sieht man indessen von den italienischen Elementen ab und sucht hinter ihnen die eigenen Formen, so findet man, daß ihr Stil viel stärker nach Deutschland als nach West- oder Südfrankreich gravitiert. Wie der Turm der Kirche von Coussey ganz den Eindruck einer deutschen Architektur macht, so wird man das Portal von Laitre-sous-Amance, ebenso wie den elsäßischen Typus in der Art der Gewände- und Tympanonbildung nicht neben französische, sondern nur neben die deutschen Portale stellen können. Man kann die deutschen Formen weiterhin bis ins Marnetal verfolgen, etwa bis zu dem durchaus deutschen Turm der Kirche von Vignory. Überhaupt muß festgehalten werden, daß in der Zeit des romanischen Stiles dessen Formen von Deutschland aus, das damals auf dem Gipfel seiner Macht steht, ebenso westlich vordringen, wie später die gotischen von Frankreich aus östlich.

Auch die Plastik weist auf diesen künstlerischen Ausgangspunkt. Der schlichte, dabei so kräftige figürliche Stil des Tympanons von Laitre-sous-Amance und seiner lothringischen Verwandten entspricht durchaus dem der Portalskulpturen von Andlau und Gebweiler; trotz der italienischen Einflüsse ist hier dieselbe Klarheit der Form, dasselbe flache Relief, dieselbe Haltung in den Gestalten, dieselbe Sparsamkeit in den Gewandlinien unverkennbar, und auch für sie liegen die Parallelen nicht in Frankreich, sondern in Deutschland.

Worauf beruht nun dem gegenüber die Intensität des gemeinsamen italienischen Einflusses? Nicht nur auf alten politischen Beziehungen, daß z. B. um 1070 Niederlothringen mit den meisten Städten Toskanas und vielen Städten Oberitaliens in der Hand der Mathildis vereinigt war, sondern vor allem darauf, daß südlich Lothringens und des Elsaß die wichtigste Brücke von Italien nach dem Norden führte, das Königreich Arelat. Dieses Land, dessen Hauptstadt Arles ist, das südlich die ganze Provence bis ans Meer umfaßt, ferner das ganze westliche Alpengebiet mit Savoyen

(1) a. a. O. Abb. 51.

(2) Viollett-le-Duc. Dictionnaire rais. de l'Architecture. Paris 1873. S. 211 ff., zitiert bei Woltmann a. a. O. S. 51.

Digitized by Google

und dem westlichen Teil der heutigen Schweiz, und das Gebiet von Besançon, ist politisch so wichtig, daß sich Friedrich Barbarossa 1178 in Arles besonders krönen läßt. Durch dieses Königreich führte eine wichtige Straße aus dem angrenzenden Italien über die Alpenpässe ins Elsaß, die er 1167 benutzt hatte. Die alten Römerstraßen scheinen noch immer die Adern gewesen zu sein, durch die italienische Formgedanken über die Alpen flossen. Interessant ist jedenfalls die große Ähnlichkeit des Portals von Andlau mit den Portalen des Schloßes Tirol bei Meran (Brennerstraße!); gemeinsame italienische Quellen sind sicher anzunehmen. So kommt es, daß das ganze Arelat voll von italienischen Elementen ist, von Embrun im Süden, dessen Notre Dame im Portal so genau das Vorbild von Ferrara kopiert, bis ins Gebiet der heutigen Schweiz, für das Lindner diese Einflüsse festgestellt hat.[1]) Es wäre allerdings notwendig gewesen, das ganze Gebiet des Königreichs Arelat mit hinzuzuziehen, anstatt nur gelegentlich einmal auf Besançon hinzuweisen. Dann hätte sich als besonders interessant ergeben, daß gerade Chur, das damals nicht zum Arelat gehört, den Einfluß von Arles und Italien am auffallendsten vereint. Darauf, daß im Gebiet der heutigen Schweiz, wo beide Einflüsse sich vereinen, der Einfluß Italiens stärker ist, als der von Arles, hat schon Vöge[2]) hingewiesen und seine Beobachtungen ließen sich leicht vermehren. So sei beispielsweise angeführt, daß der Türsturz der Basler Galluspforte auf ein Vorbild derselben Gruppe schließen läßt, wie der von Andlau, daß für die Figurentabernakel zu Seiten des Basler Portals ebenso wie für die auf Löwen stehenden Figuren von Arleser Gewandzeichnung, aber italienischen Proportionen in Chur sich Anklänge in Traù finden. Der Grund für dies Überwiegen des italienischen Einflusses über den arlesischen ist nicht leicht zu finden. Er ist vielleicht darin zu suchen, daß der mächtige italienische Kunststrom, dem gegenüber der Stil von Arles mehr lokale Bedeutung hat, allzu heftig durch dieses Gebiet flutete, das ihn nach dem Norden weiter leitete. Die nördlichen Nachbarländer sind nun aber die Gebiete, um die es sich hier handelt, der Elsaß und das Herzogtum Lothringen.

Tatsächlich ist ihre Verknüpfung mit dem Norden des Königreichs Arelat äußerst eng. Dafür nur ein Beispiel. Wenn man von den Portalen, die Lindner zusammengestellt hat, der Galluspforte in Basel, den Portalen von St. Ursanne und Neuenburg das abzieht, was italienisch und arlesisch an ihnen ist, so bleibt, genau bis in die freigestellten Säulen und das Halbkugelornament, der elsässische Portaltypus von Geweiler, Sigolsheim usw. Mithin hat man es hier mit einem in seinen Hauptteilen oberrheinischen Portaltypus zu tun, dessen Heimat aber eher im nördlichen Teil des Gebietes liegen dürfte, wo wir ihn bis in die Gotik verfolgen konnten, als in diesem südlichen.

Der Weg, den die italienischen Formen genommen hatten, scheint somit klar, und entsprechend dem Datum dieser ganzen Portalgruppe ebenso wie aller anderen besprochenen Werke muß als die Epoche des Einströmens der fremden Formen das XII. Jahrhundert, besonders in seiner zweiten Hälfte, angesehen werden.

(1) Die Baseler Galluspforte usw. Straßburg 1899.

(2) Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 25. 1902. S. 412. Anm. 15.

Digitized by Google

BEMERKUNGEN ZUR FRANZÖSISCH-ENGLISCHEN MINIATURMALEREI UM DIE WENDE DES XIV. JAHRHUNDERTS

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von WILLY F. STORCK

Graf Vitzthum[1]) hat in seinem grundlegenden Werke die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois ausführlich untersucht und ihre Stellung zu der gleichzeitigen Malerei in England, Nordfrankreich und Belgien dargelegt. Er charakterisiert auf Grund der hauptsächlichen Monumente den Stil der englischen Miniaturenkunst[2]) und weist auf die prinzipiellen Verschiedenheiten von der französischen hin. Die gesamte englische Hofkunst des XIII. Jahrhunderts zeigt sich trotzdem von Frankreich durchaus abhängig[3]), so daß es nichts überraschendes hat, wenn wir zu Beginn des XIV. Jahrhunderts in der englischen Miniaturmalerei vielfachen Anschluß an die Pariser Schulen finden. Vitzthum (l. c. p. 68) hat dargetan, daß die Bildergalerien englischer Könige in den beiden Handschriften des British Museum (Cotton Vitellius A XIII und Royal 20 A II) in Anordnung der Figuren, Kostüm und Zeichnung der Gesichter französischen Einfluß verraten, ebenso wie die Erzeugnisse eines offenbar für die königliche Familie arbeitenden Ateliers (Psalter der Königin Isabella, München Cod. gall. 16 und Psalterium Nr. 233 in Lambeth Palace zu London). Besonders stark erscheint der Anschluß an Paris[4]) bei dem berühmten Queen Marys Psalter (Brit. Mus. Royal 2 B. VIII) und dem Gratian (Paris, Bibl. nat. lat. 3893), die gleichfalls noch zu Beginn des XIV. Jahrhunderts entstanden sind und sowohl in Dekorationsgeschmack als Technik nicht ohne französische Vorbilder denkbar sind.

Vitzthum hat dieser mehr höfischen Kunst eine Klosterkunst von völlig indigen englischen Charakter gegenübergestellt, deren Erzeugnisse im letzten Drittel des XIII. Jahrhunderts sich um den Peterborough-Psalter in Brüssel (996 1—2) gruppieren[5]). Ein besonders wichtiges Beispiel dieser Gruppe und offenbar aus dem Atelier des Peterborough-Psalters herausgewachsen, ist der berühmte Arundel-Psalter (London, Brit. Mus. Arund. 83)[6]).

Er besteht aus zwei Teilen, die zusammengebunden sind: der erste Teil (Fol. 1—116) ist nach dem Stil seiner Miniaturen, die mit der Sammlung englischer Gesetze (Cotton Claudius D II) zusammenhängen, noch vor 1300 entstanden. Jedenfalls hat Warner[7]) wahrscheinlich gemacht, daß er für den 1308 gestorbenen Sir W. Howard

(1) Georg Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa. Leipzig 1907.

(2) Desgl. I. Kapitel p. 68—87.

(3) v. Schlosser, Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses, XVI, 1895, p. 170.

(4) Haseloff faßt sein Urteil in seiner Darstellung zusammen (A. Michel, Histoire de l'art II. 1, p. 353 ff. 1906.

(5) Vitzthum, p. 73. Der Gruppe gehören weiter an: der Psalter in St. Paul in Kärnten und das Bruchstück der Sammlung Weigel Nr. 28.

(6) Vitzthum, p. 72 ff. — Ferner ist zu vergleichen insbesondere in Hinsicht auf die folgenden Ausführungen: Catalogue of the Arundel Mss. in the Brit. Museum. New series. vol. I. 1834, p. 23. — Archaeological Journal 1848, p. 70; XXI, 218; Serapeum VIII, 136; Journal of the British archaeol. Association II. 1847, p. 151; Bulletin des anciens textes français 1881, p. 72.

(7) Warner, Illuminated Manuscripts in the British Museum. III, pl. XXIII—XXV. (Diese vortreff-

Digitized by Google

geschrieben ist. Der zweite Teil, dessen Schenkungseintrag von 1339 für die Datierung wenig in Betracht kommt, wäre aus stilistischen Gründen noch vor dem ersten entstanden zu denken, so daß wir als Datum seiner Entstehung etwa auf die Jahre 1280—85 kämen[1]).

Auf Grund ikonographischen Beweismaterials soll im folgenden versucht werden zu zeigen: 1. daß auch im Arundel Psalter (II) französischer Einfluß — wenigstens ikonographisch — zu erkennen ist, und 2. daß die Datierung mehr dem Jahre 1300 zu nähern ist.

Den Ausgangspunkt bildet die auf f. 128 (Arundel 83 II) befindliche Darstellung der drei lebenden und der drei toten Könige (vgl. Abb. 1). In einem durch mehrere Parallellinien eingerahmten Rechteck, das durch eine Vertikallinie in zwei Teile zerlegt ist, stehen die Gestalten. Links auf einem kurz angedeuteten Rasen die drei Lebenden, durch Kronen und Gewänder als Könige[2]) charakterisiert. Der Hintergrund bei den Skeletten zeigt ein symbolisches Ornament stilisierter Mohnblumen. Sie stehen mit den Spitzen der Zehen auf der umrahmenden Linie. Über dem Rechteck stehen die Worte für die Lebenden: Ich am afert. Lo whet ich se. me pinkep hit bep develes pre, für die Toten: Ich wes wel fair. Such scheltou be. For godes love be wer by me. Unterhalb der Miniatur steht eine Fassung der Legende: De vivis regibus De mortuis regibus. Es ist eine abgekürzte französische Version eines anonymen Verfassers, die uns in verschiedenen französischen Handschriften des XIII. und XIV. Jahrhunderts überliefert ist[3]).

Die Miniatur stimmt nun auffallend in mehreren Motiven überein mit der französischen der Hs. 3142. f. 311 der Arsénalbibliothek in Paris[4]). Betrachten wir die Übereinstimmungen genauer (vgl. Abb. 2). Der zu äußerst stehende König (dem in Arundel 83 II ganz unmotiviert ein Szepter zugesteckt ist) faltet die Hände in der gleichen Weise wie die dort entsprechende Figur. Er steht abseits von seinen beiden Genossen. Diese fassen sich in beiden Miniaturen gleichermaßen bei der Hand. Der dritte hält auf der linken Hand einen Falken. Die Haltung und Wendung der Figuren wird nur — entsprechend dem Stilcharakter von Arundel 83 II —

liche und ungemein billige Ausgabe ist soeben in neuer Auflage erschienen, nachdem die alte in kurzer Zeit völlig vergriffen war. Sie ist geradezu vorbildlich für derartige Publikationen.)

Andere Abbildungen des Arundel-Psalters bei Thompson, Illum. mss. pl. 17; Palaeographical society I. 99/100 und Vitzthum in der Festschrift für Schmarsow. Leipzig 1907, p. 69.

(1) V. gibt kein bestimmtes Datum an, und sagt p. 73 nur: In Cotton Claudius D II, vor 1300 entstanden, zeigt sich der Stil des Arundelpsalters I. „War nun damals das Atelier von Arundel 83 I schon tätig, so kann der zweite Teil noch früher entstanden sein."

(2) Bei den Emblemen der Kronen und des Szepters mag man an die bourbonische „fleur de lys" denken.

(3) Ich komme auf die ganze literarische Verbreitung der Legende demnächst in meinem Buche ausführlich zu sprechen. Die erwähnte Fassung beginnt mit den Worten:

Compainz vois tu ce que je voi

Von weiteren Hss nenne ich: Paris, Bibl. nat. fr. 378, f. 7v; fr. 24432, f. 13; fr. 957 f. 132; London, Brit. Mus. Egerton 945, f. 12; Cambridge, Magdalene College. Coll. Pepys 1938; Catalogue Didot 1882, Nr. 3 (Psautier de la Reine Bonne).

(4) Mâle, L'art religieux à la fin du moyen âge 1908, Abb. 185; Gazette des beaux arts 1909, p. 135; Künstle (die Legende der drei Lebenden und der drei Toten 1908) kennt die Miniatur nicht, obwohl er sie mit ihrer alten Signatur (175), allerdings falsch, angibt. — Henry Martin, Les miniaturistes francais. Paris 1906, p. 118 sieht in der leicht lavierten Federzeichnung die Arbeit eines höher begabten leitenden Künstlers. „Celui qui l'exécuta était évidemment capable de guider d'autres artistes et de leur fournir des esquisses." Vitzthum widerspricht dem (Rep. f. Kw. XXX, p. 92),

Digitized by Google

ins Monumentale übersetzt. Bei den Skeletten sind die Analogien noch weitgehender: das Stehen derselben ist „wörtlich" übernommen, weiterhin die gekreuzten Arme des ersten, das Laken, Senkung des Kopfes und Armhaltung des zweiten. Auch das dritte Skelett wird in der Haltung übernommen. Nur verliert sich all das Zierliche und Graziöse der Pariser Miniatur; es wird plumper, täppischer, was man vornehmlich in den Köpfen der Skelette erkennt. Alle diese Kongruenzen können nicht zufälliger Natur sein, und die eine Miniatur hat die Kenntnis der anderen unbedingt zur Voraussetzung. Es ist anzunehmen, daß dem englischen Miniator eine französische Vorlage vorgelegen hat[1]).

Die Hs. 3142 der Arsénalbibliothek wird auch von Vitzthum (p. 55) eingehend behandelt, allerdings ohne Berücksichtigung der in Frage stehenden Miniatur. Sie gehört eng zusammen mit Bibl. Nat. fr. 12467, Genf (cod. lat. 6a) und London (Add. 30072); einer Gruppe von Hss, die von Honorés Stil, dem Nürnberger Breviar und besonders dem Méliacen (Bibl. nat. fr. 1633, zw. 1285—91 entstanden) stark abhängig sind. V. ist daher geneigt ihre Entstehung bis an das äußerste Ende des XIII. Jahrhunderts hinabzurücken; — so daß wir für Arundel 83 II ca. 1280, für Arsénal 3142 ca. 1295 als Entstehungszeit annehmen müßten. Das ist aber nach unseren Ausführungen nicht angängig, da der englische Miniator die französische Vorlage gekannt haben muß. Ich wäre daher geneigt für die englische Handschrift Warners Datierung: Anfang XIV. Jahrhundert, für die Pariser diejenige Martins: ca. 1285[2]) anzunehmen. Jedenfalls ist die ikonographische Abhängigkeit von Frankreich beim Arundel-Psalter[3]) erwiesen.

Denn, daß es nicht angängig ist die umgekehrte Beeinflussung anzunehmen, ergibt sich ohne weiteres aus der literargeschichtlichen Entwicklung der Legende, wie aus der Tatsache, daß die Miniatur des Arundel-Psalters von einer aus Frankreich übernommenen Fassung begleitet ist. In Frankreich ist aller Wahrscheinlichkeit nach die erste Bearbeitung der Legende entstanden: diejenige Baudouins de Condé (ca. 1240—80). Eben diese illustriert die Miniatur der Arsénalbibliothek.

Überdies existieren noch drei weitere französische Hss., die dem XIII. Jahrhundert angehören, und Baudouins Gedicht enthalten: Paris, Bibl. nat. fr. 378, 1446 und 25566. Von diesen enthält fr. 378, f. 1 eine wenig veränderte und vergröberte Replik der Arsénal-Miniatur. Die beiden Rechtecke sind auseinandergeschoben. Die Gewandung ist ein wenig verändert, sonst kehren die gleichen charakteristischen Motive auch hier wieder.

Nicht so unmittelbar ist der Zusammenhang mit der Arsénalminiatur in den Miniaturen von Hs. Bibl. nat. fr. 25566 (fonds La Vall. 81, Roi 2736); sie illustrieren drei verschiedene Fassungen der Legende, tragen jedoch auch den Zusammenhang mit unserer Miniatur an der Stirn.

f. 209r. E (nsi con la matere conte).

(1) Vitzthum weist (p. 79) bei Besprechung des Gratian (s. o.) auf ein ähnliches Beispiel hin. Ein englischer Mönch hat hier offenbar ältere provençalische Ausgaben vor Augen gehabt, deren Einfluß nicht unterdrückt ist.

(2) Henry Martin. Les peintres de Manuscrits, Paris, 1908, p. 48.

(3) Hier sei eine Zwischenbemerkung gestattet. Betrachtet man z. B. die interessanten Darstellungen von Arundel 83 f. 124 (Warner III, T. XXIII), mit denen englische Tafelgemälde des Musée Cluny (Nr. 1664) vergleichbar sind, und erinnert sich der frühen Kölner Bilder (Walraf Richartzmuseum 2/4 und etwa die vier jüngst für das Louvre erworbenen Täfelchen), so versteht man völlig die gründlichen Darlegungen Vitzthums in dem 4. Kapitel seines Buches über die rheinische Malerei zu Anfang des XIV. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu England.

Digitized by Google

(Ce sont li III mors et li III vis que baudouins de condé fis).

In der Initiale auf Goldgrund eng zusammengedrängt die Lebenden und Toten. Übereinstimmende Motive: der erste Lebende hält einen Falken, der dritte hat die Hände gefaltet zum Gebet.

f. 210r T(roi damoisel furent jadis).

(Chi commenche li III mors et li III vis ke maistres nicholes de marginal fist).

Der erste Lebende trägt den Falken, der dritte erhebt den Finger. Die Skelette sind nicht ganz sichtbar, aber das zweite hat die Arme gekreuzt wie die Arsénalminiatur.

f. 215v. D(iex pour trois pechours retraire).

Hier ist der Zusammenhang noch deutlicher. Der erste Lebende faßt seinen Nachbarn bei der Hand; der zweite legt dem ersten die Hand auf die Schulter und der dritte verschränkt die Arme. Von den Skeletten sind nur zwei in den engen Raum gedrängt: das erste hat die Hand erhoben, das zweite hat die Arme gekreuzt. — —

Die Tatsache, daß diese fünf Miniaturen die wir betrachtet und deren Zusammengehörigkeit wir erörtert haben, die frühesten uns bekannten Fassungen der Legende illustrieren und dem XIII. Jahrhundert angehören, hat eine weitere Bedeutung. Wir glauben nämlich in ihnen den frühesten, wenn nicht den Urtypus, der künstlerischen Darstellung der Legende erkennen zu dürfen: Die Lebenden stehen den Toten gegenüber. So begegnen sie uns auch in den monumentalen Darstellungen, die noch dem XIII. Jahrhundert angehören: in St. Ségolène in Metz, Kirchbrühl (Schweiz ca. 1300) und in Melfi, — Gemälden, die ohne Zweifel ikonographisch von den betrachteten französischen Miniaturen abhängig sind, als deren wenn nicht frühestes so doch vollendetstes Beispiel wir Arsénal 3142 f. 311 ansehen dürfen.

(1) Die Handschrift zeigt in gleichem Maße eine Verrohung, wie etwa die Rijmbibel in Brüssel (1500/1) in der nordfranzösischen Malerei.

(2) Etwas späterer Zeit (etwa 1300—1350) gehören die frühen englischen Darstellungen in Barnstaple, Battle, Hustbourne Tarrant, Knockmoy Abbey an. — Über alle diese Darstellungen, sowie über die Entwicklung der verschiedenen Typen wird mein Buch ausführlich handeln. — Das interessante Fresko in der Grotte S. Margherita bei Melfi, dessen Kenntnis und Photographie ich Herrn Prof. Dr. Haseloff verdanke, ist ohne Zweifel französisch beeinflußt, wie ich demnächst ausführlich zeigen werde.

Digitized by Google

MISZELLEN

SCHÜCHLINS LORCHER MAURITIUS-ALTAR.

Es ist eine leidige Tatsache, daß die kunstwissenschaftliche Forschung im Zitieren von Urkunden früher im allgemeinen recht nachlässig war. Dieser Umstand hat in der letzten Zeit wiederholt dazu geführt, daß jüngere Kunsthistoriker, zu bequem, den Quellen auf den Grund zu gehen, kurzweg die Richtigkeit derartiger älterer Angaben in Frage stellten. Daß auch peinlicher Akribie zuweilen eine viel benutzte Quellensammlung entgehen kann, beweist Haacks gerade inbezug auf die archivalischen Studien musterhafte Arbeit über Schüchlin (Straßburg 1905). Darin heißt es S. 30: „Das Benediktinerkloster auf dem Marienberg (in Lorch) enthält eine Mauritiuskapelle. Für diese soll Schüchlin 1495 einen Altar gearbeitet haben, der aber nicht mehr existiert. Aber auch diese Angabe läßt sich mit den Urkunden des Ulmer Stadtarchives nicht erhärten."

Nach Lorcher Altären wird man allerdings eher in Lorcher als in Ulmer Urkunden suchen müssen. Als nächstliegende bietet sich das in der Hauptsache am Ende des 15. Jahrhunderts entstandene, als kunsthistorische Fundgrube berühmte „Rote Buch" des Klosters Lorch im kgl. Geh. Haus- und Staatsarchiv zu Stuttgart. Darinnen heißt es denn auch S. 154: „Item die tafel vff sant mauritius altar ist gemacht anno Dni MIIIIᶜLXXXXV vmb LXVIII guldin vnd hatt sie gemacht maister hanns schülin von vlm." Ob der Altar in der Tat zerstört ist, bedarf noch weiterer Untersuchung.

Julius Baum.

URKUNDLICHES ZUM MEISTER DER HOLZHAUSEN-BILDNISSE. (?)

Im zweiten Band dieser Zeitschrift (S. 582) hat Heinz Braune den Maler der Holzhausen-Bildnisse in recht einleuchtender, wenn auch nicht zwingender Weise mit dem Maler Conrad Faber von Creuznach zu identifizieren gesucht. Viel neues Urkundliches hat sich bisher nicht feststellen lassen, aber auch dieses Wenige mag, da es einmal gefunden ist, hiermit veröffentlicht werden.

Gwinner in seinem Buch über Kunst und Künstler in Frankfurt am Main gibt irrtümlich das Jahr 1537 an, in dem Faber in das Bürgerrecht aufgenommen worden sei; tatsächlich ist die Aufnahme erst 1538 erfolgt. In dem Bürgerbuch, das die Aufnahmen von 1500—1539 enthält, findet sich fol. 234 unter 1538 die folgende Eintragung: Maister Conrat Faber Moler duxit filiam civis juravit 3. post Oculi [26. März] 1538 dedit 8 s 6 h.

Auch den Namen der Frau lernen wir, und zwar aus dem Trauungsbuch der Barfüßer kennen, das das Frankfurter Standesamt bewahrt; hier ist unter dem Jahre 1537 fol. 17 eingetragen: Conraid Faber ein Maler von Creutzenach Kathrin Clas Hussen wölnwebers dochter den 18. Junii.

Der Zustrom von Creuznach nach Frankfurt ist offenbar ganz beträchtlich gewesen; in dem Zeitraum von 1440—1500 finden wir etwa 7 Concze, Jost, Hans usw. von Creuznach in das Frankfurter Bürgerrecht aufgenommen, die sich als Lederarbeiter, Schuhmacher usw. hier ansässig machen: ein Künstler ist nicht unter ihnen. Offenbar ist aber unser Maler auch erst neu zugewandert: das beweist einmal die Form der Eintragung besonders des Kopulationsbuches, während man es aus seiner Signatur: Conrad von Creuznach nicht schließen könnte; dann aber kommt der Name Faber in dem erwähnten Zeitraum nicht ein einziges Mal vor. Auch nachher begegnet er von 1500—1539 nur zweimal: Hans Faber und Simon Faber (1502 und 1537); beide sind Sattler und stammen nicht aus Creuznach, sondern aus Bretten und „Freidenstein" bei Bretten. Dann tritt der Name Faber erst spät und selten wieder in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf.

Von unserem Maler findet sich dann aus dem Jahre 1551 die Aufstellung einer Berechnung für Anfertigung eines Himmels für den Kaiser (Stadtarchiv, Wahltags-Akten T. 2. fol. 236). Für welche Gelegenheit dieser Himmel angefertigt ist, wird nicht gesagt: nach Frankfurt ist Karl V. 1551 nicht gekommen.

Die Rechnung folgt hier im Wortlaut, da auch sie noch die Vielseitigkeit eines Malers der damaligen Zeit zeigt[1]).

Volg was ich einem fürsichtigen weisen rat, meinen günstigen gebietenden herren an dem keyserlichen eren hymel auss befelg hrn. Ottigers von Mollems[2]) gemacht und weiters zu machen besteit alles uff meinen kosten und gelt erlegt hab.

Item erstlich daß umbhenglin mit den fransen uff beden seyten mit feinem golt vergült, daruff 24 wapen auch mit gold und silber sampt yren

(1) Den Hinweis darauf verdanke ich Herrn Archivdirektor Prof. Dr. Jung, dem ich auch sonst für frdl. Mithilfe verpflichtet bin.

(2) Oijer von Melem geb. 1499, 1550 älterer Bürgermeister, gest. 1575.

Digitized by Google

titeln gemalt, beschriben, auch weiters mit umbstendiger zyr versehen und inwendig mit keyserlicher majestatt titel beschriben.

Weiters 4 vergulte kugeln mit krutzlin daruff, 4 keyser adler, solichs uff die 4 ort des eren hymels geordnet, dergleichen die 4 stangen, damit mans dregt, gantz versilbert und uff solichs alles ist an golt und farben, auch andr zug, darzu verbraucht, wie hernach vermelt.

	f	b	s	h
Item 2 buch 3 firtel fein golt, kost das buch 4 f zu 16 batzen facit	9	9		
item 8 firtel silber das firtel kost 2 s facit			16	
item für farben und ander notrufft so mir weiters druff gangen facit	2			
item für mein muhe und arbeit zu lon	12			
Summa = 24 f 6 s 3 h.				
item was ich mit barem gelt bezahlt hab namlich dem kessler für die 4 kugeln	1		8	
item dem schlosser geben für alles schmidwerck, darzu gehörig auch die adler auszuhawen	1		16	
item für die 4 blech zu den adlern geben			12	
Summa thut 3 f 12 s				

item weiters hab ich auss befelch Friedrich Frölichs[1]) (sagte auch Johann von Glauburgs[2]) befelch sein) das awerwerk (= Uhrwerk) uff der far porten durch auss mit ölfarben angestrichen. daruff gelauffen ein lb. bleiweisz, farb kost sampt der arbeit 12 f.

E F W W

Conrad maler inn der isenwaagen

Summarum 28 f 6 s 3 h.

Die letzte Eintragung, die vorläufig noch aus der Zeit angeführt werden kann, da Faber noch am Leben ist, bezieht sich auf den Belagerungsplan von 1552, der nach seiner Zeichnung von Hans Grav in Holz geschnitten wurde. In dem Rechenmeisterbuche von 1552 findet sich unter dem 10. September folgender Eintrag: item 4 taler verert demjenen, der die stat Frankfurt sambt deren belegerung abconterfait und dem rat geschenkt hat. (Frankfurter Chroniken und analistische Aufzeichungen der Reformationszeit. hrsg. von Dr. R. Jung. Frankfurt 1888. Quellen zur Frankfurter Geschichte Bd. 2, S. 518.)

Die weitere Geschichte des Planes wird bei Gwinner berichtet und interessiert uns in diesem Zusammenhang nicht näher. Jedenfalls aber muß in dem Zeitraum zwischen dem 10. September 1552 und März 1553, wo Fabers Witwe wegen des Planes beim Frankfurter Rate vorstellig wird, der Tod des Malers erfolgt sein. — Eine gewisse, wenn auch sicher nicht unüberwindliche Schwierigkeit bei der von Braune vorgeschlagenen Identifizierung liegt darin, daß in den urkundlichen Eintragungen stets der Name Faber genannt wird, nicht einfach Conrad von Creuznach. Darauf muß wenigstens hingewiesen werden; es ist ja aber anzunehmen, daß wir eines Tages auch darüber völlig ins Klare kommen werden. Karl Simon.

(1) Vielleicht ein Sohn von Conrad Frölich, Uhrmacher und Schmied, der 1534 als städtischer Uhrensteller in Dienst genommen wird.

(2) Johann von Glauburg 1503—1571, fünfmal, darunter 1552 älterer Bürgermeister.

Digitized by Google

REZENSIONEN

KURT FREISE. Pieter Lastman. Sein Leben, seine Kunst. Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1911.

Wer hätte das vor etwa fünfundzwanzig Jahren geahnt, daß wir je eine solches Buch über Rembrandt's Lehrer bekommen könnten?

Die Forschung schreitet doch mit Riesenschritten voran und wir müssen die reifen Früchte dieser Forschung dankend annehmen.

Diese Arbeit Freise's ist eine solche reife Frucht. Mit bewunderungswertem Fleiß hat der Verfasser alles zusammengestellt, verarbeitet, bereichert mit neuen Funden, was wir nach und nach über Lastman erfuhren.

Seine Lebensgeschichte liegt ziemlich klar vor uns. Und zum ersten Mal ist sein Oeuvre zusammengestellt: erstaunlich, noch an vierzig in Sammlungen nachweisbare Bilder, und dazu über hundert Bilder die aus Inventaren, Beschreibungen bekannt geworden sind. Eine anständige Anzahl dieser Bilder (oder Stiche danach) gibt Freise am Ende seines Buches, zum Teil leider in etwas sehr kleinem Format wieder.

Wenn man diese Abbildungen Revue passieren läßt, muß man sich doch sagen: Wir waren dem armen Lastman früher nicht gerecht! Wir glaubten, Rembrandt hätte ihm nur die großen Blattpflanzen im Vordergrund seiner Bilder abgeguckt, aber er hat doch tiefere Eindrücke von den Arbeiten seines gelehrten Lehrers mitgenommen.

Das sehen wir erst recht, wenn wir diese Reproduktionen studieren. Da sieht man Rembrandt zunächst eine freie Skizze nach Lastman's Bildern machen, dann diese Skizze wieder für seine Bilder verarbeiten, wobei doch das Vorbild unverkennbar zu bemerken ist. Die Bathseba Lastman's bei Herrn Zobielski in Petersburg und Rembrandt's Bathseba bei Steengracht im Haag — Lastman's Susanna des Herrn Delaroff, Rembrandt's Skizze danach in Berlin und seine Susanna der Haager Galerie usw.)

Es ist sehr gut, daß Freise uns diese Rembrandtschen Bilder neben den Lastman'schen zeigt. Es ist immerhin ein Abgrund zwischen den trockenen Figuren, den peinlich studierten Draperieen des Lehrers und den Leben atmenden Weibern von Fleisch und Blut, die von zauberhaftem Licht umfloßen werden, des großen Schülers!

Warum Freise zuerst den sehr eingehend behandelten Katalog des Oeuvre gibt um S. 98 den „künstlerischen Entwicklungsgang" folgen zu lassen, ist mir nicht recht klar. Man wird trotzdem zunächst das Oeuvre überschlagen und bei S. 98 anfangen zu lesen!

Da hören wir, wer Lastman's Lehrer war, unter welchen italienisierenden Einflüssen er noch in Holland erzogen wurde, wie Elzheimer und seine Manier ihn in Rom am meisten anzogen, wie er diese seiner Begabung anpaßte, und dann in Holland ein berühmter und gefeierter Historienmaler wurde. Dieses alles, an der Hand der sehr ausführlich beschriebenen Bilder. À propos. Man spricht immer über Elzheimer und dessen Einfluß in Rom. Aber man vergißt, wie viel früher Paulus Brill dort schon arbeitete und wie sehr er zunächst den Elzheimer beeinflußt hat. Man sehe nur einmal die kürzlich in Oud-Holland (von Orbaan) veröffentlichten Fresken an, die Brill malte, als Elzheimer noch lange nicht in Rom angelangt war. Später freilich hat der jüngere den älteren Künstler wieder beeinflußt.

M. E. hätte Freise die Beschreibungen der doch fast alle abgebildeten Gemälde und Stiche knapper fassen können. Ein Werk, das dem Lastman zugeschrieben wird und auch als solches abgebildet ist, Diana und Aktäon (Paris, Sml. Wagenhoff-Dolch) möchte ich ihm doch entschieden absprechen. Jedem Unbefangenen muß es auffallen, wie sehr es aus allen anderen Reproduktionen „herausfällt." Die andere Zeichnung, das viel weichere, die total andere Behandlung der Draperieen, weisen bestimmt auf einen anderen Künstler, etwa Cäsar van Everdingen. (Man sehe bloß das kostümliche, z. B. den flatternden Mantel des Aktäon!).

Weithin der interessanteste Teil des Buches, ist die Erörterung der Entlehnungen, welche Rembrandt bei den Werken seines Lehrers machte. Bei diesem hat er gewiß gründlich zeichnen gelernt; in der Haag'schen Susanna sehen wir sogar in den vielen Falten des sorgfältig behandelten Hemdes etwas, das an Lastman erinnert.

Aber bei allem Tüchtigen, allem was er gekonnt, bleibt Lastman doch ein langweiliger Meister. Als er einmal das Rezept gut gekannt, hat er alle, mehr oder weniger in einem Stil gemalt. Sehen wir uns sein Hauptbild nur an: Paulus und Barnabas in Lystra. Wie posieren alle seine Leute! Fast jede Figur „steht Modell." Und das gibt dem Bilde etwas Theatralisches, Todtes bei allem Aufwand der Figuren. Und die bunten, wenig harmonischen Farben erspart uns nur die farblose Abbildung. Wie gesagt, Freise's Buch ist vor-

Digitized by Google

trefflich, gründlich, der Gegenstand erschöpfend. Ich erlaube mir nur ein paar ganz unbedeutende Bemerkungen.

Ich kann mich nicht vereinigen mit der Ansicht derer, die einen starken Einfluß des Lystra-Bildes auf Rembrandt's Predigt Johannes des Täufers entdecken wollen. (Es ist, nebenbei gesagt, sehr schade, daß Freise dieses Bild nicht auch reproduziert hat). Ich nehme aber an, daß es ein Lastman'sches Werk desselben Gegenstandes gegeben hat, welches dem Rembrandt'schen näher stand. Hierbei will ich eine kuriose, freilich nicht eigentlich zur Sache gehörende Begebenheit erzählen. Vor einiger Zeit hing zufällig in Berlin die Lastman'sche Susanna des Delaroff über der Rembrandt'schen Grisaille-Predigt des Täufers. Und was fand ich kürzlich in dem Inventar des „Ridders" Aernout Hooft, 1680, Amsterdam, werden gleichzeitig erwähnt:

een kleyn Schilderytje van wit en swart (grisaille) von Lastman, synde een predicatie van Johannes de Dooper

und sofort dahinter:

een Schilderytje van Lastman synde een Susanna met de boeven.

Es steht also wohl fest, daß Lastman eine Grisaille mit der Predigt des Johannes gemalt. Und diese mag vielleicht Rembrandt veranlaßt haben, diesen Gegenstand auch Grau in Grau zu behandeln. Obenerwähnte Grisaille Lastman's wird bei Freise ja auch sub 46 a, in zwei späteren Sammlungen erwähnt. So lange wir dieses Bild noch nicht aufgefunden, sollten wir in dem Lystra-Bild noch nicht zu viel suchen wollen — was eben dort nicht zu finden ist.

Ein weiteres Bedenken habe ich gegen die Behauptung Freise's (S. 262), daß Rembrandt's früher Bileam sich nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand befindet. Ich hatte das Bild monatelang in meinem Zimmer, und kann konstatieren, daß es von einer Hand gemalt ist und die beiden Bretter genau aneinander passen und wohl nichts dazwischen gewesen ist.

Noch einmal: dieses Buch, das endgültig Lastman's Bedeutung, Leben und Werk in mustergültiger Weise festlegt, ist eine Arbeit von größtem Fleiß und seltener Gewissenhaftigkeit. Ich habe z. B. kaum je eine Abhandlung gesehen, wo die Funde und Attributionen anderer, mit solcher Treue erwähnt werden. Dieses soll hier einmal ausgesprochen werden, wo andere zuweilen ihre Vorgänger, denen sie oft das beste ihrer Arbeit entlehnen, nicht scheuen, geringschätzend abzubrechen.

A. Bredius.

DICTIONNAIRE DES SCULPTEURS DE L'ECOLE FRANÇAISE PAR STANISLAS LAMI. 4 Bände. Paris (Honoré Champion) 1898—1911.

I. Band: Vom Mittelalter bis zum Siècle de Louis XIV.
II. Band: Das Siècle de Louis XIV.
III. u. IV. Band: Das XVIII. Jahrhundert.

In dem Geleitwort des ersten Bandes, das Gustave Larroumet dem großen Unternehmen seines Freundes gewidmet hat, steht der Satz: „Si les répertoires vraiment scientifiques sur les matières artistiques abondent en d'autres pays, ils sont encore rares dans le nôtre": eine Behauptung, deren rühmenswerte Bescheidenheit im Widersprucn steht mit den Tatsachen, und durch die der Referent in die seltene Lage versetzt wird, den Verfasser und seinen Eideshelfer gegen sie selbst in Schutz nehmen zu müssen. Von einem „abonder" der wissenschaftlichen Repertorien ist die deutsche, wie dte englische und italienische Kunstwissenschaft noch weit entfernt, und man hat in Frankreich allen Grund, solz zu sein auf die seit Jahrzehnten dort gepflegten Bestrebungen, alles dokumentarische Material über die Kunstschätze der Nation mit größter philologischer Akkuratesse zu zu sammeln und zu ediren.

Der vorliegende Dictionnaire der französischen Bildhauer zumal ist eine Leistung, von der gesagt werden muß, daß sie ihresgleichen sucht in der gesamten kunstwissenschaftlichen Literatur aller Länder. So sehr grade wir in Deutschland mit Befriedigung auf die bibliographischen und lexikalischen Arbeiten der letzten Jahrzehnte blicken können, wie sie in den Inventaren der Provinzen, den Literatur-Nachweisen des Repertoriums und seiner Nachfolger — einerseits, wie in der Encyklopädie des „Thieme-Becker" andererseits, vorliegen — wer hätte wohl bei uns, nachdem der große und kühne Versuch Julius Meyers und seiner Genossen so schlecht belohnt worden war, den Mut gehabt, als Einzelner sich an eine Riesenaufgabe zu wagen, wie sie hier, von einem Franzosen geleistet, vorliegt. Wir haben die gewiß einzig dastehende Tatsache zu konstatieren, daß ein Bildhauer von Beruf zwanzig Jahre hindurch, ohne jede fremde Hilfe und ohne jede wissenschaftliche oder pekuniäre Unterstützung, seine Mußestunden der Aufgabe opfert, all den Hunderten von großen und kleinen Namen seiner Genossen aus den frühesten Tagen des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in einem monumentalen Schriftwerk einen Ehrentempel zu errichten.

Digitized by Google

Heute liegt das Resultat dieses ebenso pietätvollen wie bewunderungswürdigen Fleißes vor uns. In vier stattlichen Foliobänden, die in der Opulenz und Eleganz ihrer Ausstattung keine Spur von den ökonomischen Nöten verraten, zu denen die meisten Publikationen dieser Art verurteilt zu sein pflegen, werden die plastischen Reichtümer aus acht Jahrhunderten französischer Geschichte Stück für Stück, Kleinstes wie Größtes, mit Ort und Stunde ihrer Entstehung verzeichnet. Einem kurzen Lebensabriß der Künstler folgt eine chronologisch geordnete, detaillierte Liste ihrer sämtlichen Werke, mit genauer Angabe aller Stadien von der Entstehung bis zur Vollendung, der ehemaligen und heutigen Aufstellung, des Preises für den sie angefertigt wurden, endlich, der Kupferstiche, die nach ihnen existieren, wie der Museen, die Abgüsse davon besitzen. Wer sich daran erinnert, in welch fragmentarischer Gestalt gerade die Plastik der Franzosen aus den Stürmen der Revolution auf uns gekommen, wieviel Unersetzliches verloren oder in alle Welt zerstreut worden, wieviel namenloses Gut noch heute die öffentlichen und privaten Sammlungen anfüllt, der wird die Unsumme von Arbeit ermessen können, die in diesen Notizen, vor allem in den chronologischen Tabellen der Werke aufgespeichert ist. Den Beschluß jedes Artikels bildet ein Verzeichnis der gesamten in- und ausländischen Literatur über den Künstler und seine Werke, wobei der Verfasser dem so oft als „unerreichbar" bezeichneten Ideal der Vollständigkeit nicht nur dadurch nahe gekommen ist, daß er die Belegstellen der Inventare und Archivpublikationen in absoluter Lückenlosigkeit beibringt, sondern daß er sogar aus sämtlichen, sehr oft registerlosen Compendien und Monographien die Seitencitate für jedes einzelne Kunstwerk zusammenstellt.

Wie gern verzichtet man bei dieser Fülle realer Werte auf die ja stets, auch beim besten Willen, subjektiv bleibenden ästhetischen und kritischen Raisonnements, wie sie die ältesten und jüngsten Lexikographen unserer Wissenschaft zu geben nie sich enthalten können, ohne zu bedenken, daß alle solche Wertbestimmungen und Urteile in ihrer historischen Bedingtheit von Generation zu Generation der Revision unterworfen sind und den monumentalen Charakter beeinträchtigen, den jede Encyklopädie als solche doch anstrebt. Es ist nicht der kleinste Ruhmestitel des Lamischen Werkes, daß hier ein „Nichtfachmann" an Selbstverleugnung all seine gelehrten Vorgänger und Konkurrenten weit hinter sich läßt. Nirgends ist der Versuchung nachgegeben worden, durch noch so kurze panegyrische oder kritische Epitheta den Lesern die Ansicht des Verfassers zu präsentieren. Einzig der enger oder weiter gespannte Rahmen des äußeren Umfangs der einzelnen Artikel ist der Maßstab, nach dem die Kleinen von den Großen geschieden werden. Statt des Verfassers kommen die Künstler selbst in kurzen eigenen Briefcitaten oder anderen dokumentarischen Beigaben von unanfechtbarem historischen Wert zu Worte.

So kann denn gesagt werden: erst jetzt, wo diese fundamentale Vorarbeit geleistet worden ist, wird eine wissenschaftlich einwandfreie monographische Behandlung der Häupter der französischen Bildhauerschule möglich sein. Vor allem: es liegt jetzt kein Grund mehr vor, dem größten plastischen Genie des alten Frankreich, Houdon, das biographische Ehrendenkmal noch länger vorzuenthalten, nachdem man sich schon seit einem Menschenalter mit dem ganz primitiven Lebensabriß von Dierks und einzelnen gelegentlichen Zeitschriften-Artikeln hat behelfen müssen. Die Schranken, die bei der Aufstellung des in alle Welt zerstreuten und jeder kritischen Sichtung entbehrenden Oeuvres des Meisters der Forschung bisher unübersteiglich erschienen, sind dank der Pionierarbeit des Lami'schen Dictionnaires gefallen. Die chronologische Tabelle sämtlicher heute noch auffindbaren Werke Houdons liefert dem künftigen Verfasser dieser schönsten und wichtigsten monographischen Arbeit, die die französische Plastik kennt, die Fundamente mühelos in die Hände. Möchte der Bau selbst nicht allzu lange auf sich warten lassen. Edmund Hildebrandt.

EDMOND UND JULES DE GONCOURT: Stecher und Maler des XVIII. Jahrhunderts. Herausgeg. von Paul Prina. Leipzig 1910 bei Julius Zeitler.

Von der vor zwei Jahren begonnenen deutschen Ausgabe des berühmten Werkes liegt jetzt der zweite Band vor, der die Publikation mit den Biographien der Gravelot, Cochin, Eisen, Moreau, Debucourt, Fragonard und Prudhon abschließt.

Auch hier sind leider, wie schon im ersten Bande, die wertvollen Oeuvre-Kataloge des Originals fortgelassen worden. Da der geringe Umfang dieser wissenschaftlich unentbehrlichen Partien keine übermäßigen Anforderungen an die äußere Ökonomie der deutschen Bearbeitung gestellt hätte, so kann nur der Wunsch, einem größeren Publikum eine kunstliterarische Delikatesse ohne allen wissenschaftlichen Ballast vorzusetzen, hierfür ausschlag-

Digitized by Google

gebend gewesen sein. Die blumenreiche, geistsprühende Diktion der Goncourts stellt an die Kunst des Übersetzers die allergrößten Anforderungen. Die vorliegende Übertragung ist gewissenhaft und redlich bemüht, dem Original möglichst nahezukommen. Der Reichtum an Wortkunst, über den die Goncourts verfügen, mag der deutschen Übertragung überhaupt unübersteigliche Hindernisse entgegengesetzt haben Jedenfalls ist der Zweck des Unternehmens, einem größeren Kreis kunsthistorisch interessierter Leser, denen die Lektüre des Originals Schwierigkeiten bereitet, eine Erleichterung zu bieten, durchaus geglückt, zumal diese deutsche Ausgabe Abbildungen enthält, über die das sehr viel bescheidenere und ohne Tafeln ausgestattete Original — die französische Prachtausgabe ist längst vergriffen — nicht verfügt. Allerdings kann nicht verschwiegen werden, daß dieser zweite Band der deutschen Ausgabe, was die Auswahl und den Reichtum an Illustrationen betrifft, hinter dem ersten entschieden zurückbleibt.

Edmund Hildebrandt.

DENKMÄLER DER KUNST IN DALMATIEN. Herausgegeben von Georg Kowalczyk. Mit einer Einleitung von Cornelius Gurlitt. Berlin 1910. Verlag für Kunstwissenschaft. G. m. b. H.

Mit dieser Publikation führt sich ein neuer Verlag verheißungsvoll in die Kunstgeschichte ein. Und man darf ihn dazu beglückwünschen. Denn diese beiden Prachtmappen, die in technisch vollendeter Form die Denkmäler eines Landes vereinigen, dessen kunst- und architekturgeschichtliche Probleme man nur erst ahnt, ohne sie bis ins kleinste lösen zu können, geben der kunstwissenschaftlichen Forscherarbeit eine Grundlage, wie man sie sich vollkommener nicht hätte denken können.

Wer das Glück hatte, dies Land auf erlebnisreicher Touristenfahrt kennen zu lernen oder wen die Geschichte selbst, wie etwa den Historiographen Venedigs, nach Dalmatien hinwies, hat wohl längst die Bedeutung dieses abgeschlossenen Küstenreiches für die notwendige Erkenntnis vielsagender Beziehungen zwischen Orient und Okzident richtig einzuschätzen gelernt.

Cornelius Gurlitt, der selbst auch nur das kurze Glück der Bekanntschaft mit Dalmatien gehabt hat, schrieb der hier angezeigten monumentalen Publikation eine Einleitung, die wunderbar klar in ihrer Diktion alles andeutet, was aus der historischen Evolution heraus dieser Boden umschlossen hält. Er der Kenner europäischer Architekturgeschichte, weist fast in jeder Zeile dieser stimmungsreichen Einführung auf die kulturgeschichtliche Linie hin, die ihren Ausgangspunkt von Hellas nimmt und über Rom (Diokletian) und die Völkerwanderung bis zum Untergang der Republik Venedig hinleitet. Denn diese eine Linie allein gibt auch der kunstgeschichtlichen Erkenntnis Boden und Rückgrat und ohne sie läßt sich in der Kunst Dalmatiens nichts zu einwandfrei-klarer Erkenntnis bringen.

Der Herausgeber aber, der in mühseliger Arbeit auf mehr als 130 Lichtdrucktafeln in vollendeter Wiedergabe den „lebendigen Trümmerhaufen" dalmatinischen Kunsterbes vor unseren Blicken aufbaut, ist genau der gleichen Einsicht gefolgt und weist in seinen Bildern jene grandiose Linie, die das Schicksal gewandelt ist: Spalato, Salona und Knin (im ersten Bande), Zara, Arbe, Sebenico, Traû, Curzola, Ragusa, Cattaro (im zweiten Bande), sind die Kulturstätten Dalmatiens, zwischen denen das noch unerforschte Küstenland und Inselreich eingeschlossen liegt. Der österreichische Staat hat heute ein erhöhtes Interesse an dieser seiner südlichsten Provinz. Denn Dalmatien hat die antike Fruchtbarkeit Siziliens, die zu Scipios Zeiten sagenhaft klingt, und die Fülle großer Architekturmonumente weist ebenso wie die fast grausige Schönheit des Landes auf einen nahen Fremdenzufluß, der Dalmatien einst zu einer Goldgrube der österreichischen Monarchie machen kann. Die Kunstgeschichte im besonderen findet hier eine Fülle dankbarer Aufgaben, die völkergeschichtlich Probleme preisgibt; und durch die Kunstgeschichte allein kann, wie mir scheinen will, auch nur die moderne kolonisatorische Kulturarbeit eingeleitet werden.

Man rekapituliere einen Augenblick das Thema Dalmatien: Griechenland, das sonst so expansionsfähig war und die Küsten Asiens besiedelte wie es in Sizilien eine Ablagerungsstätte für seinen eroberungsfreudigen kolonisatorischen Geist fand, hat das hinter den Bergen liegende Dalmatien vollständig ignoriert. Erst Rom erkannte in den Jahrhunderten, die der von allen Seiten bedrohten Weltmacht feste Stützpunkte aufzwang, den Wert dieser seebeherrschenden Küsten. Die Völkerwanderung, die mit ungezählten Scharen, voll der entfesselten Instinkte, aus dem Norden hereinbrach, hat hier Völker angesiedelt, die die Fackeln ihres Seins aus dem Orient in den Okzident hinübertrugen. Ihre Spuren sind verwischt, ja so sehr, daß der heutige Kunsthistoriker gewissermaßen in

Digitized by Google

Dalmatien die Wiege der byzantinischen Formensprache finden kann. Das Mittelalter aber sieht dies Land in nahem oder minder engem Kontakt zu Venedig. Ein Teil der venezianischen Geschichte findet in der Geschichte Dalmatiens seine Erklärung. Vielleicht, daß man heute noch viel zu sehr Konstantinopel und die Kreuzzüge für den spezifisch orientalischen Geist der alten Königin an der Adria überschätzt; vielleicht daß Dalmatien das große Bindeglied, als Trägerin antiker und byzantinischer Tradition und künstlerisch Vermittlerin in der neuen Formensprache gewesen ist, wie auf der anderen Seite, was nicht verkannt werden darf, von Venedig aus zahlreiche Rückwirkungen in romanischer Zeit von der lombardisch-venezianischen Baukunst gerade in Dalmatien Aufnahme und Fortsetzungen erlebt haben. Wie aber auch immer die Geschichte im einzelnen gewesen sein mag, für deren Erkenntnis uns heute noch alle Unterlagen fehlen, so weist doch die Kunstgeschichte, als „monumentum aere perennius" andeutungsweise alle Fäden auf, denen auch der Historiograph zu folgen hat. Hier sind in der Tat Probleme verborgen, die ebenso vielsagend für die Antike wie für die Neuzeit sein können. Wie der Kaiserpalast Diokletians in Spalato für sich ein Dokument römischer Kolonisationsarbeit darstellt, so sind die wundervollen Basiliken Salonas, Ragusas und anderer Orte wiederum Zeugnisse für den ewig nivellierenden Geist der Weltgeschichte, der in Augenblicken selbst heterogene Kulturen harmonisch in eins zusammenfügt. Von der neuern Zeit — in der Venedig befruchtend auf diese Küstenplätze herüberstrahlt — nicht zu reden.

Solche Andeutungen aber sollen für das Thema „Dalmatien" nur eine Vorahnung sein, sie sollen vor allem den Blick des Forschers und Kunstfreundes auf eine Publikation hinlenken, die es von sich aus verdient, bei Zeiten erkannt und in ihrem Werte richtig eingeschätzt zu werden. Denn hier ist eine Arbeit geleistet worden, die uns zu Dank verpflichtet und wenn der Nestor der Architekturgeschichte, Cornelius Gurlitt, dieser Veröffentlichung durch seinen Namen und seine gedankenstarke Einführung gewissermaßen die Weihe gab, so schätzen wir ihn doppelt, weil er damit die Gegenwart auf Aufgaben hinwies, denen sich junge Kräfte mit Erfolg weiter widmen können.

Dalmatien aber hat nie ein besseres, nie ein technisch vollendeteres Denkmal seiner gewaltigen Vergangenheit bekommen wie in der hier näher angedeuteten Veröffentlichung, die in ihrer Art einzig ist. Möchte sie überall da Eingang finden wo man für die der absoluten Kunstforschung heute noch entgegengesetzten Ziele menschheits- und kulturgeschichtlicher Evolutionserkenntnis Sympathie und Interesse mitbringt. Ein Land zum Entdecken, scheint mir auf Grund der Gurlittschen Publikation Dalmatien mehr denn je. Möchte auch hier deutscher Forschergeist bahnbrechend vorangehen.

Georg Biermann.

ARDUINO COLASANTI, Gentile da Fabriano. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1909.

C.'s Buch ist eine zusammenfassende Biographie, die auf den 96 Textseiten wirklich geschickt das umfangreiche Material verarbeitet. Jedermann wird das Buch gerne besitzen, denn es enthält das wichtigste übersichtlich und ist mit Reproduktionen — die zwar richtig gewählt sind, aber unorganisch verteilt sind — reichlich versehen. In seinen Attributionen ist C. vorsichtig, ja konservativ; er lehnt die Madonna im Museo Poldi Pezzoli, wie die der Stroganoff-Sammlung in Petersburg ab und läßt von den vier Täfelchen in der vatikanischen Galerie, die er mit anderen maßgebenden Gelehrten für die Predellastücke des Quaratesi-Altars hält, nur das Mirakel auf dem Meer als von Gentiles eigener Hand herrührend gelten, während er die anderen Stücke seiner Bottega zuweist. Aus dem Inhalt des Buches ist folgendes hervorzuheben: S. 16 bringt C. triftige Gründe für die Annahme, daß G. im Jahre 1425, also in demselben in dem er das Quaratesi-Altarwerk malte, in Siena war. Auf S. 18 gibt er dokumentarische Belege dafür daß a) Gentiles Tod zwischen den Monaten August und Oktober des Jahres 1427 sich ereignet haben muß, denn noch Juli wird er vom Lateran ausbezahlt, während er am 14. Oktober schon „quondam" bezeichnet wird; b) daß seine in S. Giovanni in Laterano hinterlassenen „Suppellettili", die dem Pisanello zugefallen sind, von dem letzteren 1442 verkauft wurden. Auf S. 22 u. f. gibt C. eine sehr kurze Übersicht über die Elemente, aus denen die Kunst des G. wohl herausgewachsen ist. Die Malerei in den Marche während der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ist ein interessantes, aber noch sehr wenig bekanntes Kapitel in der italienischen Kunstgeschichte, und C. konnte hier darüber natürlich nicht sehr viel mehr als eine trockene Aufzählung der Namen und Werke geben. Ein bisher unbekanntes Werk des Jacobello del Fiore führt C. auf S. 23 in die kunstwissenschaftliche Literatur ein, dasselbe ist bezeichnet und befindet

Digitized by Google

sich in der Kirche zu Castel di Mezzo, Fiorenzuola di Focara. Hoffentlich bringt der Verfasser von diesem — es ist ein geschnitztes Kruzifix, — interessanten Werk bald eine Abbildung. Wir glauben, daß C. den künstlerischen Wert des Francescuccio Ghissi auf S. 32 zu hoch anschlägt. Sehr richtig ist dagegen, was er S. 35 u. f. über die angeblichen Beziehungen Gentiles zur nordischen, besonders zur französischen Kunst sagt. Französischerseits wird ja neuerdings behauptet, Gentile wäre ein Nachahmer der Miniatoren, die gleichzeitig, oder etwas vor ihm in Frankreich tätig waren. Diese Ansicht wird von C. mit Recht abgewiesen, und es gelingt ihm nachzuweisen, daß die Ähnlichkeiten, die in diesen zwei Kunstrichtungen zutage treten, ganz allgemeiner Natur sind und auf zeitgeschichtliche Momente, wie Analogien in der Tracht usw. zurückzuführen sind. S. 38 bis 42 geht C. nochmal auf die Frage der Stilbildung in der Kunst des Gentile zurück und gibt diesmal eine wirklich dankenswerte Zusammenstellung, dessen, was an Fresken und Tafelbildern von den Vorläufern Gentiles von Bedeutung ist.

„Poetischer Naturalismus und Liebe für Genreszenen" sind nach C. die Hauptcharakteristiken von Gentiles Kunst. Wenn wir noch das feine Gefühl für das Dekorative und die Neigung zu koloristischen Effekten, die oft auch durch blendenden Reichtum an Gold oder Farbe erreicht werden, dazugeben, so haben wir in der Tat, glaube ich, eine treffende Charakteristik unseres Künstlers.

Auf S. 53 bringt C. zum ersten Male eine Illustration von der sehr bedeutenden „Krönung Mariä" von Gentile in dem Besitze von M. Heugel in Paris. Das Bild behandelt dasselbe Thema wie das Mittelstück des Brera-Altars ist aber später, und steht wohl auf derselben Stufe wie das Quaratesi-Altarwerk.

C. verweist auf den von Venturi ausführlicher behandelten (L'Arte 1900 p. 185 ff.) Michele Ungaro, den Gehülfen Gentiles, von dem wir verschiedentlich in den Dokumenten hören, und identifiziert diesen, mit Venturi, mit dem Michaelus Panonius, der das ganz unter Cosimos Turas Einfluß stehende Bild in der Budapester Galerie signiert hat. Mir aber erscheint sehr unwahrscheinlich, daß der Meister dieses Gemäldes derselbe Michele Ungaro sei, von dem die Dokumente in Ferrara schon 1415 als fertigen Maler sprechen. Tura war 1430 geboren!

Unter den von C. besprochenen Werken des Gentile vermisse ich die Madonna in dem Besitze des Mr. Th. M. Davis in Newport und das zweifelsohne aus S. Giovanni in Laterano herrührende Fragment des Kopfes von Karl d. Gr. (gegenw. im Museo Cristiano, vgl. Berenson. Central Italian Painters of the Renaissance, 2. A. p. 175). — Mit richtigem Gefühl geht C. dem Einfluß des Gentile in den Marche nach, und hier erfahren wir dankenswertes über Malereien in sonst wenig bekannten Ortschaften, wie Recanati, Offida, Matelica und Fermo. Die Werke des sog. Maestro della Culla (Meister mit der Wiege, der in Fabriano und Umgegend verschiedene ansprechende Werke unter dem Einfluß Gentiles schuf), den Corr. Ricci so benannt hat, zitiert C. auch, ohne sich jedoch dieser treffenden Bezeichnung zu bedienen. Mit Recht reiht der Verfasser auch (auf S. 84) das Madonnenbild des South Kensington Museums in London, datiert und bezeichnet Peregrinus 1428, unter die mittelitalienischen Nachahmer des Gentile, gegen die bisherigen Versuche, das Werk für venezianisch oder veronesisch zu erklären. Der Einfluß des G. war jedoch, wie auch C. betont, ephemerisch. Seine Heimat war zu sehr jeder fremden Beeinflussung offen, und in der Toscana (wo Giovanni di Paolo der am stärksten von G. beeinflußte Künstler war, er kopierte diesen hie und da förmlich), und im Norden kamen mit Masolino und Squarcione neue, mächtige Richtungen auf, denen eine größere Zukunft beschieden war als der von ihnen verdrängten träumerisch-jugendhaften Kunst Gentiles. Ich kann C.'s Behauptung, Masolino wiese gentileske Reminiszen in seiner Kunst auf, nicht folgen. Das von C. abgebildete Bild des Giov. di Paolos (S. 89) ist nicht mehr in Siena, sondern im Metropolitan-Museum zu New-York. — Das Buch C.'s ist gut geschrieben, schön ausgestattet und verdient eine günstige Aufnahme. Sehr vermißt man ein Register. Man sollte endlich aufhören, Bücher, die ernsthaften Charakter tragen, ohne solches herauszugeben.

Morton H. Bernath.

H. O. SCHALLER, Figurenbild und Landschaft. Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei. Stuttgart 1910.

Wenn manche Kunstgelehrte den Fehler begehen, sich mehr an Reproduktionen als an Originale zu halten, so ist der Verf. in den entgegengesetzten Fehler verfallen. Er hat zu viel gesehen und hat dabei die Übersicht über das Gesehene verloren. Nun schleppt er wahllos charakteristische und nicht charakteristische Werke zusammen, verwirrt mehr, als daß er klärt. Und während andere Kunstgelehrte sich zu wenig in der ästhetisch-kunstwissenschaftlichen Literatur

Digitized by Google

umsehen, hat der Verf. zu viel gelesen, hat das Gelesene nicht genügend verarbeitet und wirft nun an passender wie unpassender Stelle mit Ausdrücken wie „Kunstwollen", „Fernbild", „Raumkunst" u. a. um sich. Trotz dieses wissenschaftlichen Auftretens aber ist die Betrachtungsweise des Verf. durchaus unwissenschaftlich. Er selbst gesteht ja (S. IV), er wolle die Probe machen, „ob sich kunstgeschichtliche Fragen auch einmal ausschließlich vom Standpunkt des mit den Augen der zeitgenössischen Kunst sehenden Galeriebesuchers aus behandeln lassen." Damit verzichtet er also auf die erste Bedingung wissenschaftlicher Arbeit, die Objektivität. Zudem ist dieser Standpunkt des Verf. der eines höchst extremen Impressionismus. So untersucht er nun nicht, wie sich die Landschaft allmählich entwickelt hat, sondern ob sie sich mehr oder weniger impressionistisch verhalten hat.

Der Grundgedanke der Arbeit, soweit er sich aus dem Wust eines unklaren, nachlässigen und überladenen Stiles herauserkennen läßt, ist das recht ansprechende Problem: Wie hat sich in dem Fortgang vom Fresko zum Tafelbild, vom reinen Figurenbild zur Landschaft mit Figurenstaffage, schließlich vom zeichnerischen zum malerischen Stil die reine Landschaft entwickelt? Aber nirgends ist es dem Verf. gelungen, dies Problem klar herauszuarbeiten. Denn überall überwuchert die Neigung, ohne Rücksicht auf jenes Problem in möglichst gesuchtem Stil Bilder zu analysieren. Ich kann mir nicht versagen, einige Stilproben aus dem Buche anzuführen. Bei einem Bilde Fra Filippos: „Die Figürchen, deren überaus charakteristisch stilisierte Bewegungsmotive einen Charme haben, der eine Empfindung von fraulicher Zartheit enthält . . . ." (S. 47). Bei Botticelli: „Jene Fresken des Louvre, die von der nun aufs höchste differenzierten Kultur florentiner Kunstempfindung gleichsam bis in die Fingerspitzen durchströmt scheinen" (S. 54). „Pieros strenge Beobachtungsgabe treibt hier die dem normalen Augeneindruck gemäße Wiedergabe der Form zu einer rätselhaften, fast wissenschaftlichen Impressionsrichtigkeit" (S. 61). —

Um nicht einen derartigen Journalistenstil in die Kunstwissenschaft, der exakte Präzisierung des Ausdrucks erste Lebensbedingung ist, einreißen zu lassen, ist dieses Buch durchaus abzulehnen.

Kurt Freyer.

THOMAS DE KEYSERS Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Porträts von Rudolf Oldenbourg. Selbstverlag. München[1]).

Nachdem im Jahre 1909 die Zeitschrift „Onze Kunst" eine gediegene Studie über das Werk und Leben dieses großen Porträtmalers von der Hand J. Kronigs gebracht, erscheint jetzt eine noch etwas ausführlichere Arbeit über ihn von Herrn Rudolf Oldenbourg.

Im Vorwort nennt er ihn „den häufig genannten, aber verhältnismäßig noch ungenau gekannten Künstler" und in der Einleitung gibt er zu, daß Kronig „in skizzenhafter Behandlung" sein gesamtes Wirken verfolgt, „ohne jedoch auf die stilistische Charakterisierung näher einzugehen"; hierin läge gerade der Schwerpunkt der Aufgabe, da Weissmann die (von andern mit vielem Zeitaufwand ans Tageslicht geförderten) archivalischen Notizen über ihn schon zusammengestellt habe. Nun ist es wohl eigentümlich, daß Herr Oldenbourg trotzdem aus der „skizzenhaft behandelten" Studie Kronigs recht vieles entlehnt, ohne freilich das dabei zu sagen. So besonders die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, daß Ketel de Keysers Lehrer gewesen. Zwar sagt Herr Oldenbourg: Unger (lies: de Roever!) habe in Oud Holland III S. 176 darauf gewiesen. Es steht davon aber an zitierter Stelle kein Wort; dagegen „daß Ketels Schüler Pieter Isaacsz vier Jahre älter sei als Hendrick de Keyser, daß Hendrick de Keyser als Freund Bürge blieb für Pieter Isaacsz, daß viele junge Dänen als Schüler bei Pieter Isaacsz eintreten, daß Thomas de Keyser also auch wohl Schüler des Isaacsz gewesen sei." Ich habe de Roever diesen Artikel schreiben sehen, und weiß, daß er dieses gemeint hat. Herr Oldenbourg liest gewiß nur mangelhaft das Holländische. Denn auf S. 101, Oud Holland IV, von ihm NB. zitiert! sagt Six ausdrücklich: de Roever hat nicht Ketel sondern Isaacsz als Lehrer de Keysers vorgeschlagen! Six sagt dann allerdings vorübergehend in derselben Note, daß s. E. doch eher Ketel sein Lehrer gewesen sein müsse. Kronig, der zufällig nie diese Artikel gesehen hat — ist dann selbständig auf Ketel gekommen, hat mit stilkritischen Gründen diese Ansicht verteidigt und nennt dabei auch noch Aert Pietersz. Merkwürdigerweise wiederholt Herr Oldenbourg das genau, aber ohne nur mit

(1) Dieser Dissertation wird in Kürze das erweiterte umgearbeitete und illustrierte Buch im Verlag von Klinkhardt & Biermann folgen. Die Red.

Digitized by Google

einem Wort zu sagen, daß dieses schon in „Onze Kunst" gedruckt stand.

Der Verfasser ergeht sich dann länger über die Anatomie (1619) und das Gildestück (1627) de Keysers, sich dabei wiederholt auf Riegel berufend. Wenn er findet, daß hier „die Hände flau modelliert sind, daß die Farbengebung leblos" ist — so kann ich diese Ansicht absolut nicht teilen. Schon eine gute Photographie überzeugt jeden von der Vortrefflichkeit der Hände, und die etwas kräftig rote Karnation, die schön ausgedrückten schwarzen Stoffe der Kleidung sind alles eher als „leblos". Auch kann ich in dem Gruppenbild von 1627 (die Silberschmiede) nicht den starken Einfluß von Franz Hals entdecken den Herr Oldenbourg hier sieht. Es wundert mich, daß weder er noch Kronig dabei an das prächtige Regentenstück vom Jahre 1618 von van der Voort dachten, das offenbar in der Anordnung (je drei Figuren im Vordergrund sitzend, je drei dahinten stehend) de Keysers Vorbild war. Dieses Meisterwerk hat auch schon einen so feinen Gesamtton als de Keyser hier noch nicht erreicht. Elias hat viel stärkere Einflüsse von Hals in sich aufgenommen, aber etwas später; denn vor 1627 hatte Hals erst ein Schützenstück gemalt (1616) und erst im Jahre 1627 malte er wieder zwei andre. Als man in Amsterdam im Jahre 1633 Hals beauftragte, Amsterdamer Schützen zu malen (es wurde erst 1637 fertig!) schrieb der Notar in zwei längeren Dokumenten, die ich nächstens veröffentlichen werde: „der Maler Frans Halsch, wohnhaft zu Haarlem." So wenig war sein Name noch geläufig in Amsterdam. Kronig spricht zwar auch von einem Einfluß des Hals auf de Keyser bei dem s. Z. von mir in Aix gefundenen eleganten, stehenden Porträt eines jungen Mannes (abgebildet in „Amsterdam in de XVIIe eeuw). Dieses Porträt ist aber entschieden 1636, nicht 1626 datiert, wie der Katalog fälschlich angibt und wie Herr Oldenbourg es ihm glaubt. Da hatte Hals aber schon seine prächtigen Schützenbilder von 1627 und 1633 geschaffen, ja schon das seinige am Amsterdamer Schützenstück gemalt. Warum Herr Oldenbourg von den Regentenbildern und Schützenstücken je ein Kapitel macht anstatt sie in einem — Gruppenporträts — zu vereinigen ist mir nicht recht klar. Er hätte doch besser die vier Gruppenbilder in einem Abschnitt behandelt. Es sieht aber so vielleicht gelehrter aus. Mir gefällt die leichtere Schreibart Kronigs doch besser, der ohne Abschnitte Leben und Werke de Keysers an uns vorüberziehen läßt. Freilich hat Herr Oldenbourg viel mehr Bilder gesehen als Kronig, und beschreibt deren mehr. Aber das Bild welches er uns von de Keyser hinterläßt, ist dadurch kaum lebendiger und frischer geworden. Erstaunlich ist es, daß hier dem de Keyser die drei Trick-Trackspieler (s. Z. bei Dowdeswell, London) abgesprochen werden. Unabhängig voneinander haben Friedländer, Kronig und ich dieses Bild sofort als de Keyser erkannt. Wie anders ist der sehr große Duyster in Dublin! Wo sind hier die schmalen langen, spitzfingrigen Hände Duysters, die vertriebene Malerei, das oft so starke Helldunkel? Dagegen sind hier so recht de Keysers fette Malweise, seine eigentümliche Behandlung der Hände, seine graugrünen Schatten im Fleisch wiederzufinden. Sogar der Hund ist derselbe, der mit seinen steifen langen Beinen mehrfach bei de Keyser vorkommt. Hat doch de Keyser auch in seinem Schützenstück von 1633 im Hintergrund eine Gruppe Kartenspieler hingemalt, welche auffallend, wie Kronig bemerkt, an Duyster und Palamedes erinnert.

Aber Kronigs Attributionen haben bei Herrn Oldenbourg keine Gnade gefunden. Das männliche Porträt im Jahre 1619 in München, welches in der Tat dem Porträt des Dr. Sebastian Egbertsz de Vry auf der Anatomie desselben Jahres frappant ähnlich sieht, spricht Herr Oldenbourg ohne weiteres ihm wieder ab. Die Bestimmung „entbehrt der stichhaltigen Begründung." Hier läßt die Stilkritik Herrn Oldenbourg im Stich. Ohne jede Begründung wird hiermit die Attribution, m. E. eine ganz richtige, todtgeschlagen. Von dem von Kronig in Hampton Court unter lächerlichem Namen wiedergefundenen Reiterbildnis heißt es einfach: es zeigt nicht de Keysers Hand. Ja, Herr Oldenbourg, so geht das nicht, da muß man doch mit stilkritischen Gründen beweisen weshalb es de Keysers Hand nicht zeigt. Das einzige Verdienst, das Herr Oldenbourg Kronig zollt, ist die Veröffentlichung des Odysseus im Amsterdamer Stadthaus. Er vergißt, daß Kronig zum erstenmal auch noch veröffentlichte: den sogenannten Bol im Brüsseler Communal Museum, (diese Attribution fand Gnade bei ihm) den Niellius und seine Frau im Konsistorial Zimmer der Remonstranten Kirche von Amsterdam, das schöne Porträt in Petersburg und die wichtige Zeichnung in Kopenhagen.

Sehr richtig hat Herr Oldenbourg aber die Werke des Elias charakterisiert und die Unterschiede von de Keysers, Malweise hervorgehoben; der Passus (S. 23—24) ist einer der besten seines Aufsatzes.

Auch was er sagt über die Familie Meebeeck Cruywaghen gibt zu denken. Ich hoffe es auch noch einmal zu erleben, daß die dicke goldgelbe Firnißschicht, die ein richtiges Beurteilen unmög-

Digitized by Google

lich macht, entfernt wird. Als ich vor beinahe 30 Jahren den Namen de Keyser vorschlug — es hieß damals J. G. Cuyp — kannte man das merkwürdige Gruppenporträt van Loo's bei van de Kastele noch nicht, und war es doch ein Schritt vorwärts. Es hat sich auch herausgestellt, daß die Familie Meebeeck eine Amsterdamer gewesen ist; ja es gab sogar später einen Maler Cornelis Meebeeck in Amsterdam, der wahrscheinlich auf diesem Gruppenbild unter den jüngsten Knaben abgebildet ist, und von dem ich kürzlich ein in Lairesses Art ganz gut gemaltes Werk fand bei Herrn Ritter von Malmann in Berlin. Es hat noch einen Amsterdamer Maler gegeben, der ganz ähnliche Familiengruppen malte: Hercules Sanders. Ich sah s. Z. in Antwerpen ein solches Bild von ihm im Kunsthandel, das aber doch geringer war als die Meebeeckfamilie.

Hoffentlich bringt uns später noch einmal die Signatur dieses Bildes auf die wahre Spur. Bis jetzt kenne ich keinen Meister, dem es näher steht als de Keyser.

Das Familienbild Nr. 134d des Rijks-Museum mit der falschen Bezeichnung ist nebenbei gesagt, doch von einem holländischen Maler. Ein ganz ähnliches Bild im Bischöflichen Museum in Haarlem, leider in schlechtem Zustande, trägt die Signatur des Alkmaarer Malers G. de Jong. Gerrit de Jong wurde 1631 als Maler eingeschrieben ins Register der dortigen St. Lucas Gilde.

Was das große Familienbild des Berliner Museums betrifft, das dem van Loo abgesprochen wird — die Trachten wären auch noch sehr möglich in 1635 — so dann denke nur an das frühe Bild des van der Helst (1638) im Wallonischen Waisenhaus von Amsterdam, wo die Herren die verschiedensten Kragen tragen, auch noch ganz altmodische. Und so gut wie de Keyser mit 22 Jahren seine Anatomie malen konnte, hätte auch van Loo mit 21 oder 22 Jahren diese Porträtgruppe malen können. Wir brauchen nur an Metsu zu denken, der kaum 16 Jahre alt schon Mitglied der ersten Leidener St. Lucas Gilde war!

Bei dem Schützenstück von 1632 wiederholt Herr Oldenbourg fast genau den von Kronig sehr eingehend erörterten Einfluß des Ketelschen Schützenstückes von 1588 auf de Keyser, ebenso spielt er auf die ähnliche Gruppierung von Rembrandts „Nachtwache" an, die Kronig so ausführlich auseinandersetzt. Es wäre anständig gewesen, dieses wenigstens zu vermerken, besonders nach der so ungerechten „Kritik" in der Einleitung!

Die Behauptung, daß das Ehepaar in einer van Goyen-artigen Landschaft in Kopenhagen (Nr. 172) von de Keyser sein soll, kommt mir sehr gewagt vor. Dagegen spricht schon die Landschaft; de Keyser malte die immer selbst in seinen Bildern und ich wüßte keinen Amsterdamer Meister, der diesen Hintergrund gemalt hätte. Die dünnere Malweise und auch das blassere Kolorit ist von de Keyser ganz verschieden. Ich halte das Werk für die Arbeit eines Haager oder Leydener Malers — nicht für „Amsterdamer" Kunst. In Brüssel gibt es ein ähnliches Bild, das man dort, glaube ich, sonderbarer Weise de Hoogh getauft hat.

Wo Herr Oldenbourg mit Michels Worten seine Studie schließt, wiederhole ich hier Kronigs Worte am Ende seiner Arbeit in „Onze Kunst":

„Tot beeldhouwer voorbestemd, werd Thomas de Keyser een der grootste en belangrykste figuren onder de schilders uit de XVIIe eeuw. Hy heeft zich vrywel zelfstandig en=gelykmatig ontwikkeld. Al by den aanvang van zyn kunstenaarsloopbaan neemt hy een eerste plaats onder de toen levende meesters in. Ontroeren doen zyn werken niet, gezocht zyn ze nimmer, maar juist die groote soberheid verleent hun een bizondere aantrekkelykheid. Eenvoudig, stoer, degelyk zooals het karakter der hollanders van die dagen is ook de Keysers kunst."

A. Bredius.

CURT HERRMANN: Der Kampf um den Stil, Probleme der modernen Malerei. Mit 8 Autotypien. Berlin, Erich Reiss Verlag 1911. 144 S. Mk. 2,50.

Diese feingeartete und tiefgreifende Bekenntnisschrift eines Berliner Neo-Impressionisten strenger Observanz, sucht vor allem die studierende Jugend zu gewinnen, sie zur Nachfolge anzuregen. Die hierzu aus der persönlichen Erfahrung heraus entwickelten gefühlsmäßigen Überzeugungen und Zusammenhänge präsentieren sich mit vieler Delikatesse, wenn auch mit all jenem nie eingestandenen Mangel an Bestimmtheiten objektiveren Charakters, wie ihn die Weise der praktischen Kunstlehre immer an sich hat, und den sie scheinbar auch nicht einmal verbessern möchte. Dazu käme noch die offenkundige Fragwürdigkeit mancher hier gangbarer Bezeichnungen. Einer sachlichen Beurteilung wird also im Einzelnen ein weiter Weg zugemutet. Ein entschiedeneres Eingehen wäre da umso willkommener, als gerade die vertretene Orientierungsweise der „reinen Malerei", der jüngsten Folge des Farbennaturalismus, fundamentale kunsterzieherische Werte tatsächlich entwickelt hat. Die wahre Bedeutung des Neo-J.

Digitized by Google

kann sich nur da offenbaren, wo auf die Materialfrage gründlich eingegangen wird. Auch darum vermochten sich in den gegebenen besonderen Zusammenhängen die Betrachtungen über den Stil über ein zauderndes oder tastendes Streben nach einem zeitgemäßen Stilbegriff eigentlich nicht hinüberzuheben. Das Lichtproblem steht ebenfalls im Vordergrund der Ausführungen. Die Bevorzugung heller und hellster Farben, wie sie schon die ersten Pleinairisten unbewußt angebahnt hatten, hat rein maltheoretisch genommen, in erster Linie eine formale Wendung. Gemaltes Licht ist eben helle Farbe. Die unkritische Anerkennung eines malerischen Lichtproblems muß da notwendig zu einer Vermischung mit der Weise der allgemeinen akademischen Kunstauslegung führen, wie sie neben den Maltraditionen aus der Renaissance entstanden ist. Andererseits muß eine solche einseitig naturalistische Überbetonung das Studium der Beleuchtungen folgerecht als höchste und letzte Aufgabe aller Malkunst hinstellen. Im Widerspiel zwischen physikalischer und künstlerischer Wahrheit könnte somit nie eine entschiedene Ruhelage eintreten. Dem künstlerischen Empfinden wäre es endlich vielleicht entsprechender, wenn das an den Zwang äußerer Notwendigkeiten gemahnende beliebte Schlagwort ‚Kunstgesetz', durch Wendungen umgangen würde, die solche inneren Erfahrungen, wie sie aus der erfolgreichen Verhaltungsweise des Künstlers tatsächlich hervorgehen, künftighin glücklicher bezeichneten. — Alldies ließe sich jedoch auch für einen bloßen Disput um Worte nehmen, die Hauptsache bleibt: hier redet ein Eingeweihter, der die krystallnen Tempelpfeiler der reinen Kunst wirklich geschaut hat. Die empirische Kunstwissenschaft wird also vielleicht für das Studium der heutigen Malerei neue Belege schöpfen können.

Rudolph Czapek.

M. MEURER, Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen. Dresden, Verlag v. Gerhard Kühtmann 1909. M. 60.—.

Die Arbeit Meurers verfolgt einen doppelten Zweck. In die Entwicklungsgeschichte des vegetativen Ornaments sind Ausführungen pädagogischer Natur eingeflochten, die den Unterricht im Ornamentzeichnen beleben und ihm eine neue Richtschnur geben sollen. Die pädagogische Begabung des Verfassers, wie sie sich in der Bewältigung des verzweigten Stoffgebietes und in der methodischen Übersichtlichkeit bei der Zusammenstellung ornamentaler Typen und bei der Entwicklung dieser Typen aus den ihnen zugrundeliegenden Vorbildern zeigt, sei rückhaltlos anerkannt. Ein glänzendes Abbildungsmaterial, das sich auf alle im Text behandelten Formen erstreckt, ermöglicht jedem die Nachprüfung der bisweilen umfangreichen, oft höchst komplizierten Deduktionen sowie der analytischen Zerlegung der ornamentalen Formen in ihre Grundelemente und in ihre entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen, formgebenden Faktoren. Von etwa 2000 Abbildungen, die den Erfordernissen des Textes gemäß teils in zeichnerischer, teils in photographischer Wiedergabe zur Erläuterung des Textes dienen, bezieht sich der größte Teil auf die Kunst des Altertums und des Mittelalters. Auswahl und Anordnung des Stoffes wird bedingt durch den Gesichtspunkt, den ornamentalen Formen jedesmal die natürlichen Pflanzengebilde gegenüberzustellen, aus denen sie sich entwickelt haben.

Diese Gegenüberstellung bedeutet für die kunsthistorische Forschung eine methodische Erweiterung. Denn diese vergleichende Forschungsmethode führt in den entwicklungsgeschichtlichen Gang der Untersuchung Prinzipien ein, die in der wissenschaftlichen Behandlung der Ornamentik in dem Maße bisher nicht statt hatte. Zu diesen ist vor allem die oekologische Betrachtungsweise zu rechnen, die die moderne Naturwissenschaft ausgebaut hat. Aus den Beziehungen der Organismen zur Außenwelt, zu der Gesamtheit der organischen und anorganischen Existenzbedingungen ergeben sich dem Naturforscher erklärende Einblicke in die formale Gestaltung der Dinge. Diese aus der naturwissenschaftlichen Disziplin gewonnene Einstellung des Auges auf künstlerische Gebilde verbindet sich mit Begriffen, die durch die Behandlung des modernen Kunstgewerbes ihre endgültige Fassung gewannen. Die Anschauung von der Bedingtheit der Formen durch den Materialcharakter, durch eine bestimmte Zwecksetzung, durch die technischen und werkstofflichen Erfordernisse bildet dabei eine Art ästhetischen Wertmessers. In ihrer methodischen Verwertung geben diese Begriffe eine Fülle neuer Einblicke in die Art, wie bestimmte künstlerische Perioden ihre ornamentalen Formen bilden, wie sie in verschiedenartigster Weise konstruktive oder schmückende Elemente betonen, wie sie infolgedessen dazu neigen, jedesmal nur eine festumgrenzte Zahl pflanzlicher Motive, die einen bestimmten kleinen Formenkreise angehören, aufzunehmen und end-

Digitized by Google

lich wie die Behandlung der Einzelheiten im Ornament von der jeweiligen Stellung zu den pflanzlichen Vorbildern abhängt. Denn „die Wandelungen, die die Pflanze bei Veränderung von Klima und Bodenbedingungen in der schrittweisen Umbildung, Vervollkommnung oder Verkümmerung ihrer Blattorgane zeigt, lassen sich auch in der Geschichte des Blattornamentes sowohl bei der Übertragung ihrer Formen von Land zu Land und von Zeit zu Zeit, wie bei ihrer Anpassung an den Wechsel von Werkstoffen und Konstruktionsweisen beobachten."

Die einzelnen Zeiten halten sich zuweilen mit einer gewissen bedingungslosen Einseitigkeit an bestimmte Pflanzenformen. Ein Beispiel möge genügen. Während die Antike die feingliedrige Linie, das gefiederte Blatt bevorzugt, wählte das Mittelalter, daß das robuste Relief der pflanzlichen Keimwelt überhaupt liebte, für die plastische Behandlung der ornamentalen Blätter die Fächerlagen jugendlicher Sprossen. Die mittelalterliche Blattschuppe unterscheidet sich dann weiterhin von dem antiken Blattschema durch ihren Rippenlauf und ihre Randbildung. „Die seitlichen Streifennerven der Schuppe divergieren nicht, wie dies beim Hochblatt des Akanthus der Fall ist, sondern laufen in ihrem Kopfteile zusammen. Während sich die Rippen der ersten in konkaven Kurven auswärts gegen den Blattrand wenden und dadurch dessen Bezackung verursachen, krümmen sich die Rippen der Schuppe nach einwärts gegen die Unterlippe; ihre seitlichen Ränder sind dementsprechend ganz ungegliedert."

Die aus der naturwissenschaftlichen Disziplin gewonnenen Merkmale, in diesem Falle die formale Bedingtheit des Blattrandes durch die Blattrippen, hat zur Aufdeckung eines wesentlichen Unterschiedes in den Ornamentformen der Antike und des Mittelalters geführt. Diese vergleichende Forschungsmethode erstreckt sich bei Meurer bis in das letzte formgestaltende Detail. Infolgedessen konnte Meurer für eine Anzahl pflanzlicher Ornamentformen charakteristische Merkmale gewinnen, die in stilkritischer Untersuchung sichere Bestimmungen über Entstehungszeit und Ort zu liefern vermögen. Auf Einzelheiten sei nur in Kürze hingewiesen.

Die Abhängigkeit der Ornamentik des Abendlandes von gewissen ornamentalen Typen des asiatischen und ägyptischen Kulturreiches wurde mit Recht stark betont. Bestimmte Ornamente finden sich von Mesopotamien bis nach Ägypten, sich in modulationsreichen Wandlungen durch Syrien, Palästina und Arabien hinziehend. Die stilistischen Formveränderungen innerhalb der verschiedengearteten Rassen lassen immer wieder den Grundtypus und damit das jedesmalige Ursprungsgebiet des betreffenden Ornamentes erkennen. Die Ornamente nun, die durch ihre Verbreitung über große Landstrecken und in verschiedenen Rassen eine hohe Lebenskraft erwiesen haben, scheinen für die europäische Kunst von größter Bedeutung, da sie in der abendländischen Ornamenlik, sowohl im Altertum als auch im Mittelalter die grundlegende Form hergeben mußten. Die Wandlungsfähigkeit solcher lebenskräftiger ornamentaler Typen werden im einzelnen in der Umbildung des ägyptischen Südzeichens und der Sistrumspirale in der mykenischen, assyrischen, cyprischen, phönikischen, frühgriechischen, persischen und etruskischen Kunst gezeigt. Ähnliches gilt auch für die Gefäßformen, die auf bestimmte Blütenformen zurückgehn, für deren Entwicklungsgeschichte schon G. Semper die bedeutsamsten Momente gefunden hatte. Wie die Blütenkelche Vorbilder zu kunstgewerblichen Erzeugnissen abgeben, so sind es in andern Fällen die Schaftformen und Verzweigungen der Pflanze, die Keimformen und Knospen, das Rankenwerk und weiterhin pflanzliche Elemente in Verbindung mit Textilformen, aus denen kunstgewerblich verwendbare Formen gewonnen wurden. Es sei nur hingewiesen auf die Form des Pastorale und Hirtenstabes, die in den Blattsprossen des Streifenfarn ihr Analogon finden, auf die Kandelaber, Leuchter, Schmucksäulen und Geräte aller Art, vor allem aber auf die Säulenformen und Kapitelle, von den antiken bis zu den mittelalterlichen und Renaissanceformen, die aus pflanzlichen Vorbildern hervorwuchsen.

Eine allgemeine Feststellung der Abhängigkeit der vegetabilen Formen im Kunstgewerbe von ihren jedesmaligen Vorbildern, hätte keine neuen Resultate zeitigen können. Meurer ging daher einen Weg, der ihn entsprechend seiner naturwissenschaftlichen, oekologischen Betrachtungsweise, stets bis in das kleinste Detail vordringen ließ. Aus der Beobachtung der Gestaltungsgesetze und der Formen der Natur gewann er eine Bereicherung der stilkritischen Merkmale der gesamten pflanzlichen Ornamentik.

Für jede auf stilkritischen Untersuchungen beruhende wissenschaftliche Bearbeitung der historischen Entwicklung ornamentaler Formen sind die Ergebnisse Meurers, die aus der vergleichen den Beobachtung der Ornamentik und der Pflanze gewonnen wurden, von grundlegender Bedeutung. Zwar zielte die Arbeit nicht auf eine systematische

Digitized by Google

Darstellung der Entwicklungsvorgänge innerhalb der pflanzlichen Ornamentik in chronologischer Folge. Dennoch bieten die Resultate allenthalben die geeigneten Vorarbeiten für jede historisch-analytische Behandlung des Stoffes. Für die wissenschaftliche Betrachtung der vegetabilen Ornamentik wurden neue Richtlinien festgelegt.

G. E. Lüthgen.

RUNDSCHAU

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 5:

EUGEN KALKSCHMIDT, Joseph Uhl. Ein neuer Radierer. (1 Taf., 14 Abb.)

RUDOLF WUSTMANN, Von einigen Tieren und Pflanzen bei Dürer. (13 Abb.)

WILHELM BODE, Die Sammlung Mond. (5 Abb.)

RICHARD GRAUL, Porzellankomödianten. (1 Abb.)

FELIX BECKER, Eine Dannecker-Monographie.

DER CICERONE.

Heft 3:

EDWIN REDSLOB, Ausstellung moderner Kunst aus Bonner Privatbesitz. (1 Taf. mit 2 Abb. und 9 Abb. im Text.)

O. RIESEBIETER, Coburger Fayencen. (2 Abb.)

OTTO GRAUTOFF, Die Sammlung Chauchard im Louvre.

DIE KUNST FÜR ALLE.

Heft 11:

GEORG JACOB WOLF, Die Winterausstellung der Münchener Sezession. Karl Haider und Heinrich von Zügel. (1 farb. Taf. 26 Abb.)

Heft 12:

PAUL CLEMEN, August Neven Du Mont. (1 Taf., 11 Abb.)

LÉON WERTH, Aristide Maillol. (7 Abb.)

DR. W. V. OETTINGEN, Die Wandgemälde von Raffael Schuster-Woldau im Reichstagsgebäude.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 11:

SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen VIII. 1 Taf.

E. FIRMENICH-RICHARTZ, Der Meister von St. Laurenz. 1 Taf.

FRITZ WITTE, Frühgotische kölnische Madonna der „Sammlung Schnütgen". 3 Abb.

ANTON DE WAAL, Der Wandtabernakel und die eucharistische Pyxis in San Damiano bei Assisi. 2 Abb.

JOS. BRAUN, S. J., Nochmals das Gewebe aus dem Sarkophag des hl. Paulinus (vergl. Heft 9).

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

1910. XII. Band. Heft 1. Inhalt:

Ausgrabungen des Schweizerischen Landesmuseums V. Die gallischen Gräber in Langdorf bei Frauenfeld. Von David Viollier. / Quelques monuments antiques trouvés en Suisse. Par W. Deonna. / Fouilles exécutées par les soins du Musée national, IV. Le cimetière barbare de Kaiser-Augst (Suite). Par D. Viollier. / Nachbildungen des Utrecht-Psalters auf zwei karolingischen Elfenbeintafeln. Von J. R. Rahn. / Der Zweihänder. Eine waffengeschichtliche Studie mit besonderer Berücksichtigung Basels. Von Dr. E. A. Gessler. / Der bernische Goldschmied Jakob Wysshan 1545—1603. Von Dr. A. Zesiger. / Manesse-Codex und Rosen-Roman. Von Alfred Kuhn und Prof. Paul Ganz. / Nachrichten. / Literatur.

Heft 2. Inhalt:

Une marque de fabrique chez l'artisan pelefitteur. Par Ph. Rollier. / Eine prähistorische Ansiedelung im Rinthel (Ktn. Solothurn). Von E. Tatarinoff. / Grabungen der Gesellschaft Pro Vindonissa im Jahre 1909 (und eine aus 1907). Von C. Fels, Dr. Eckinger, L. Frölich, V. Jahn. Ein spanischer Bericht über ein Turnier zu Schaffhausen. Übersetzt von Dr. R. David. / Die Funde im Kloster Rathausen 1883. Von Prof. Dr. J. L. Brandstetter. / Die Anfänge der Kapelle im Götschwiler zu Spiringen. Von E. Wymann. / Die Ehrenbecher und Ehrengeschirre der Städte Bremgarten und Mellingen. Von S. Meier. / Johann Jakob Frey, der Fayenzler, 1745—1817. Von J. Keller-Ris. / Manessecodex und Rosenroman. Entgegnung von Dr. Erich Stange. / Nachrichten. / Literatur.

L'ARTE.

fasc. 6:

GUST. FRIZZONI, La Galleria Hage a Nivaagaard presso Nivaa in Danimarca (21 Abb.)

Männliches Porträt von Giov. Bellini, von Lorenzo Lotto und Antonio Badile. Gruppenbildnis der Sofonista Anguissola. Landschaften von Claude Lorrain, Hobbema, Adr. v. de Velde u. a.

GUGL. PACCHIONI, Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli (11 Abb.).

Scheidung des Anteils Benozzos von dem Fra Angelicos in den Fresken in Rom und Orvieto. Nach P. ist das früheste selbständige Werk Gozzolis eine Portallunette in Montefalco.

Digitized by Google

GIULIO ZOPPA, Michelino da Berozzo miniatore (4 Abb.).

Zuschreibung eines illuminierten Kodex der Bibliothèque Nationale in Paris an M. de Berozzo.

LOUIS HANTICOEM, I Musaicisti Sanpietrini del Settecento (Abb.).

Geschichte der vatikanischen Mosaikmanufaktur.

Miscellanea.

MATTEO MARANGONI, Pietro Faccini pittore bolognese (3 Abb.).

JOSEPH BRECK, Un' opera primitiva del Caravaggio (Abb.)

Bacchus mit Trauben (von Baglione erwähnt), jetzt bei Carl Glucksmann, New York.

ULRICH V. ROSATI, Il Messale di Giov. di maestro Ugolino milanese (2 Abb.).

CORRIERI. CRONACA. BIBLIOGRAFIA.

RASSEGNA D'ARTE 1911.

fasc. 1:

F. MASON PERKINS, Dipinti italiani nella Raccolta Platt (10 Abb.).

Florentinische und senesische Trecentisten und Quattrocentisten. Bemerkenswert eine Madonna von Giov. Boccati.

GIOV. MUSNER, Un S. Bernardino nel Convento di S. Anna a Capodistria (Abb.).

Halbfigur in der Art Alvise Vivarinis.

GUIDO CAGNOLA, Due quadri importanti acquistati da pubblici Musei (2 Abb.).

Mantegnas h. Sebastian aus Aigueperse, jetzt Louvre, Venus und Mars von P. Veronese, im Metrop. Museum zu New York.

UGO NEBBIA, Note intorno alla chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore (24 Abb.).

PIETRO TOESCA, Un dipinto di Jacopo d'Antonello da Messina (Abb.).

Eine früher an Giac. Comolli attribuierte Madonna in Bergamo, Gal. Carrara.

DIEGO SANT' AMBROGIO, Indagini a S. Lorenzo (2 Abb.).

F. MALAGUZZI VALERI, Due mostre di antichi disegni (13 Abb.).

Ausstellung von Zeichnungen Andreas del Sarto in den Uffizien; Publikation der Zeichnungen des Pal. Bianco in Genua.

RAFF. GIOLLI, Appunti d'Arte Novarese (6 Abb.).

LA BIBLIOFILIA.

fasc. 7a—8a:

E. C., Alcuni rari cataloghi di Biblioteche vendute.

UMBERTO CASSUTO, I libri d'Isach ebreo in Empoli.

LORENZO ROCCO, Anonimi e pseudonimi italiani.

LUIGI ZAMBRA, Contributi alla leggenda di Attila in Italia.

LEO S. OLSCHKI, Quelque manuscrits fort précieux (13 Abb.).

HUGUES VAGANAY, Les Romans de Chevalerie italiens d'inspiration espagnole.

COURRIER DE FRANCE. AMERICAN NOTES. Notizie.

ONZE KUNST.

Dezember 1910:

JOH. COHEN GOSSCHALK, F. Hart Nibbrig (12 Abb.).

J. O. KRONIG, De schilder Mancadan (4 Abb.). Besprechung der wenigen noch nachweisbaren Werke dieses seinen Lebensumständen nach völlig unbekannten holländischen Malers, der ungefähr in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts tätig gewesen ist.

Januar 1911:

MAX ROOSES, De Vlaamsche Kunst in de XVIIe eeuw tentoon gesteld in het Jubelpaleis te Brussel in 1910. De Schilderijen.

1. Artikel: Besprechung der Werke von Rubens (7 Abb.).

JULIUS DE BOER, Jan Toorop. 1. Artikel (5 Abb.).

H. FELS, Naar aanleiding van de tentoonstelling van Noorsche Huisvlijt te Haarlem (11 Abb.).

Februar:

MAX ROOSES, De Vlaamsche Kunst in de XVIIe eeuw teutoongesteld in het Jubelpaleis te Brussel in 1910. (1. Fortsetzung):

Van Dyck (3 Abb.), Jac. Jordaens (1 Abb.), Wolfvoet, G. de Crayer, C. Schut, Ger. Zeghers (1 Abb.), Ph. de Champaigne.

JULIUS DE BOER, Jan Toorop (1. Fortsetzung; 6 Abb.).

STARYJE GODY.

Januar:

A. GOLOMBIEWSKI. Un chateau delaissé. Nadejdino, ci devant appartenant aux princes Kourakine (17 Abb.).

BARON A. V. TOELKERSAM. La Nouvelle Galerie des Trésors à l'Ermitage Impérial (12 Abb.)

E. V. LIPHART. „L'Enlèvement des Sabines" par S. Ricci (2 Abb.).

Das Gemälde ist der Ermitage unlängst vom Fürsten S. Wolkonski geschenkt worden.

APOLLOW (St. Petersburg)

December:

A. ROSTISLAWOW. B. Kustodjew (23 Abb. u. Verzeichnis seines Oeuvre).

S. MAKOWSKY. N. A. Tarkhoff (20 Abb. mit Verzeichnis seines Oeuvre).

Januar:

BARON N. WRANGELL. Vermeer van Delft (18 Abb.).

J. MEIER-GRAEFE. Gustave Courbet (27 Abb.).

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

CARL ADELMANN, Til Riemenschneider. (In Walhalla. Kulturbilder aus der deutschen Vergangenheit und Gegenwart. VI. Jahrgang. Leipzig, Seemann. 1910.)

Eine fleißige Monographie über den Würzburger Meister, der dem Verf. neben Dürer als der größte deutsche Künstler erscheint. Neues bringt sie nicht, kritische Differenzierungen fehlen fast ganz. An 50 Abb. P. F. S.

F. VON DUHN, Pompeji eine hellenistische Stadt in Italien. 2. Auflage. (Aus Natur und Geisteswelt.) B. G. Teubner.

W. S. SPARROW, Frank Brangwyn and his work. London (Kegan Paul). 10 s., 6 d. net.

A. SAMUEL, Piranesi. London (Batsford) 12 s. 6 d. net.

REV. S. GHIGI, Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. Bergamo (Istituto d'Arti grafiche).

BRUNO SCHULZ, Das Grabdenkmal des Theodorich zu Ravenna und seine Stellung in der Architekturgeschichte. Curt Kabitzsch (A. Stuber's Verlag) Würzburg. Preis M. 2.20.

G. BRIÈRE, Le château de Versailles: architecture et décoration. Paris (Librairie centrale des Beaux-Arts). 200 fr.

C. H. C. A. VAN SYPESTEYN, Oud Nederlandsche Tuinkunst. Verlag Martinus Nijhoff, Haag. Preis br. fl. 5.25, geb. fl. 5.90.

O. GROSSO, Gli affreschi nei palazzi di Genova. Milan (Preiss-Bestetti).

WOLFGANG v. OETTINGEN, Goethe und Tischbein. (Schriften der Goethe-Gesellschaft zu Weimar Bd. 25).

WOLFGANG SÖRRENSEN, Joh. Heinr. Wilhelm Tischbeln, Verlag W. Spemann, Stuttgart.

W. v. SEIDLITZ, Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes (Zweite wesentlich verbesserte Auflage). Verlag Gerhard Kühtmann, Dresden.

KARL LOHMEYER, Friedrich Joachim Stengel 1694—1787 (Mitteilungen des hist. Vereins für die Saargegend Heft XI.) L. Schwann, Düsseldorf. Preis M. 8.—, geb. M. 10.—.

PROF. PAUL WEBER, Kunst und Religion. Verlag Eugen Salzer, Heilbronn. Preis br. M. 2.—, geb. M. 3.—.

DAS ALTARWERK DER BEIDEN BRÜSSELER MEISTER JAN BORMANN UND BERNAERT VAN ORLEY IN DER PFARRKIRCHE ZU GÜSTROW. Verlag Opitz & Co., Güstrow. Preis M. 1.50.

ANTON MAYER, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill, Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

F. LÜBBECKE, Die gotische Kölner Plastik, Heitz & Mündel, Straßburg. Preis M. 12.—.

M. LEHRS, Geschichte und kritischer Katalog des Kupferstichs im XV. Jahrh. II: Der Meister E. S. Verlag Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien. Preis M. 85.—.

E. W. BRAUN, Das Tafelsilber des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Goldschmiedekunst in der Louis-Seize Zeit. Verlag A. Schroll & Co., Wien. Preis M. 10.—.

KGL. MUSEEN ZU BERLIN. Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung Bd. I. Ägyptische Goldschmiedearbeiten. Unter Mitwirkung von Georg Müller und Wilhelm Schubert. Herausgegeben von Heinrich Schäfer. Verlag Karl Curtius, Berlin. Preis geb. M. 75.—.

H. DOBLER, Les écoles d'architecture et d'art décoratif des XVIIIème er XVIIIIème siècles à Aix, Provenence. Dragon, Aix-en-Provence. 25 fr.

FIERENS-GEVAERT, Albert Baertsoen, Verlag Van Oest & Co., Brüssel. 40 fr.

M. VACHON, La renaissance française: l'architecture nationale; les grands maitres macons. Paris (Flammarion). 25 fr.

P. DARBEC, Théodore Rousseau, biographie critique. (Renouard) Paris.

A. MATTHAEI, Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des XVIII. Jahrh. (Aus Natur u. Geisteswelt.) Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

IV. Jahrgang, Heft III.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Abb. 1. Eva und die Schlange (Verzeichn. Nr. 4)

Abb. 2. Der Sündenfall (Verzeichn. Nr. 5)

Aus dem Spiegel der menschlichen Behaltnis, Speier, Peter Drach

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Moses vor dem feurigen Busch (Verzeichn. Nr. 27)

Abb. 4. Absalons Tod (Verzeichn. Nr. 124)

Aus dem Spiegel der menschlichen Behaltnis, Speier, Peter Drach

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Die Geburt Marias (Verzeichn. Nr. 13)

Abb. 6. Der Tod Marias (Verzeichn. Nr. 179)

Aus dem Spiegel der menschlichen Behaltnis, Speier, Peter Drach

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google

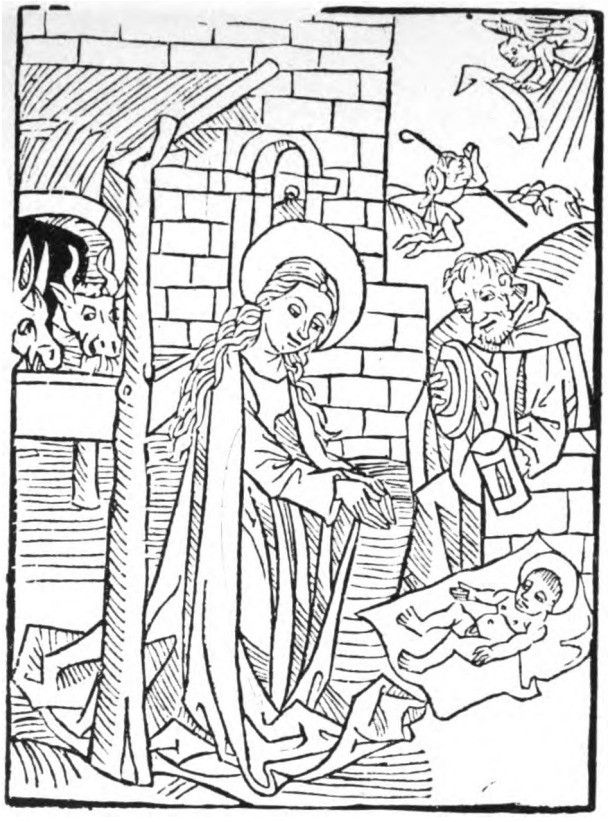


Abb. 7. Die Geburt Christi (Verzeichn. Nr. 30)

Abb. 8. Die Anbetung der Könige (Verzeichn. Nr. 37)

Aus dem Spiegel der menschlichen Behaltnis, Speier, Peter Drach

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. Das Abendmahl (Verzeichn. Nr. 80)

Abb. 10. Die Gefangennahme Christi (Verzeichn. Nr. 86)

Aus dem Spiegel der menschlichen Behaltnis, Speier, Peter Drach

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 11. Die Kreuztragung (Verzeichn. Nr. 107)

Abb. 12. Die Anheftung ans Kreuz (Verzeichn. Nr. 112)

Aus dem Spiegel der menschlichen Behaltnis, Speier, Peter Drach

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google

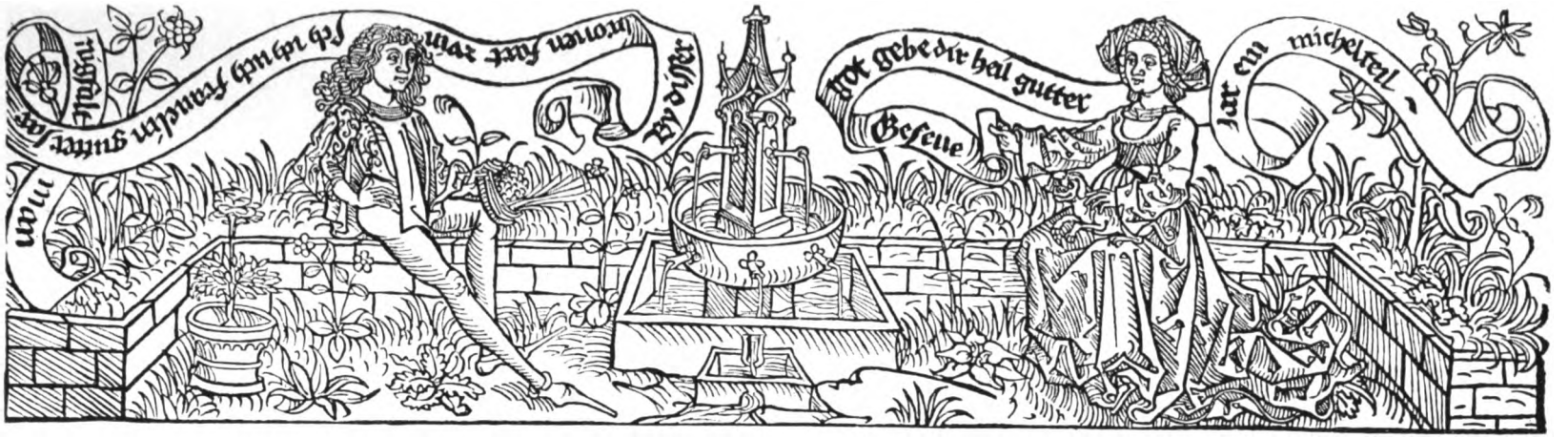


Abb. 13 (verkleinert)

Abb. 15

Abb. 14.

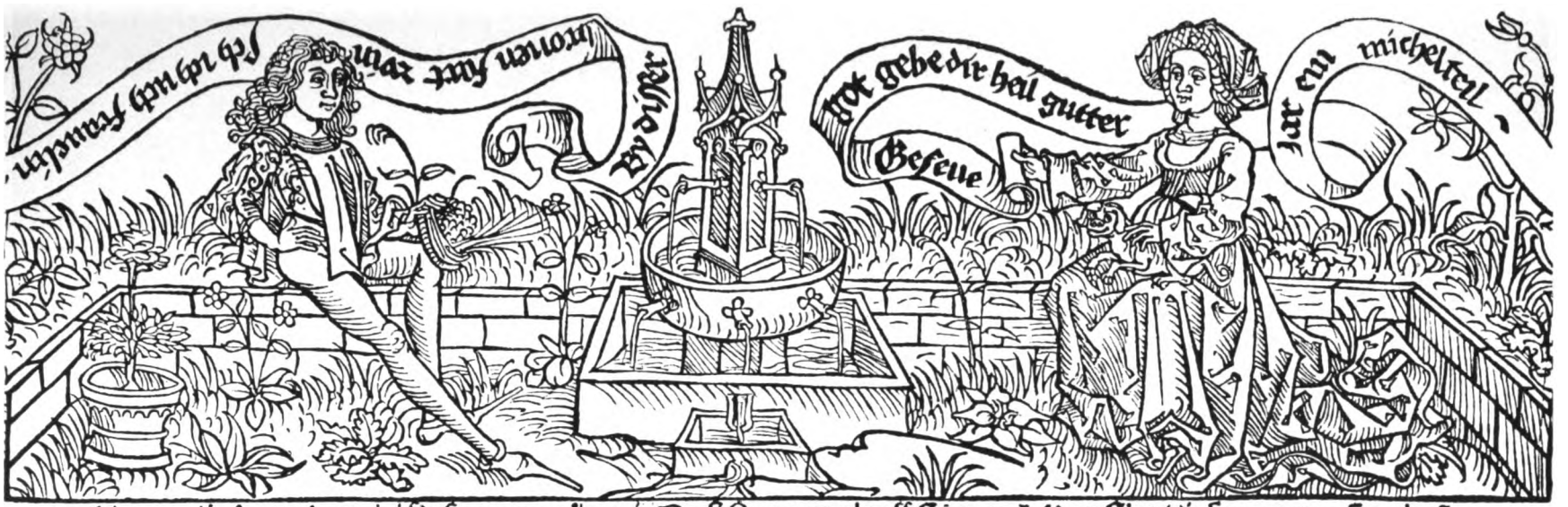
Abb. 16

Aus dem Almanach auf das Jahr 1483 (Braunschweig, Stadtbibliothek)

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google



Almanach Anno Domini Dusent·cccc·Lxxxiij Nach De waren lauff Sonen vñ Mon Sint Diese nuwen vñ volmō
Mit Iren lesser Geseczt mit Abscheidung boser planeten vnd Des Drachen Swantz Durch Die Suptiel rechnūg
Der waren leiff Aller planeten zō Die Gulden zale ist ij· In Dictio·i·Ciclisolaris·viij· Der Sondag buchstabe ist
E·zwischen winacht vnd Der heren fastnacht st·vi·wochen·iiij·Dage So mā Dz Alleluia hien leget ist Der nest
sondag noch sant paulus Dag Als er bekert wart Der heren fastnacht ist vff sant Appolonie Dag Der Junck-
frauwen· Der osterDag ist Der nest sontag noch vnserfrauwē Dag verkundūg ·Die Cruczwoch hebet An vff
Sondag nest noch Des helgen ·Crucz Dag Als es funden ward ·Der phingstag ist Der sondag noch sant Sophie
Dag Vnsershernfronlichams Dag ist Der Durstag noch sant vrban? Dag Von phingsten biß sant Johans Dag
baptiste ist·v· wochen ·ij·Dag Von phingsten biß vff Den aduent ist·xxviij·wochen Der Aduent hebet an vff
sant Andreas Dag vnd wert·iij· wochen vñ iiij·Dag Dis nachfolgende Jar hat in Jme zwo finstermis Die mā
nent Eclipsis lune·rc

Abb. 17. (Originalgröße, links und rechts verkürzt)

Aus dem Almanach auf das Jahr 1483 (Braunschweig, Stadtbibliothek)

Zu: ED. FLECHSIG, DER MEISTER DES HAUSBUCHES ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Digitized by Google

Digitized by Google

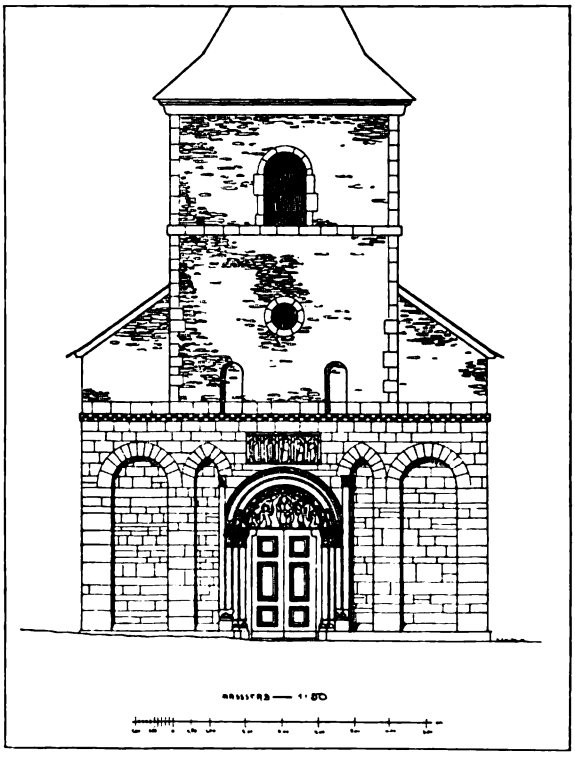


Abb. 1. Laitre-sous-Amance-Kirche. Fassadenaufriß

Abb. 2. Pistoja. S. Andrea

Abb. 3. Laitre-sous-Amance-Portal Aufn. d. Verf.

Zu: ERNST COHN-WIENER, DIE ITALIENISCHEN ELEMENTE IN DER ROMANISCHEN KIRCHENARCHITEKTUR ELSASS-LOTHRINGENS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Vomécourt-sur-Madon. Portal der Pfarr-Kirche

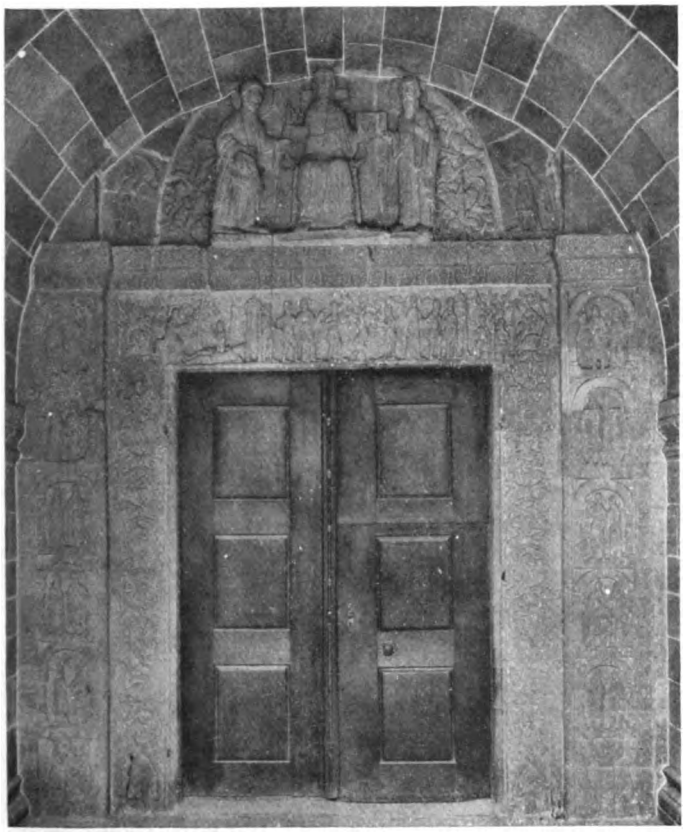


Abb. 5. Andlau. Portal der Pfarrkirche

Abb. 6. Coussey. Turm der Kirche Aufn. d. Verf.

Zu: ERNST COHN-WIENER, DIE ITALIENISCHEN ELEMENTE IN DER ROMANISCHEN KIRCHENARCHITEKTUR ELSASS-LOTHRINGENS

Digitized by Google

Digitized by Google

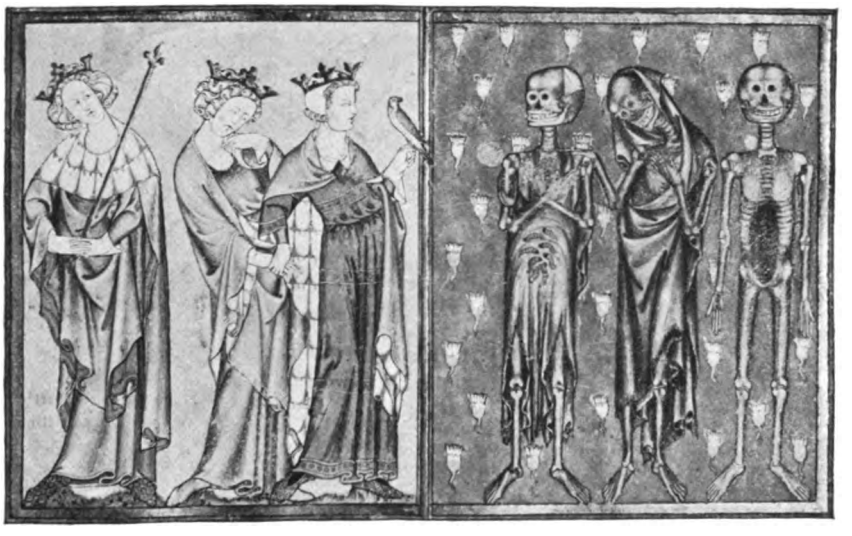


Abb. 1. Die drei lebenden und die drei toten Könige
London, Brit. Mus. Arund. 83. f. 128 r

Abb. 2. Les trois morts et les trois vifs Paris, Arsénal, ms. no 3142, fol. 311 v

Zu: WILLY F. STORCK, BEMERKUNGEN ZUR FRANZÖSISCH-ENGLISCHEN MINIATURMALEREI UM DIE WENDE DES XIV. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

IV. JAHRGANG · HEFT 4 — APRIL 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 4

ABHANDLUNGEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

NICOLAS FLORENTINO IN SALAMANCA

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von AUGUST SCHMARSOW

In der alten Kathedrale von Salamanca gibt es Gelegenheit einen italienischen Meister kennen zu lernen, der die Malerei seiner Heimat nach Spanien gebracht und ohne Zweifel nicht wenig dazu beigetragen hat, diese Kunstweise dort einzubürgern. Genaue Auskunft über den Charakter seiner Leistungen muß also für die italienische wie für die spanische Kunstgeschichte willkommen sein. „Die Hauptapsis, heißt es bei der Beschreibung des Innern der Catedral Vieja in unserm Baedeker, enthält eine große Freske der Jüngsten Gerichts und darunter in gotischen Rahmen 55 Bilder auf Holz aus der Geschichte Christi von Nicolas Florentino, aus der Schule Giottos, 1445" Diese beiden letzten Angaben erregen, so zusammengestellt, heute schon den innern Widerspruch des Kunsthistorikers oder erwecken doch berechtigten Zweifel. Das Datum 1445 ist gesichert durch den Kontrakt im Archivio capitular; dort bezeichnet sich auch der Maler als Nicolas Florentino. Aber so nahe der Mitte des Quattrocento noch ein Angehöriger der Giottoschule, das wäre ein grausamer Anachronismus. Ein Jahrhundert früher würden wir es hinnehmen, auch ohne uns gern dabei zu beruhigen; aber 1445 kann doch die veraltete summarische Bezeichnung, die sich noch immer aus Jacob Burckhardts Tagen im Cicerone forterhält, wohl nur noch gelten, wenn sie wirklich einen rückständigen Nachzügler einer längst vergangenen Tradition brandmarken soll. Das wäre kein Sendbote florentinischer Kunst, der die spanische Malerei fördern konnte, sondern höchstens ein Pflegling konservativster Tendenzen. Oder hätten wir auch hier eine bewußte Rückkehr zu dem wertvollsten Erbe monumentalen Stiles vor uns, wie wir sie heute bei Masaccio in den Wandgemälden der Brancaccikapelle anerkennen? Daran denkt gewiß niemand, der die Angabe des Reisehandbuchs liest. — Versuchen wir also uns Rechenschaft zu geben, was die Malereien selber bezeugen und was von ihrem Urheber zu halten ist. Das ist nicht ganz einfach und, bei der Anbringung in der fensterlosen Tribuna, nicht ohne Mühe erreichbar: aber es lohnt solange zu spähen bis es gelingt.

Das Halbkuppelgewölbe ist der Wiederkunft des Herrn eingeräumt. Hier erscheint die nackte, nur mit weißem Schurz um die Hüften, wie beim Kreuzestod, versehene Gestalt des Erlösers in lebhafter Bewegung. Während die eine Hand an die Seitenwunde greift streckt sich die andere zu weit ausholender Gebärde gegen die Sünder, denen auch das Antlitz zugekehrt ist. Dieser auffahrenden Verwerfung folgt die Haltung des ganzen schlankgebauten Körpers, besonders das vorgestreckte rechte Bein, gegenüber dem leicht angezogenen linken, wo man allein einen Rest des Sitzens suchen könnte. Acht schwebende Engel in langen Gewändern verschiedener Farbe umgeben die überraschende Hauptfigur, in der wir sofort die Richtung auf mimische Ausdrucksenergie erkennen, der es auf feierliche Majestät nicht ebensoviel ankommt. Sechs dieser Trabanten erheben die Wahrzeichen der Passion; die untern vier tragen auch ausflatternde Schriftbänder mit Sprüchen darauf, nur die untersten zwei stoßen in die Posaune, um die Toten zu erwecken. Gerade unter ihnen geben die Gräber ihre Gebeine wieder her. Die rechte Seite vom Beschauer zeigt den Sturz der Verdammten in den Höllenschlund, die linke die Aufnahme der Erwählten in die Seligkeit. Aber hier zur Rechten des Weltenrichters sehen wir, ganz links über den Seligen, Johannes den Täufer knien und gegenüber, wo der Zorn des Herrn herniederfährt, die Mutter Maria in ebenso an-

Digitized by Google

dächtiger Ergebenheit. Die Menge der Figuren in weißen Gewändern mit Engeln dazwischen, die sie empfangen und begrüßen, hat durch Feuchtigkeit gelitten und ist am meisten durch erneuerte Umrisse und beliebige Ausfüllung verändert. Der ganze Himmelsgrund ist mit dunklerem Blau als ursprünglich aufgefrischt; aber die wichtigsten Hauptsachen sind offenbar mit Sorgfalt bewahrt, wie z. B. die helle Silhouette des Gottessohnes und seiner Engel ringsum. Ganz besonders wohlerhalten und in ausführlicher Genauigkeit gemalt erscheint das Riesenmaul des Drachen, in den die armen Seelen hineingedrängt werden. Der grüne Kopf ist mit großen Augen, schuppiger Eidechsenhaut und gebogenen Hauern zwischen Haifischzähnen im roten Innern ausgestattet. Das abschreckende Phantasiegeschöpf bekundet gerade die realistische Naturbeobachtung im Einzelnen, die Formen- und Farbenfreude am wirklichen Getier, — das ist die andre Seite an der Sinnesart dieses Malers. Die Bogenöffnung der Kalotte gegen den tonnengewölbten Chor ist mit einer Kante geschlossen, die schon eine Zeitbestimmung erlauben würde: zwischen Rankenornament in der Art der Porta della Mandorla am Florentiner Dom sitzen, wie ebenda, rautenförmige Öffnungen mit Rahmenprofilen; diese aber wechseln ab mit Rundmedaillons, aus denen Prophetenköpfe hereingucken oder sich gar hervordrehen im Eifer ihrer Zeugenschaft bei der Wiederkunft des Herrn. Und diese Hauptfigur mit den schwebenden Engeln bestätigt dasselbe: sie ist durchaus im Sinne des Lorenzo Ghiberti und seiner Ateliergenossen bei der ersten Bronzetür des Baptisteriums; neben Lorenzo Monaco würde schon die Neigung zum Realismus bemerkbar werden, obwohl das hieratische Thema und die dekorative Behandlung in so beträchtlicher Höhe kein volleres Bekenntnis erlaubten, als in dem Kopf des Höllendrachens vorliegt.

Unter dem Gesims der Wölbung beginnt aber die Tafelmalerei. An der halb zylindrischen Mauer der Apsis sind fünf Reihen von Einzelbildern in schmalem Hochformat angebracht, bis auf die Wandverkleidung hinunter. In den drei oberen Reihen sitzen je 11 nebeneinander. In den beiden untersten ist dies heute auch der Fall, deshalb rechnet der Gewährsmann Baedekers 55 im Ganzen; aber es war nicht ursprünglich so: die spätere Einfügung ist schon am Rahmenwerk erkennbar. Außerdem passen die Darstellungen, Kreuztragung und Beweinung, nicht an diese Stelle; an der richtigen aber sind sie schon vorhanden. Und endlich verrät ihr Kunstcharakter, daß sie einem spanischen Maler zuzuweisen sind, ehedem etwa zu einem Altarwerk des Fernando Gallegos gehören, wie deren noch ein bezeichnetes — in Resten wenigstens — in der letzten Seitenkapelle links der neuen Kathedrale bewahrt wird. Ursprünglich waren in den beiden untersten Reihen nur je 5 Bilder links und rechts von der Mitte, die wahrscheinlich von einem Tabernakel mit einem plastischen Bildwerk eingenommen wurde. Heute steht da, etwas tiefer gerückt, eine Madonnenstatuette des XIV. Jahrhunderts. Und ein Madonnenaltar war der ganze Retablo, wie es bei dem Titel der Kathedrale, Virgen de la Vega, schon nicht anders zu erwarten war. Unten links beginnt die Erzählung ihres Lebens mit der Geburt im Hause Joachims und Annas: oben rechts endigt sie mit der Krönung zur Himmelskönigin. Die „Geschichten Christi“ liegen also nur dazwischen, können aber nicht die Gesamtbezeichnung hergeben. Die 53 Bilder schildern freilich diesen doppelten Lebensgang in breiter Ausführlichkeit; die Auswahl und die Anordnung der Momente muß vorher genau vereinbart sein; davon überzeugen einige absichtliche Gegenüberstellungen hüben und drüben, dafür spricht sogar eine Ausnahme, von der wir sogleich zu handeln haben, weil sie die oberste Reihe beginnt.

Digitized by Google

Salamanca

Catedral Vieja, Apsis

WELTGERICHT

Höllenfahrt	Grablegung	Auf-erstehung	Frauen am Grabe	Christus erscheint Magdalena	Jünger in Emaus	Christus und Thomas	Himmelfahrt	Pfingstfest	Auffahrt Marias	Krönung Marias
Magdalena und Maria mit Christus	Einzug in Jerusalem	Abendmahl	Fuß-waschung	Gebet am Ölberg	Gefangen-nahme	Geißelung	Kreuz-tragung	Kreuzestod	Kreuz-abnahme	Grabtragung
Heilung des Gicht-brüchigen	Errettung des Petrus	Magdalenas Fuß-waschung	Christus und die Samariterin	Speisung der Tausende	Heilung des blutflüssigen Weibes	Verklärung auf Tabor	Vertreibung d. Verkäufer a. d. Tempel	Teich von Bethesda	Tochter des Hauptmanns	Auferweckg. des Lazarus
Kindermord	Der 12 jährig. Jesus im Tempel	Taufe Christi	Versuchung	Speisung durch Engel		Ecce agnus Dei	Christus in d. Synagoge	Hochzeit zu Kana	Christus lehrt im Tempel	Heilung des Lahmen
Geburt Marias	Sposalizio	Ver-kündigung	Visitation	Häuslichkeit Marias		Geburt Christi.	Darstellung im Tempel	Anbetung der Könige	Reinigung Marias	Flucht nach Ägypten

Nicolas Florentino 1445 ff.

Digitized by Google

Wer dem Verlauf der Erzählung nachgeht und die Betrachtung der Einzelszenen links unten beginnt, der wird zunächst mit dem stärksten Zweifel zu kämpfen haben: ist der Verfasser dieses Marienlebens und der evangelischen Geschichten derselbe Maler, wie der Urheber des Fresko droben mit dem Weltgericht? Vorsichtig drückt sich deshalb auch Carl Justi in seiner orientierenden Einführung „zur spanischen Kunstgeschichte" (S. LXXV im Baedeker) aus: „Der Maler der Freske in der Alten Kathedrale von Salamanca nennt sich Nicolas Florentino", — das bezieht sich auf den Kontrakt vom Jahre 1445, und geht nicht weiter. Wer nicht mit guten Augen oder einem scharfen Gucker versehen ist, sieht überhaupt die obersten Reihen nicht mehr deutlich, urteilt also notwendig nach den erreichbaren untern. Indessen ist es doch schon aus örtlichen Bedingungen das Wahrscheinliche, daß nach Auswahl und Disposition der Momente, bei denen der Auftraggeber mitzusprechen hatte, die Ausführung durch den Maler bei den obersten Elf begonnen ward, die sich dem Fresko zunächst anschließen sollten. Schon in Rücksicht auf die Länge der Arbeit und etwaige Unterbrechung empfahl es sich so zu verfahren. Die gut sichtbaren Tafeln mochten so auch die reiferen Werke werden, oder diese genießbaren Darstellungen entstanden in größerer Muße neben den oberen, auch für weitsichtige Augen nur bei günstigstem Tageslicht genauer faßbaren Stücken. Eingehende Prüfung mit Ferngläsern ergibt indeß, daß die Ausführung oben nicht minder sorgfältig gewesen ist, wohl aber daß der Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers sich in umgekehrtem Gange bewegt als die Erzählung, d. h. daß die oberen Reihen die früheren sind, dem Stile nach, die unteren die letzten. Und mit dieser Feststellung der Reihenfolge ihrer Ausführung gewinnen wir auch den Anschluß an das Fresko, nicht nur stofflich, sondern auch stilistisch. Die oberste Reihe gewährt die Beweise für die Identität des Meisters dieser Tafelbilder mit dem urkundlich bekannten Autor des Wandgemäldes in der Halbkuppel. Ist dieser 1445 Nicolas, so ist es auch jener in den folgenden Jahren: was sich verändert mag als eine natürliche Abwandlung unter neuen Verhältnissen, d. h. des Italieners in Spanien, einleuchten. Eine andre Frage allerdings drängt sich auf, je weiter wir nach unten fortschreiten zur Jugendgeschichte Christi und zum Beginn des Marienlebens: ist dieser Nicolas wirklich Florentiner, und nicht nur der Geburt oder Heimatsberechtigung nach im Umkreis von Florenz zu suchen, sondern auch künstlerisch, hier in Toskana und hier allein zu Hause? Darüber kann nur die genaue Analyse des ganzen Bilderzyklus uns belehren. So kommen wir zu jenem Ausnahmefall in der Reihenfolge zurück.

Die oberste Reihe beginnt mit dem Eintritt des Gottessohnes in die Vorhölle und schließt mit der Krönung Marias durch den Gottessohn im Himmel. Die Gegenüberstellung erklärt vielleicht die Abweichung von der gewohnten Folge der Szenen, die darin liegt, daß auf den Abstieg in die Unterwelt noch die Beweinung des Toten im Grabe folgt, die eigentliche Bestattung, die an das letzte Bild der vorigen Reihe, die Grabtragung, unmittelbar anschließen sollte. Oder ist diese Umschiebung zugunsten des andern Gegensatzes geschehen, zur Auferstehung aus dem Grabe, die nun folgt? Jedenfalls gehören der Christus im Limbus und der Sieger über den Tod ganz eng zusammen durch die Bekleidung mit demselben blauen goldgezierten Mantel. Mit dem Siegesbanner in der Hand kommt er von links her an den Abgrund geschritten, während ein nackter Mann neben ihm das Kreuz aufrichtet, und reicht seine Rechte dem greisen Adam, ihn hervorzuziehen. Der Rettung harrend drängen sich die übrigen aus der Höhle des braunen Hügels hervor. Da ist schon in der Vorliebe für eingreifende Bewegung derselbe Künstler zu erkennen, der

Digitized by Google

droben den Richter zwischen Gut und Böse an die Wölbung gezeichnet hat; damit stimmt auch die Wiedergabe der nackten Gestalten, die hier im Tafelbilde nur eingehender durchgeführt wird. Zugleich aber erkennen wir die räumliche Klarheit des Schauplatzes, die perspektivische Vertiefung als Grundlage der Komposition, und damit das sichere Kennzeichen des Realismus im Sinne des florentinischen Quattrocento. Unter diesem Gesichtspunkt mag auch sogleich das Gegenstück rechts, die Krönung Marias erwähnt werden. Diese geschieht in einem irdisch ausgestatteten Raum, auf einem Podium wie bei Kirchenfesten. Und dieser Stufenbau ist schräg gestellt: rechts thront Christus, von Engeln umstanden, und setzt der tiefer vor ihm knienden Mutter die Krone auf das demütig geneigte Haupt. Auch Maria ist in Profilbewegung gegeben, und ein Gefolge von Engeln schwebt hinter der Betenden herein. Rechts unten aber im Vordergrunde, wo bei solchem Gestaltenzug eine Lücke blieb, kniet ein himmlischer Musikant, als naher Körper die Ecke füllend. Das ermöglicht vollends den Vergleich mit den Florentinern jener Tage: es ist nicht mehr Don Lorenzo Monaco, an den wir denken; auch Fra Angelico da Fiesole genügt nicht mehr mit den früheren Redaktionen desselben Themas oder ähnlicher Huldigungen, sondern mit den räumlich entwickelten (wie in Paris), und fast meinen wir ohne Fra Filippos entschlossene Wiedergabe leibhaftiger Menschenkinder aus seiner Umgebung bei der Kirchweih in S. Ambrogio nicht auskommen zu können. Ein Gesinnungsgenosse ist dieser Nicolas jedenfalls, der um dieselbe Zeit in Spanien solche Szene im Himmel als bodenständig verwirklicht. Aber wie Fra Filippo sich erst allmählich zu der raumkörperlichen Konsequenz durchringt, so versagt die Neigung zu hausbackener Realität der Dinge doch auch hier angesichts des Wunders. Bei der Bettung der Leiche im Sarkophag ergeht er sich rücksichtslos in Wirklichkeitstreue. Einer von den Helfern ist auf den Rand des Steinsarges gestiegen und hält die Last an beiden Armen fest, während gleichzeitig die Mutter den Abschiedskuß auf das Antlitz des Toten drückt. Feierlich geht es dabei nicht zu, aber leidenschaftlich und genau. Bei der Auferstehung steht der Sarkophag ebenso schräg gerichtet; vor ihm liegen die schlafenden Wächter; nur einer links hinten späht erstaunt empor, was geschieht. Der Deckel ist abgeschoben und lehnt schräg gegen die Öffnung. Christus schwebt in Profilbewegung nach rechts, ziemlich flächenhaft, sogar in gotischer Kurve hervor, von dem blauen Mantel umflattert, und winkt zu dem Krieger zurück. Hinten schließen schattige Baumreihen als dunkle Silhouette dekorativ gegen den goldenen Himmel ab. Das ist wieder mehr Ghiberti verwandt, und doch mit einem Schritt weiter zu derberer Wahrheit. So auch die Frauen am Grabe, wo der leere Sarkophag an den Eingang einer Höhle geschoben ist, aber nur soviel, daß das Kopfende vom Rande des Felsens umrahmt wird. Hier sitzt der Engel mit den Füßen in dem Kasten und am Fußende beugt sich Magdalena wie suchend über, gefolgt von den andern, die aufrecht stehen. Ein Paar einzelne Bäume bedeuten den Garten; das ist bezeichnend, denn auch im „Noli me tangere", wo die Örtlichkeit so viel mitzusprechen hat, ist es nicht anders: das Gartentor, aus rohen Stämmen zusammengefügt, ist dagegen nicht vergessen, und das Grab unter einem gelben Zeltdach links fast verborgen. Von hier kommt Magdalena, in Profil kniend, während der Auferstandene in weißem, goldgesäumtem und lilagefüttertem Mantel, auf die Hacke gestützt rechts dasteht und die Hand gegen sie ausstreckt. Hier ist in der Drehbewegung und der schlanken feinknochigen Bildung des Körpers die Übereinstimmung mit dem Fresko vollends klar. Auf den Hügeln sieht man die zurückschauende und davoneilende Magdalena noch zweimal.

Digitized by Google

Ganz besonders glücklich erscheint das Mittelstück der Reihe, der Gang nach Emaus. Von links kommen die Wanderer den Weg herauf, der zur Ortschaft führt. Der letzte, mit schwarzem Vollbart, hat den scharlachroten Mantel über den Kopf gezogen und schreitet im Profil kräftig aus, so daß unter der blauen Tunika sein nacktes Bein hervortritt. Der erste, in hell Karmin, wendet sich im Gespräch zurück nach links, zu dem Pilger in ihrer Mitte, der dem Täufer Johannes ähnlich sieht. Der führende Apostel, mit dem wohl Petrus gemeint ist, hat so bei gedrungenem Bau besondere Breite der Gewandung wie der Haltung bekommen. Und, wenn bei der Anordnung der Figuren gegen die felsige Landschaft der Gedanke an die Großheit des alten Sienesen Duccio aufsteigt, so gesellt sich unzweifelhaft auch der Eindruck Masaccios in seiner Petruslegende hinzu. Die nämlichen Studien bestimmen auch die Erscheinung des Auferstandenen inmitten der Jüngerschar, mit Thomas, der nach der Seitenwunde tastet, während der Herr die Rechte hoch erhebt. Petrus als Chorführer der einen Hälfte, die andre Gruppe hinter dem Ungläubigen ergeben eine symmetrische Gliederung, die bei allem Zusammenhang der Tradition doch fühlbar macht, wieweit wir über Fra Angelico hinaus sind. Dazu trägt nicht wenig der geschlossene Hofraum mit offenen Laubengängen im Oberstock bei, zwischen dessen drei Seiten der Auftritt stattfindet. Bei der Himmelfahrt aber verzichtet dieser florentinische Maler auf eine Wiederholung des Aufschwungs; er stellt seinen Christus in Weiß mit dem Siegesbanner auf einen Hügel, zwischen zwei andern, auf denen je ein niedriger Baum wächst; er winkt nur zum Abschied. Da drängen sich die Seinigen vorn zuhauf. Ein Kniender streckt beide Arme zur Höhe, und Frauen besonders gestikulieren lebhaft empor, während Maria anbetend wie gefaßt und sicher zuschaut, der Erklärung nicht bedürftig, die ein Engel zur Linken zu geben scheint. Die Gruppe zur Rechten neben der Jungfrau erinnert so auffallend an ein Flügelbild zur Himmelfahrt, das sich vereinzelt in der Galerie zu Altenburg befindet und an den Anfang des Quattrocento nach Pisa weist, daß man meint, auch dieses uns nicht ganz erhaltene Triptychon müßte dem Meister Nicolas vertraut gewesen sein.

Eins der wichtigsten Belegstücke für seinen Zusammenhang mit Florenz ist aber das Pfingstfest. Er übersetzt das Schlußrelief von Ghibertis erster Tür am Baptisterium in Malerei, und verbreitert den Stil im Sinne des Masaccio. Ein runder unten ganz geschlossener Turmbau wird uns gezeigt, mit seiner verriegelten Türe vorn, die ein Wächter gewaltsam zu öffnen versucht, während rechts ein jüdischer Priester im Ornat auf ihn einredet, und Neugierige in der Ecke stehen. Der Oberbau ist ringsum offen, mit Rundbogenstellungen und gradem Gesims unter freiem Himmel, so daß wir zwischen den Säulen hindurch die Versammelten mit Maria in der Mitte sehen, auf die der Geist herniedersprüht. Damit haben wir ein ganz sicheres und unverschiebbares Datum für die Veraussetzungen heimischer Kunst, mit denen wir bei Nicolas zu rechnen haben. Die 1425 aufgestellte Tür Ghibertis hat er gekannt und unter dem Einfluß der Wandgemälde Masaccios in Cappella Brancacci, die kurz vor 1428 liegen, abgewandelt. Diesen Zusammenhang mit den zeitgenössischen Leistungen der Arnostadt bezeugt endlich auch die Auffahrt Marias. Es ist eigentlich eine Gürtelspende an den Apostel Thomas geworden, der vorn links in rotem Mantel und gelber Tunika kniet, als alleiniger Zeuge; genau so wie an der Porta della Mandorla des Domes zu Florenz, im Relief des Nanni d'Antonio di Banco, das nach dem frühen Tod des jungen Bildhauers (1421) von andrer Hand vollendet werden mußte, sitzt Maria in einer Aureola, die hier in verschiedenfarbigen Streifen mit Cherubköpfen besetzt gegeben wird, und symmetrisch geordnete Engel tragen

Digitized by Google

sie empor. Von einfachem Kopieren kann nicht die Rede sein; aber lebendige Reminiszenzen liegen unzweifelhaft vor und stellen dem Maler in Spanien das Zeugnis aus, daß er den Fortschritten eifrig gefolgt war, solange er in Toskana verweilte.

Das bestätigt sich auch sonst, wenn wir der Bilderfolge nachgehen. Die ausführliche Erzählung führt uns auch am Anfang der zweiten Reihe vor einen ungewohnten Auftritt. Am Tische des befreundeten Hauses, in Gegenwart des Lazarus etwa und seiner Schwester Marta, ist der Herr eingeschlafen und lehnt mit dem Kopf auf dem Arm vornübergeneigt. Da kommt von rechts Magdalena und berührt kniend den Scheitel des Meisters, ohne Zweifel um ihn aufzuwecken. Die Auferweckung des Lazarus ist als Schlußbild der untern Reihe vorangegangen; der Einzug in Jerusalem folgt und damit der Beginn der Passion. Von links her, an einem gelben Hügel vorbei, sehen wir Jesus auf der Eselin daherreiten, mit dem kleinen Fohlen zur Seite. Durch einen Hohlweg drängt sich die Menge ihm entgegen, während auf den Höhen die Knaben Zweige schwenken, von dem einzigen Baum, der da vorhanden ist. Das runde Bogenfeld ist mit der Stadtansicht gefüllt, wieder an sienesische Darstellungen dieses sonderbaren Einzugs gemahnend. Unverkennbar spanisch ist dagegen der Innenraum, in dem das Abendmahl stattfindet: ein gewölbter Saal mit spätgotischen tiefherabhängenden Schlußsteinen, aber fast romanischer Wandgliederung und einer schmalen Eingangstür mit rundbogigem Tympanon. Um den runden Tisch stehen Bänke bis an die freigelassene Mitte vorn. Christus erhebt sich gerade und reicht einen Bissen an Petrus vorbei zu Judas Ischarioth nach links hinüber. Dieser greift obendrein noch in die Schüssel, während Johannes beide Elnbogen auf die Tischplatte stützt. In einem andern flachgedeckten, aber ebenso spanischen Raum geht die Fußwaschung vor sich: eine vorkragende Galerie läuft ringsum, und auf dem perspektivisch genau entwickelten Schauplatz wird die umständliche Prozedur mit allem Aufwand von Details geschildert, als handle es sich um Pilger, oder als habe der Maler die alljährlich wiederkehrende Zeremonie dabei zum Vorbild genommen. Auf dem Ölberg sehen wir eine doppelte Szene; vorn ermahnt Jesus die schläfrigen Jünger zu wachen, und darüber kniet er im Gebet, wie der Engel ihm den Kelch darreicht. Das ist nicht weit von dem Tafelbilde des Lorenzo Monaco in den Uffizien, und doch eine völlig andre Gestaltenbildung und Raumdarstellung. Drastisch wird bei der Gefangennahme der Knecht Malchus zu Boden geworfen, wo Petrus ihm das Ohr abhackt, und erhebt seine Beine im Fall noch etwas ungeschickt und steif; dafür aber greift er dem Apostel in den Bart. Christus ist durch den andringenden Judas in Anspruch genommen. Dann aber sehen wir sogleich vor dem Hohepriester die Stäupung vollzogen unter dem Laubendach einer Gerichtshalle, das von drei schlanken Säulen getragen wird. An der mittlern ist der Dulder angebunden, zwei Knechte geißeln ihn, während ein dritter vor ihm am Boden hockt und grinsend zuschaut. Die Anordnung des Tribunals aber interessiert uns im Augenblick mehr; denn ganz ähnlich wie auf Masaccios Erweckung des Knaben durch Petrus sitzt hier der Richter in einer Wandnische auf erhöhtem Stuhl, vorn auf der Bank zwei Beisitzer, oder Gerichtsschreiber und Büttel. Das ganze Bild ist außerordentlich hell gehalten und läßt die Sorgfalt erkennen, mit der die Frührenaissance-Architektur zur Anschauung gebracht wird; wenn die Proportionen auch noch etwas schlank ausfallen, wie bei Ghiberti noch an seiner zweiten Tür, so ist doch die Kenntnis der Werke Brunelleschis deutlich wahrzunehmen. Für den Anschluß an Masaccio zeugt sogar die Kreuztragung durch die außerordentlich kraftvoll gebildete Gestalt des Herrn

Digitized by Google

selber, der in rotem hemdartigen nur eben noch die Knie bedeckenden Rock einherschreitet und wuchtig auftritt. Große Füße haben auch die Krieger, deren einer in voller Stahlausrüstung ein gekrümmtes Horn an den Mund setzt, während der andre uns seinen breiten Rücken zudreht, im Begriff das Opfer mit Hieben anzutreiben. Dann folgt sofort Maria mit den Frauen und links hinten das Tor der Stadt, deren Mauern und Türme das Bogenfeld erfüllen. Auf dem Kalvarienberg sind die Kreuze so gestellt, daß das größere in der Mitte zwischen den beiden andern mit der Front nach rechts gedreht ist, während jene im rechten Winkel dazu, also in starker Verkürzung erscheinen. So blickt der Erlöser gerade auf die Mutter, die von Frauen gestützt zusammensinkt, und der händeringende Johannes steht als Vermittler dabei. Die linke Ecke ist den würfelnden Soldaten eingeräumt und dem Krieger auf weißem Roß, der soeben mit langer Lanze die Seite des Gekreuzigten durchsticht. Kein wildes Gedränge, kein Volksgetümmel, wie auf den Kreuzigungen am Ende des Trecento, seit Spinello Aretino etwa und bei den Umbrern, Lorenzo und Jacopo da Sanseverino, — sondern wohlberechnete Vereinfachung und perspektivisch durchgearbeitete Komposition; das ist wieder ein Kennzeichen der ernsten Richtung auf Wahrheit und Entschiedenheit, der dieser Nicolas Florentino angehört. Das besagen auch Beweinung und Grabtragung am Ende. Starr ausgestreckt liegt der Leichnam nach der Abnahme vom Kreuz auf den Knien der Mutter, die sich heftig über ihn beugt. Zu Häupten steht Johannes, den einen Fuß erfaßt Magdalena, während der andere vorn herunterhängt gleich dem freien Arm. Nikodemus küßt die andre Hand und über Maria neigt sich noch eine der Frauen, neben Petrus, der allein in ernster Fassung niederschaut. Der körperliche Vorgang des Transportes ist bei der Grabtragung für ihn die Hauptsache. Auf den Schultern wird die Last geschleppt; nur Johannes umspannt mit kräftigem Arm den Brustkasten; selbst Maria hilft mit, unter der Achsel stützend, so daß das Antlitz des Toten neben dem ihrigen liegt; Magdalena hält hinter ihr schreitend die Hand des herabhangenden Armes. Unter freiem Himmel steht ein Sarkophag, von dem der Deckel abgeschoben wird. Klageweiber mit erhobenen Armen gehen dem Zuge nach rechts hin voran und folgen ihm hinten. Ein gelber Hügel mit den Kreuzen ist links sichtbar und droben die Stadt Jerusalem.

Die dritte Reihe führt uns von der Heilung des Gichtbrüchigen bis zur Auferweckung des Lazarus. Gerade in diesen Wundertaten stoßen wir auf Gegenstände, die in Florenz nicht mehr so eifrig bearbeitet wurden, und sofort begegnen wir der Tatsache, daß der toskanische Maler, von dem man diese Dinge in Spanien verlangt, etwas altertümlicher erscheint als sonst. Vor einer Loggia mit drei Arkaden, unter der ein Kranker am Boden hockt, während ein andrer Mann das Bett auf dem Rücken trägt, kommt Christus von links mit seinen Jüngern heran und weist den Gichtbrüchigen an, aufzustehen und sein Bett selber zu tragen. Links oben eröffnet sich ein Ausblick gegen eine Kirche zu. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Leistungen aus dem Umkreis, in dem wir uns bis dahin bewegten, drängt zu dem ersten erhaltenen Wandgemälde der Brancaccikapelle mit der Erweckung Tabithas hin. Aber dieser Vergleich ergibt eben, daß hier in Salamanca nur ein älteres Vorbild verwertet sein kann, das noch der unmittelbar vorangehenden Phase, dem Ausgang des Trecento oder dem ersten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts angehören mag. Nicht viel besser steht es mit der Kleingläubigkeit des Petrus; aber die Errettung aus dem Wasser, in das er versinken will, da der Herr ihn aus dem Schiffe zu sich rief, ist doch greifbare Handlung und insofern im Vorteil gegen eine undarstellbare Verwandlung aus dem Liegen ins Stehen und Gehen. Es ist auch

Digitized by Google

anders geartet dieses Tafelbild, von einfachem Zuschnitt wie ein Fresko. Vorn links steht Jesus in blauem Mantel über roter Tunika und faßt Petrus bei der Hand, dessen gelber Mantel sich auf den Fluten ausbreitet. Diese Wellen freilich sehen aus wie geballte Wolken oder Knäuel gar. Weiter oben schwimmt das Schiff mit den Insassen, die gerade die Segel reffen; nur Johannes beugt sich über Bord heraus, wie hilfbereit, oder verlangend nach dem Meister hin. Die Namen der Personen stehen auf großen runden Goldscheiben um die Köpfe in gotischen Lettern geschrieben; aber diese Heiligenscheine verschieben ihre Stellung doch mit dem zugehörigen Träger. Wer nach florentinischen Vorbildern fragt, wird sicher nicht auf das verlorene Bogenfeld der Brancaccikapelle mit der Navicella von Masolino verfallen, sondern auf ein Wandfeld in Hochformat in der Art der Nikolauslegende in der Kapelle am Querhaus von Sta. Croce, wo man heute außer Angelo Gaddi, der sie begonnen, Letztlinge der sogenannten „Giotto-Schule" wie Starnina sucht. — In solche Überlieferung fühlen wir uns zurückversetzt bei dem Gastmahl des Simon. Unter vorspringendem Laubendach sitzen an der Tafel Christus, links im Gestühl, Simon Petrus, Maria und andre Jünger, scheint es, von denen einige rechts hinten zusammengedrängt stehen und zuschauen. Magdalena kniet vorn mit ihren Salbgefäßen und langem, den ganzen Rücken bedeckenden Goldhaar. Aber, wenn hier der Zusammenhang mit dem Trecento fühlbar bleibt, so ist doch die entschiedene Raumgestaltung und die schräg von links vorn nach rechts hinten gerichtete Stellung des Eßtisches ein Fortschritt im Sinne des Realismus; für dieses Stadium fehlen uns nur Belege aus der Wandmalerei von Florenz, — und nach Siena hinüberzuschielen liegt hier kein Anlaß vor.

Eine andre robustere Sinnesart gewinnt die Oberhand bei der folgenden Szene: Christus und die Samariterin. In einer Landschaft mit hochgelegener Stadt in den Bergen sitzt vorn Christus, im Profil nach rechts gekehrt, wo am Ziehbrunnen das Weib beschäftigt ist, den Eimer anzuhängen, um den großen Wasserkrug zu füllen, der vorn am Boden wartet. Ganz in der Ecke links steht ein einzelner Baum, im Vordergrund, um noch einen Körper im Raum zu haben, hingesetzt. Hinten rechts erscheinen die herannahenden Jünger noch unbeteiligt. Das wirkt fast wie ein Genrebild aus der Umgebung halborientalischen Lebens, in das der florentinische Maler versetzt war: etwas plump, aber einfach und, man möchte sagen, wirklichkeitstreu. Solchen Lokalcharakter zeigt auch der Schauplatz, wo die Speisung der Tausende stattfindet. Die Berglandschaft gewährt hinten links oberhalb den Ausblick auf das Meer, durch Felsen hindurch, rechts auf eine hochgelegene Stadt. Vorn lagert auf freiem Platz das Volk. Christus schreitet mit seinem Gefolge zwischen den Gruppen herein und segnet das Körbchen mit Brocken, das ihm ein Kind darreicht. Ausführlichkeit der Architekturkulissen um ihrer selbst willen bemerken wir in der Heilung des blutflüssigen Weibes, wo links ein kleiner Zentralbau gezeigt wird, rechts hinten die Vorhalle eines Palastes, von dessen Terrasse ein Neugieriger herabschaut. Im Begriff, mit den Seinigen nach links zu schreiten, wendet sich Jesus herum zu der Frau, die hinter ihm in die Knie sinkt. Von beiden Seiten auf diese Hauptpersonen richtet sich die Aufmerksamkeit der Jünger. Die dramatische Kraft eines Masaccio besitzt dieser Florentiner freilich nicht, um so deutlich zu erzählen, was geschieht; aber die Plötzlichkeit der Umkehr ist wohl erkennbar. — Die Verklärung auf Tabor knüpft wieder eng an die heimische Tradition an; aber die realistische Gesinnung hindert eben zu so ergreifender Wirkung aufzusteigen, wie Fra Angelico sie erreicht. Dafür herrscht hier handfestere Verwirklichung: vorn die gewohnte Gruppe der drei Jünger als Sockel für

Digitized by Google

die Hauptgruppe; diese ziemlich symmetrisch, Christus allein von vorn gesehen, die beiden Propheten in Profil. Aber Elias fällt durch seine spanische Tracht auf: ein weiß und grüngrau gestreiftes Wollentuch, das er sich um die Schultern geschlagen nach Art kastilischer Bauern. — Bei der Vertreibung der Händler aus dem Tempel werden wir ebenso wie bei der Transfiguration an das Relief des Ghiberti denken. Aber die Durchführung mit ausführlicherem Schauplatz hat gerade zur Unwahrscheinlichkeit gedrängt. Rechts steht die schräg gesehene Vorhalle mit der Bank für die Waren der Verkäufer. Sie hindert den Zutritt des heftig mit der Geißel andringenden Eiferers. Die begleitenden Jünger sind Zeugen dieses Zornausbruchs, und durch eine Tür blickt man in das Innere, wo gerade ein Prediger auf der Kanzel steht. — Der neuen Umgebung des Künstlers darf dagegen der „Teich von Bethesda" zugerechnet werden, der uns wenigstens ganz spanisch vorkommt. Da steht ein großes, von Mauern eingeschlossenes Bassin, in das soeben zwei Männer über den vorderen Rand hineinsteigen. Vorn links humpelt ein Krüppel mühsam auf dasselbe Ziel zu, während rechts ein andrer von den Seinigen unterstützt wird. Um den Rand des Wasserbeckens stehen einige Jünger; der Herr selbst aber liegt ausgestreckt links hinten auf einer Anhöhe und rührt mit einem langen Stecken in dem Wasser, als gälte es diesem so die Wunderkraft mitzuteilen, die den Kranken zugute kommen soll. — Auf dies nur angedeutete Wunder folgt wohlweislich eine Steigerung. Deshalb wird in der Begegnung Christi mit einem vor ihm knienden jungen Weibe wohl noch nicht Magdalena zu erkennen sein, die um Hülfe für den kranken Lazarus bittet, sondern, zumal da ein Mann in rotem Mantel und Turban neben ihr steht, vielleicht die Erweckung der Tochter des Jairus. Hinten sind Bergkegel sichtbar, ein Ausblick auf den See mit Schiffen oder gar zwei Einbuchtungen mit einer Felshöhe dazwischen, bei der man an Cadiz denken könnte; nur ist der Horizont sehr hoch genommen und deshalb dieses Seestück nicht besser ausgefallen als bei Lucas Moser auf dem Altar von Tiefenbronn, der ungefähr gleichzeitig zu datieren sein wird. — Auf einem Friedhof in der Art der südfranzösischen, wo unter freiem Himmel ein Sarkophag neben dem andern steht, führt uns die Auferweckung des schon bestatteten Lazarus. Ein solcher Sarkophag rechts wird gerade geöffnet; man hebt die Steinplatte auf, und hervor steigt auf den Ruf des Herrn der in Leichentücher gewickelte Tote mit seinem Heiligenschein. Vorn knien die Schwestern vor dem Meister, der von links herangetreten ist. Hinten blicken wir über ansteigendes Gelände, mit vereinzelten Fußgängern, auf die Mauern der Stadt mit ihren Cubos und überragenden Gebäuden darinnen. Hier ist gewiß die lebendige Anschauung der neuen Heimat des Malers entscheidend gewesen, und ein Vergleich mit toskanischen Darstellungen desselben Gegenstandes, wie etwa des Reliefs von Ghiberti, wird gerade überzeugend die Verbindung der Reminiszenz an die erprobte Figurenkomposition mit der völligen Veränderung des Schauplatzes dartun. Die Neigung zum Realismus befähigt den Meister sich den fremdartigen Verhältnissen seiner spanischen Umgebung anzupassen, und mit dem Geschmack der Zeit überwuchert vielleicht diese Seite seiner Kunst das Erbteil idealen Schaffens aus Toskana.

Die beiden unteren Reihen des großen Bilderzyklus, die nun noch übrig sind, enthalten nicht mehr je elf, sondern nur zehn Darstellungen, indem die Mitteltafel ausgespart ist, um ein plastisches Bildwerk, wahrscheinlich eine Madonnenstatuette, in einem Tabernakel anzubringen, das durch beide untersten Reihen hindurchreichte. Deshalb sei es gestattet, die beiden Hälften auseinander zu halten, oder doch in andrer Folge als bisher zu besprechen. An die soeben durchgemachten Wunder-

Digitized by Google

taten Christi, schließt sich noch die Heilung des Lahmen an, die rechts abschließt, und eigentlich auch die Hochzeit zu Kana, mit der Verwandlung des Wassers in Wein, mit der man zu beginnen pflegt. Die Heilung des Lahmen gehört für uns in dieselbe Kategorie, wie die oben besprochene des Gichtbrüchigen, d. h. sie verrät die ältere Tradition vor Masaccio. Christus an der Spitze der gedrängten Jüngerschar links, von der nur zwei noch ganz ausgeführt, die übrigen nur durch Köpfe und Nimben angedeutet sind, tritt soeben unter das Vordach der Tempeltür, durch die man in das Innere blickt, wo gerade von hoher Holzkanzel gepredigt wird. An der Schwelle sitzt der Krüppel, mit gefalteten Händen dem Wundertäter zugekehrt. Die Architektur zeigt Frührenaissance, das Obergeschoß der Kirche ist sogar mit Pilastern auf hohem Sockel gegliedert und viereckigen Fenstern dazwischen, mit einem Dreieckgiebel vorn. Aber der gelbe Haustein von Salamanca scheint dem Maler liebgeworden, so daß er auf ihn die Ergüsse seiner Bauphantasie überträgt, die im neu erlernten Stile weiterdichtet. — Ähnlich überwiegt auch das Interesse für den architektonischen Schauplatz bei der Hochzeit von Kana, die durch ein Zwischenbild von der Heilung des Lahmen getrennt ist. Im Hof eines Hauses ist links die Tafel unter einem vorspringenden Oberbau gedeckt. Da sitzt links Christus neben Maria und sonst noch zwei Personen, die eher wie Jünger, denn als Brautleute aussehen. Im Hintergrunde rechts dagegen steht in enger Pforte eine Frau und weist auf die Tafelnden hin, indem sie zu zwei Bedienten spricht, die rechts vorn am Kredenztisch stehen. Hier ist das Geschirr mit besondrer Ausführlichkeit geschildert, die Schalen in den Händen der Diener und die Prachtgefäße vergoldet oder versilbert. Das erinnert an florentinische Truhenbilder, mit deren Geschmack um 1430—50 auch die eingehenden Architekturkulissen übereinstimmen. — Auf beiden Seiten dieser als Erzählung unwirksamen Tafel mit der Hochzeit zu Kana begegnen wir zwei Zugeständnissen an die Hochschule von Salamanca. Zweimal wird hier Christus als Lehrer einer Jüngerschar vorgeführt. Einmal ist er mit ihnen allein in einem ringsum offenen Zentralbau, einem Polygon von Pfeilerarkaden, von denen je zwei Stützen eine gemeinsame Sockelbank haben. Das Obergeschoß ist mit Halbkreisbogen — und Rundfenstern, vorspringendem Gebälk an den Ecken und guirlandentragenden Putten auf diesen Vorsprüngen um das Zeltdach ausgestattet. Drinnen ist Jesus mit den heiligen Schriften beschäftigt; seine Jünger lauschen zu beiden Seiten und einige Zuschauer treten von links heran. — Vorher spielt eine ganz ähnliche Szene wohl in der Synagoge; denn hier sitzen jüdische Priester drinnen in der Tribuna in dem übereckgesehenen Bau, von dem zwei Seiten offen sind. Christus tritt mit seinen Jüngern heran und blättert in dem großen Kodex auf dem Tische, während Johannes niederkniet. Das Schicksal, daß sich das Wort eben nicht malen läßt, waltet auch hier und hindert den stärkern Anteil, weil die Gebärden uns nicht genug mitteilen, um was es sich handle.

Ein wichtiges Stück für unsre Untersuchung ist dagegen der Hinweis des Johannes auf Christus. Links steht der Täufer, im Begriff zwei Bußfertige aufzunehmen, die sich zur Taufe im Jordan bereiten, hinter ihm einige Zeugen. Da erscheint am jenseitigen Ufer, zwischen den Höhen herabsteigend, Jesus von Nazareth und einige Jünger, und so erfolgt die Anerkennung des Propheten „Ecce Agnus Dei". Schon die Landschaft mit dem Fluß und einzelnen Bäumen muß durch ihren Ausgleich zwischen Höhen- und Tiefendimension interessieren und als eins der eingehendsten Beispiele neben der Begegnung am Brunnen eingeschätzt werden. Wir dürfen aber im Anschluß an die ganze Szene sagen, welch ein andres Streben ist in diesem Nicolas als in seinem wenig älteren Landsmann Masolino, der noch 1435

Digitized by Google

den nämlichen Auftritt im Baptisterium zu Castiglione d'Olona so unfrei zusammengeflickt hat und in dem Bogenfeld mit der Taufe daneben ein schräg abfallendes Flußtal mit Pappfelsen zur Seite, aber ohne Tiefe gemalt hat, so überraschend hier und da seine Porträtköpfe geraten mögen. Die beiden Gestalten der nackten Täuflinge, deren einer bereits mit gefalteten Händen im Wasser kniet, während der andre sich seinen roten Rock über den Kopf zieht, so daß wir ihn gebückt von hinten fast nur als Aktfigur ansehen können, — sie fordern noch einen andern Vergleich heraus. Da ist wieder die Reminiszenz an die Brancaccikapelle, und zwar an die Taufe des Petrus von Masaccio deutlich, deren Ruhm bei den Künstlern noch zu Vasari gedrungen ist.

Die „Taufe Christi" dagegen finden wir hier in Salamanca als Mittelbild der linken Hälfte der nämlichen Reihe. Da wird uns auch von Nicolas eine baumlose spanische Landschaft gezeigt, nur links ein kleines Wäldchen darin. Der hohe Horizont reicht bis über die Grenze des Bogenfeldes hinauf, wo auf goldenem Grunde im roten Nimbus Gottvater hereinschaut und die Taube herniederschwebt. Johannes steht rechts etwas hager und „grätschbeinig", Jesus ihm zugeneigt, mit gefalteten Händen, im Fluß, nackt bis auf ein Restchen von Schurz. Links am Ufer knien die Engel mit den Gewändern, blonde Mädchen mit roten oder weißen Flügeln und breiten Heiligenscheinen. Ist es allein der altüberlieferte Gegenstand, der die Eroberung des landschaftlichen Schauplatzes für die Wirklichkeitstreue, oder auch nur für perspektivisch folgerichtige Konstruktion so lange erschwert? — Ein zusammengehöriges Paar bilden rechts davon die Versuchung durch Satan und die Speisung durch Engel. Drei Momente sind in dem ersten Bilde vereint: im Vordergrunde der erste Anlauf, der milde abgewiesen wird; eigentlich nur die beiden Gestalten einander gegenüber und Satan mehr als heimtückischer Zyniker, denn als Dämon; — dann auf dem Dach eines einstöckigen turmartigen Baues mit Zinnenkranz — und endlich hinten in der Landschaft mit roten Hügeln, auf deren einem Christus steht, während der Teufel entweicht. Ein Künstler, der für dramatische Auftritte begabt war, hätte gewiß diese letzte leidenschaftliche Steigerung in den Vordergrund gebracht und so den wirksamsten Gegensatz wie die beste Motivierung des folgenden Situationsbildes gewonnen. Die Speisung durch die Engel geschieht hier ganz genrehaft: der erschöpfte Jesus sitzt am Boden; ein weißes Leintuch wird von zwei Engeln über seine Knie gebreitet, ein dritter kniet vorn und bietet ihm den Kelch, während andre Gefäße bereit stehen, und hinten schweben noch zwei Engel herab. Der Taufe voran geht die Disputation des zwölfjährigen Jesus mit den Priestern und Schriftgelehrten. Der Tempel ist ein polygoner Zentralbau mit herabhängendem Schlußstein des Gewölbes; die Schildbogen der Wände sind halbkreisförmig im Sinne der italienischen Renaissance, und Ober- wie Untergeschoß mit Rundfenstern versehen. Der Knabe steht in erhöhter Apsis hinten, links und rechts sitzen die Gruppen der Lauschenden und Widersprechenden mit ihren Büchern am Fußboden. Es sind echte Judentypen im Gegensatz zu dem blonden Sohn der Maria, die bescheiden zurückbleibt.

Das erste Bild der zweiten Reihe, der Kindermord, gehört eigentlich noch zu der Jugendgeschichte Jesu in der untersten und steht hier zuäußerst links weit getrennt von der Flucht nach Ägypten ganz rechts. Nur Lesegewohnheit hält sie zusammen: hier hat ein Gedränge mit dem Stoff stattgefunden und ein Entscheid, der nicht mit Anschauung zu rechnen weiß, wie wir das vom Maler erwarten. Ein überraschendes Einschiebsel, auf das der Besteller nicht hat verzichten wollen, wird uns die Trennung des zusammengehörigen Bilderpaares erklären.

Digitized by Google

Die grausame Szene zu Bethlehem gibt Gelegenheit zu einem höchst charakteristischen Stadtbild. Rechts hinten steht der polygone Zentralbau, unten offen, mit einer Statuette gar auf einem Postament darin, also dem Götzendienst verfallener Tempel. Links und rechts von dem Haupttorbogen geradlinig geschlossene Türen mit Rundfenstern darüber. Das Obergeschoß hat Strebepfeiler und -bogen ringsum unter der Kuppel. Links befindet sich ein Palast, von dessen offenem Stockwerk aus Herodes und seine Leute herunterschauen. Lange Kriegsknechte steigen zwischen den zeternden Weibern auf der Gasse einher und erstechen die Knäblein mit ihren Haudegen. — Die Flucht nach Ägypten verdient unsre Aufmerksamkeit wesentlich durch das Landschaftliche: vorn steht ein niedriges Gehölz, dann folgen Hügelketten und auf den Höhen oben liegen Städte mit Mauern und Türmen, als stiegen wir vom Arnotal ins Sienesische Bergland hinauf; aber diese schematische Topographie kann auch für Kastilien gelten.

Die zugehörigen vier Bilder aus der Kindheit Jesu, die rechts von dem Tabernakel der Mitte stehen, betonen doch die Beziehung zu Maria noch als Hauptperson, indem auf die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel „Mariä Lichtmeß" folgt. Die gewohnten Stoffe bieten bei aller Wiederholung des Herkömmlichen doch manchen Einklick in die Sinnesart des Meisters, der diese Tafeln geliefert hat. Bei der roh gefügten Hütte sitzt Joseph breit gelagert neben einem kahlen Baum in feuerrotem Gewand und blauem Mantel. Drinnen kniet Maria betend neben der Krippe, in der das Kind liegt, während Ochs und Esel befremdet aber gutmütig dreinschauen. Bündel, Stab und andre Utensilien am Boden erzählen von der notgedrungenen Einkehr auf der Reise. Oben in den spitz aufsteigenden Bergen rechts geschieht die Verkündigung an die Hirten. — Die Darstellung im Tempel gibt einen kleinen an zwei Seiten offenen Kuppelbau mit angefügter, von außen sichtbarer Chorpartie rechts. Die Pfeiler der Rundbogenarkade sind gotisch mit Strebewerk am Fuß versehen, das Dach steigt zu einem polygonen Tambour mit Rundfenstern auf, der an die Florentiner Domkuppel erinnert; über der Tribuna, die mit ihren rundbogigen Blendarkaden auf hohem Sockelgeschoß, eingetieften Wandfeldern und Rundfenstern mehr wie ein unmittelbarer Übergang aus spätromanischer Gliederung in Renaissance aussieht, erhebt sich noch ein eigenes Kuppeldach. Innen steht ein kleiner Tisch des Herrn, an dem Simeon allein das Kind aus den Armen der Mutter empfängt, während Joseph zurücksteht. — Die Anbetung der Könige zeigt die Hütte mit der heiligen Familie rechts; das Kind, nackt auf dem Schoß Marias, segnet den Verehrer, der sein Füßchen erfaßt und das andere küßt. Der alte Graubart wird fast verdeckt von dem zweiten vorn links knienden Sultan mit weißem Turban, rotem pelzverbrämtem Rock und dunklem Kragen, dessen spitze gelbe Lederschuhe besonders auffallen. Der jüngste König steht hinter ihm in grünem Modekostüm und scharlachrotem, ineinandergeschobenem, hochgetürmtem Hut. Da haben wir die extravagante Mode, wie bei Masolino in Castiglione d'Olona (1435), bei Uccello und Castagno in Florenz und erinnern uns der Nachricht, daß schon Dello Delli und Starnina die Spanier durch genaue Kostümbilder erfreuten und solche Errungenschaft fremdartiger Trachten wieder mit nach Toskana brachten. Beim Gefolge der Könige hier erscheint der florentinische Capuccio. Aber von den Rossen findet nur ein Kopf noch Platz in dem schmalen Hochformat, und das Herannahen durch den Gebirgspfad ist kaum überzeugender als bei Spinello Aretino und Lorenzo Monaco gegeben. — Der Tempelgang Marias gibt uns die Schrägansicht einer dem Einblick zuliebe vorn abgeschnittenen dreischiffigen Kirche, die nur genauere Weiter-

Digitized by Google

bildung trecentistischer Anläufe heißen kann. An der Schwelle begegnet die junge Mutter der Seherin Hannah, die als Sibylle mit weißem Turban und grünem Mantel kenntlich wird; aber ähnlich erscheint auch die Schleppträgerin, d. h. eine Magd Marias links, während die alte Mutter in rotem Mantel neben ihrer Tochter geht.

Die intimsten Urkunden damaligen Lebens verdanken wir endlich den fünf Darstellungen der untersten Reihe links, in denen die Vorgeschichte Marias selber erzählt wird. Die Geburt Marias gibt eine Häuslichkeit des Südens mit allen Einzelheiten wieder. Das Bogenfeld der Bildtafel wird durch eine Kassettendecke mit Balustrade vorn abgeschnitten und gewährt so Gelegenheit, auf dem flachen Dache noch eine Genreszene zu zeigen. Da sitzt ein Pfau bei der Blumenvase, und eine Magd fährt mit der Spindel in der Hand aus der Tür des Oberstocks, um die Vögel zu verscheuchen, weil dort (wahrscheinlich) Getreide trocknet. Unten steht links die schräg gesehene Bettstadt der Anna, hinter deren Vorhang wieder Mägde wirken. Joachim hebt gerade das in Windeln eingewickelte Kind von der Mutter weg und reicht es der Pflegerin herab zum Bade. Diese sitzt am Boden, streckt beide Arme aus, und wärmt vor sich in einem Kohlenbecken das Wasser. Am Kannenbort rechts unter einem besonderen kleinen Baldachin, steht ein modisch gekleideter Page, der inzwischen die Teller putzt, aber neugierig auf die Familie zurückschaut. Hinten durch die Tür tritt eine Gevatterin mit Speise und Trank herein, während auf der Truhe am Bettrand schon eine Kuchenschachtel und Zuckerdüte bereit liegen. — Beim Anblick des Sposalizio, das nun sogleich folgt, würde man unbedingt meinen, es rühre von einem Oberitaliener zwischen Venedig und Mailand her, etwa im Umkreis von Padua und Verona: so stark erinnert es an die Erbschaft der Altichiero und Avanzi, wie wir sie bei Vittor Pisano ausgebildet finden.

Die Architektur mit ihrem Zinnenkranz kennen wir Nordländer so fast nur aus Venedig. Aber es sind wohl allgemeiner orientalische Formen, die sich mit der Gotik vereinbart haben, also ebenso auch in Spanien vorkommen können. Darunter öffnen sich mehrere Stockwerke mit entlanglaufenden Balustraden am Gange, wie wir sie in den Zeichenbüchern des Jacopo Bellini perspektivisch durchgeführt sehen. Gegen die Mitte schräg gerichtet ist auch die Front des Tempels, eine unten ganz geschlossene rote Wand mit einer Renaissancetür, deren Giebeldreieck mit Rundfenster darin auf vorgesetzten Säulen ruht. Durch diese enge Pforte strömt die Schar der begleitenden Frauen heraus, an deren Spitze Maria draußen steht. Der Hohepriester faßt ihre Hand, damit Joseph, von links herzutretend, ihr den Ring anstecke. Der graubärtige aber kraftvolle Bräutigam trägt sich fast königlich: einen purpurroten Rock mit Goldkante und blauen Mantel mit Goldbesatz. Hinter ihm bricht ein modischer Jüngling seinen dürrgebliebenen Stab, sein turbanähnlicher Hut breitet sich über die Augen, ein grüner Zaddelrock über ein rotes Untergewand mit weiten Puffärmeln, und andre ähnlich gekleidete Freier stehen dahinter bis an das Bogentor links, durch das Posaunenbläser den Tusch hereinschmettern. Außer dem Schauplatz und den Trachten sind es besonders die breiten behäbigen Gesichter, die uns lombardisch vorkommen, so daß man darauf verfallen muß, zwischen der florentinischen Ausbildung, die wir bestätigt gefunden, und dem Aufenthalt in Spanien, dem wir diese Typen kaum beimessen werden, noch eine nicht ganz flüchtige Reise durch Oberitalien anzunehmen, deren Erträgnisse gerade hier zur Geltung kommen. Aber wir kennen die spanische Welt in dem Menschenalter vor der Vereinigung Kastiliens mit Leon unter den „katholischen Königen" verhältnismäßig zu wenig, als daß solche Vermutung mehr sein könnte denn eine Einkleidung

Digitized by Google

der Eindrücke, die wir mit bekannten Erscheinungen zu bezeichnen trachten, um sie dem Dritten, in der Ferne verständlich zu machen.

Im Vergleich zu dem Schauplatz des Sposalizio erkennen wir auf dem der Verkündigung mehr florentinische Renaissance, sogar in der beliebten Zusammenstellung von grauen Säulen, Pfeilern, Wänden mit roten Kapitellen, Basen, Simsen usw. Wieder blicken wir in einen Innenhof der Wohnung: rechts die Loggia in etwas mißverstandenem Brunellescostil mit geradem Gebälk unter dem Rundbogenfeld mit seiner kreisförmigen Fensteröffnung. Eine schmale Pforte führt von da ins Schlafgemach, wo die Taube flattert. Die Bewohnerin kniet draußen in der Halle an ihrem Betpult nach rechts gekehrt und wendet sich soeben zurück zu der Stimme des Engels, der linksher verehrend naht, fast wie bei Fra Filippo, aber mit Pfauenflügeln, die Hände über der Brust gekreuzt und vorgebeugt. Bei der Bewegung ist unter dem weißen Untergewand das eine Beine sichtbar geworden und zeigt uns einen graugelben Lederstiefel, wie bei einem Boten auf der Wanderung. Hinter ihm öffnet sich links ein tonnengewölbtes Eßzimmer, mit einer Sitzbank an der Wand und weißem Behang für den Rücken der Sitzenden, mit weißgedecktem Tisch und was sonst dazu gehört, um eine Wohnung einladend und wohlbestellt zu schildern. — Dagegen geschieht die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth nicht etwa vor einer abgesonderten Behausung oder gar auf einem Landgut, sondern mitten in den Straßen der Stadt. Am Ende der engen Gasse hinten ragt ein Glockenturm auf. Rechts vorn ist die Haustür des Zacharias, in der er selbst zuwartend steht, während Elisabeth dem Besuch entgegengegangen ist und so mit Maria draußen bleibt. Diese aber wird als vornehme Dame gedacht, wie bei ihrem Tempelgang: ein kleiner Page trägt ihre Schleppe, und zwei Begleiterinnen bilden ihr unentbehrliches Gefolge; sie haben Zeit genug miteinander Bemerkungen auszutauschen, während Joseph an einer Brüstung lehnt, als gehöre er kaum dazu. Weiterhin in der Straßenflucht begegnet sich noch ein Paar von andern Bürgerinnen, und eine Frau mit ihrem Knäblein an der Hand kommt dahergeschritten. Wir kennen sie: sie stammt aus dem Hintergrund des ersten erhaltenen Wandgemäldes in der Brancaccikapelle mit der Heilung des Lahmen an der Vorhalle des Tempels und der Erweckung der Tabitha. Daran schließt sich auch der Durchblick durch die Häuserreihen an, soweit es bei dem schmalen Hochformat tunlich ist, und florentinische Truhenbilder haben ebenso das ihrige beigetragen.

Wieder ein anderes Interieur schildert das letzte Bild, das wir zu besprechen haben, und dies ist ein Einschiebsel so eigner Art, daß man zuerst glauben möchte, es sei eben dieser Raumdarstellung wegen überhaupt hinzugetan. Aber die Geistlichkeit der Kathedrale von Salamanca, oder der Oberhirt, der dies Tafelwerk für die Chorapsis bestellte, wollte zu Ehren der Virgen de la Vega doch wohl etwas anderes. Marias häuslich stilles Leben während der Schwangerschaft wird hier ausgemalt; darüber kann kein Zweifel walten, wenn wir sie links unter der Pfeilerhalle sitzen sehen, wie sie auf ihrem Stuhle liest, während junge Dienerinnen zur Seite mit Handarbeit beschäftigt sind und eine Alte mit Sendelbinde vorn neben ihr den Faden vom Spinnrocken dreht. Über diesem Frauenabteil mit einer Brüstung ist wieder die flache Holzdecke mit Balustrade am Dache vorhanden. Im Garten aber sitzt Joseph, eingeschlafen in einer Ecke, und empfängt im Traum die Lösung seiner Sorgen durch den Zuspruch eines Engels. Dieser Himmelsbote aber schwebt mit verschlungenen Armen schräg hernieder, so daß sein Gewand genau so kelchförmig herabfällt wie bei dem Retter Katharinas von der Räderung in San Clemente zu Rom. Hinten gewährt eine quergestellte Bogenhalle im Renaissancestil noch Einblick in

Digitized by Google

weitere Räume des Hauses. Die Wiedergabe der Bauformen ist nicht ganz im Sinne des Architekten, der sie erfunden: die Rundbogen werden vom Gebälk etwas gedrückt, die Kapitelle sind groß, die Säulen dünn, so daß die gotischen Gewohnheiten noch nachwirken. Diese Häuslichkeit Marias ist unter den Händen des Malers ein Bekenntnis des Zeitgeschmacks geworden. Gegenüber den eingreifenden Bewegungen und schwungvollen Gebärden, die als Erbe der Gotik auch bei Lorenzo Ghiberti noch eine so wichtige Rolle spielen, beginnt immer deutlicher die Neigung für ruhige Anschauung der irdischen Existenz obzusiegen. An die Stelle der Handlung oder der Mimik tritt die Situation, das Genrebild. Wie sich Ghibertis Porta del Paradiso in ausführlicher Vorführung des Patriarchenlebens ergeht, sei es auf dem Landbesitz des Abraham oder im Palaste Isaaks, so merken wir auch hier die Wandlung als erste Konsequenz des Realismus, zu der ein Maler noch eher gedrängt werden mußte als ein Bildhauer sonst. Diese untere Bilderreihe legt davon Zeugnis ab, und eben daraus erklären sich die oberitalienischen Züge ihres Charakters: in Venedig und in der Lombardei ist die breite Ausmalung der Existenz schon seit den Tagen der Avanzi und Altichiero heimisch; ja schon Giovanni da Milano trägt diese Auffassung in die Heiligengeschichten hinein und verpflanzt sie mitten in die Giottoschule nach Florenz.

Damit stünden wir aufs Neue vor der Frage, was denn von diesem Nicolas Florentino in Salamanca zu halten sei. Und überblicken wir noch einmal den Bilderzyklus, den wir deshalb so eingehend durchgenommen haben, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Seine Herkunft aus der Giottoschule bleibt bei einem Florentiner wohl bestehen, aber nur soweit, als sie selbstverständlich ist; seine Zugehörigkeit zu ihr betonen, hieße jedoch einen ganz falschen Begriff von seiner Kunst und seiner Sinnesart verbreiten. Er ist so vollauf Quattrocentist, wie ein florentinischer Maler dies nach 1445 sein kein und sein muß, ohne grade ein genialer Schöpfer des neuen Stiles zu werden wie etwa Masaccio. Nicolas Florentino ist es so gut hier in Spanien, wie Fra Filippo es vor 1450 in Florenz gewesen ist; nur die letzte Reife seiner Wandmalereien in Prato gibt ihm einen Vorsprung vor dem Sendboten toskanischer Kunst in der Fremde. Aber auch dieser ist nicht stehen geblieben bei dem, was er mitbrachte. Von dem Halbkuppelgemälde mit dem Weltgericht bis zum Marienleben auf der untersten Reihe der Tafelbilder ist ein eigener Weg zurückgelegt, der durch die neue Umgebung in Kastilien und die Anforderungen seiner Besteller in Salamanca ebenso mitbestimmt ward, wie durch die allgemeine Entwicklung des Zeitgeschmacks auf die Wiedergabe des wirklichen Daseins dieser Welt, in die der Erdenbürger nun einmal gestellt ist und sich einzurichten trachtet durch seine menschliche Kultur. Renaissancebewußtsein beurkundet dieses Tafelwerk, das bei so gleichmäßiger Vollendung seiner dreiundfünfzig Darstellungen nur im Verlauf einer Reihe von Jahren erwachsen sein kann. Es wurde begonnen, als Fra Angelico nach Rom kam, und mag vollendet sein, als dieser mit dem Abschluß der Kapelle Nicolaus' V. auch sein Leben beschloß. Dahin gehören diese Geschichten in Salamanca. Und Spuren an den Wänden des Chores lassen die Möglichkeit offen, daß auch hier je drei Ereignisse aus der Heiligenlegende in mehr als zwei Reihen über den Grabmälern gemalt waren, von denen dasjenige des Bischofs Sancho de Castilla in seiner Inschrift die Jahreszahl 1446 aufweist.

Über Nicolás Florentino liegen aus Spanien noch folgende Nachrichten vor. Das Domkapitel von Valencia schickt nach dem Brande in der Capilla Mayor, der auch die Wandmalereien derselben zer-

Digitized by Google

stört hatte, 1469 einen Benefiziaten nach Kastilien, um einen Freskomaler zu gewinnen. Am 7. August d. J. kehrt dieser zurück und bringt „maestre Nicolás Florentino — in regno Hispan. degentem pictorem egregium in pictura dicta vulgariter sobre lo fresch — und einen Gehilfen desselben mit. Es wird nicht näher angegeben woher. Dagegen arbeitet unter dem Bischof Venier, einem Venezianer, 1464—70, Maestre Nicolás mit Lorenzo de Avila die Wandmalereien im Kreuzgang der Kathedrale zu León, zu denen auch die Historien an der Rückseite des Chorhauptes im Umgang der Kirche gehören. Nach den erhaltenen Resten des Zyklus, z. B. Sposalizio, steht der florentinische Kunstcharakter der frühesten Teile ganz außer Zweifel. Das Domkapitel in Valencia ließ dann zur Probe durch Nicolás Florentino 1469 erst eine Anbetung der Könige auf die Wand des alten Kapitelsaals malen. Aber noch ehe dieses Fresko vollendet war, erteilte es den Auftrag für die Wandmalereien der Capilla Mayor und ließ diese in Angriff nehmen (April 1470). Kurz darauf aber erkrankte Nicolás und starb, ohne auch nur ein Bild vollendet zu haben. Die traurigen Reste der Anbetung der Könige sind in der alten dunklen Sala capitular vorhanden; aber die Hauptgruppe der hl. Familie erweist sich als Zutat des später vom Kardinal Rodrigo Borja aus Italien mitgebrachten Meisters Pablo de S. Leocadio aus Reggio (seit 1472). — Die Urkunden veröffentlichte Dr. Chabás in s. Adiciones zu Teixidor Antigüedades de Valencia, der jedoch die Beschäftigung des Maestre Nicolás in Leòn ebensowenig herbeizieht, wie José Sanchis y Sivera, La Catedral de Valencia 1909 p. 147ff. Bei der Tatsache, daß man den Freskomaler aus Kastilien nach Valencia holt und nach der oben angeführten lateinischen Angabe kann nur angenommen werden, daß der Nicolás Florentino in Salamanca und Valencia dieselbe Person ist wie der in León, wo sich die Hauptwerke al fresco befinden.

Da es sich bei obiger Charakteristik der Kunstweise des Nicolas Florentino mit um die Frage handelt, wie weit er noch zur Giottoschule zu rechnen sei oder nicht, mag hier sogleich Auskunft darüber gegeben werden, was sonst in Spanien an Malereien aus der sogenannten Schule Giottos erhalten ist. Bei Justi, und demgemäß im Reisehandbuch Baedekers, werden in Toledo „die Gewölbemalereien" in der Capilla de San Blas mit dem Grabmal des Gründers, Kardinal Pedro Tenorio (gest. 1399), am Kreuzgang der Kathedrale als „Giottoschen Stiles" bezeichnet. Das Gewölbe der Kapelle ist als blauer Himmel mit goldenen Sternen ausgemalt. Die Darstellungen befinden sich an den Bogenfeldern und tiefherabreichenden Zwickeln. Hier sitzen in Breitbildern unten je ein Evangelist und ein Kirchenvater einander gegenüber. Einige Bogenfelder sind in ein oberes, dem Dreieck sich näherndes Stück und ein rechteckiges darunter geteilt. Andre werden von einem großen Fresko eingenommen, wie z. B. die Kreuzigung gegenüber dem Eingang, und den Tod Marias über der Tür, die Verklärung auf Tabor links, usw. Allesamt sind durch Rauch so geschwärzt, daß erst eine gründliche Reinigung die Möglichkeit eines genauen Urteils gewähren kann. Nach dem Wenigen, was bei bestem Reflexlicht aus dem Kreuzgang erkennbar ist, bleibt es mir zweifelhaft, ob der Maler in Toskana zu suchen sei. Besonders die figurenreiche Kreuzigung würde befremden. Aber die Verklärung ist sehr groß stilisiert und wuchtig, so daß an einen letzten Vertreter toskanischer Wandmalerei vor Masolino und Masaccio gedacht werden kann. Die sitzenden Einzelfiguren sind freilich nicht sehr charaktervoll, sondern weisen eher auf einen etwas oberflächlichen und schnellfertigen Vertreter der ausgelebten Tradition hin. Damit stimmt auch die Entstehungszeit, die sich auf 1380—1399 oder 1400 begrenzen läßt.

Merkwürdiger Weise ist jedoch die Tatsache unbeachtet geblieben, daß auch die Kathedrale von Toledo selbst noch ein Altarwerk dieser Schule und dieser Zeit besitzt. Es wird freilich an Ort und Stelle für Juan de Borgogna in Anspruch genommen, und auch im Baedeker lesen wir (S. 129): „Die Capilla de San Eugenio (Gr. 15) mit schöner Reja von Enrique de Egas (1500), der Statue des Schutzheiligen von Diego Copin (1517) und einem Altar mit Darstellungen aus der Geschichte Christi von Juan de Borgona (1516), enthält links das Grabmal des Bischofs Fernando de Castillo († 1521) mit dessen Alabasterfigur und rechts das Grabmal des Alguacil Fernán Gudiel († 1278) im Mudéjarstil". Dies Datum ist zunächst falsch; die Grabinschrift, in der Fensterwand neben der Nische, gibt mit dem Namen Fernando Gumiel die Jahreszahl 1370 ganz deutlich lesbar an. Damit sind wir unzweifelhaft bei der Periode der ersten Ausstattung der Kapelle, während eine zweite sich wohl an das andere Grab des 1521 gestorbenen Bischofs Castillo knüpft. Der Altar ist sichtlich in Renaissancerahmen gefaßt worden, als man die Sitzfigur des thronenden Bischofs Eugenius darin anbrachte. Die Tafeln gehören jedoch nimmermehr dem Juan de Borgogna, der sie 1516 gemalt haben soll, sondern können von ihm höchstens bei Gelegenheit dieser Neufassung ausgebessert worden sein. Die Heiligenscheine sind

Digitized by Google

frisch vergoldet, einige Köpfe zeigen Übermalung, etwa in der Art des genannten Meisters, z. B. Madonna und Kind bei der Anbetung der Könige und sonst hier und da, am stärksten scheint das Mittelbild oben über der eingefügten Statue, die Taufe Christi, solche Herstellung erfahren zu haben. Doch der Himmel im Bogenfeld, mit Gottvater und Engeln, gehört einer älteren Periode an, und diese müßten wir nach den guterhaltenen Bestandteilen als etwa 1380—1400 datieren, und können den Maler nirgend anders als in Toskana suchen, vielleicht etwas mehr gegen Pisa zu, als in Florenz selbst, aber ohne Schwierigkeit auch dort in nächster Nachbarschaft, wie Prato oder Pistoja. Es ist ein Zeitgenosse und naher Kunstgenosse des Meisters der Petruslegende in den Uffizien, dessen Namen man jetzt kennt, nachdem ich Cavalcaselles Taufe auf Jacopo da Casentino als irrig erwiesen, und sie für einen Nachahmer des Masolino und Masaccio von geringer Fähigkeit in Anspruch genommen habe (Masaccio Studien V. 1899). Von demselben Giovanni dal Ponte (1385—1437) besitzt das Musée Royal in Brüssel noch drei Predellenstücke (Nr. 631). Doch nicht er kann es sein, der hier in Toledo, ohnehin wohl etwas früher, arbeitet: dazu sind die Darstellungen aus der Geschichte Christi nicht bewegt genug, nicht hastig in ihrer Gestikulation wie bei jenem. (Vgl. über ihn Conte Gamba, Rassegna d'Arte 1904, p. 177ff.)

Links oben sehen wir die Flucht nach Ägypten und darunter die Anbetung der Könige, rechts unten die Darstellung im Tempel und darüber den zwölfjährigen Jesus im Tempel, in der Mitte wie gesagt die Taufe Christi, und entbehren die Geburt, die ursprünglich wohl kaum gefehlt haben wird. In dem Sockel sind fünf schmale Bilder zusammengedrängt: das Gebet am Ölberg, der Judaskuß, die Verleugnung Petri, die Handwaschung des Pilatus und die Kreuztragung. Ob die weitere Folge der Passion nicht dargestellt war, muß offene Frage bleiben. Die Komposition der vorhandenen Szenen ist sehr knapp, wie etwa ein italienischer Freskomaler sich notgedrungen auf den kleinen Tafeln spanischer Altäre behilft, und die großen Heiligenscheine beschränken die Zahl der Figuren ebenso. Beim Judaskuß drängt sich der Ungetreue in gelbem Mantel von rechts an den Herrn heran, während links vorn Petrus über Malchus herfällt. Bei der Verleugnung sitzt Petrus ruhig und allein in der Ecke rechts, zwei Krieger schreiten auf ihn zu und nehmen die Magd in die Mitte, die mit ausgestreckter Hand auf ihn hinweist. Bei der Handwaschung sitzt Pilatus im Ritterkostüm der Zeit des Malers links, ein Diener mit Handtuch über der Schulter hält die goldene Schale und gießt aus einer Kanne das Wasser aus, indeß Christus sich rechts bei Seite drückt. Dieser Diener hat einen Gesichtstypus, der mit seinen schmalen zugekniffenen Augen eben auch sonst an pisanischen Altarwerken (auch in Florenz) vorkommt. Die Kreuztragung ist wieder belanglos für die beiden Hauptpersonen Christus und Maria, dagegen der führende Kriegsknecht von hinten gesehen in seinem rotgelben Kittel mit Vorliebe hingestellt, obschon flüchtig durchgeführt. Die nämliche Art kennzeichnet sich in den Hauptbildern, die sonst ihrem Zweck gemäß, sorgfältiger angeordnet sind: Genrefiguren voran, wo der Gegenstand dies irgend erlaubt, und volkstümliche Motive bevorzugt, gegenüber dem strengen Stil der Giottoschule. Bei der Darbringung im Tempel ist im Vordergrund ein Halbkreis von zuschauenden Knaben angebracht, allesamt von rückwärts gesehen, etwas plumpe Gestalten in breitflächigen Kitteln. Der Hohepriester mit spitzer Mitra steht in einem polygonen Ciborium und empfängt das Kind von der links eintretenden Mutter. Der zwölfjährige Knabe sitzt dagegen zuoberst in einer eigenen Nische, neben der ein Rundbogenfries noch romanische Erinnerungen weckt. Vor den Stufen erscheinen von rechts her Maria und Joseph. Den Vordergrund aber nehmen auf Marmorbänken die Schriftgelehrten ein, in deren mannigfaltig bewegten, zum Teil dunkel gefärbten Köpfen, mit weißen Tüchern und sonstigem Aufputz, der Maler sein Genüge gefunden hat. Jesus trägt eine hellrosa Tunica und kehrt seinen blonden Lockenkopf gerade nach vorn; zur Seite links aber steht noch ein junger Mann von so heroischem Aussehen, daß man ihn trotz der Kopfbinde eher für einen Kriegsmann denn als jüdischen Fürsten ansprechen würde. Hier ist ganz die toskanische Tradition bewahrt, wie sie nach Angelo Gaddi in den Tagen des Starnina noch geübt werden mochte. Ich erinnere nochmals an die Nikolauslegende in der Kreuzarmkapelle von Sta Croce. Bei der Anbetung der Könige schaut ein Roß mit so gerührten Augen herein, daß der Anklang an die menschliche Physiognomie nicht größer sein könnte; das vordere dagegen kehrt uns das Hinterteil zu, und auf seinem Sattel hängt, lässig sich aufstützend, ein Stallknecht, mit einer Grimasse, als habe der Maler versucht, einen burlesken Zug neben die andächtigen Könige zu setzen. Bei der Flucht nach Ägypten wird die Eselin, die hier ein Junges neben sich laufen läßt, von einem Knecht sorgsam geleitet, der uns anschaut, während Joseph, schräg rückwärts gesehen, hinterdrein folgt, nur durch seinen Heiligenschein hervorgehoben.

Digitized by Google

Eins ist ganz sicher: mit der Zuschreibung an Juan de Borgogna 1516, wird das Altarwerk ein volles Jahrhundert zu spät datiert; es gehört an den Übergang vom Trecento ins Quattrocento und ist, in allen dem ursprünglichen Zustand noch entsprechenden Teilen, die Arbeit eines Toskaners. Und da nun diese Leute nicht scharenweise, sondern nur vereinzelt nach Spanien zogen, so erhebt sich die Frage, ob der Urheber dieses Altarwerkes in der Capilla de San Eugenio der Kathedrale von Toledo nicht derselbe sei, der die Wandmalereien der Capilla de San Blas für den Kardinal Pedro Tenorio gemalt hat. Ein Freskomaler verrät sich augenscheinlich in den Tafelbildern, deren Format ihm zu eng war; aber bei Wandgemälden in ziemlich geräumigen Bogenfeldern dürften wir nicht überrascht sein, wenn sich stärkere Unterschiede zeigten. Darüber zu urteilen, erlaubt der gegenwärtige Zustand der Capilla de San Blas am Kreuzgang nicht mehr. Es muß genügen, die Aufmerksamkeit der italienischen Kunsthistoriker auf diese Werke hinzuweisen, die für den Ausgang des Trecento und die Malerei vor Masolino und Masaccio von ebenso großer Wichtigkeit sind, wie das umfassende Schaffen des Nicolas Florentino in Salamanca für die erste Hälfte des Quattrocento [1]).

(1) Herr Prof. Schmarsow bittet bemerken zu dürfen, daß das Manuskript bereits in der zweiten Hälfte des November 1910 an die Redaktion abgegangen ist. Es konnte jedoch im Hinblick auf das reiche, noch unpublizierte Material, das damals vorlag, erst jetzt veröffentlicht werden. Anm. d. Red.

Digitized by Google

DER MEISTER DES HAUSBUCHS ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

Fortsetzung und Schluß von Nummer 3

Von EDUARD FLECHSIG

Das Ergebnis aus den bisher mitgeteilten Beobachtungen und Tatsachen war, daß der Hausbuchmeister in den Jahren 1481—1483 als Zeichner für Peter Drach in Speier in hervorragender Weise tätig gewesen ist. Nun vergeht eine Reihe von Jahren, bevor wieder ein Buch mit Holzschnitten die Drachsche Druckerei verläßt. Roth sagt: „Den Schriften der Humanisten, der Volksliteratur und Medizin hielt sich Drachs Verlag fern, nur wenige deutsche Drucke kommen bei ihm vor.“ 1490 veröffentlicht Drach einen Nachdruck der lateinischen Ausgabe von Breidenbachs Reisen. Die Holzschnitte darin sind nicht etwa, wie man denken könnte, Kopien der Mainzer Originale von 1486, sondern von denselben Holzstöcken abgedruckt wie diese. Es ist, beiläufig gesagt, der vierte und letzte Abdruck von den Originalholzstöcken.[1]) Drach hat sie jedenfalls nach dem Tode Reuwichs erworben. Später scheinen sie nicht mehr abdrucksfähig gewesen zu sein. Drach ersetzt sie in den beiden Ausgaben, die er noch veranstaltet, einer lateinischen (1502) und einer deutschen, die jedenfalls erst nach 1504, allerdings ohne Angabe des Ortes, Jahres und Druckers erschienen ist, durch gleichseitige Kopien.

Im September 1901 erschien in der Zeitschrift für Bücherfreunde (5. Jahrgang, 6. Heft, S. 224 ff.) ein Aufsatz von Max Bach: „Des Petrus de Crescentiis Buch über die Landwirtschaft und seine Illustrationen.“ Von den auf S. 225 abgebildeten Holzschnitten, die der späten Ausgabe von 1507 entnommen waren, erkannte ich die eine, den Holzhauer (Nr. 4) als eine Arbeit des Hausbuchmeisters. Es ließ sich vermuten, daß dies nicht der einzige Holzschnitt von ihm in dem Werke sein würde. Leider herrscht bei den Bibliographen in bezug auf die verschiedenen illustrierten Ausgaben des Petrus de Crescentiis, die im XV. Jahrhundert in Deutschland erschienen sind, eine große Unsicherheit, die ohne Hilfe des Kunsthistorikers sich kaum wird beseitigen lassen. Ich habe mich bemüht, durch Vergleichung der verschiedensten Ausgaben zu größerer Klarheit zu kommen. Danach ist von den bekannten Ausgaben die deutsche, Hain *5834 (Choulant, Botan. und anatom. Abbildungen des Mittelalters im Archiv f. d. zeichn. Künste III, 284, Nr. 4) die älteste die deutsche Ausgabe Hain 5833 (Choulant Nr. 3) und die lateinische Hain 5826 (Choulant Nr. 2) sind später. Die in der ersten verwendeten Holzschnitte sind in den beiden andern wieder abgedruckt und um neue vermehrt. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß der ersten deutschen noch eine andere, vielleicht lateinische, vorangegangen ist, die allerdings noch nachgewiesen werden müßte. Nach der angeblich 1493 in Mainz gedruckten lateinischen Ausgabe Hain 5832 habe ich mich 1902 bei 42 großen Bibliotheken erkundigt, sie war dort nicht vorhanden. Hain hat sie nicht selbst gesehen, ich vermute, sie ist überhaupt nicht erschienen.

Die Ausgabe des Petrus de Crescentiis, die ich als die erste illustrierte betrachte

(1) Hier eine Übersicht über die verschiedenen Drucke mit den Originalholzschnitten Erhard Reuwichs: 1. Ausgabe (lateinisch): Mainz, 11. Februar 1486; 2. Ausgabe (deutsch): Mainz, 21. Juni 1486; 3. Ausgabe (holländisch): Mainz, 24. Mai 1488; 4. Ausgabe (lateinisch): Speier, 29. Juli 1490 (Nachdruck von Peter Drach).

Digitized by Google

(Hain *5834) hat den Titel: „Petrus de crescentiis zu teutsch mit figuren". Am Schluß des 12. Buches steht: Hie endet sich Petrus der (!) cres- | cenciis zü dutsche. Gedruckt vn̄ | volendet noch der geburt Cristi. | Mccccxciiii. Des dinstags noch | sant Michels rag (!).

Eine Angabe des Druckortes und Druckers fehlt. Hain setzt den Druck nach Straßburg, wofür so gut wie nichts spricht. Es ist kein Zweifel, daß diese Ausgabe aus derselben Druckerei hervorgegangen ist, wie die 2. Auflage des Drachschen Heilsspiegels. Die Textschrift ist ganz dieselbe, wie bei dieser, man wird also mit gutem Rechte den Druck für Peter Drach in Anspruch nehmen dürfen. Außerdem ist noch eine sehr große (Schwabacher) Type verwendet für den Titel, die Bezeichnung der Bücher am Kopfe der Blätter, die erste Zeile von jedem Buch und die Überschriften der Bücher im Register.

Die Holzschnitte rühren von mehreren sehr verschiedenartig begabten Zeichnern her und sind meist nur mittelmäßig geschnitten. Und da der Gegenstand (sie sind ja Illustrationen eines Lehrbuchs) auch nicht gerade anziehend ist, so wirken sie bei ihrer Menge im ganzen schließlich langweilig. Von den mehreren hundert Holzschnitten gehören aber ein Dutzend ganz sicher dem Hausbuchmeister an. Die Zahl läßt sich wohl noch bedeutend vergrößern, wenn man sich die Mühe nehmen will (ich tue es noch, so bald ich Zeit dazu finde), zwischen diesen meist recht unpersönlichen Gebilden, wie es Abbildungen von Kräutern und Bäumen im XV. Jahrhundert noch sind, eine strenge Scheidung vorzunehmen. Aber auch, wenn es nur bei dem einen Dutzend bliebe, müßte uns das Buch wertvoll bleiben, eben weil der Hausbuchmeister an seinem Schmuck mit gearbeitet hat.

Noch weitere Holzschnitte von ihm in Speierer Drucken zu finden, ist mir nicht gelungen. Ich überlasse es dem Zufall.

In Mainzer Drucken findet sich nichts, was auf eine Tätigkeit unseres Künstlers für dortige Verleger hinwiese. Ich widerrufe hiermit alles, was ich darüber vor 14 Jahren in meinem Aufsatz über den Meister des Hausbuches als Maler (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. VIII, 72) geäußert habe. Ich glaube den Mainzer Holzschnitt des XV. Jahrhunderts jetzt recht gut zu kennen und bestreite auf Grund meiner Vertrautheit mit den Holzschnitten des Speirer Heilsspiegels und mit anderen Arbeiten des Meisters auf das entschiedenste, daß die Mainzer Bücherillustration „deutliche Anklänge" an die Art des Meisters zeige und daß dies „ganz auffallend" bei den Holzschnitten von Bothos „Cronecken der sassen" (1492) sei. Ja ich vermag sogar nicht einmal mehr einen auch noch so geringen Einfluß von ihm in diesen Holzschnitten zu erkennen und fordere die jüngeren und jüngsten Fachgenossen, die nicht aufhören, von diesem Einfluß zu sprechen, auf, greifbare Beweise dafür zu bringen.

In Mainz kann also unser Künstler nicht gelebt haben, denn sonst hätte man es dort nicht unterlassen, diese hervorragende Kraft als Zeichner für den Buchschmuck zu beschäftigen.

Aber auch Frankfurt, an das ich früher neben Mainz gedacht hatte, kommt als Wohnort für ihn nicht mehr in Betracht, freilich aus einem ganz andern Grunde als Mainz. In Frankfurt haben wir aller Wahrscheinlichkeit nach den Stecher b∝ g zu suchen, einen Goldschmied, dessen Tätigkeit aufs engste mit der des Hausbuchmeisters verknüpft ist, aber seltsamerweise so, daß die Anwesenheit des

Digitized by Google

einen die gleichzeitige des andern ausschließt. Auf diesen Stecher muß ich hier etwas näher eingehen.

Der Stecher bꝏ 8 spielt in der Forschung über den Hausbuchmeister eine nicht unwichtige Rolle. Er ist, wie seine uns bekannten Stiche beweisen, lediglich Kopist und zwar kein sehr hervorragender. Außer Schongauers Passion hat er nur Arbeiten des Hausbuchmeisters kopiert. Zwar nur von sieben seiner Kopien sind uns die Originale dieses Meisters bekannt, aber es gilt mit Recht als ausgemacht, daß seinen übrigen 20 Stichen nur Arbeiten des Hausbuchmeisters, die jetzt verschollen sind, zugrunde gelegen haben können. Aus der Tatsache, daß seine 7 Stiche nach noch vorhandenen Originalen des Hausbuchmeisters sämtlich im Gegensinne kopiert sind, ließe sich wohl der Schluß ziehen, daß auch die 20 Kopien nach verschollenen Arbeiten des Meisters, bis auf eine, von der ich noch ausführlich sprechen werde, die Originale im Gegensinn wiedergeben.

Über diesen Stecher sind nun seit über 50 Jahren in der kunstgeschichtlichen Literatur Irrtümer verbreitet, die sich von Buch zu Buch, von Zeitschrift zu Zeitschrift immer weiter fortschleppen und deshalb so bedauerlich sind, weil sie den Weg versperren, der zu einer richtigeren Auffassung über die Schaffenszeit des Hausbuchmeisters führen kann. Es ist hier die beste Gelegenheit, mit diesen Irrtümern einmal gründlich aufzuräumen.

Der erste, der im Zusammenhang über den Monogrammisten geschrieben hat, ist C. Becker gewesen. Sein Aufsatz befindet sich im Archiv für die zeichnenden Künste II (1856) S. 168—170. Fast allzuwillig hat die spätere Forschung Beckers Meinungen zu den ihrigen gemacht und auf ihnen weiter gebaut.

Ich beginne mit dem Namen des Stechers. Eine alte Tradition, die bis zu Sandrart zurückreicht, nennt ihn Barthel Schön. Und noch 1909 spricht ein junger Kunsthistoriker ohne Bedenken von diesem Barthel Schön. Die beiden Buchstaben, die das Monogramm bilden, sind also von jeher b s gelesen worden. Als ich mich für weitere Studien über den Hausbuchmeister mit dem Monogrammisten zu beschäftigen begann (1898), trat ich deshalb auch mit dem Direktor des Frankfurter Stadtarchivs Dr. Jung in Verbindung, der mir in der liebenswürdigsten Weise Mitteilungen über Frankfurter Maler und Goldschmiede machte. Ich suchte vor allem nach einem Goldschmied, auf dessen Namen das Monogramm b s passen könnte. Da schrieb mir Dr. Jung am 18. April 1898: „Muß denn das 8 im Monogramm ein s sein? Sollte es nicht vielmehr g heißen?“ Er sandte mir zugleich ein Buch mit Schrifttafeln, die auf Grund von Frankfurter Archivalien zusammengestellt waren. Die Sache war so klar wie die Sonne. Es fiel mir wie Schuppen von den Augen, und ein paar Stunden nach Empfang des Briefes hatte ich schon aus den in den Antiquariatskatalogen von Rosenthal in München, von Baer in Frankfurt verstreuten Schriftproben von Drucken des 15. Jahrhunderts eine Menge von diesen eigenartig geformten g zusammengebracht. Man begreift es eigentlich kaum: dieses kleine g, das fast die Form einer 8 hat, findet sich genau so wie im Monogramm des Stechers nicht hundert-, nicht tausend-, sondern hunderttausendmal, ja man kann ruhig sagen unzählige Male in Mainzer, Speirer, Straßburger, Baseler, Nürnberger, Lübecker und anderen Drucken des 15. Jahrhunderts, während das s immer anders aussieht. Und doch wurde dieser zweite Buchstabe des Monogramms von den berühmten Kennern des älteren Kupferstichs, die in der 2. Hälfte des XVIII. und der 1. Hälfte des XIX. Jahrhunderts lebten und die auch den

Digitized by Google

ältesten gedruckten Büchern ihre Aufmerksamkeit zuwandten, beständig falsch gelesen. So stark war die Macht der Tradition! — Ich teilte die Entdeckung Dr. Jungs bei der ersten sich bietenden Gelegenheit Max Lehrs, später Geisberg mit, und diese beiden Forscher haben dann die richtige Lesung des Monogramms als b g in die Fachliteratur eingeführt.

Der bekannteste und zugleich der einzige datierbare Stich des Monogrammisten B. G., wie ich ihn von jetzt an nennen will, ist das Ehewappen des Frankfurter Patriziers Bernhard Rorbach (nicht von Rorbach!) und der Eilgin (Adelgunde) von Holzhausen. Am 22. September 1466 war die Hochzeit beider. 1467 wurde ihnen der erste Sohn geboren. Zu welchem Zwecke wurde dies Ehewappen gestochen? Becker meint: den Stich für ein Bücherzeichen anzusehen, dagegen spräche das mit angebrachte Wappen der Frau, das bei derartigen Zeichen nie vorkomme (eine Behauptung, die sich leicht widerlegen läßt). Es ließe sich eher, fährt er fort, mit vieler Wahrscheinlichkeit annehmen, daß das Blatt als ein Erinnerungszeichen an die Hochzeit des dargestellten Paares gefertigt worden sei (er ist nämlich der irrigen Ansicht, die beiden Schildhalter seien Bildnisse Bernhard Rorbachs und seiner Frau). Der Stich müßte demnach im Jahre 1466 gemacht sein. Dies ist nun schon aus rein geschichtlich-heraldischen Gründen eine Unmöglichkeit. Sehen wir uns den Stich genauer an: auf dem Helm sitzt eine Krone. Als Bernhard Rorbach am 22. September 1466 heiratete, war mit seinem Familienwappen noch ein ganz einfacher Helm verbunden. Erst am 18. Mai (Freitag nach Sophientag) 1470 bestätigte Kaiser Friedrich III., der damals in Völkermarkt in Kärnten war, dem Vater Bernhards, dem Frankfurter Patrizier Heinrich Rorbach, und dessen Erben ihr Wappen und Kleinod und vermehrte den Helm mit einer goldenen Krone. Das steht im 1. Bande der Quellen zur Frankfurter Geschichte, herausgeg. von H. Grotefend (Frankf. 1884), S. 402. Daraus folgt, daß vor Mitte des Jahres 1470 der Stich gar nicht gemacht sein könnte. Und der Annahme, er könne ein Erinnerungszeichen an die Hochzeit Bernhards oder, wie auch vermutet worden ist, an die Geburt seines ersten Sohnes 1467 sein, ist somit auch jeder Boden entzogen. Der Stich ist tatsächlich nichts anderes als ein Bücherzeichen, so gut wie das etwa 20 Jahre später von Dürer gezeichnete Ehewappen Pirckheimers (B. app. 52), das Ehewappen des Hieronymus Ebner von 1516 (B. app. 45), das Scheurlsche Ehewappen (B. 164) Bücherzeichen sind, auch wenn sie nicht, wie die beiden ersten, durch die Unterschriften (Liber Bilibaldi Pirckheimer, Liber Hieronimi Ebner) als solche beglaubigt wären. Die Kupferplatte des Stiches befindet sich bekanntlich noch im Besitz des Freiherrn v. Holzhausen in Frankfurt. Wie mir dessen Freund, der nunmehr verstorbene Dr. H. v. Nathusius-Neinstett, am 14. Mai 1898 mitteilte, war es dort allerdings gänzlich unbekannt, daß sie je zur Herstellung von Bücherzeichen gedient haben sollte, auch Bücher Bernhard Rorbachs, die etwa den Stich als Bücherzeichen enthalten hätten, waren bisher nicht nachgewiesen worden. Das wäre nun freilich noch kein Grund gewesen, meine Behauptung, der Stich könne nur zu einem Bücherzeichen bestimmt gewesen sein, zu entkräften. Da erhielt ich unvermutet am 23. Oktober 1906 aus Kassel eine Karte von Rudolf Kautzsch: in der dortigen Landesbibliothek befinde sich eine Legenda aurea (Ms. theol. fol. 5), in deren Vorderdeckel das bekannte Ehewappen Rorbach-Holzhausen eingeklebt sei. Darauf stehe mit der Feder geschrieben oben links B. Rorbach, rechts E. Holtzhausen, unten links Bernhard, rechts Eylgin, in der Mitte 1466. Eine Pause, die mir die Direktion der Landesbibliothek gütigst übersandte, bewies, daß die Schriftzüge einer viel späteren Zeit als der Stich, d. h.

Digitized by Google

keinesfalls dem XV. oder XVI. Jahrhundert angehörten. Dies war auch die Ansicht der Beamten der Landesbibliothek.

Als Bücherzeichen muß der Stich auf Bestellung Bernhard Rorbachs gemacht worden sein. Es kommt also nur die Zeit von der Verleihung der goldenen Krone auf dem Wappenhelm bis zum Tode des Auftraggebers in Betracht. Bernhard Rorbach, geboren 1446, ist am 6. Dezember 1482, also erst 36 Jahre alt, in Gelnhausen gestorben. Der Stich muß demnach in der Zeit von frühestens Mitte 1470 bis Anfang Dezember 1482 entstanden sein. Wichtige Anzeichen sprechen dafür, daß er wahrscheinlich erst kurz vor dem Tode Bernhards, sagen wir im letzten Viertel des Jahres 1482 entstanden ist.

Die Platte war natürlich nicht in den Händen des Stechers geblieben, sondern, wie es bei Bücherzeichen selbstverständlich ist, mit einer Anzahl von Abzügen dem Besteller übergeben worden. Nach dessen Tode wurde sie Eigentum der Witwe und muß später, nach dem Aussterben der Rorbachs, in den Besitz der v. Holzhausen übergegangen sein. Denn in deren Familienarchiv in Frankfurt wurde sie, kurz bevor Becker 1856 seinen Aufsatz veröffentlichte, gefunden. Die Abdrücke, die bald darauf gemacht wurden, zeigten, wie Becker berichtet, die Platte noch in ihrer ursprünglichen Frische und Schärfe, sie kann also nur wenig abgedruckt worden sein. Lehrs kennt nur drei alte Abdrücke, wozu als vierter der in der Kasseler Landesbibliothek käme. Die Zahl war natürlich ehemals viel größer, aber doch wohl von Anfang an verhältnismäßig klein. Denn das Bücherzeichen setzt den Besitz von Büchern, in die es geklebt werden sollte, voraus und zwar von Büchern größeren Formats, Folio, Quart, höchstens noch Großoktav, während es für das übliche handliche Oktavformat entschieden zu groß ist. Aber im Büchersammeln hatte es Bernhard Rorbach, als er 36jährig im Jahre 1482 starb, noch kaum weit gebracht. Zwar ist in dem Testament, das er 1480 6. post omnium sanctorum gemeinsam mit seiner Frau errichtete (Quellen zur Frankfurter Geschichte I, 402), auch von seinen Büchern die Rede, indessen eine größere Bibliothek kann er nicht besessen haben, er war ja kein Gelehrter, wie sein Sohn Iob. Doch der wichtigste Grund, die Entstehung des Bücherzeichens in die Spätzeit des Jahres 1482 zu setzen, ist der: Es darf als ausgemacht gelten, daß der Stich auf ein Vorbild des Hausbuchmeisters zurückgeht, natürlich nicht der ganze Stich, nicht seine heraldischen Bestandteile, sondern nur die beiden Wappenhalter. Das Vorbild für sie ist noch nicht bekannt, es dürfte aber in dem Paar am Brunnen auf dem Almanach von 1482 zu suchen sein.

Man decke auf dem Stich und auf dem Holzschnitt (Abb. 13 und 17) die unteren Hälften der beiden Gestalten zu, und man wird eine verblüffende Übereinstimmung zwischen beiden wahrnehmen. Die kleinen Abweichungen (wie z. B. auf dem Kopftuch über der Stirn die parallelen Linien anstatt der gekreuzten des Holzschnitts) fallen da wirklich nicht ins Gewicht. Natürlich konnte der Jüngling auf dem Stich nicht mehr seine Mütze in der Hand behalten, wie auf dem Holzschnitt, und er und das Fräulein mußten von ihrer Rasenbank aufstehen, um ihr Amt als Wappenhalter auszuüben. Auch mußten die Gestalten auf dem Stich erheblich größer werden (bei einigen anderen Kopien des B. G. ist das verschollene Original des Hausbuchmeisters wahrscheinlich ebenfalls kleiner gewesen), und wie das bei einer Übersetzung aus dem Holzschnitt in den Kupferstich selbstverständlich ist: alle Linien, namentlich im Gesicht, verloren ihre Derbheit, wurden zierlicher und eleganter. Wenn nun vielleicht auch nicht jedem einleuchten wird, daß das Paar am Brunnen auf dem Almanach das Vorbild für die beiden Wappenhalter des Bücher-

Digitized by Google

zeichens abgegeben hat, das wird doch keiner bestreiten können: der Holzschnitt und der Stich stimmen stilistisch derartig überein, daß sie derselben Zeit angehören müssen. Der späteste für den Almanach in Frage kommende Termin ist der Herbst 1482, kurz nach seiner Veröffentlichung, die schon bald nach Mitte des Jahres erfolgt sein kann, mag der Stecher die Arbeit an dem Bücherzeichen Bernhard Rorbachs begonnen haben. — Hinweisen möchte ich noch auf die Möglichkeit, daß der Stecher für seine Wappenhalter mehrere Holzschnitte des Hausbuchmeisters benutzt und zusammengeschweißt hat. Zu dem Paar am Brunnen ließe sich dann am ehesten der Holzschnitt Nr. 205 des Heilsspiegels, der verlorene Sohn begibt sich auf die Reise, gesellen. Hier könnte der Stecher zunächst die Haltung seiner beiden Figuren, das ruhige Stehen der Jungfrau, die Schreitstellung des Jünglings hergenommen haben, während weiter für die Einzelheiten der Tracht das Paar am Brunnen hätte Modell stehen müssen. Der Vorgang wäre nicht unerhört. Man denke daran, wie der junge Dürer seinen großen Stich der Eifersucht (Herkules) aus lauter fremden Bestandteilen zusammengearbeitet hat. Verhält es sich wirklich so, dann wäre das Bücherzeichen Bernhard Rorbachs der einzige Stich des Monogrammisten B. G., der das Urbild des Hausbuchmeisters nachweislich nicht im Gegensinne wiedergibt. Man könnte auch sagen weshalb: des heraldischen Zwanges wegen. Der Schild des Mannes mußte eben bei einem Ehewappen immer links (heraldisch rechts) stehen.

Daß Bernhard Rorbach sich, als er ein Bücherzeichen für sich bestellte, an einen Frankfurter Goldschmied gewandt hat, ist doch so gut wie sicher. Es wäre wenigstens kaum zu begreifen, wenn er einen Auswärtigen damit beauftragt hätte, denn in Frankfurt lebten viele und wahrscheinlich auch hervorragende Goldschmiede. Unter ihnen haben wir also um das Jahr 1482 den Monogrammisten B. G. zu suchen. Vielleicht gelingt es den Frankfurter Historikern bald, das Monogramm aufzulösen. Nach den Mitteilungen, die ich 1898 vom Archivdirektor Dr. Jung erhielt, wurde 1499 der Goldschmied Bartholomeus Gobel vom Rat in Untersuchung gezogen. Er war zugleich Gastwirt im Bunten Löwen auf dem Kornmarkt. 1495 war er als Sohn eines Bürgers ins Bürgerrecht getreten. Da nun Vornamen und Handwerk sich sehr oft vom Vater auf den Sohn vererbten, so könnte der Vater jenes Bartholomeus Gobel ebenso geheißen haben und ebenfalls Goldschmied gewesen sein, käme also gleich seinem Sohn für unsern Monogrammisten mit in Betracht. Freilich wissen wir gar nicht, welcher Vorname sich unter dem B des Monogramms verbirgt. Man müßte zuerst einmal sämtliche Frankfurter Goldschmiede um 1482, deren Vornamen mit B beginnt, zusammenstellen und erst dann könnte man versuchen, den Familiennamen zu ermitteln.

Lebte der Monogrammist B. G. in Frankfurt, dann handelte er auch dort mit seinen Stichen, von denen wie gesagt nahezu 30 nach Stichen oder anderen Werken des Hausbuchmeisters kopiert waren. Er hätte das nicht tun können, wenn zu derselben Zeit auch dieser seinen Wohnsitz in Frankfurt gehabt und seine Stiche, die Urbilder zu jenen, auf den Markt gebracht hätte. Der Rat würde einen solchen unlauteren Wettbewerb des Monogrammisten verboten, und die Gebräuche des Handwerks würden ihn nicht geduldet haben. Deswegen also ist es ausgeschlossen, daß der Hausbuchmeister, wie ich früher angenommen habe, seine Kunst in Frankfurt ausgeübt hat.

Wo er dann in Wirklichkeit gewohnt hat, wenn nicht in Mainz oder in Frankfurt, ist nach allem, was ich über seine Tätigkeit für den Holzschnitt festgestellt habe, eigentlich eine überflüssige Frage. Ich will sie aber doch selber beantworten

Digitized by Google

und die Antwort recht nachdrücklich unterstreichen: in Speier. Vielleicht nicht immer, aber doch zu der Zeit, wo er für Peter Drach den Spiegel der menschlichen Behaltnis illustrierte und die Bilder für Drachs Almanach und Kalender schuf, also 1482, vermutlich noch ein paar Jahre früher, und dann noch 1493, wo Drachs deutsche Ausgabe des Petrus de Crescentiis erschien, an deren Bildschmuck er wenigstens bescheidenen Anteil genommen hat. Man stelle sich einmal vor: wie hätte Peter Drach, der bei seinen Drucken ausschließlich an die Bedürfnisse der gelehrten Berufe dachte und Jahr aus Jahr ein Werke in lateinischer Sprache veröffentlichte, der ferner an der Ausstattung seiner Bücher mit Holzschnitten nicht das geringste Interesse gehabt zu haben scheint (sein Fasciculus temporum von 1477, der mit wenigen dürftigen Holzschnitten, Kopien der in früheren Ausgaben vorkommenden, illustriert ist, bestätigt diese Annahme nur), wie hätte Peter Drach auf den Gedanken kommen können, ein Buch wie den Spiegel der menschlichen Behaltnis, dessen Bedeutung doch vor allem in den Holzschnitten beruhte, zu drucken, wenn er nicht einen Künstler zur Hand gehabt hätte, von dessen Fähigkeiten er sich Ungewöhnliches versprechen konnte? Wie ja tatsächlich die Speirer Ausgabe die am schönsten illustrierte aller Ausgaben des Spiegels der menschlichen Behaltnis geworden ist. Die Bedeutung dieses Künstlers ist ihm aber kaum erst damals aufgegangen, der Hausbuchmeister muß also schon einige Zeit in Speier gelebt haben, ehe Drach ihn für seine Zwecke gebrauchte.

Speier als Kunstzentrum — ein Gedanke, an den sich die Kunsthistoriker, die keine Historiker sind (sie bilden jetzt schon die Mehrzahl unter uns), erst gewöhnen werden müssen! Wer heute durch die Straßen Speiers geht, ohne von seiner Vergangenheit etwas zu wissen, der ahnt natürlich nicht, welche hervorragende Stellung die alte Reichsstadt im Mittelalter eingenommen hat. Der furchtbare Brand, der im Jahre 1689 die ganze Stadt in Asche legte, hat von der einstigen Herrlichkeit so gut wie nichts übrig gelassen. 1458 nennt Enea Silvio Piccolomini aus eigener Anschauung Speier sehr bevölkert und schön gebaut. Im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts, also in der Zeit, in der sich die Haupttätigkeit des Hausbuchmeisters abgespielt hat, gehörte Speier mit Frankfurt, Mainz und Worms zu den wirtschaftlich bedeutendsten Städten des Mittelrheins, es hatte Worms sogar überflügelt, und sein Ansehen wuchs immer mehr bis zu den Glanzzeiten, die ihm im XVI. Jahrhundert beschieden waren. Es muß immer wieder darauf hingewiesen werden, daß in allererster Linie die wirtschaftliche Bedeutung einer mittelalterlichen Stadt ausschlaggebend ist für die Frage, ob und in welchem Umfange sich in ihr künstlerisches Leben entfaltet haben könne. Für Speier ist dies selbstverständlich. Und wenn ein Kunsthistoriker vor dem Gedanken zurückschreckt, daß ein Künstler vom Range des Hausbuchmeisters in dieser Stadt einen Teil, vielleicht den größten seines Lebens zugebracht haben könnte, so wird jeder Kenner der deutschen Wirtschaftsgeschichte, der rheinischen Städtegeschichte, vor allem natürlich der Geschichte der Stadt Speier nur ein mitleidiges Lächeln dafür haben. Jede Stadt, die sich zu einem wirtschaftlichen Zentrum entwickelt hatte, wurde, auch wenn sie politisch keine besondere Rolle spielte, damit zugleich eine Stätte der Kunst, die Künstler aller Art an sich zog und ihnen Aussicht auf reichliche Beschäftigung, Wohlstand und bürgerliche Ehren eröffnete. Und wenn nun eine solche Stadt noch ein bevorzugter Platz war für Versammlungen größten Stiles, wie es die Speierer Reichs- und Städtetage gewesen sind, und wenn man an den Glanz und die Pracht denkt, die bei solchen Gelegenheiten entfaltet wurden, so hat man nicht mehr nötig zu beweisen, daß hervorragende Vertreter der Kunst

Digitized by Google

hier ansässig gewesen sein müssen, auch wenn ihre Namen nicht auf uns gekommen sind. Daran ist eben der Zufall schuld. Aber der Zufall kann auch jeden Tag eine Fülle von Namen ans Licht bringen. Möge er in Speier recht bald seines Amtes walten!

Wilh. Valentiner sagt am Schlusse seines Aufsatzes über den Hausbuchmeister in Heidelberg (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXIV, 1903, S. 301): „Der Hausbuchmeister ist bisher der einzige große deutsche Maler des XV. Jahrhunderts, von dem wir mit Bestimmtheit sagen dürfen, daß er einmal in Heidelberg tätig gewesen ist.“ Setzen wir für Heidelberg Speier, so ist der Satz richtig, anders nicht. Was spielte das kleine Heidelberg, trotz Universität und kurfürstlicher Hofhaltung, damals für eine Rolle im Vergleich zu der großen Reichsstadt Speier! Daß unser Meister in Heidelberg tätig, d. h. ansässig gewesen sei, ist darum höchst unwahrscheinlich; daß er in Heidelberg bekannt gewesen sei, von Speier aus Verbindungen mit Heidelberg unterhalten habe, dagegen höchst wahrscheinlich, wie ja auch die vielen lateinischen Drucke Peter Drachs in erster Linie für die Bedürfnisse der Heidelberger Universität bestimmt gewesen zu sein scheinen. Von den Holzschnitten, die mir aus Heidelberger Drucken des XV. Jahrhunderts bekannt geworden sind, ist kein einziger mit dem Hausbuchmeister in Verbindung zu bringen. Und das Titelblatt, das dieser 1480 für die Handschrift des Heidelbergers Johann von Soest gezeichnet und das Valentiner entdeckt und veröffentlicht hat (ich halte es für eine sichere Arbeit seiner Hand), beweist auch nichts für Heidelberg, ist aber um so wichtiger für Speier, als es darauf hinweist, daß wir ihn schon 1480 dort zu suchen haben.

Was er in den nächsten Jahren dort geschaffen hat, die Holzschnitte für den Spiegel der menschlichen Behaltnis und für den Kalender, läßt erkennen, daß er ein in diesem Fach durchaus erfahrener Künstler war. Nirgends eine Unsicherheit, ein Tasten, überall eine völlige Beherrschung des dem Holzschnitt eigenen Stiles. Wo hatte er sich diese Meisterschaft erworben? In Speier sicherlich nicht.

Die Holzschnitte bringen uns selbst auf die rechte Spur. In der Mundart, die sie sprechen, sind Laute, die der Rheinfranke nicht kennt. Wer weit herumgekommen ist, weiß wo man so spricht. Diese Laute sind Wegweisern gleich, auf denen, freilich nicht für jeden erkennbar, die Worte stehen: Von Ulm.

Ich hatte mich kaum mit Muthers Bücherillustration näher bekannt gemacht, da schien es mir, als wenn zwischen den Ulmer Holzschnitten, die dort im 2. Band auf Tafel 38—41, 42—48 und 49—62 abgebildet sind, und denen des Heilsspiegels Tafel 64—66 a (mochte er nun gedruckt sein, wo er wollte) irgend ein innerer Zusammenhang bestehen müsse. Die Sache erschien mir einer Untersuchung wert, und so lagen denn, als ich im Mai 1900 von der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zum ersten Male den Drachschen Spiegel der menschlichen Behaltnis erhielt, der Sendung noch Boccaccios de claris mulieribus im Druck von Joh. Zainer in Ulm (Muther II, 38—41) und die „Gaistliche Ußlegong des lebens Cristi“, jener angeblich frühe Ulmer Druck (Muther II, 49—62) bei. Der Steinhöwelsche Äsop (Muther II, 42—48) stand mir in einem (leider defekten) Exemplar der Braunschweiger Stadtbibliothek jederzeit zur Verfügung. Bei Boccaccio und der Gaistlichen Ußlegong schien ich mich nun allerdings geirrt zu haben, in den Äsopholzschnitten dagegen glaubte ich den Hausbuchmeister selbst, den mir bekannten Zeichner des Drachschen Heilsspiegels, deutlich vor mir zu sehen. Trotzdem verwarf ich damals den Gedanken als allzu kühn. Aber er kam nie ganz zur Ruhe in mir, und nach 2 Jahren war ich, auf einem Umweg

Digitized by Google

allerdings, wieder an demselben Punkte angelangt, und nun erschien mir meine frühere Annahme so natürlich, so selbstverständlich, daß ich mich nicht scheute, sie auch anderen gegenüber auszusprechen. So habe ich denn schon 1902 Max Lehrs und Wilhelm Schmidt benachrichtigt, daß ich die Holzschnitte im Steinhöwelschen Äsop für Jugendarbeiten des Hausbuchmeisters halten müsse, und daß der Zeichner des Drachschen Heilsspiegels und der Zeichner der Zainerschen Offizin in Ulm für mich eine Person seien. Lehrs antwortete mir darauf im Juli 1902, daß ihm diese Ansicht hinsichtlich des Äsop nicht unmöglich erschiene, und Wilhelm Schmidt später, daß viel für alle meine Ausführungen spräche. Auch Geisberg und andere Fachgenossen kennen seit Jahren meine Stellung zu diesen Fragen.

Ich sprach von einem Umweg, auf dem ich wider Erwarten schließlich beim Äsop wieder angelangt sei. Das ging so zu. Als ich mit den Holzschnitten des Drachschen Heilsspiegels und des Kalenders von 1482 völlig vertraut geworden war, sie gewissermassen auswendig kannte, fielen mir eines Tages im Textbande von Muthers Bücherillustration (S. 3, 24, 56 und 71) vier große Initialen mit biblischen Darstellungen ins Auge. Beim näheren Zusehen konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß auch hier der Hausbuchmeister seine Hand im Spiele habe. Hatte ich es früher peinlich empfunden, daß Muther die Speierer Heilsspiegel-Holzschnitte für Baseler ausgegeben hatte, so empfand ich es hier noch peinlicher, daß er diese Initialen, wie alle Illustrationen seines Textbandes, in das Verzeichnis überhaupt nicht mit aufgenommen hatte. Schließlich, Anfang Februar 1902, half mir auch hier wieder die Direktion der Münchener Hof- und Staatsbibliothek mit dem Nachweis, daß die Initialen aus der fünften deutschen Bibel (Hain *3132) stammten.

Wo diese Bibel gedruckt ist, steht immer noch nicht fest. Die älteren Bibliographen, so auch Hain, sahen in ihr einen Druck von Sensenschmid u. Frisner in Nürnberg. Wilh. Walther (die deutsche Bibelübersetzung des Mittelalters, Braunschweig 1889—1892) versetzt sie nach der Schweiz. Beides ist nicht richtig. Mir scheint, des Rätsels Lösung wird sich nur finden lassen, wenn der Bibliograph die Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Forschung annimmt und daran die ihm geläufigen Typenvergleichungen anschließt.

Die fünfte Bibel, die zu den häufigsten gehört (fast jede große Bibliothek besitzt ein Exemplar) ist ein sehr verbesserter Nachdruck der vierten, die in Augsburg, jedenfalls im Verlag von Günther Zainer, um 1473 erschienen ist. Das Verhältnis der fünften zur vierten deutschen Bibel ist genau so, wie das des Drachschen Heilsspiegels zum Richelschen, wie ich es ausführlich erörtert habe. Das gilt sowohl für die Einrichtung des Textes wie für die Holzschnitte. Wir bemerken hier eine ebenso große Selbständigkeit des Zeichners seiner Vorlage gegenüber wie beim Spiegel der menschlichen Behaltnis. Seine Leistung erscheint nur noch erstaunlicher, wenn man die Beschränkungen bedenkt, die ihm durch die kleinen Maßverhältnisse auferlegt waren. Man könnte bei diesen 57 verschiedenen (im ganzen 73) Initialen fast von Neuschöpfungen sprechen. Sie überragen die Augsburger Vorbilder künstlerisch ganz bedeutend, nehmen überhaupt unter den ältesten Bibelillustrationen die höchste Stelle ein. Daß sie von unserem Meister sind, lehrt die große Ähnlichkeit mit den kleinsten Gestalten in den Holzschnitten des Heilsspiegels und mit den Initialen des Almanachs von 1482, sie sind aber, das sieht man, Erzeugnisse einer wesentlich früheren Entwicklungsstufe des Künstlers.

Wie Wilh. Walther mitteilt, trägt von den 32 von ihm nachgewiesenen Exem-

Digitized by Google

plaren dieser Bibel nur ein einziges, das Göttinger, eine gedruckte Jahreszahl am Schluß: 1474. Aber diese Zahl, mit einem Stempel eingedruckt, wohl von einem späteren Besitzer zum Zwecke der Fälschung, kann wegen ihrer Verdächtigkeit keine Beweiskraft haben. Dagegen sind zwei andere Exemplare handschriftlich, wahrscheinlich vom Rubrikator, mit 1478 bezeichnet. Demnach ist die Bibel sicher 1478 schon gedruckt gewesen. Als mutmaßliches Druckjahr darf man 1477 annehmen.

Ob als Druckort Ulm und als Drucker Johannes Zainer so völlig ausgeschlossen ist, kann ich zur Zeit nicht beurteilen, gedacht hat wohl noch niemand an diese Möglichkeit. Ob andererseits Peter Drach in Speier schon als Drucker in Betracht käme (die Mundart scheint allerdings etwas mehr nach dem Mittelrhein als nach Ulm hinzuweisen), könnte nur durch eine genaue Vergleichung der Bibel mit den frühesten Drucken Drachs entschieden werden. Sicher ist, daß der Holzschnittschmuck der fünften Bibel vom Zeichner der Holzschnitte zu Steinhöwels Äsopübersetzung herrührt, die zwischen 1475 und 1480 (mit größerer Wahrscheinlichkeit jedoch bald nach 1475 als kurz vor 1480) von Johannes Zainer in Ulm gedruckt worden ist. Daß wir demselben Zeichner 1477 in einem mit ein paar Holzschnitten ausgestatteten Druck des Konrad Fyner in Eßlingen begegnen, von denen ich allerdings nur einen und noch dazu nur in einer Nachbildung kenne, dürfte zur Ermittlung des Druckorts der fünften Bibel kaum verwertet werden können.

Meine Untersuchungen über den Ulmer und Eßlinger Holzschnitt sind noch nicht in der Weise abgeschlossen, wie es die über den Speierer Holzschnitt sind. Ich habe sie vor etwa 5 Jahren abbrechen müssen und bin dann nur gelegentlich wieder darauf zurückgekommen.[1]) Ich denke aber sie in kurzem wieder aufnehmen und zu Ende führen zu können. Aber ganz mit Stillschweigen übergehen wollte ich sie auch nicht. Darum habe ich mich mit einigen Hinweisen und kürzeren Ausführungen begnügt. Was von den Ulmer Holzschnitten, die ich dem Hausbuchmeister zuschreibe, bei Muther abgebildet ist, führe ich zum Schluß hier an:

1. Aus Boccaccio, de claris mulieribus, 1473: 6 Textholzschnitte Band II, Tafel 38—41, dazu die Randleiste mit dem Sündenfall Band I, erste Seite der Einleitung.

2. Aus Steinhöwels Übersetzung von Boccaccio, de claris mulieribus, 1473: Die Randleiste mit 4 Wappen, Band I, erste Seite des Vorworts.

3. Aus Steinhöwels Übersetzung des Äsop nebst Anhang (erschienen zwischen 1475 und 1480): Band I, S. 19 und Band II, Tafel 42—48.

Auch auf die vielen Holzschnittproben aus diesen Werken möchte ich hinweisen, die sich in den von Steinhausen herausgegebenen Monographien zur deutschen Kulturgeschichte sowie in dem dazu gehörigen Atlas „Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern", Band I (Verl. von Eugen Diederichs in Jena) befinden. Mit Hilfe dieser Abbildungen kann jeder leicht prüfen, ob ich Recht oder Unrecht habe.

Ich bin endlich auch in der Lage, ein Gemälde unseres Meisters aus der Ulmer Zeit zu nennen, mache mich aber, indem ich es tue, sofort auf ein allgemeines

(1) Das ist auch der Hauptgrund, weshalb ich die seit vielen Jahren fertigen Untersuchungen über den Hausbuchmeister in Speier erst jetzt veröffentliche. Ich wollte es eigentlich nicht eher tun, als bis ich auch mit den Ulmer Anfängen vollständig im Reinen wäre.

Digitized by Google

Kopfschütteln der Fachgenossen gefaßt. Es ist die Enthauptung Johannes des Täufers in der Karlsruher Galerie (Nr. 35, der Ulmer Schule zugeschrieben). Von meinen früheren Besuchen der Galerie her kann ich mich auf das Bild selbst nicht mehr besinnen. Meine Überzeugung gründet sich auf den Bruckmannschen Pigmentdruck, den ich spätestens im Frühjahr 1902 zum ersten Mal zu Gesicht bekam. Damals stand mein Urteil sofort fest, seitdem ist es noch nicht ein einziges Mal ins Wanken geraten.

Es ist also meine Überzeugung, um alles noch einmal kurz zusammenzufassen, daß der Hausbuchmeister, vielleicht ein Ulmer Kind, von 1472 bis mindestens 1475 in Ulm tätig gewesen ist, hauptsächlich als Zeichner für den Verlag von Johannes Zainer. Dann verschwindet er aus Ulm, taucht um 1480 am Mittelrhein, in Speier, auf und beschließt dort nach 1505 sein Leben. Es ist möglich, daß der Weg von Ulm nach Speier über Eßlingen geführt hat, indessen soll das nichts weiter als eine Vermutung sein.

Sind meine Beobachtungen und die daraus gezogenen Schlußfolgerungen alle richtig, ist also der Hausbuchmeister der Zeichner der Speierer Holzschnitte, und sind die Holzschnitte zum Äsop und zu andern Drucken Johann Zainers in Ulm Jugendwerke von ihm, so ist auch Aussicht vorhanden, daß wir seinen Namen erfahren werden. Läßt sich in Speirer Urkunden und Akten von etwa 1480 an ein Maler nachweisen, an dessen Namen die Herkunftsbezeichnung „von Ulm" angehängt ist, und findet sich im Ulmer Stadtarchiv von 1472 an bis 1475 oder sogar noch bis 1479 (aber keinesfalls mehr 1480!) ein Maler mit demselben Namen wie der in Speier, so ist es sicher: dies ist der Hausbuchmeister. Zu dem Zwecke müßten erst die Namen sämtlicher Maler, die in der angegebenen Zeit in Ulm und Speier gelebt haben, ans Tageslicht gezogen werden. Einen Versuch habe ich gemacht, indem ich im März 1910 in diesem Sinne eine Anfrage an das Speierer Stadtarchiv richtete. Leider blieb sie ohne Antwort.

Als Anhang noch ein paar Worte über das „mittelalterliche Hausbuch", das dem Künstler zu seinem Notnamen verholfen hat. Den Text hat wahrscheinlich außer mir kein Kunsthistoriker von Anfang bis zu Ende gelesen, sonst müßte er auf eine Stelle gestoßen sein, die wenigstens einen kleinen Fingerzeig gibt, wann ungefähr das Buch geschrieben ist. Seite 19 der Essenweinschen Ausgabe steht ein Rezept gegen Krebsleiden: „Vor den kreps. Nym 1 kroten vnd 2 kreps vnd pren das zu pulver in eym hafen, sewe das pul. in den presten, wesch den presten alwegen mit syner eigen pruntzot, dar in vitriol. roman. in gesotten sy. Das ist dez hertzogen von Luthringen stück, do in sust mit nicht geholffen kunt." Hier wird also auf die Krankheit eines lothringischen Herzogs angespielt, die damals vermutlich viel von sich reden machte; es muß dabei auf Leben und Tod gegangen sein. Damit kann nur die schwere Krankheit gemeint sein, von der der allen bekannte Besieger Karls des Kühnen von Burgund, Herzog Reinhard (Renatus) II. von Lothringen, im Winter 1481/82 befallen wurde und aus der ihn sein Arzt Johann Bonnet errettete. Von der Krankheit eines anderen Herzogs ist in der lothringischen Geschichte des XV. Jahrhunderts nichts bekannt. Diese Stelle des Hausbuchs kann also nicht vor dem Jahre 1482 geschrieben sein. Auch der Lautstand der Mundart des ganzen Buches weist auf die 80er Jahre. Die Mundart selbst trägt alle Kennzeichen des Rheinfränkischen an sich, sie gehört nach dem Mittelrhein, wie viele lautliche Eigentümlichkeiten beweisen, so z. B. das p im Anlaut statt pf (plaster, pan, stamp statt pflaster, pfan. stampf), das nachschlagende i nach langem a und o (hâist, hâit

Digitized by Google

statt hast, hat, rôit, lôit statt rot, lot). Die alten langen Vokale sind in der Umbildung zu Diphtongen begriffen, aber die Umbildung ist noch nicht ganz durchgeführt: das alte din steht noch neben dem neuen dein, win neben wein, riben neben reiben, brun neben braun, luter neben lauter, uf neben auf, füyr neben feuyr (Feuer), füycht neben feucht. Die neuen Diphtonge sind bekanntlich am Mittelrhein erst am Ende des 15. Jahrhunderts völlig durchgedrungen.

Die Zeichnungen des Hausbuches sind in der letzten Zeit von den jüngsten noch nicht flügge gewordenen Kunsthistorikern zu einem Tummelplatz der Kritik gemacht worden. Wir haben das Schauspiel erleben müssen, daß sogar die festgeschlossene Folge der 7 Planetenbilder auseinandergezerrt und an zwei, sogar drei Hände verteilt worden ist. Ich glaube im Sinne meiner älteren Fachgenossen zu sprechen, wenn ich eine derartige Kritik als einen Unfug bezeichne. Mit der größten Entschiedenheit muß ich ferner Einspruch erheben gegen die von einem Herrn Bossert vorgenommene Deutung der auf Bl. 21 a des Hausbuchs befindlichen Inschrift. Wenn es Bossert „mit einigen Umstellungen und mit Zuhilfenahme des Spiegels" gelungen ist, die Buchstaben „deutlich, ungezwungen und unwiderleglich" als HENRICH LANG F(ECIT?) zu lesen, so mag er stolz sein auf diese Interpretationskunst, nur darf er nicht den Anspruch erheben, daß sie mit wissenschaftlicher Beweisführung etwas zu tun hat. Er mag erst beweisen, daß in der zweiten Buchstabengruppe das letzte Zeichen ein R, in der dritten Gruppe das erste Zeichen ein G, daß vierte ein L ist. Kann er das, so hat er noch darüber Aufschluß zu geben, was das F, der letzte Buchstabe, an dieser Stelle der angeblichen Künstlerinschrift zu suchen hat. Jedenfalls wäre eine deutsche Künstlerinschrift mit einem fecit am Schluß in dieser Zeit, Anfang oder Mitte der 80er Jahre des XV. Jahrhunderts, etwas noch nicht Dagewesenes.

Nachwort. Ich habe in einer Anmerkung schon auf die Ausgabe sämtlicher Holzschnitte des Drachschen Heilsspiegels hingewiesen, die mit einer Einleitung von Hans Naumann Anfang August im Verlag von Heitz in Straßburg als 126. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte erschienen ist. Da ich vorläufig der einzige bin, der den Wert der Nachbildungen genau beurteilen kann, wird man wohl von mir erwarten, daß ich irgendwie zu dieser Ausgabe Stellung nehme. Ich tue es hiermit, verzichte aber von vornherein darauf, auch die Einleitung kritisch zu beleuchten.

Am 19. Oktober 1906 fragte ich bei Herrn Paul Heitz in Straßburg an, ob er vielleicht geneigt sei, die Holzschnitte des Hausbuchmeisters im Drachschen Spiegel der menschlichen Behaltnis in getreuen Nachbildungen zu veröffentlichen. Er antwortete zustimmend. Ein Jahr darauf trat ich der Ausführung des Planes näher. Mit den Bedingungen des Herrn Heitz konnte ich mich jedoch nicht ganz befreunden, besonders gegen die eine, daß die Ausgabe in seinen „Studien zur deutschen Kunstgeschichte" erscheinen müsse, hatte ich Bedenken, die immer stärker wurden. Ich sagte mir, daß eine Ausgabe der Holzschnitte des Hausbuchmeisters, so wie wir sie brauchen und wie ich sie mir gedacht hatte, etwa als Gegenstück zur Ausgabe der Stiche, im Rahmen der andere Ziele verfolgenden Heitzschen Studien zur deutschen Kunstgeschichte kaum zustande kommen könne. Deshalb setzte ich die Verhandlungen mit Herrn Heitz nicht weiter fort und gab meinen Plan einer Neuausgabe jener Holzschnitte in seinem Verlage endgültig auf.

Jetzt also hat Herr Heitz die Ausgabe ohne mich veranstaltet, ob auf eigene Faust oder auf Veranlassung jenes Herrn Hans Naumann, der die Einleitung geschrieben hat, das wird mit keinem Worte gesagt. Die Nachbildungen beweisen, daß meine Bedenken von 1907 berechtigt waren: sie sind zum großen Teil derart, daß sie die Originale nicht ersetzen können. Für wissenschaftliche Untersuchungen genügt die Ausgabe nicht, auf jeden Fall ist sie mit der größten Vorsicht zu gebrauchen. Das einzige wirkliche Verdienst, das sie beanspruchen darf — ich will das gar nicht in Abrede stellen — ist, daß sie überhaupt vorhanden ist. Besser etwas, als gar nichts. Die Forschung wird jetzt viel schneller vorwärtsschreiten können.

Digitized by Google

Ich gehe nun auf einzelne Punkte näher ein. Da ist zunächst die Nummerierung der Darstellungen. Man vergleiche hierzu mein Verzeichnis der sämtlichen Holzschnitte des Originals. Bei den letzten 27 Nummern ist vom Herausgeber (Hans Naumann?) mit einer Nachlässigkeit verfahren worden, die nicht scharf genug gerügt werden kann. Bis 230 ist so ziemlich alles in Ordnung, aber von da springt die Nummerierung plötzlich auf 240 über. Der Benützer denkt natürlich, die Holzschnitte 231—239 sind ausgefallen, weil sie wahrscheinlich vorher schon einmal vorgekommen sind. Nicht im geringsten! Denn Nr. 240 = 231, 256 = 247 des Verzeichnisses. Dann folgt auf 256, ohne daß man weiß weshalb, 258 (= 248 des Verzeichnisses). Man muß also bei Nr. 240—256 immer 9, bei Nr. 258—266 immer 10 abziehen, um die richtige Nummer zu erhalten. Die letzte Nr., 267, ist 269 und 116 des Verzeichnisses. Wer, außer dem Eingeweihten, soll sich in dieser Nummerierung zurecht finden? Und wie ist es möglich, nach einer so liederlichen Ausgabe die letzten 27 Holzschnitte zu zitieren? — Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, Nr. 267, hat selbstverständlich am Schluß nichts zu suchen, er hätte die Nr. 116 bekommen müssen, und dem Holzschnitt, der in der Nachbildung diese Nr. hat, gebührt die Nr. 122, die ganz ausgelassen ist. Ebenso waren Nr. 86 und 90, die im Original aus Versehen vertauscht sind, in der Nachbildung an der richtigen Stelle einzusetzen, was nicht geschehen ist. Ich verweise hierzu auf die Ausführungen in meiner Abhandlung.

Nun die Nachbildungen selbst. Wir sind ja mit Recht verwöhnt durch die Holzschnitt-Reproduktionen, die z. B. die Internationale Chalkographische Gesellschaft und ihre Nachfolgerin, die Graphische Gesellschaft, die Reichsdruckerei in Berlin und die Hof- und Staatsdruckerei in Wien veröffentlicht haben. Aber auch wenn man an die vorliegende Heitzsche Ausgabe nicht denselben Maßstab anlegt, wie an jene, muß man sagen, daß sie sogar bei den viel geringeren Mitteln, die aufgewandt worden sind, viel besser sein könnte, als sie in Wirklichkeit ist. Die Sorgfalt, die bei solchen Unternehmungen von Anfang bis zu Ende unerläßlich ist, hat leider vielfach gemangelt. Hier die Beweise.

Es ist doch eigentlich selbstverständlich, daß man, wenn man eine derartige Ausgabe veranstaltet, nur das beste Exemplar als Vorlage benützt. Nun gibt es aber kein einziges Exemplar des Drachschen Heilsspiegels, dessen Holzschnitte alle miteinander zur Nachbildung geeignet wären. Eine getreue und tadellose Nachbildung sämtlicher Holzschnitte läßt sich nur durch eine Kombination der drei besten Exemplare des Buches erreichen. Wo diese sich befinden, habe ich Herrn Heitz 1907 mitgeteilt. Trotzdem hat er, wie sich nachweisen läßt, nur ein einziges Exemplar benutzt. Es wird nirgends im Text gesagt, welches dies ist, aber da ich mir genaue Notizen über den Erhaltungszustand eines jeden Holzschnitts in jenen 3 besten Drucken gemacht habe, kann ich feststellen, daß das Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zur Vorlage gedient hat.

In diesem Exemplar hat einer der frühesten Benutzer seiner Freude an roter Tinte überall Ausdruck verliehen. Er hat dabei auch die Holzschnitte nicht verschont und mit Vorliebe vielfach den Mund durch einen zinnoberroten Strich hervorgehoben. In diesem Falle ist in der Heitzschen Ausgabe natürlich nicht die (nicht mehr sichtbare) schwarze Linie des Holzschnitts, sondern der darauf gesetzte rote Federstrich nachgebildet worden, der meistens die ursprüngliche Form des Mundes arg entstellt hat. Dies gilt von folgenden Nummern: 21, 22, 23, 37, 38, 39, 40, 63, 67, 68, 72, 74, 76, 80, 85, 106, 113, 154, 156, 159, 163, 165, 167, 190. Auch die Blutstropfen auf Christi Körper Nr. 98 sind erst später mit roter Tinte gemacht. Und die Zungen der Löwen auf Nr. 136, die weiß sein müssen, sind in der Nachbildung schwarz, weil sie im Münchener Exemplar rot angemalt sind.

Mit nachgebildet sind ferner alle zufälligen Beschädigungen durch Wurmfraß, wodurch bisweilen Einzelheiten, z. B. die Füße, in der Form ganz unverständlich geworden sind. Ich nenne hier die Nummern 2, 3, 4, 5, 9, 12, 13, 15, 17, 27, 28, 30.

Das alles möchte noch gehen. Nicht entschuldbar aber sind Verkürzungen von Teilen der Vorlage infolge mangelnder Sorgfalt bei der photographischen Aufnahme. Es handelt sich um Holzschnitte, die sich im Original auf der Rückseite eines Blattes in der 2. Kolumne nahe dem inneren Rande befinden. Bei der Aufnahme hat der untere Teil des quergestellten Blattes nicht senkrecht, sondern gekrümmt dem Objektiv gegenübergestanden, so daß auf dem Negativ die rechte Hälfte der Darstellung (als Teil eines Zylindermantels) mehr oder weniger zusammengezogen, verkürzt erschienen ist. Die Nachbildungen, die auf diese Weise zustande gekommen sind, sind der Mehrzahl nach als gröbliche Entstellungen der Originale zu bezeichnen und deshalb unbrauchbar. Es sind folgende: 48, 83, 106, 107, 149, 153, 154, 167, 170, 176, 179, 183, 187, 191, 198, 202, 225, 226, 244, 246, 258, 260, 263.

Digitized by Google

Zum Schluß noch ein Wort über die Güte der Zinkätzungen. Sie sind sehr ungleich ausgefallen. Zwischen vielen schlechten Drucken findet man oft einen recht guten. Freilich eine Vergleichung mit dem Original hält keiner aus. Die vielen Feinheiten namentlich der Innenzeichnung sind im Zink entweder vergröbert oder ganz verloren gegangen. Das Zusammenfließen von zwei eng benachbarten feinen Linien zu einer einzigen derben Linie ist bei diesen Nachbildungen fast die Regel. Besonders aufgefallen ist mir, wie mangelhaft die Augen wiedergegeben sind. Unangenehm wirkt die Druckfarbe. Es ist meistens kein tiefes Schwarz, wie es die Originale zeigen, sondern mehr ein sehr dunkles Grau.

Die Heitzsche Ausgabe der Holzschnitte des Drachschen Spiegels der menschlichen Behaltnis weist also eine große Zahl von Mängeln auf, die ihren Wert in den Augen der Kenner sehr stark herabdrücken. Der Wunsch nach einer mustergültigen Ausgabe, wie es die der Stiche des Hausbuchmeisters ist, wird sich bald regen. Vielleicht nimmt sich der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft oder die Graphische Gesellschaft einmal der Sache an.

Digitized by Google

VELAZQUEZ

Von AUGUST L. MAYER

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Über Velazquez heute noch etwas schreiben, etwas Neues sagen zu wollen, erscheint ebenso gewagt, als wollte man bei der Gedenkfeier eines großen Mannes eine bedeutungsvolle Rede halten, nachdem bereits weit ältere und an Kenntnissen reichere Kollegen den zu Feiernden in ausgezeichneten, treffenden Worten in seinem Wirken und Wesen gerühmt und charakterisiert haben.

Und doch — wie die Dinge nun heute einmal liegen, ist es trotz der Werke Justis und Beruetes nicht nur erlaubt, sondern geradezu notwendig, für Velazquez eine Lanze zu brechen, nachdem ein moderner Kunstkritiker, der im stolzen Bewußtsein seiner „Unzünftigkeit" die Kunsthistoriker bei jeder Gelegenheit mit Verachtung straft, Julius Meier-Gräfe, in seiner so berühmt gewordenen „Spanischen Reise" in maßloser Begeisterung für el Greco den armen Velazquez zu zerschmettern versucht hat. Man könnte dies vielleicht ganz ergötzlich finden, hätte nicht der „Entdecker Grecos" einer großen Reihe sonst ruhig denkender Menschen den Kopf verdreht und vor allem Velazquez Ideen und Probleme angedichtet, denen er nie nachgegangen ist.

Es muß mit aller Entschiedenheit betont werden, daß Greco und Velazquez völlig verschiedene Bahnen gewandelt sind.

Grecos Kunst zielt auf eine Betonung aller malerischen Werte in der Natur, erstrebt eine Lösung des Problems „dekorative Malerei". Zu diesem Endziel ist aber Greco nie ganz gelangt, denn er hat Zeit seines Lebens auf naturalistische Einzelheiten nicht verzichten können. So ist sein Stil schwankend, unausgeglichen, ja nicht selten maniriert. Selbst Cossio, Grecos Biograph, hat den Meister „den letzten Epigonen der Renaissance" genannt.

Greco kümmert sich wenig um die Wirklichkeit, er ist, wenn man es so nennen will, Mystiker, Visionär.

Velazquez sucht das Wahre, das irdisch Faßbare, ist Realist. Für ihn gibt es keine chaotischen Unendlichkeiten, ihn beschäftigt vor allem die Luftperspektive, die räumliche Vertiefung und der fest auf der Erde stehende, in ihr wurzelnde Mensch. (Schon Justi meint bei der Behandlung der Frage, inwieweit Velazquez Herreras Schüler war: Ein Beobachtender begegnete einem Visionär.)

Greco ist Kolorist, Velazquez Valeurmaler. Man könnte meinen, er habe sich Lionardos Worte zu Herzen genommen, der vor allem das Streben nach Greifbarkeit der Gestalten empfiehlt und vor Überschätzung der Farbe warnt, die nur dem Ehre bringe, der sie verfertigt, den Maler aber verführe, gleich Schönrednern Worte zu gebrauchen, die nichts sagen (Trattato 123. 236).

Greco schwelgt im Licht, gießt es in Strömen über seine Schöpfungen aus. Velazquez sucht es zu fangen, seinen Zauber zu bannen. Bei allem Funkeln und Gleißen der Farbe und allem Sprühen und Glitzern des Lichtes wirken die meisten Bilder Grecos flackernd, unruhig; die des Velazquez aber machen stets einen ausgeglichenen, gestillten Eindruck.

Grecos Kunst ist dramatisch bewegt, wirkt aufreizend, ja selbst zuweilen fast schreiend. Des Velazquez Art ist keusch, zurückhaltend; viele Schönheiten seiner Werke enthüllen sich erst ganz allmählich.

Bei Grecos Werken hat man oft das Gefühl, dies oder jenes könne auch anders sein, dies oder jenes fehlen; bei Velazquez aber ist alles notwendig, seine Gemälde besitzen „Harmonie" im höchsten und letzten Sinn des Wortes.

Digitized by Google

Greco ist von riesiger Produktionskraft, er wiederholt sich jedoch nur zu oft, ohne etwas Neues zu sagen. Velazquez schafft wenig, aber wiederholt sich nie. Jedes seiner Werke bedeutet ein neues Problem, einen Fortschritt.

Greco malte freilich um Geld zu verdienen, Velazquez war in erster Linie spanischer Edelmann. Greco führte wegen seiner Honorare langwierige Prozesse, Velazquez gab dem Papst Innocenz X., als dieser ihm sein Bildnis honorieren wollte, zur Antwort, daß er Geld nur von seinem königlichen Herrn annehme und begnügte sich mit der Gnadenkette, die ihm der Papst schenkte.

Grecos Kunst haftet etwas Gezwungenes an, man spürt die Anstrengung des Meisters, neu, originell zu sein. Velazquez Kunst ist natürlich, gewachsen.

Bei Greco bewundert man die Kraft des Mannes, das Ringen des Künstlers. Velazquez aber bedeutet das geheimnisvolle Walten der Gottheit, das Wunder des Genies.

Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts stritt man sich in Deutschland in höchst müßiger Weise, wer größer sei, Goethe oder Schiller. Goethe soll daraufhin das gute Wort gesprochen haben, die Deutschen sollten diesen unnützen Streit sein lassen und sich freuen, zwei solche Kerle zu haben.

Man wird bei der Kontroverse Velazquez-Greco lebhaft an diese Geschichte erinnert; denn sie paßt in gewissem Sinne auch auf diese beiden Maler. Das Künstlerpaar gleicht aber überhaupt den beiden Dichtern. Erinnert der malende Hofmarschall Philipps IV. nicht an den dichtenden Staatsminister des Weimarischen Landes und der lange nicht so sehr vom Glück begünstigte Greco an den stets mit des Lebens Not kämpfenden Schiller, die beide „nur Künstler" waren? Ja selbst die Begriffe des „sentimentalischen" und „naiven", die Schiller auf sein und Goethes Schaffen geprägt hat, lassen sich auf Grecos und Velazquez Art anwenden. Nicht nur das Visionäre sondern auch das Pathetische verbindet Greco mit Schiller. „Wenn Dein Finger durch die Saiten meistert, Laura!" Auch für Greco gestaltete sich das Alltäglichste dramatisch. Der Himmel ist bei ihm stets wie von Blitzen durchzuckt, man denke nur an seine „Toledolandschaft", (jetzt bei Frau Havemeyer-New-York). Hier offenbart sich restlos der ganze Charakter des Künstlers.

Und damit vergleiche man nun eines der Bildchen des Velazquez aus der Villa Medici. Mutet es nicht wie ein frisches Frühlingslied Goethes an?

Man hat wiederholt von einem Einfluß Grecos auf Velazquez gesprochen. Ich möchte ihn als völlig unbedeutend, wenn nicht überhaupt als sehr fraglich bezeichnen.

Im Jahre 1622 verließ Velazquez zum erstenmal Sevilla, um Madrid und den Eskorial, das siebente Weltwunder, kennen zu lernen. Er war mit den besten Empfehlungsschreiben ausgestattet und hat sicher den „Mauritius" und den „Traum Philipps II." von Greco im Eskorial gesehen. (Sein Schwiegervater Pacheco hatte ja Greco selbst gekannt und wird Velazquez zweifelsohne mehr als einmal von Grecos Werken gesprochen haben.)

Wo zeigt sich nun in den ersten zwanziger Jahren bei Velazquez ein Einfluß Grecos?

Nirgends.

1623 siedelte Velazquez endgültig nach Madrid über. Er wird in jenen Jahren wohl auch einmal nach Toledo gekommen sein, zum mindesten hat er wohl irgend ein bedeutenderes Werk Grecos damals in Madrid gesehen. In keinem Gemälde

Digitized by Google

der ersten Madrider Epoche des Velazquez wird man aber einen Einfluß Grecos konstatieren können.

Dann kommt die Reise nach Italien. Nach der Rückkehr malt der Meister eine ganze Anzahl Bilder mit silbergrauen Tönen. Hier hat man nun eingesetzt und gesagt: Dieser Ton ist nicht ganz ohne Grecos Einwirkung auf des Velazquez Palette geraten. Weit gefehlt! Einmal war damals dieser Ton in ganz Europa ebenso à la mode wie 20 Jahre vorher das scharfe Helldunkel. Wiederholt habe ich darauf hingewiesen, daß in den Zwanziger und Dreißiger Jahren des XVII. Jahrhunderts diesem Grau neben Velazquez auch Reni, Ribera, Rubens und Van Dyck gehuldigt haben. Dann aber ist Grecos Grau überhaupt von ganz anderer Art und Bedeutung. Es ist etwas schwärzlicher und dient vielfach dazu, das scharfe Gelb, das tiefe Blau, das leuchtende Rot und das saftige Grün, vor allem aber das purpurn funkelnde Karmin der Karnation zu dämpfen und die Farben zusammen zu halten. Davon ist bei Velazquez gar keine Rede.

Wiederholt konnte man in der letzten Zeit lesen, Velazquez habe Greco die „Bibel der Malerei" genannt. Dieser Ausspruch ist durch nichts als wahr beglaubigt. Interessant ist es aber, daß Velazquez bei der ihm übertragenen Neuordnung der reichen Gemäldeschätze des Eskorial keinem der Bilder des Meisters einen Platz in den Haupträumen (Sacristia, Aula de Sa. Escritura) angewiesen hat, wo die Sterne erster Größe: Raphael, Tizian, Tintoretto, funkelten. Dagegen hatte Velazquez in seinem Bureau im Madrider Palast, dem quarto del Principe, drei Porträts von Grecos Hand hängen: den Kopf eines Geistlichen, die Halbfigur einer Dame und einen alten Römer oder Griechen (viejo antiguo), und ein Porträt ist es auch, darin allein ich eine gewisse Beziehung des Velazquez zu Greco finde: das angebliche Bildnis des Grafen Benavente, von Velazquez zwischen 1635 und 1638 gemalt. Dieses unruhig über Panzer und Feldbinde hüpfende Licht besitzt sonst kein Werk des Velazquez; dagegen ist ja gerade das eine Eigenart Grecos. Möglich bleibt es aber auch da, daß Velazquez von selbst darauf gekommen ist, einmal auch etwas derartiges zu malen.

Der oft wiederholten Behauptung jedoch, Velazquez habe für seine „Marienkrönung" das Bild Grecos bei D. Pablo Bosch-Madrid benutzt, stehe ich etwas skeptisch gegenüber. Einmal wissen wir, daß außer dieser Marienkrönung Grecos noch sechs andere Exemplare existiert haben, eines in der Capilla de S. José zu Toledo, ein anderes in der Hospitalskirche zu Illescas, die sich noch heute an Ort und Stelle befinden, und vier weitere, die Grecos Sohn unter den von seinem Vater hinterlassenen Werken aufzählt.[1])

Vor allem aber sind die beiden Bilder, genau betrachtet, doch himmelweit voneinander unterschieden. Ganz abgesehen von der verschiedenartigen Auffassung vergleiche man nur einmal z. B. die Wahl der Farben. Will man Velazquez wirklich nicht zutrauen, daß er selbst diese so selbstverständliche Komposition erdacht hat, die man auch bei anderen Meistern des XVII. Jahrhunderts, wie z. B. bei Rubens findet? (Mich erinnert übrigens das Bild des Velazquez, namentlich die Madonna mit den eigenartigen grätigen Falten des Mantels und die Engelköpfe an spanische Skulpturen, wie sie beispielsweise Montañez geschaffen hat. Die Haltung der Madonna gemahnt sehr stark an die der hl. Jungfrau auf der „Verkündigung" Zurbarans im Museum zu Grenoble. Es sei bei dieser Gelegenheit noch bemerkt, daß die „Marienkrönung" das besterhaltenste Werk des Velazquez ist.)

(1) Vergl. A. L. Mayer: Greco in Toledo. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXII, 77 ff.

Digitized by Google

Mit dem Suchen nach berühmten Mustern und Vorbildern ist es eine eigene Sache. Schon Justi bemerkt sehr richtig: „zu jeder Zeit liegen bei räumlich oder national getrennten Schauplätzen gewisse Darstellungsformen und Tendenzen, ebenso wie Stoffe in der Luft und werden, ohne äußere Berührung von mehr als einem gefunden."

Wenn man wie bei der „Marienkrönung" auch bei anderen Werken des Velazquez nach Anregungen fahnden wollte, die der Meister durch große Vorgänger erhalten hat, so könnte man zu sehr ergötzlichen Ergebnissen gelangen. Dann hat Velazquez das Motiv, wonach die „Übergabe von Breda" den bekannten Namen „las Lanzas" erhalten hat, dem „hl. Mauritius" Grecos im Eskorial entlehnt, jener Partie nämlich mit der Märtyrerlegion, die man im Mittelgrund des Bildes sieht. Ferner: die Mittelgruppe zu dem gleichen Bild entnahm Velazquez der „Begegnung von Jakob und Esau", dem Gemälde des Rubens in der Münchener Pinakothek[1]), oder der Begegnung des Kardinalinfanten Ferdinand mit dem König Mathias von Ungarn im Wiener Hofmuseum (Abb. 1 u. 2). Hier ist namentlich die Partie des Pagen mit dem Pferd mit dem entsprechenden auf dem Bild des Velazquez sehr verwandt. Jedoch ist gerade diese Gruppe ganz selbstständig von Velazquez erfunden worden, wie wir noch näher sehen werden.

Gewiß kann man bei den größten Meistern von Dürer bis auf Manet direkte Entlehnungen aus Werken anderer Künstler feststellen, aber man hüte sich davor, diese Dinge zu verallgemeinern und bei jeder Ähnlichkeit eine Abhängigkeit konstruieren zu wollen.

Der einzige Meister, der auf den in sich schon gefestigten Velazquez noch einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt hat, ist Tintoretto. Seine „Fußwaschung" hat er kopiert, das Original für seinen königlichen Herrn erworben und ihm bei der erwähnten Neuordnung der Gemälde im Eskorial den Ehrenplatz in der großen Sakristei angewiesen. (Es mußte diesem Bild die berühmte „Kreuzabnahme" des Roger van der Weyden das Feld räumen.)

Velazquez war von Tintoretto ebenso begeistert wie ein Vierteljahrhundert vorher sein Sevillaner Vorläufer Ruelas es gewesen war, und er hat die Art des großen Venezianers für seine Gemälde in ganz ähnlicher Weise sich zu Nutze gemacht wie Ruelas. Damit vereinigte er dann noch die Liebe für große, ruhige Farbflächen in den Vordergrundfiguren, ähnlich wie Ribera. Dies meinte wohl Pacheco mit seinen Worten: Ribera besitzt heute das Primat im Kolorit und mein Schwiegersohn folgt ihm auf diesem Weg.

Die beiden auf der ersten italienischen Reise entstandenen Gemälde gemahnen freilich mehr an einen gewissen Einfluß der Antike, als an den Tintorettos; namentlich die „Schmiede des Vulkan" besitzt etwas Reliefartiges in der Komposition. Die verhältnismäßig zahlreichen Aktfiguren der beiden in Frage kommenden Stücke beweisen, daß Velazquez seinen italienischen Kollegen zeigen wollte, daß er auch auf diesem ihrem Hauptgebiet seinen Mann stand.

Die Wirkung von Tintorettos Kunst auf Velazquez offenbart vielleicht am stärksten die „Übergabe von Breda". Wie bei Tintoretto (und Ruelas) sind die Vordergrundfiguren in tiefen, satten Tinten gehalten, der niedriger gelegene Mittelgrund aber und die weite Fernsicht im Hintergrund überaus licht. In den Kostümen der Soldaten des Mittelgrunds wiegen Rosa, Hellblau und ein lichtes Creme vor. Ferner bedient sich hier Velazquez wie Tintoretto und Ruelas auch der Silhouettenfigur

(1) Dieses soll übrigens 1625 von Rubens an Philipp IV. verkauft worden sein.

Digitized by Google

m Vordergrund, jener von dem weißen Rock seines Gefährten sich abhebende junge Begleiter des holländischen Feldherrn (Abb. 3).

Die Komposition ist so berechnet, wie kaum in einem anderen Werk des Velazquez. Bei all dem ritterlichen Entgegenkommen Spinolas hat der Künstler doch in höchst feiner Weise die Gegenbewegung des sich ergebenden Justinus bedeutend kräftiger betont. Seine Bewegung wiederholt und verstärkt nicht nur die Diagonale des Pferdes im Vordergrund rechts und die der Fahne etwas dahinter, sondern auch links im Mittelgrund weht, gleich einem Echo, die große Rauchsäule in derselben Richtung nach rechts. (Es ist dies nicht das einzige Mal, daß Velazquez diese Rauchsäule derartig verwertet, man findet sie auch auf dem großen Reiterporträt des Olivares im Prado, und es ist sehr bezeichnend für Mazo, daß er auf seiner freien Replik dieses Porträts in der Münchener Alten Pinakothek diese Rauchdiagonale, die als Gegenlinie zur Hauptdiagonale gedacht ist, weggelassen hat.) Die ganz leise vorgeneigte Stellung Spinolas wird nur in der Lanze des Soldaten links ganz im Vordergrund verstärkt aufgenommen.

In dem allerersten Entwurf hielt sich Spinola noch aufrechter. Mit dem ersten Entwurf meine ich die Kohlezeichnung in der Biblioteca national zu Madrid (Nr. 491, 26,2 × 16,8 cm), die zu den ganz wenigen, wirklich eigenhändigen Zeichnungen des Velazquez gehört. Meines Erachtens sind nur die Studien zu einem Frauenkopf[1]) (Bibl. nat. 492, 20,0 × 13,5 cm und Nr. 493, 15,0 × 11,7 cm), sowie die quadrierte Kohlezeichnung in der Academia de S. Fernando — vielleicht eine Studie zu der verlorenen Austreibung des Moriscos — außer dem genannten Blatt ganz sichere Arbeiten des Meisters. Selbst jene angebliche Studie zu dem „Mars"bild des Prado, die die Sammlung Jovellanos in Gijon besitzt (Nr. 409, 0,22 × 0,09 cm Röthel), erscheint mir nicht ganz sicher, zumal ja auch die ganze Haltung anders ist.

Unser Blatt zeigt auf der Vorderseite die Studie zu dem Begleiter Spinolas, der das Pferd des Feldherrn hält (also jene Partie, die der Meister, wie erwähnt, dem Wiener Rubensbild „entlehnt" haben könnte), sowie jenen Holländer, der — auf dem Gemälde in weiß gekleidet — die Rechte leicht erhoben hat. (Barcia führte diese Figur in seinem „Katalog der Zeichnungen in der Biblioteca National" als erste Studie zu der Gestalt Spinolas an, hat jedoch von der Richtigkeit meiner Beobachtungen überzeugt, den Irrtum im Nachtrag verbessert). Auf der Rückseite sieht man eine Skizze zur Figur Spinolas, der sich hier etwas aufrechter hält als im Bild, sowie eine etwas größere Detailstudie zu seinem Kopf.

„Die ernsteste Auseinandersetzung des Velazquez mit Greco" hat Meier-Gräfe das wahrscheinlich zwischen den beiden Madrider Reisen 1623 zu Sevilla entstandene im dortigen erzbischöflichen Palais aufbewahrte, unvollendete Bild genannt, das die „Kaselverleihung an den hl. Ildefons" darstellt. Wenn irgend etwas unrichtig ist, so diese Behauptung. Hier ist aber keine Spur von Greco zu entdecken, im Gegenteil, es ist eines der letzten Werke, darin Velazquez jenem scharfen Helldunkelstil gehuldigt hat, in dessen Bann er wie alle seine Genossen jahrelang gestanden hatte[2]). Wie jene Kunstart, die man häufig kurz als „Sienesisch" zu bezeichnen pflegt, zu Beginn des Quattrocento nicht nur in Siena, sondern auch in Venedig, Köln und Barcelona geherrscht hat, so war dieser „Kellerlicht"stil zu

(1) Abgeb. Revista de los Archivos Mai 1899.

(2) Das Bild hat durch Übermalung gelitten. Was Meier-Gräfe an Greco denken ließ, war wohl die Art und Weise, wie Maria die Kasel über dem Heiligen hält.

Digitized by Google

Anfang des XVII. Jahrhunderts in Italien (Carravaggio) ebenso beliebt, wie in Flandern (Honthorst) und Spanien, wo Ribalta in Valencia, Tristan in Toledo, und in Sevilla Zurbaran und Velazquez die Hauptvertreter waren.

Der eben genannte Luis Tristan gehört auch zu denen, die man als Lehrer und Vorbilder des Velazquez genannt hat. Schon Palomino schreibt: „diejenigen aber, welche seine Augen am wahlverwandtesten berührten, waren die des Tristan, weil dieser eine Richtung hatte, die zu seinem eignen Naturell stimmte . . ." Daß die beiden eine Zeitlang ganz ähnliche künstlerische Probleme verfolgten, ist zweifellos richtig; mehr als zweifelhaft jedoch ist, wie bereits Justi bemerkt, daß Velazquez in jenen Jahren überhaupt ein Werk dieses „Grecoschülers" gesehen hat.

Tristan ist ebenso wie Velazquez ein Beispiel dafür, wie himmelweit ein Schüler sich von seinem Lehrer entfernen kann. Wüßte man es nicht, kein Mensch würde doch aus den 1616 entstandenen Gemälden des Hochaltars von Yepes schließen, daß dieser Mann ein Schüler des zwei Jahre vorher verstorbenen Greco war.

Aber wollte man selbst annehmen, Velazquez habe auf seiner ersten Madrider Reise ein Werk Tristans gesehen, so ist es doch unsinnig, von einer Beeinflussung zu reden, denn Velazquez hatte ja, wie sein „Wasserverkäufer" und seine „Hirtenanbetung" zeigen, seinen ersten Stil schon längst gefunden.

Sehr enge Verwandtschaft mit dem jungen Velazquez besitzt auch der junge Zurbaran. Dies nimmt umso weniger Wunder, als die beiden fast gleichaltrig waren und in derselben Stadt lebten. Den „reuigen Petrus" der Sammlung Beruete (der zu Ausgang des XVIII. Jahrhunderts im Besitz des Conde del Aguila zu Sevilla war), könnte man beinahe für eine Arbeit Zurbarans halten, wäre die etwas tüpfelnde Malweise nicht so ganz von der des estremeño verschieden.

Auch die 1617 von Velazquez für den Kapitelsaal des Convento del Carmen calzado gemalte „Concepcion" ist Zurbaran sehr verwandt. (Das Gemälde ist mit seinem Gegenstück, dem „Evangelisten Johannes auf Patmos" der sich durch außerordentliche Plastik auszeichnet, gegenwärtig im Direktorzimmer der Londoner Nationalgalery zu sehen.)

Velazquez hat sich ja später ganz anderen Problemen zugewandt, aber eines ist ihm eigen geblieben, was nicht zum mindesten seinen Jugendarbeiten ihren Wert verleiht: Die Größe der Zeichnung.

Der „Aguador" im Apsleyhouse ist heute stark gedunkelt und die ursprüngliche Wirkung des Gemäldes läßt sich so nicht mehr ganz beurteilen. Aber nach wie vor macht die Monumentalität der Zeichnung einen gewaltigen Eindruck.

Vielleicht hat an diesem Teil von Velazquez Kunst Pacheco doch ein kleines Verdienst. Bei Francisco Herrera d. Ae., dessen „Schüler" Velazquez 1612 ein halbes Jahr lang war, hat der damals 13jährige Diego kaum viel anderes geschafft, als Farben gerieben.

In dem siebenjährigen Unterricht bei Pacheco aber genoß der spätere Meister die sorgfältigste Ausbildung. Durch unermüdliches Naturstudium und besondere Pflege der Zeichnung wurde das Auge aufs feinste geschult. Nur dadurch wurde es dem Künstler später möglich, die Formen so frei malerisch gestalten zu können. Eine Hand, ein Finger von Velazquez gemalt (man betrachte nur einmal die Händchen des Hoffräuleins auf den Meninas oder die des Prinzen Prosper im Wiener Hofmuseum), lassen bei aller Abkürzung der Zeichnung doch die ganze Struktur aufs Genaueste erkennen.

Zum Schluß noch einige kurze Bemerkungen zu verschienen Gemälden des Velazquez.

Eine der himmlischen Jungfrauen in der Begleitung Marias auf der „Kaselverleihung des hl. Ildefons", rechts im Profil nach links gewendet, ist unzweifelhaft

Digitized by Google

dieselbe Persönlichkeit, die einige Jahre später der Meister in dem Halbfigurenbild Nr. 1197 des Pradomuseums wiedergegeben hat, das mit Recht als das Porträt seiner Gattin gilt. Der Altersunterschied ist natürlich deutlich erkennbar.

Es war mir schon vor einigen Monaten vergönnt, auf ein bisher unbekanntes Jugendwerk des Velazquez hinweisen zu dürfen, jenes „Porträt eines jungen Geistlichen" im Besitze des Marqués de la Vega-Madrid[1]). Unterdessen hat sich auch D. Aureliano des Beruete in ganz ähnlicher Weise in Burlington-Magazin über das Bild geäußert, das ca. 1625 entstanden sein mag.

In einer kleinen Sonderschrift[2]) hat dann Beruete weiterhin das solange unbeachtet gebliebene vor einiger Zeit in den Besitz der Londoner Kunstfirma Agnew übergegangene und jetzt nach Amerika verkaufte, aus dem Hause Parma stammende Porträt Philipps IV. behandelt. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß dieses Gemälde mit jenem in Fraga von Velazquez gemalten Bildnis Philipps IV. identisch ist, während das Exemplar in Dulwich eine Replik von Mazo ist, was Beruete ja schon früher behauptet hat.

Über das Gemälde in der Londoner National-Galery, die „Venus mit dem Spiegel", die sogenannte Rokeby-Venus, las man im vergangenen Jahre allerlei sonderbare Mitteilungen. Ein englischer Kunstkritiker wollte den Namen oder wenigstens das Monogramm des Mazo auf dem Bild entdeckt haben. Es ist nicht nur keine derartige Signatur auf diesem Bild zu finden, sondern es ist auch kein Gedanke, daß Mazo als Autor dieses Werkes in Betracht kommt. Das Bild hing einst, dem Inventar von 1686 zufolge, unter der Bezeichnung „Psyche und Cupido" im Spiegelsaal des Madrider Schlosses. Als Bildgröße wird eine spanische Elle zu $1^1/_2$ span. Ellen angegeben, was vollkommen den jetzigen Massen entspricht. Nach dem großen Brand von 1734 war das Bild verschwunden, wurde aber um 1750 von Ponz im Palais Alba gesehen. Später ging es in den Besitz des Principe Godoy über, wurde dann 1808 von Mr. Wallis und später von Mr. Morrit gekauft, befand sich dann bei dessen Neffen auf dem Landsitz Rokeby und gelangte schließlich wie bekannt um einen Riesenpreis in die Nationalgallery. Bei diesem Wandern wäre es ja ein Wunder, wenn das Bild nicht gelitten hätte, und so mutet Justis Bemerkung über die tadellose Erhaltung und die ursprüngliche Frische und Helle der Farbe etwas sonderbar an. In der Untersuchungskommission wollten einige Herren festgestellt wissen, daß der Knabe und der Kopf im Spiegel Zutaten des XVIII. Jahrhunderts seien. Das erstere ist aber nach den Bemerkungen des Inventars von 1686 ja ganz unmöglich. Vielleicht hat das Gemälde durch den erwähnten Brand gelitten, jedenfalls ist der Akt des Cupido bedeutend schwächer, als der der Venus und dürfte, wie wir ihn heute sehen, wirklich nicht von Velazquez stammen. Auch der Kopf im Spiegel dürfte ursprünglich nicht so ausgesehen haben. Es mag dahingestellt bleiben, ob dieser Kopf eine Zutat eines Restaurators aus dem XVIII. Jahrhundert ist, wie Sir Charles Holroyd meint (mit dessen liebenswürdiger Unterstützung ich das Bild eingehend untersuchen konnte). Das Blau in der Schärpe des Cupido rührt nach Beobachtungen eines Chemikers wegen seiner Zusammensetzung aus dem XIX. Jahrhundert her. Es zeigt dies aufs neue, daß es um die Erhaltung des Bildes recht schlecht bestellt ist. Ich glaube jedoch, daß an der Autorschaft des Velazquez bei diesem Kunstwerk nicht gezweifelt werden kann.

(1) „Der Cicerone" II, 672.

(2) A. de Beruete: El Velazquez de Parma, Madrid 1911.

Digitized by Google

ÜBER EINIGE UNEDIERTE BILDER DES NEAPOLITANER MALERS BERNARDO CAVALLINO

Von FEDERICO HERMANIN

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Wie ich schon in meinem Aufsatz über die neuen Erwerbungen der Galleria nazionale d'arte antica im Palazzo Corsini in Rom[1]) bemerkte, ist der Name des Malers Bernardo Cavallino (1622—1654) fast nur denen bekannt, die sich mit dem Studium der neapolitaner Malerei beschäftigen, während es der Künstler wohl verdiente, mit allen Ehren zu den besten italienischen Malern des Seicento gezählt zu werden. Zartheit der Empfindung, Geschicklichkeit im Aufbau, lebhafte Beobachtungsgabe und große technische Fertigkeit machen diesen Maler besonders interessant. Unter den Künstlern seiner Zeit ist er einer der wenigen, die unmittelbar zu uns sprechen, da seine Malerei fast frei ist von der Schwülstigkeit und Aufgeblasenheit der Formen, die uns Modernen so oft die Werke des Seicento verleiden. Nach Michelangelo da Caravaggio ist er gewiß einer der konsequentesten Naturalisten, doch weiß er den krassen Verismus durch die feine Grazie seiner Kompositionen und Gefühlstiefe zu mäßigen. Es kommt ihm besonders darauf an, Farbenharmonien zu erzielen und starke Gegensätze von Licht und Schatten zu vermeiden, die so viele seiner Zeitgenossen bevorzugten, und so liebt er es, weiche und geschickt abgestimmte Farben harmonisch zu verbinden, wie sie uns der „Abschied des jungen Tobias" in der National-Galerie in Rom (Abb. 1) zeigt, ein Bild, das gewiß zu seinen vollkommensten Werken zählt. Cavallino steht, wie Aldo de Rinaldis in seinem interessanten Aufsatz[2]) über den Künstler schreibt, wirklich als ein unabhängiger, geschlossener Charakter vor uns, obgleich man in seinen Werken deutlich Einflüsse der von ihm am meisten bewunderten Maler verfolgen kann. Er schließt sich zwar zunächst Andrea Vaccaro und Massimo Stanzioni an, befreit sich aber bald von deren besonderen Anschauungen und nähert sich jener Malweise, die Giuseppe Ribera aufbrachte und die so lange in Neapel die herrschende blieb. Seine Gestalten sind viel weniger akademisch komponiert als die des Stanzioni und Vaccaro und sie sind auch eleganter als die des Spagnoletto. Hier und dort sieht man unverkennbare Einflüsse der Kunst Anton van Dycks, der den Neapolitanern so gefiel, als er im Auftrage Emanuele Filibertos von Savoyen nach Palermo ging, und auf der Durchreise in Neapel halt machte und dort arbeitete.

Wie schon De Rinaldis[3]) bemerkte, sind die einzige Quelle für die Biographie Cavallinos die so sehr angefochtenen „Vite di Bernardo de Dominici[4]), die dann von Lanzi, von Ticozzi und von Minieri Riccio abgeschrieben wurden, und Carlo Tito Dalbono erwähnte ihn mit Bewunderung, als er über einige Bilder der retrospektiven neapolitaner Ausstellung (Neapel 1877) berichtete[5]). Das erste nützliche Werk,

(1) Federico Hermanin: Gli acquisti della galleria nazionale d'arte antica in Roma. Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione. Juni 1910.

(2) Aldo De Rinaldis. Bernardo Cavallino. Napoli MCMIX.

(3) op. cit. pag. 8.

(4) Bernardo De Dominici: Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani, Napoli. Tip. Trani 1844, vol. III, pag. 167.

(5) C. T. Dalbono: Massimo, i suoi tempi e la sua scuola Napoli 1871. Ritorni su l'arte antica napoletana. Napoli 1878.

Digitized by Google

das etwas zum Verständnis des Malers beitrug, ist das schon erwähnte von De Rinaldis. Es ist wirklich merkwürdig, daß Rolfs, der in seiner Geschichte der Malerei Neapels nur das über Cavallino wiederholt, was die alten Schriftsteller über ihn berichteten, vergißt, diese grundlegende Arbeit zu nennen.[1])

De Dominici bezeichnet den Künstler als einen Nachahmer Agostino Carraccis und als einen Schüler des Massimo Stanzioni und Andrea Vaccari fügt hinzu: „profittó molto studiando le pitture di Guido, alle quali unì la bella e viva maniera del Rubens, mischiando anche a questa maniera la perfettissima di Tiziano, del quale aveva Bernardo copiato una Venere."

Eine genaue Untersuchung seiner Werke beweist, daß De Dominici, obgleich er nicht buchstäblich recht hat, wenn er Cavallino mit Guido und Tizian zusammen nennt, doch seine Haupteigentümlichkeiten erkannt hat, indem er ihn bezeichnet als einen Maler, der jederzeit bereit war, die verschiedenartigsten Einflüsse aufzunehmen und auf seine Abstammung von der flämischen Schule hinweist. Trotzdem darf man in Cavallino nicht einen der allerpersönlichsten und unabhängigsten Maler jener großen seicentistischen neapolitaner Schule verkennen. Diese hat sich zwar unter Einflüssen aus allerlei Landen aufgebaut, sich aber trotzdem eine bewundernswerte Eigenart geprägt. Die Samenkörner aus dem Ausland trugen in Neapel nur gute Frucht, wenn sie den Neigungen und dem Temperament der eingeborenen Künstler entsprachen. So erweckte die Einwanderung von Raffael- und Michelangelo-Nachahmungen nur blaße Meister, die wie Sabbatini und Santafede, womöglich noch langweiliger und manirierter ausfielen als ihre Kollegen in anderen italienischen Schulen.

Die neapolitaner Malerei großen Stils wurde nicht eher geboren, als bis die Künstler, nachdem sie alle Bande der Überlieferung und alle schulmäßigen Fesseln gebrochen hatten, der eignen Kraft gewiß, es wagten, ihrer lebhaften Phantasie freien Lauf zu lassen und nach ihrer Eigenart zu schaffen, ohne jedoch die lehrreichen Einflüsse des Auslandes zu verachten. Als die Neapolitaner einmal ihren Weg gefunden hatten, zeigten sie sich auch fernerhin fremden Beeinflussungen geneigt, gestalteten sie jedoch immer nach ihrer Eigenart um.

Die wundervollen Malereien Massimo Stanzionis und Andrea Vaccaros genügen allein, um zu zeigen, daß die neapolitaner Kunst einen Weg eingeschlagen hat, auf dem sie sich sicher ohne fremde Stützen fortentwickeln konnte, in einer Richtung, die gleichzeitig Zusammenhänge mit vielen der besten italienischen Maler herstellte. Der heilige Bruno unter den Mönchen in S. Martino, ein Gemälde, das in jeder Hinsicht bewundernswert ist, zeigt uns, wie der Stanzioni es verstanden hat, die realistische Auffassung zu mildern, durch eine Feinheit des Empfindens und eine Würde der Darstellung, die, wie Voß[2]) richtig beobachtete, einem Quattrocentisten Ehre gemacht hätte.

Diesem so formsicheren, gefühlsstarken Meister steht der kalte Naturalismus Giuseppe Riberas gegenüber, der, obgleich in der Form Italiener, durch seinen religiösen Fanatismus sich doch immer als Spanier zu erkennen gibt. Bernardo Cavallino vereint mit der Vollkommenheit in Form und Empfindung eines Stanzioni große koloristische Vorzüge, die er besonders den Venezianern und den Flamen verdankt.[1])

Unter den Bildern, die De Rinaldis in einem sorgfältigen Verzeichnis beschreibt

(1) Wilhelm Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels. E. A. Seemann, Leipzig 1910, pag. 277.
(2) Voß: Charakterköpfe des Seicento. Monatshefte für Kunstwissenschaft. II.

Digitized by Google

und identifiziert, befinden sich auch die beiden Gemälde „die Vermählung des jungen Tobias“ (Abb. 2) und der Raub der Europa (Abb. 3), beide zu der Sammlung des Herrn Salvator Romana gehörig. Es ist mir heute möglich, von ihnen zum ersten Male eine Photographie zu geben. De Dominici erwähnt zwei Bilder des Cavallino mit der Hochzeit des Tobias, eins im Hause Valletta[1]) und eins beim Marchese di Grazia, doch seine allgemein gehaltenen Angaben stimmen nicht ganz überein mit dem Originalbild, das dem Herrn Romana gehört. Wie schon De Rinaldis bemerkte, nähert es sich durch charakteristische Einzelheiten dem „Abschied des jungen Tobias“ der National-Galerie in Rom, doch die Grundzüge weichen stark davon ab. Während die Frauentypen so ähnlich sind, daß man glauben möchte, der Künstler hätte beide Male dieselben Modelle benutzt, ist der Tobias verschieden, und ganz abweichend der alte Tobias. Verschieden ist auch die Farbengebung des Bildes, die starke Gegensätze von Licht und Schatten aufweist und etwas herb und hart ist. Der Malerei fehlt die Verschmelzung der Töne, der Lichter und Schatten, jene vollkommene Farbenharmonie, die das Bild in Rom kennzeichnen. Gerade durch diese Merkmale nähert sich das Sposalizio dem anderen Gemälde, in der National-Galerie zu Rom, dem Petrus, der den Hauptmann Cornelius und seine Leute tauft. Auch hier fallen scharfe Lichtkontraste auf, während aber zugleich eine harmonischere Farbenkomposition vorherrscht. Wie farbensatt und geklärt wirkt dagegen „der Raub der Europa“, dessen Thema, wie De Rinaldis glaubt, dem Maler vielleicht durch eine Kopie oder einen Stich des berühmten Bildes von Veronese übermittelt sein könnte. Der neapolitaner Maler ist sehr selten zu einer so großen Vollkomenheit in der Darstellung des Lichtes gelangt, das die sinkende Sonne schillernd um die Gruppe des Stieres, der Europa und ihrer Begleiterinnen webt. Dieses Bild liefert einen überzeugenden Beweis für die Unabhängigkeit Cavallinos, selbst wenn er sich, wie hier, an großen Meistern inspiriert. Höchstens erinnert eine allgemeine Linie der Komposition an Veronese, übrigens belebt hier eine frischere, neuere, intimere Stimmung die Gestalten. Es ist vielleicht schwächer in der Zeichnung, aber sympatischer im Ausdruck. Hier hat Europa nichts von der berechnenden Koketterie der reifen Venezianerin, die Veronese dekollettiert und mit Bändern schmückt, sondern sie ist ein ganz junges harmloses Mädchen mit fast noch kindlichen Formen, das sich unschuldig dem Vergnügen hingibt, den schön geschwungenen Nacken des weißen Stieres zu ihren Füßen zu bekränzen.

Die letzten Sonnenstrahlen lassen das Meer im Hintergrunde aufleuchten und gleiten liebkosend über die Bäume, den Stier und das junge Mädchen und fernher aus der Tiefe glaubt man eine Stimme zu hören, die die Jungfrau aus dem heimatlichen Walde von den harmlosen Vergnügungen und den kindlichen Spielen wegruft zu den Freuden der göttlichen Liebe, die sie über die Erde, durch das Meer und den Himmel entführt. In diesem Gemälde wie in dem „Abschied des jungen Tobias“ in Rom und im „heiligen Sebastian, den fromme Frauen pflegen“ aus der Pinakothek in Neapel, ist alles auf graue, grünliche, blaue und bräunliche Töne abgestimmt, die uns Bernardo Cavallino in seiner größten malerischen Vervollkommnung zeigen. Im „Petrus, der Cornelius tauft“ und in der „Hochzeit des jungen Tobias“ könnte man vielleicht ein lebhafteres Helldunkel und eine kräftigere Farbengebung hervorheben, aber diese Vorzüge besitzen auch andere Maler des Seicento, während fast keiner von ihnen Werke wie die von mir erwähnten geschaffen hat, Werke, die als abgerundete, gewählte Farbenkompositionen gedacht und ausgeführt worden sind. Noch

(1) De Rinaldis: op. cit. pag. 59, 38. B. De Dominici: op. cit. pag. 166, 168.

Digitized by Google

ist es nicht die Lichtmalerei die der Vorzug viel späterer Künstler werden sollte, aber es ist wie ein natürliches Vorgefühl dessen was sie werden sollte: Die Gestalten und alle Gegenstände in den Bildern werden stets in dem Lichte gesehen, das alles zu einem harmonischen Ganzen zusammenschmelzen läßt. Und das Licht ist zart, schillernd und alle Farben fein ohne schreiende Effekte, nur hier und dort durch einen meisterhaft hingesetzten Pinselstrich in leuchtendem Gold oder lebhaftem Hellblau belebt. Zu diesen Gemälden mit den duftigen Farben gesellen sich die beiden hier von mir zum ersten Male publizierten[1]), die in der Galerie des Schlosses Schleißheim bei München dem Domenico Feti[2]) zugeschrieben worden sind. Von der Malweise dieses ausgezeichneten römischen Künstlers aus dem XVI. Jahrhundert ist unser Meister grundverschieden, besonders in der Art, das Licht zu behandeln. Feti, der unter den Malern des XVI. Jahrhunderts eine Sonderstellung und mit den ersten Rang einnimmt, ist ein gewissenhafter Zeichner, viel genauer als Cavallino; er komponiert seine Bilder, ohne sich irgendwie um die Symmetrie zu kümmern, während der Neapolitaner als echter Schüler Stanzionis seine Gestalten mit großer Genauigkeit zusammenstellt und jede ihrer Bewegungen studiert. Auch Feti ist ein Maler des Lichtes, doch statt des allgemeinen Zusammenschmelzens der Farben zu einer etwas grauen, bläulichen Atmosphäre, die alle Kontraste verwischt, bevorzugt er lebhafte, leuchtende Farben, wie in seinem wundervollen Bilde „das Gleichnis vom ungetreuen Haushalter" in der Dresdener Galerie. In den beiden Gemälden des Schlosses Schleißheim finden sich die grauen, dem Cavallino eigenen Töne wieder, sein lebhaftes Blau und Gelb, seine Halbtöne in braun und grün, die langgestreckten Gestalten, und jene Meisterschaft, mit gleicher Sicherheit gewöhnliche Volkstypen und edle, verfeinerte Gestalten darzustellen. Die beiden Bilder der Galerie Schleißheim, unter den Nummern 636 und 637 inventarisiert, sind auf einer runden Leinwand von 50 cm Durchmesser gemalt. Sie stammen aus der Mannheimer Galerie und stellen zwei Episoden aus dem befreiten Jerusalem von Torquato Tasso dar: Erminia unter den Hirten (Abb. 4, Nr. 636) und Erminia, den verwundeten Tankred pflegend (Abb. 5. Nr. 637).

Bernardo Dominici schreibt[3]): „In casa dei Signori Caputi che hanno la loro abitazione sopra l'amena collinetta detta Santa Lucia del monte si veggono due quadri di palmi quattro e tre per traverso ne'quali sono rappresentate le favole d'Europa rapita da Giove cangiato in tauro e di Erminia armata, che giunge alla capauna del pastore: opere condotte con la più squisita intelligenza dell' arte e con istudio e con freschezza di colore maraviglioso." Im ersten Augenblick könnte man glauben, daß sich diese Worte auf eines der beiden Bilder der Gallerie Schleißheim beziehen, doch ist das fast unmöglich, da die Schleißheimer Bilder einen Durchmesser von nur 50 cm haben, De Dominici hingegen von viel größeren und rechteckigen Gemälden spricht. Wahrscheinlich behandelte Cavallino nicht nur in den Schleißheimer Bildern Szenen aus dem befreiten Jerusalem, und man kann wohl dem Dominici glauben, wenn er erzählt, daß der Maler in seiner Jugend ein begeisterter Bewunderer der phantastischen Schöpfungen Tassos war. De Dominici berichtet ferner[4]), das Massimo Stanzioni, sein Meister, ihm riet, sich mit der Lektüre guter Geschichtswerke und alter Fabeln zu beschäftigen, die er ihm freigiebig lieh. Der

(1) Katalog der Gemäldegalerie im Kgl. Schlosse zu Schleißheim. München 1905, pag. 134, Nr. 636, 637.
(2) Herr Dr. Voß, mit dem ich zuerst über diese Bilder sprach als über Werke des Bernardo Cavallino, war gleichzeitig mit mir zu demselben Resultate gekommen.
(3) De Dominici: op. cit. pag. 169.
(4) Op. cit. pag. 160.

Digitized by Google

junge Maler las mit Vergnügen die Fabeln Ovids, die Schriften des Giuseppe Ebreo und das befreite Jerusalem Tassos „la quale egli chiamava il suo divertimento nelle ore che altri riposava perchè gli altri libri mentovati gli servivano di studio per le cose che voleva dipingere.“ Bernardo Cavallino hat die beiden Bildchen mit der ganzen Meisterschaft des glänzenden Koloristen gemalt, indem er, wie gewöhnlich, das Licht auf eine Person konzentrierte, auf die Gestalt Erminias. In der grauen Luft, die die ganze Komposition einhüllt, steht den braunen Hirten in fahlen Kleidern die Jungfrau gegenüber, hoch aufgerichtet, in der ganzen Kraft und Schönheit ihrer Jugend. Blonde Locken umrahmen ihr schönes, blasses Antlitz und fallen herab auf den silbern glänzenden Brustharnisch. Um die Hüften schlingt sich ein leichter, lebhaft blauer Mantel mit leuchtend gelben Bändern. Das Ganze bietet eine der schönsten Farbenharmonien dar, die der Meister je gemalt hat und findet höchstens ein Gegenstück in dem heiligen Sebastian in Neapel.

Durch ihren schlanken Wuchs, die Bewegung der Füße und die Faltengebung erinnert die Gestalt an die jungen Ritter im Bild des Petrus und Cornelius der Gallerie Corsini in Rom. Zu dem alten Hirten hat der Maler vielleicht dasselbe Modell benutzt, das ihm zu dem blinden Tobias auf dem andern Bilde der römischen Galerie gesessen hat.

Die ganze Schönheit der Verse des befreiten Jerusalems hat der Künstler in dieses kleine Bildchen gebannt. Erminia harrt Tankreds, den Argante bedroht, und sie, die Tochter Cassanos von Antiochien, entkleidet sich ihrer prachtvollen Gewänder um Wappen anzulegen.

„E in ischietto vestir leggiadra resta
E snella si ch'ogni credenza eccede
Cosi tutta di ferro intorno splende
E in atto militar sé stessa dona.“

Auf der Flucht vor Tankred, der sie erblickt und ihr nacheilt, findet sie Ruhe in einem Walde und schläft ein. Als sie am Morgen erwacht, hört sie Gesang und Flötenspiel.

„E vede un uomo canuto all'ombra amene
Tesser fiscille alle sue gregge accanto
E ascoltar di tre fanciulli il canto
Vedendo quivi comparir repente
Le insolite armi, sbigottir costoro,
Ma li saluta Erminia e dolcemente
Gli affida, e gli occhi scopre, i bei crin d'oro,
Seguite dice, avventurosa gente
Al ciel diletta il bel vostro lavoro
Ché non portan già guerra quest' armi.
All' opra vostra, ai vostri dolci carmi.“

In dem andern Bilde haben den Maler die Verse des XIX. Gesanges des befreiten Jerusalems begeistert. Er stellt Tankred dar, der nach der Tötung Argantes durch den großen Blutverlust in Ohnmacht gefallen ist. Seine Knappe Vafrino stützt ihm den Kopf, während Erminia sich das Haar abschneidet, um seine Wunde zu verbinden.

Digitized by Google

„Vede ch'el male dalla stanchezza nasce
E dagli umori in troppa copia sparti
Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce
Le sue ferite in sí solinghe parti.
Amor le trova inusitate fasce,
E di pietá le insegna insolite arti.
Le asciugô con le chiome e rilegolle
Pur con le chiome che troncar si volle
Pero che il velo suo bastar non puote
Breve e sottile alle sí spesse piaghe."

Das Bildchen ist in lebhafteren Farben gehalten als das andere, aber doch immer in tiefgestimmten Tönen. Seinen besonderen Reiz zeigt es im Haupte des ohnmächtigen Tankred und des treuen Vafrino. Diese lebhaften, wohl nach dem Leben getreu gemalten Köpfe erinnern an die schönsten im Bilde des Petrus und Cornelius.

Die beiden Gemälde sind wahrscheinlich Werke aus dem reifen Alter des Künstlers, als es ihm gelungen war, sich von den Einflüssen Caravaggios zu befreien, der ihn in seiner Jugend zu viel heftigeren Gegensätzen von Licht und Schatten angeregt hatte.

Übersetzt von Katharina Bombe.

Digitized by Google

REZENSIONEN

SÄCHSISCHE BILDNEREI UND MALEREI VOM XIV. JAHRHUNDERT BIS ZUR REFORMATION. — Herausgegeben von Eduard Flechsig. II. Lieferung: Freiberg. — Aus den Schriften der kgl. sächs. Kommission für Geschichte. — Klinkhardt & Biermann. 1910.

Auf 41 Lichtdrucktafeln sind 3 um 1520 entstandene Altarwerke publiziert, mit größter Ausführlichkeit, mustergültig. Zu wünschen wäre, daß dieses Muster befolgt würde, aber nicht in Bezug auf das Was, sondern nur auf das Wie der Veröffentlichung. Der Herausgeber Eduard Flechsig macht offenbar, daß diese 3 Altarwerke, mindestens in ihren gemalten Teilen von einer Hand seien, von einem zu Freiberg in Sachsen tätigen Meister herrühren, über dessen Namen nicht einmal eine Vermutung geäußert werden kann.

Der erste Altar steht in der Kirche von Seifersdorf bei Dippoldswalde und trägt das Datum 1518, der zweite, in der Kirche zu Oberbobritzsch bei Freiberg ist 1521 datiert, der dritte, nur in Fragmenten erhaltene, undatierte, befindet sich in der Nicolaikirche von Dippoldswalde. Sämtliche Teile und außerdem verschiedene Ausschnitte aus den Gemälden sind in scharfen und klaren Lichtdrucken wiedergegeben. Der Stilzusammenhang zwischen den 3 Werken ist deutlich. Alle Angaben Flechsigs scheinen genau und korrekt zu sein. Soweit ist gegen die Mappe nichts einzuwenden.

Manchem, der die Abbildungen betrachtet und eine allzu intensive Vorstellung von diesem „Meister" empfängt, mag der Zweifel kommen, ob es gut sei, die wissenschaftlichen Prinzipien der Gleichmäßigkeit und Vollständigkeit, nach denen historische Urkunden veröffentlicht werden, ohne weiteres auf Kunstwerke zu übertragen. Auswahl, Berücksichtigung der Qualität wäre doch sehr erwünscht.

Der Freiberger Maler erscheint nicht als Nachfolger Cranachs, eher als ein minderbegabter Weggenosse. Das Unpräzise und Weichliche seiner Formensprache ist mehr eine Eigenschaft seiner Zeit als seiner Person. Die Luft der Freiheit, in der die Großen größer wurden, bekam den Kleinen schlecht, und das allgemeine Niveau der deutschen Altäre lag vielleicht niemals so tief wie in Dürers und Grünewalds Tagen.

Max J. Friedländer.

WALTER CURT ZWANZIGER, Dosso Dossi. Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1911. 121 S.

Eine gute wissenschaftliche Arbeit über den Hauptmeister der Schule von Ferrara in der Hochrenaissance gibt es nicht. Die einzige Monographie über die Dossi, die man dem um die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt vielfach verdienten Cittadella verdankt, hat mit anderen monographischen Arbeiten italienischer Lokalhistoriker (namentlich der Vergangenheit) Vorzüge und Fehler gemeinsam: wertvoll durch urkundliche Forschung kann sie für die Erkenntnis der Kunst des Meisters nicht genügen. Crowe und Cavalcaselle haben die Brüder nicht behandelt; Gruyer hat in gewohnter übersichtlicher Weise das Rohmaterial zusammengetragen. Den wertvollsten Beitrag bot Venturi in seinem Band über die Galerie Crespi in Mailand; von Berenson endlich wurde in dem Bande der North Italian painters eine wichtige Bilderliste veröffentlicht.

So nimmt man mit berechtigter Spannung die erste Monographie, die in neuer Zeit den Dossi gewidmet wurde, zur Hand, um so mehr als der Untertitel lautet: „mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista". Denn diese Frage, die Abgrenzung des einen gegen den anderen, ist vorläufig offen: man hat sie fast immer mit ziemlicher Willkür beantwortet, teils auf Vasari fußend, teils indem man alles Schwächere im Dosso-Stil dem Battista zuschrieb.

Bevor ich auf Einzelheiten eingehe, halte ich es für Pflicht, auf die besondere Schwierigkeit der Aufgabe hinzuweisen. Ein ungewöhnlich dürftiges Urkundenmaterial, der Mangel an fest beglaubigten Arbeiten Battistas, ungenügend gesicherte biograpische Details bedeuten lauter Hemmungsmomente für den Forscher. Ein Anfänger konnte sich kaum ein komplizierteres Thema wählen.

Es gab — und gibt — doch nur eine Möglichkeit, um hier zur Klarheit wissenschaftlicher Erkenntnis vorzudringen. Einerseits biographisch-urkundlich klar zu stellen, was wir unangreifbar sicher wissen, sodann an den wenigen chronologisch gesicherten Bildern die Entwicklung darzulegen, mit Hülfe der stilkritischen Methode nach rück- und vorwärts auszuschreiten und dadurch zu einer Aufteilung des Materials zu gelangen.

Der Verf. hat richtig erkannt, wie er methodisch verfahren müßte, aber es hat ihm, ich weiß nicht,

Digitized by Google

ob am festen Willen oder an Klarheit der Einsicht gefehlt, die Aufgabe systematisch durchzuführen. Da dieses Gesamturteil hart klingen mag, wird es notwendig sein, es eingehender zu begründen, als der Rahmen einer Buchanzeige es eigentlich zuläßt.

Vasari sollte man, wenn es sich um Künstler außerhalb von Florenz oder Arezzo handelt, immer nur mit großer Vorsicht behandeln. Er war da meist sehr ungenügend informiert, namentlich für das rein Biographische. Indem Verf. dies nicht genügend beachtet, verfällt er in die ersten Irrtümer. Schon das Geburtsdatum — um 1474, weil in diesem Jahre Ariost geboren wurde — ist fast sicher falsch. Man sollte ehrlich einräumen: wir kennen es nicht. Der Umstand, daß der Vater noch 1536, die Mutter noch 1539 am Leben ist, macht es wahrscheinlich, daß der Maler später, vielleicht erst in der Mitte der achtziger Jahre, geboren wurde. Da er 1512 — es ist die erste gesicherte Nachricht, die wir überhaupt von ihm haben — mit einem ansehnlichen Auftrag am Mantuaner Hof erscheint, war er damals wohl schon ein geachteter Künstler, gewiß kein Anfänger mehr. Seinen Lehrer kennen wir nicht und könnten ihn nur stilkritisch eruieren, was durch den Mangel an einem sicheren Jugendwerk fast unmöglich gemacht wird. Das Verhältnis der Brüder zu Garofalo behauptet Vasari; es ist möglich, aber unbeweisbar, und Vasaris Biographie dieses Ferraresen ein solches Gewebe falscher Nachrichten (vgl. die deutsche Vasari-Ausgabe Bd. V, S. 554 ff., bes. Anm. 12), daß man sie gänzlich bei Seite lassen muß, nicht aber, wie es Verf. tut (S. 25), darauf gar Konjekturen aufbauen darf.

Bei dieser Sachlage ist uns die positive Angabe eines Zeitgenossen, der diesen Dingen viel näher stand als Vasari, von doppeltem Wert. In seinem erstmalig 1557 publizierten Dialogo della pittura sagt Lodovico Dolce von den Brüdern: de' quali uno stette qui a Venezia alcun tempo per imparare a depingere con Tiziano: e l'altro in Roma con Raffaello (in der deutschen Ausgabe von Cerri, Quellenschriften II, S. 17). Diese Angabe ist um so wichtiger, als der Stil gewisser Werke, die man alle Ursache hat, als Jugendwerke Dosso Dossis anzusehen, wie die heil. Familie der Kapitolinischen Galerie, ebenso starken tizianischen Charakter zeigt, als die Landschaftsgründe einer Reihe von Arbeiten, die sich eng an ähnliche Motive bei dem giorgionesken Tizian anschließen: während andererseits nicht nur ein Aufenthalt Battistas in Rom, sondern auch sein persönlicher Verkehr mit Raphael für den Anfang des Jahres 1520 urkundlich bezeugt ist (Campori, Notizie inedite di Raffaello, S. 137). Eine gewisse Intimität des berühmteren der Brüder mit Tizian scheint auch obgewaltet zu haben, während Tizian wegen der Bacchanalien für Alfonso d'Este in Ferrara sich aufhielt; man weiß von einem gemeinsamen Ausflug nach Mantua im November 1519, um die dortigen Kunstwerke zu besichtigen.

Bei dem hervorgehobenen Mangel an gesicherten Nachweisen hätte diese Möglichkeit, in verworrene Dinge Ordnung zu bringen, ganz anders ausgenützt werden müssen.

Methodisch konnte man dann weitergehen und fragen: welches sind die dokumentarisch beglaubigten Arbeiten Giovannis und Battistas. Liegen für jenen die Dinge darum schwierig, weil wir erst vom Jahr 1522 ein gesichertes Werk besitzen (ich komme darauf zurück), so ist der Fall für Battista nahezu verzweifelt: das einzige Werk, das man ihm auf Grund der Aussage eines Zeitgenossen zuschreiben muß, scheint nach unanfechtbaren Dokumenten doch wieder dem Bruder zu gehören.

Der Fall ist so kompliziert, daß ich mich genötigt sehe, ihn kurz darzulegen. Der modenesische Chronist Lancellotto erzählt unter dem 29. November 1536 von der Aufstellung einer „Anbetung des Kindes" im Dom von Modena (nach seiner klaren Beschreibung ist es das Bild in der Galleria Estense) „fatta de mane de M. ro . . . . (Lücke) fratello de Mro. Dosso ex. mo dipintore". Man hat stets geglaubt, jene Lücke durch den Namen des Battista ergänzen zu sollen, um so mehr, als das Bild stilistisch von den Werken des Dosso Dossi verschieden ist, und so meinte man, wenigstens eine gesicherte Arbeit zu besitzen. Hiergegen nun macht Verf. in einer sehr ausführlichen Darlegung (S. 44 ff.) Front. Stilistisch findet er es den beglaubigten Hauptwerken Giovanni Dossos so eng verwandt, daß man dann alle diese auch dem Battista zuschreiben müßte (worauf später zurückzukommen ist); aber auch historische Einwände lassen sich geltend machen. In den von Campori publizierten Zahlungen, die sich auf die Cappella Estense im Modeneser Dom beziehen, für die jenes Bild ursprünglich bestimmt war, kommt Battistas Name überhaupt nicht vor, sondern der des Dosso Dossi allein. — Um nun jene Stelle des Chronisten mit seiner Überzeugung, nach der die „Anbetung des Kindes" von Dosso Dossi ist, in Einklang zu bringen, will Verf. die Lücke mit Giovanni ausfüllen; mit Mro. Dosso sei dann Battista gemeint.

Hier setzt er sich aber mit den Tatsachen in

Digitized by Google

offenbaren Widerspruch. Wer alle Dokumente, die sich auf die Künstler beziehen, gelesen hat, muss wissen, daß nur Giovanni Mro. Dosso geheißen wird, der andere stets nur Battista de Dosso. In dem schon zitierten Brief von 1520, der Battistas Anwesenheit in Rom erweist, ist von ihm als „il fratello del Dosso" die Rede. Danach kann die Stelle bei Lancelotto nur so verstanden werden, daß Battista, Bruder des berühmten Malers Dosso (d. h. des Giovanni genannt Dosso) das Bild gemalt habe.

An der Glaubwürdigkeit des Chronisten, der sich auch sonst hier — wie an anderen Stellen, wo er von Werken des Malers spricht — genau unterrichtet zeigt, zu zweifeln, liegt kein Grund vor. Er schreibt nieder, was er als Zeitgenosse, der sich für die Dinge interessierte, in Erfahrung gebracht hat. Daß er den Vornamen ausläßt, also nicht gewußt hat, gibt keinen Grund ab, seine Zuverlässigkeit in Frage zu stellen: er hatte eben nur erfahren, daß der Maler des Bildes Bruder des in Modena durch schon aufgestellte Altarbilder wohlbekannten Dosso war.

Daß Battistas Name in jenen Zahlungen fehlt, ja von Dossos Arbeit an zwei Bildern, die zum Transport nach außerhalb bestimmt waren (es sind Bilder für Modena und Reggio) geradezu die Rede ist, berechtigt uns nicht, Lancellottos Zeugnis abzutun. Denn man sieht aus den von Venturi publizierten Dokumenten, wie bald dieser, bald jener der Brüder für gemeinsame Arbeiten Geldsummen angewiesen erhält.

So muß denn die stilistische Untersuchung entscheiden, und diese führt dahin, daß die Modeneser Anbetung nicht von dem durch zahlreiche Bilder bekannten Dosso herrühren kann. Man braucht nur die Handform einer genauen Betrachtung zu unterziehen; sie ist auf diesem Bild, bei allen Figuren übereinstimmend, kraftlos und schwächlich-klein, während auf Dossos Bildern die ungewöhnlich kräftigen, oft fast ungeschlachten Hände auffallen. Ferner: wer einmal den Typus des Kindes auf den Werken Dossos studiert, der sich in der Hauptsache gleich bleibt (man vgl. das Christkind und die Engelsköpfe des Altarbildes im Dom von Modena mit den entsprechenden Figuren auf der Madonna mit den H. Georg und Michael und dem Christkind der Madonna für S. M. della neve, beide in der Modeneser Galerie), muß zu dem Schluß kommen, daß das Christuskind, das auf dem Anbetungsbild am Boden liegt, unmöglich von demselben Meister gemalt sein kann. Es ist vollständig andere Formauffassung, ein ausgesprochen altertümlicher Zug darin, der etwas an die älteren Meister von Cremona (Boccaccino, Gal. Campi) erinnert. Man könnte die stilistischen Unterschiede noch an vielen Stellen hervorheben; es mag an diesen Andeutungen genug sein. Die vom Verf. vorgebrachten Argumente genügen also nicht, um die Zweifel an Lancellottos Aussage zu rechtfertigen.

Als Ausgangspunkt für die Erkenntnis der Stileigentümlichkeiten Battistas nun nimmt Verf. den „Hieronymus" in Wien, das durch Monogramm beglaubigte Werk [1]), wo das „D—osso" doch zunächst an denjenigen der Brüder denken läßt, der allein so geheißen hat. Seine Argumente bestehen in einer ungerechtfertigten Herabsetzung der Qualität des Bildes. Was ihn aber berechtigt, es zum Ausgangspunkt zu nehmen, ist mir nicht klar geworden. Eine Reihe von Bildern, die damit im Zusammenhang stehen, Gutes und Schlechtes wild durcheinander (wie kann man die „Ruhe auf der Flucht" im Pal. Pitti und in der Galerie Czernin zusammenwerfen!), wird auf das Hieronymus-Bild hin dem Battista gegeben. Zustimmen kann ich dem Verf. nur darin, daß mehrere der Bilder seiner Battista-Gruppe eng zusammengehören, daß namentlich das kleinere Bild der Kirchenväter in Dresden dem Hieronymus eng verwandt ist. Aber seine These ist völlig willkürlich und absolut unbewiesen. Eine Behauptung ist kein Beweis.

Ebensowenig kann seine Rekonstruktion der Kunst Giovannis befriedigen. Besitzen wir auch kein sicheres Jugendwerk, so doch vier Altarbilder, deren Datum feststeht, und die sich auf zwei Jahrzehnte seiner Laufbahn verteilen: nämlich das Bild im Modeneser Dom, 1522 aufgestellt, dasjenige im Pal. Chigi, früher im Dom von Ferrara, für 1527 gut beglaubigt, das große Bild der Kirchenväter in Dresden, 1532 aufgestellt, und das für die Confraternita della Morte 1542. Von diesen aus müßte versucht werden, die künstlerische Entwicklung zu zeichnen: eine Aufgabe, deren Lösung zwar nicht leicht, aber doch möglich wäre. Verf. aber beginnt den Abschnitt über Giovanni mit dem ganz willkürlichen Satz: „Das erste historisch fixierte Bild, welches wir mit Sicherheit dem Dosso Dossi zuschreiben können, ist die Altartafel beim Fürsten Chigi in Rom." Warum diese? Warum nicht das fünf Jahre früher datierte, durch den Chronisten exakt beglaubigte Altarbild des Doms zu Modena? Und er läßt sich das gar nicht zu

(1) Verf. selbst besitzt ein mit gleichem Zeichen signiertes Bild. Da dieses bisher unbekannte Werk doch gewiß interessant ist, hätte er es unbedingt abbilden sollen. — Nach Gruyer zeigt ein Bild der Galerie Doria dasselbe Zeichen. Verf. erwähnt das auch von Berenson in seine Liste aufgenommene Bild nicht.

Digitized by Google

entbehrende Argument der Ausbildung Dossos in Venedig ganz entgehen, während man doch gerade mit Hülfe solch venezianischer Stilelemente Bilder als Früharbeiten herausholen könnte, wie die heil. Familie der kapitolinischen Galerie. Demzufolge kann dieser Versuch der Gruppierung der zahlreichen Werke Dossos nur wenig befriedigen.

Hinterläßt also die stilkritische Behandlung des Themas einen ebenso wenig günstigen Eindruck, als die Art, wie das Historische angefaßt ist, so verstimmt vollends die saloppe Manier in den Einzelheiten. Ich führe ein paar Beispiele an. Lancellotto erwähnt, wo er von der Aufstellung der Immaculata Concezione („Kirchenväter", jetzt in Dresden) spricht, daß die beiden Hauptfiguren des oberen Stückes unvollendet wären, mit Rücksicht auf die noch diskutierte dogmatische Frage. Ein Blick auf das Dresdener Bild beweist die Richtigkeit der Angabe: das ganze obere Stück, mit Ausnahme vielleicht der unteren Putten, trägt späteren Charakter und ist nicht von Dosso gemalt. Dieser doch wahrlich nicht ganz gleichgültige Umstand wird vom Verf. übergangen. In S. Maria del Carmine in Modena ist ein Altarbild mit dem hl. Albertus, der den Dämon niedertritt; wiederholt dem Dosso zugeschrieben. Verf. klassifiziert das Bild als Werk der bolognesischen Schule am Ende des XVI. Jahrhunderts. Die Aufstellung im Jahre 1530 wird aber durch Lancellotto bezeugt, und diesen Passus liest man auf derselben Seite, auf der von dem Bild der Conception die Rede ist.

So wird man sich nicht wundern, wenn es von Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten wimmelt. Der Preis von 100 000 Zechinen für eine Altartafel von Dosso Dossi, den Verf. von August III. gezahlt werden läßt (S. 39), würde selbst heutzutage von keinem Bild des Meisters erreicht werden: damals kaufte man dafür die berühmten 100 Modeneser Bilder. Wenn S. 55 von Vanozza, der Mutter der Lucrezia Borgia, gesagt wird, sie sei längst vor Dossos Geburt gestorben gewesen, so scheint Verf. nie ein Buch über diese Dinge nachgeschlagen zu haben: jene Frau ist erst 1518 gestorben. Die Flüchtigkeit der Zitate spottet jeder Beschreibung; man möge nur das Literaturverzeichnis am Schluß und ein paar der Anmerkungen daraufhin ansehen. Und soll die mehrmals vorkommende Bezeichnung „Anonymus des Morelli" für den berühmten Senator ein Witz sein, oder weiß Verf. wirklich nicht, wen man als Anonymus bezeichnet?

So ist denn das Buch eine Enttäuschung auf der ganzen Linie. Nicht eines der Probleme ist durch den Verf. auch nur um einen Schritt vorangebracht worden. Georg Gronau.

LORD BALCARRES, The evolution of Italian sculpture. London, John Murray 1909.

Der Titel dieses umfangreichen vorzüglich ausgestatteten Buches erinnert unwillkürlich an die Darstellungen, die wir von der griechischen Plastik besitzen. Der Gang ihrer Entwicklung ist für uns fast zum Typus einer künstlerischen Entwicklung überhaupt geworden. Er hat etwas von dem natürlichen Rhythmus, von der ungestörten Gesetzmäßigkeit, die in allen Lebensäußerungen des Griechentums, wo nicht wohnt, so doch von uns gesucht wird. Aus primitivsten Kulturbedürfnissen heraus entsteht eine Kunst, deren unbehilfliche Formen dennoch bereits das Vorhandensein einer ausgebildeten Kunst, der der alten orientalischen Reiche, voraussetzt. Im Laufe von vier Jahrhunderten macht sie die erstaunlichste Entwicklung durch, welche die Kunstgeschichte kennt und gelangt als erste zur Aufstellung und in einem Sinn auch zur Bewältigung jener Probleme, die seither für alle künftigen Zeiten bis zur Gegenwart die eigentlichen Probleme der Skulptur geblieben sind. Sie hat sie nicht nur für die Klassizisten, sondern auch für die „Moderni" jeder Epoche ein für alle mal formuliert. Kein Wunder, daß eine solche, auf sich selbst beruhende, vollständige und lückenlose Entwicklung seit Winckelmann immer wieder neue Darstellungen gefunden hat, denen der Umstand günstig war, daß die Geschichte der griechischen Plastik bei der rudimentären Erhaltung der griechischen Malerei lange für die Geschichte der griechischen Kunst überhaupt gelten durfte.

Auch die moderne italienische Kunst bietet — nach den komplizierten historischen Verhältnissen der mittelalterlichen Kunst — wieder das Bild einer einheitlichen ca. fünf Jahrhunderte umspannenden Entwicklung, die noch in ihrer letzten Phase Früchte erntet, welche schon am Anfang gesät wurden; die ebenfalls aus einem primitiven Stadium zu einer Art von wissenschaftlichem Naturalismus gelangt, den der monumentale Idealismus einer klassischen Epoche überwindet. Dieser heroischen Zeit folgt naturgemäß in den Zentren (Rom, Florenz) eine Zwischenperiode des nachahmenden Manierismus, in der sich aber bereits an der Peripherie (Parma, Venedig, Neapel) der illusionistische Stil vorbereitet, welcher ganz analog der Antike die letzten zwei Jahrhunderte dieser Evolution beherrscht. Trotzdem ist die Entwicklung der italienischen Kunst von der der griechischen wesentlich verschieden und erinnert uns so daran, daß es im historischen Geschehen niemals

Digitized by Google

Wiederholungen gibt; daß man den Lauf der Geschichte besser als mit einer Kreislinie, mit einer Spirale verglichen hat, bei der ein fortlaufender Punkt auch wieder an dieselbe Stelle gelangt, jedoch nur scheinbar, indem sie den gleichen Radius an einem anderen Punkte schneidet, der in einer die frühere Linie umfassenden Peripherie liegt.

Schon die Struktur der Entwicklung der italienischen Kunst ist von jener der Antike ganz verschieden. Sie wird von drei Hauptmomenten bestimmt: Das erste ist der Einfluß der nordischen Kunst und überhaupt die Wechselbeziehungen zu dieser. Es gibt kaum eine Epoche der italienischen Kunst, in welcher er nicht von größter, ja ausschlaggebender Bedeutung gewesen wäre. Im 12./13. Jahrhundert kommt er von Frankreich, im 15. von den Niederlanden, im 16. aus der deutschen Kunst, bis er im 17. zu einem ganz allgemeinen wird. Es sind dies ja allerdings Beziehungen, die noch lange nicht aufgeklärt und spruchreif sind, mit deren problematischer Existenz sich jedoch jedes Buch auseinanderzusetzen hat, daß eine Evolution der italienischen Skulptur zu schildern vorgibt. Das zweite ist eben die Antike. Sie bleibt auch die historische Basis der Entwicklung dort, wo sie nicht die künstlerische ist. In dem geschichtlichen Phänomen, daß von Zeit zu Zeit immer wieder auf den antiken Formenschatz mit erneuter Energie zurückgegriffen wird, in der Tatsache, daß die Antike vom 13. bis zum 18. Jahrhundert die Rüstkammer bleibt, aus der Geschlecht um Geschlecht sich neue Waffen holt, wenn die eigenen stumpf geworden sind, liegt der eigentliche Grundgedanke dieser Evolution, die auf einem Boden stattgefunden hat, wo man mit gewissem Recht die Antike als nationales Gut reklamieren konnte.

Das dritte Moment sind die Wechselbeziehungen der bildenden Künste untereinander, namentlich der Malerei und der Skulptur, die sich hier in der Führerrolle abwechseln und miteinander enger verknüpft sind, als in jeder anderen Kunst; jedenfalls aber viel enger als sie es nach dem heutigen Stand der Monumente für den Erforscher der antiken Kunst sind. Eben diese Tatsache aber läßt überhaupt die Berechtigung einer Darstellung fragwürdig erscheinen, welche diese enge Verbindung der zwei Künste lösen will, es sei denn, daß sie die der einen Kunst eigentümlichen Probleme allein schildern will, wobei sie aber auch nicht der ständigen Bezugnahme auf die andere Kunst, in diesem Falle der Malerei, wird entraten können. Daß der Verfasser dies versäumte, ist einer der Hauptfehler des Buches. Ich glaube aber, daß es nicht übertrieben ist, wenn ich sage, daß der Verfasser mit seiner ganzen, wirklich überraschenden, aber an tausend Einzelheiten verflatternden Monumentenkenntnis nur keinem dieser drei Momente im geringsten gerecht wird, sondern auch den allgemeinsten Anforderungen an die Darstellung einer Entwicklung in keiner Weise Genüge leistet; schon darum, weil er selbst die nächsten historischen Zusammenhänge (ganz zu schweigen von den weiteren) beispielsweise das Verhältnis der florentinischen und oberitalienischen Plastik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Donatello oder das der Manieristen, Giambolognas, Berninis zu Michelangelo gar nicht berührt und überhaupt an jeder großen entwicklungsgeschichtlichen Tatsache vorübergeht wie ein Mann, der auf diese Dinge nicht achten kann, weil er an allen Ecken und Enden von lauter kleinen Kobolden verwirrt und gezwackt wird, — den aus Zettelkästen entsprungenen zahllosen überflüssigen Daten, Nachrichten und beziehungslosen Tatsachen. Diese nichtswürdige Gesellschaft sprengt sogar den eigentlichen Gang der Darstellung und macht sich in manchmal geradezu absurden Anmerkungen breit, die neben dem Haupttext wie ein zweites Buch herlaufen und von den Abfällen aus den Zettelkästen, von dem, was im Text nicht unterzubringen war, ein klägliches Dasein als unlesbares Ollapotrida fristen. Hundert sterile Exkurse statt einer tieferen Erkenntnis!

Wenn oben von einem Gang der Darstellung gesprochen wurde, war dies euphemistisch ausgedrückt. Der ganze Mangel des Buches an innerer Systhematik offenbart sich nämlich schon darin, daß jedes Kapitel in Absätze mit den verwegensten und heterogensten Überschriften zerstückelt wird, die untereinander in ganz losem Zusammenhang stehen und in denen meist auch von etwas anderem gehandelt wird, als was sie anzeigen (z. B. Michel Angelo scheme of decoration p. 263 es folgt: „Ghiberti"). Selbst dort wo ein für das Verständnis der Entwicklung fruchtbarer Gedanke auftaucht (z. B. Pag. 67 Entwicklung der Reiterstatue), fehlt dem Verfasser die Konsequenz zur Durchführung, so daß man sich nicht wundern darf, wenn er mit den Reiterstatuen der Scaligeri beginnt, die Entwicklung auch hier ohne Rücksichtnahme auf die Antike (Mark Aurel, Reggisole) ziemlich oberflächlich darstellend, beiläufig das Reiterstandbild Ludwig XIV. in St. Petersburg erwähnt, was doch von einer wunderlichen Gedankenlosigkeit zeugt, wenn Peter des Großen Standbild von Falconet gemeint ist, und endlich bei Michelangelo landet, indem er darüber räson-

Digitized by Google

niert, wie eine Reiterstatue bei ihm ausgesehen hätte, und schließlich darüber, daß er nie eine Landschaft gemalt habe. Ebenso wie er (Pag. 258) Künstler nennt, welche keine Medaillen gemacht haben und sich vorstellt, wie sie gewesen sein mögen, wenn sie doch welche gemacht hätten. „Ghiberti hätte eine sehr feine gemacht" meint er.

Es ist überflüssig, auf die Kardinalirrtümer und oben angedeuteten Hauptunterlassungen weiter einzugehen. Ich möchte nur noch auf eine prinzipielle Sache hinweisen, die so ganz die Naivität des Verfassers in historischer Beziehung zeigt. Es ist die Art der Auffassung von der Künstlerindividualität als losgelöste Einzelerscheinung, eine Art, mit welcher der Verfasser durchaus nicht alleinsteht. Sie ist entstanden aus einer Übertragung des modernen Künstlertypus nicht nur auf Zeiten, wo der Künstler eben auch als Individualität, als Unikum verstanden werden will, wie in der Renaissance, sondern auch auf solche, wo er kaum mehr als ein Name ist, der sich dann oftmals einfach zu einem Begriff für die kunsthistorische Verständigung ausbildet. So wirkt es geradezu grotesk, wenn der Verfasser von einem Künstler wie Gruamons und seinen Absichten in derselben Weise spricht, wie von Leonardo oder Michelangelo. Auch dies ist nichts anderes als die Äußerung einer laienhaften Auffassung der Evolution, welche sie in Persönlichkeiten zerstückeln will, statt in ihr die Probleme zu suchen. Neben diesen elementaren Mängeln des Buches, das — nebenbei bemerkt — in einem ziemlich manierierten Stil geschrieben ist, sind die kleinen Irrtümer bedeutungslos, von denen ich wahllos einige herausgreife: In St. Peter ist die Markgräfin und keine Kaiserin Mathilde dargestellt (pag. 124). Von einer Statue Julius II., von Michelangelo, welche eine rächende Gebärde macht ist (pag. 220), mir und wahrscheinlich auch anderen nichts bekannt. Cordieris Statue der heiligen Sylvia in S. Gregorio Magno kann nicht unter den Werken aufgezählt werden, die Berninis Tendenzen noch steigern (pag. 326), da Cordieri kein Nachfolger Berninis ist, sondern der ihm vorangehenden Generation angehört. Der Entwurf zu den Papstgräbern in Santa Maria Maggiore geht auf Fontana zurück und nicht auf Ponzio, der nur der Schöpfer der Architektur der borghesischen Kapelle und der Taufkapelle ist (Pag. 219). „Das griechische Sprichwort" ἀγάλματος ἀκινοτήτερον heißt: bewegungsloser als selbst eine Statue, aber durchaus nicht, that a statue should be immovable (Pag. 137); usf.

Es mag vielleicht unbillig erscheinen, an ein Werk um seines Titels willen mit Forderungen heranzutreten, ohne erst untersucht zu haben, mit welchen anderen Absichten der Autor selbst an seinen Stoff herangetreten sein mag, d. h. also ein Werk auf Grund der Disharmonie zwischen Titel und Inhalt nur mit Berufung auf jenen zu verwerfen. Wer soviel Toleranz hat, dies nicht zu tun, müßte im gegenwärtigen Fall sagen, daß das Buch immerhin ein interessanter Beitrag zur Psychologie des gebildeten Dilettanten bleibt. Wenn aber jemand in den Wald geht, Erdbeeren sammeln, ist er deshalb noch kein Botaniker, und eben auf die Prätensionen kommt es an. Sie berechtigen uns, umso höhere Forderungen an die Gestaltung eines Gegenstandes zu stellen, je schwieriger dieser ist. Es gibt aber Materien, die man eben nur von der kühnsten und sichersten Hand geformt wissen will. Georg Sobotka.

DIE ARCHITEKTUR DER RENAISSANCE IN TOSCANA. Nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz herausgegeben, weitergeführt und vollendet von Carl Stegmann und Heinrich von Geymüller. München, F. Bruckmann A.-G.

Die glänzendste Architekturperiode nachchristlicher Zeit unserem Verständnis nahezubringen, durch genaue Aufnahmen und gewissenhafte und gründliche Darstellung ihres Entwicklungsganges ihre wichtigsten Schöpfungen zu erläutern, war der Plan, den im Jahre 1881 die Mitglieder der deutschen Gesellschaft San Giorgio in Florenz mit jugendlicher Begeisterung zu verwirklichen begannen. Nach fast dreißigjähriger aufopferungsvoller Tätigkeit aller Mitarbeiter, von denen nur noch ein kleines Häuflein am Leben ist, konnte im Jahre 1909 das gewaltige Werk abgeschlossen werden. Die Bedeutung dieses Monumentalwerkes ist so überragend, daß es unter den verwandten Publikationen nicht seines Gleichen findet, nicht einmal an der monumentalen Ausgabe der klassischen Bauwerke Athens von Stuart und Revetts, die vor 100 Jahren das Licht der Welt erblickte und eine tiefe und weitgreifende Wirkung ausgeübt hat. Toskana als Mutterland des modernen Stiles in der Baukunst liegt unserem Verständnis und unseren Bedürfnissen näher und die ruhmreiche Vergangenheit der toskanischen Architektur als ein Vorbild und als Wegweiser für die Zukunft hinzustellen, war eine Aufgabe, an deren

Digitized by Google

Verwirklichung die Gesellschaft San Giorgio mit Recht ihre ganze Kraft gesetzt hat.

Es ist Pflicht des Rezensenten, an dieser Stelle derer zu gedenken, die Helfer an dem großen Werke waren. Als Mitglieder der Gesellschaft San Giorgio wirkten seit Beginn der Arbeiten die Architekten F. O. Schulze, A. Widmann, F. Hentschel, H. Gsell und als Teilnehmer R. Bennert, P. Kurr, W. Schleicher, R. Hallmann und R. Lorenz. Der ganze Wagemut der Jugend gehörte dazu, ohne staatliche Unterstützung und ohne Beiträge reicher Gönner große Ausgaben für die zweckmäßigsten Einrichtungen und Vorkehrungen zu machen. An die Energie und an den Fleiß der einzelnen Mitglieder und Teilnehmer, die ihre Zeichnungen gemeinsam kontrollierten, durch Studium und Gedankenaustausch ihre historischen Kenntnisse erweiterten und peinlich genau den ihnen zugefallenen Teil der Arbeit auszuführen trachteten, wurden die höchsten Anforderungen gestellt. Neben den vorbereitenden Arbeiten beschäftigten vor allem drei Fragen die Gesellschaft. Die Form der Veröffentlichung, die Herstellung des wissenschaftlichen Textes und das Auffinden eines verständnisvollen und zu Opfern bereiten Verlegers. Das älteste Mitglied der Gesellschaft, der Architekt F. O. Schulze, entwarf den ersten Veröffentlichungsplan, und P. Kurr übernahm die Bearbeitung des Textes, erkrankte aber bald und wurde durch Heinrich von Geymüller als Chefredakteur ersetzt. Im Anfang des Jahres 1883 gelang es dem kurz vorher als Mitglied eingetretenen Carl Stegmann, die Verlagsanstalt Bruckmann in München als Verleger zu gewinnen. Nun hatte sich alles vereinigt, um das Gelingen des großen Werkes zu ermöglichen, und nachdem auch noch einer der tüchtigsten Architekturstecher Deutschlands gewonnen war, ging es hoffnungsvoll an die Ausführung. Anton Widmann, der Gründer der Gesellschaft, leitete die Arbeiten mit ganzer Hingabe. Es war ihm aber nicht vergönnt, die Vollendung des groß gedachten Werkes zu erleben. Er starb, noch bevor das Toskanawerk seinen ersten Schritt in die Öffentlichkeit getan hatte. In Granada, auf einer im Auftrage des Fürsten Liechtenstein unternommenen Reise, wurde er nach kaum eintägiger Krankheit von der Cholera dahingerafft. Noch vor ihm starb einer der tüchtigsten Mitarbeiter, der Architekt R. Bennert, als Opfer seines Berufes, im Dienst des großen Werkes, während der Arbeiten in Montepulciano einer raschen Krankheit erliegend. Auch dem verdienstvollen Carl von Stegmann, der zuerst gemeinsam mit Heinrich von Geymüller, und seit 1890 allein als Herausgeber wirkte, ist es nicht beschieden gewesen, das Ziel zu erreichen. Er starb im Jahre 1895. An seine Stelle trat dann wieder als Herausgeber Heinrich von Geymüller, der die Arbeiten auf breitester Basis weiterführte. Nachdem er das große Werk in dem Geiste abgeschlossen hatte, den er bei Beginn der Arbeit als Richtschnur angab, legte auch er sich hin zum Sterben. Ein getreuer Helfer seit Anfang der neunziger Jahre war der jetzige Florentiner Domarchitekt Giuseppe Castellucci, der die Aufnahmen der Werke Raffaels, Michelangelos und Vasaris besorgte und in Arezzo und in Florenz auch sonst für das Toskanawerk bis zuletzt tätig war.

Nach dem seinerzeit veröffentlichten Prospekt beabsichtigte die Gesellschaft San Giorgio in einer des Gegenstandes würdigen Weise die Baudenkmäler dieser Kunstepoche zu veröffentlichen, nach Meistern zu gruppieren, sie durch Heranziehung bis dahin wenig bekannter oder beachteter Hilfsquellen wissenschaftlich zu bereichern und in ein helleres Licht zu stellen. Ein anderes Ziel war, solche Teile von Monumenten, die entweder dem Untergang schon verfallen oder einer ihrer ursprünglichen Charakter gefährdenden Restauration ausgesetzt waren, für die Nachwelt durch sorgfältige Veröffentlichung wenigstens im Abbilde zu erhalten. So ist von den reizenden Sgraffitodekorationen, die durch die Ungunst der Verhältnisse und infolge des Unverstandes der Besitzer meistens dem Untergange geweiht sind, eine Anzahl, aber, ahimè, nur zu wenig, durch die Gesellschaft San Giorgio gerettet worden.

Die Organisation des Unternehmens fußte auf zwei Hauptpunkten, erstens einem besonderen Verfahren bei den Aufnahmen der Kunstdenkmäler, und zweitens in der Forderung, daß sämtliche Zeichnungen nicht, wie bis dahin allgemein üblich war und leider noch immer üblich ist, in der eigenen Heimat des Zeichners, sondern an Ort und Stelle angefertigt und vollendet werden mußten.

Als wichtigstes Hilfsmittel diente eine 18 m hohe, siebengeschossige, auf Rollen bewegliche Turmleiter und die 12 m hohe schräggestellte Portaleiter. Die Turmleiter mit ihren zahlreichen, niederzuklappenden Brücken ermöglichte es, ganz nahe an die Bauten und ihre Zierformen heranzutreten. Ihre große Stabilität gewährleistete außerdem ein ruhiges Arbeiten und die größte Präzision im Maßnehmen. Man muß gesehen haben, wie sonst mit dem Opernglase und nach oberflächlichen Abmessungen architektonische Aufnahmen angefertigt werden, um die Arbeiten der

Digitized by Google

Gesellschaft San Giorgio richtig einzuschätzen Die leichtere Portaleiter diente für innere Aufnahmen und für Zeichnungen der Fassaden kleinerer Bauwerke. Eine umwälzende Neuerung des Verfahrens war ferner das sofortige Auftragen sämtlicher Zeichnungen vor dem Objekt. Die Aufnahmen wurden nicht im Atelier daheim nach den Handskizzen zusammengezeichnet und aus der Erinnerung verschönert, wodurch häufig das Charakteristische der Formen verloren geht, sondern das Aufnehmen und Auftragen durfte nicht eher eingestellt werden, als bis alles zusammen stimmte und überprüft worden war. Von allen Zierformen, Gesimsgliederungen, Friesen und Kapitälen wurden Gipsabgüsse genommen, nach denen dann die Auftragung im Atelier erfolgen konnte. Durch dieses Verfahren, das ebenfalls ein Novum bedeutete, war es nach Angabe Geymüllers möglich, an einem Tage die Fassade des Palazzo Medici-Riccardi aufzunehmen und abzugipsen. Der Möglichkeit eines Irrtums in den Maßen wurde durch das Auftragen und Überprüfen der Messungen an dem Bauwerk selbst auf das Wirksamste entgegen gearbeitet. Die Abgüsse der Zierformen bildeten außerdem im Atelier ein höchst wertvolles nie versagendes Vergleichsmaterial und ermöglichten dem Zeichner, der sie immer vor Augen hatte, das Charakteristische eines jedes Bauwerkes und eines jeden Meisters mit einer Treue wiederzugeben, die bis dahin bei ähnlichen Arbeiten unerhört war. Neben der großzügigen Gesamtorganisation des Unternehmens liegt in dieser „cura minimi" ein Hauptverdienst der Gesellschaft San Giorgio.

Was den Arbeitsplan betrifft, so war für die Ökonomie des Werkes von höchster Bedeutung, daß die sogenannte Protorenaissance und die Renaissance unter gothisierendem Gewande nicht in die Gesamtdarstellung einbegriffen wurde. In einer besonderen Abhandlung: „Friedrich II. von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien" (München 1908) hat Geymüller diese Fragen eingehend behandelt und auch auf die Stellung Pisas zur Kunst Süditaliens nachdrücklich hingewiesen. Nach dem Erscheinen seiner Sonderabhandlung kommt er erst im zehnten Bande des Toskanawerkes auf diese wichtigen Probleme zu sprechen. Den klassisch gewordenen Ausdruck Jakob Burckhardts „Die Renaissance hatte schon lange gleichsam vor der Tür gewartet" ergänzt Geymüller durch den nicht minder wahren Satz: „Fortwährend war sie bemüht, hereinzutreten." Nicht minder sprechend ist Burckhardts Axiom „Sobald . . die Barbarei aufhört, meldet sich bei dem noch halbantiken Volk die Erkenntnis seiner Vorzeit; es feiert sie und wünscht sie zu reproduzieren." In der Architektur beweisen das San Miniato und das Baptisterium; auf dem Gebiet der Malerei finden wir in gotischer Zeit, namentlich auf Fresken Giottos, Tabernakel und Türen, die mehr antik als gotisch sind, und Gebäude, deren Bekrönung guirlandentragende antike Figuren bilden; in der Plastik ist es Niccolo Pisano, der ganz konsequent die Antike nachahmt. Es ist wohl eine Konzession an die allgemeine Anschauung unserer Zeit, wenn Geymüller trotz der klaren Erkenntnis dieser Zusammenhänge die Architektur der Renaissance mit Brunelleschi beginnen läßt.

Den Begriff der Renaissance definiert Geymüller als eine Periode des Übergewichts der lateinischen Kunstanschauung über die gallo-germanische, als ein Bedürfnis der Italiener, sich wieder einmal in ihrer Muttersprache, der Antike, auszudrücken, als einen Protest des Südens gegen die „vom Norden ausgehende Vernachlässigung des Begriffs des Vollkommenen." Die Renaissance ist keine Wiedergeburt der antiken Architektur in allen ihren Offenbarungen, aber sie ist, wie Jakob Burckhardt sich ausdrückte, die Anwendung der Antike auf die „Bedürfnisse des inzwischen anders gewordenen Volksgeistes, den germanisch-longobardischen Staatseinrichtungen, dem allgemein europäischen Rittertum, den übrigen Kultureinflüssen aus dem Norden, der Religion und der Kirche erwachsen." Diesen Satz Jakob Burckhardts unterschreibt Geymüller. Er erweist sich als getreuer Schüler des Altmeisters auch in der Auffassung der Renaissanceprobleme im Einzelnen. So, wenn er klar legt, daß die Baukünstler der Renaissance, statt sich dem Ziele einer Neuschöpfung der gesamten antiken Architektur zu nähern, nur die von ihnen selbst geschaffenen Kompositionen mit den antiken Detailformen bekleideten. Ebenso in der Beurteilung des Barockstils, der als eine Epoche der Verwilderung angesehen wird.

Die Gesamtdisposition des Werkes läßt deutlich genug erkennen, daß dem Bearbeiter gelegentlich das Material über den Kopf wuchs. So ist der ganze erste Band mit 70 Seiten Text und 29 Tafeln Filippo Brunelleschi gewidmet. Diese sehr eingehende, fast monographische Behandlung des Bahnbrechers der Frührenaissance hatte zur Folge, daß der ursprünglich geplante Umfang des Werkes wesentlich erweitert und der Preis des Ganzen erhöht werden mußte. Im zweiten Bande sind Michelozzo, Donatello, Verrocchio, Quercia, die Della Robbia und Buggiano abgehandelt, im dritten Alberti und die beiden Rossellino, im vierten Desiderio da Settignano, Giuliano und Benedetto

Digitized by Google

da Majano, Mino da Fiesole, Andrea Sansovino und Cronaca. Im fünften Bande: Leonardo da Vinci, Giuliano und Antonio da Sangallo. Die größte Zahl von Künstlern vereinigt der sechste Band: Andrea Bregno da Milano, Guidoccio die Andrea, verschiedene Sieneser Meister: Antonio Federighi, Giovanni di Stefano, Lorenzo di Mariano (Marinna), Francesco di Duccio del Guasta, Giacomo Cozzarelli, Giovanni di Pietro (Castelnuovo), Bartolommeo Neroni (Riccio), Francesco di Giorgio; mehrere Luccheser Meister: Matteo Civitali, Niccolo Civitali, Francesco Marti, dann Baccio da Montelupo und im Anhange Ventura Vitoni und Pagno di Lapo Portigiani. Den siebenten Band eröffnet Raffael. Es folgen Antonio da Sangallo der Jüngere, Baccio d'Agnolo, Benedetto da Rovezzano, Giuliano di Baccio d'Agnolo und seine Brüder, Baccio Bandinelli, Baldassarre Peruzzi, Jacopo Barozzi da Vignola und Mariotto di Zanobi Folfi mit dem Beinamen l'Ammogliato. Der ganze achte Band ist Michelangelo gewidmet. Im neunten Bande sind vereinigt: Giovannantonio Dosio, Giovanbattista del Tasso, Battista di Cristofanello Infregliati, Giorgio Vasari und Bartolommeo Ammanati. Mit dem zehnten Bande beginnt der systematische Teil des Werkes. Er enthält umfangreiche, glänzend illustrierte Auseinandersetzungen über Material und Arbeit des Bauens, Handzeichnungen und Modelle, Kirchen, Paläste, Höfe, Loggien und Villen. Der elfte Band schließt den darstellenden Teil des Werkes ab. Er beginnt mit einer Illustration der einzelnen Gebäudeteile, dann folgen die Artikel: Altäre, Tabernakel und Kirchenmobiliar. Alsdann ein Abschnitt: Türen, Fenster und Kamine. ein anderer: Mauern, Gesimse und Balustraden, darauf Decken, Gewölbe und Fußböden, dann Kapitäle und Konsolen, Ornamente und Sgraffiti, und zuletzt Gesamtüberblick und Schlußwort. Ein handlicher Registerband, von R. Hallmann mit großer Sorgfalt und Umsicht zusammengestellt, ermöglicht schnelle Orientierung.

In jedem Bande zerfällt der Text in zwei Teile, Allgemeines und Monographien. In dem allgemeinen Teile werden Fragen besprochen und Gegenstände behandelt, die sich nicht auf einzelne Meister oder auf ein einziges Bauwerk beziehen, sondern aus dem Zusammenhange einer größeren Anzahl von Werken und aus ihrem Vergleich untereinander sich ergeben. Fragen, wie die Entwicklung der Bossen, der Kapitellformen, der Fenster, des toskanischen Hauses usw. haben zu einer Anzahl von Einzelaufsätzen Veranlassung gegeben. Diese systematische Behandlung des inhaltlich Zusammengehörigen bringt Forschungsresultate zur Kenntnis, welche der nach Künstlerpersönlichkeiten geordnete biographische Teil des Werkes nicht zu betonen vermochte. Der Text des elften Bandes enthält eine Reihe von Exkursen verschiedenster Art. Einige Fragen, über die Geymüller erst im Verlauf der Arbeit zur Klarheit gelangte, fanden hier ihre endgültige Beantwortung. Ein Meisterwerk der Synthese ist vor allem der Abschnitt, in dem das Vorhandensein zweier gleichzeitiger Stilrichtungen in der Renaissancearchitektur Toskanas, analog der Entwicklung in Frankreich, nachgewiesen wird, einer strengen und einer freien Richtung, die gleichzeitig nebeneinander fortlaufen und abwechselnd die Oberhand gewinnen. Nicht minder beachtenswert ist ein anderer Exkurs über die Bedeutung der Dekoration in der Architektur der Renaissance, ein Aufsatz, in dem Geymüller zeigt, daß von den drei Hauptgebieten und wichtigsten Ausdrucksformen der Baugesinnung jener Zeit, Kirchenbau, Palastbau und architektonische Dekoration, letztere die höchste Stufe erreicht hat. Besonders reich an geistvollen Beobachtungen ist schließlich der Exkurs über den Ideal- und Phantasiebau mit seinen Beigaben wenig bekannter oder unedierter Zeichnungen Filaretes, Sangallos und anderer. Hier offenbaren die Künstler der Renaissance Baugedanken, die erst Jahrhunderte später verwirklicht worden sind. Einige Turm- und Pyramidendarstellungen Filaretes, die zwischen 1460 und 1466 entstanden sind, erinnern an die modernsten amerikanischen Wolkenkratzer und eine der Stufenpyramiden zeigt Vorbilder für ähnliche Bauten bei Du Cerceau.

Während des Fortschreitens der Drucklegung stellte sich die Notwendigkeit einiger Berichtigungen und Nachträge heraus: Stegmann hatte geglaubt, auf Grund des bekannten Holzmodells von 1489 den Palazzo Strozzi Giuliano da Sangallo zuweisen zu müssen, während als sein Urheber Benedetto da Majano anzusehen ist, dessen Zeichnung genau mit dem ausgeführten Bau übereinstimmt. Dem entsprechend hat Geymüller nachträglich eine Änderung vorgenommen. Die Monographie über Leon Battista Alberti ist durch Stegmann von einem Gesichtspunkt aus behandelt worden, der im Widerspruche steht zu Geymüllers Ansicht und zu den Meinungen der neueren Albertiforscher. Geymüller hat daher in einem Nachtrag das Wirken Albertis und sein Verhältnis zu Bernardo Rossellino richtig beleuchtet. Erst nach dem Tode Stegmanns wurde die Frage der Entstehungszeit des Tabernakels Donatellos an Or San Michele lebhaft erörtert, eine Frage, deren Beantwortung für die Geschichte der Ornamentik der Renaissance von ganz hervorragender Bedeutung ist. Auch zu

Digitized by Google

diesem Problem hat Geymüller in einem Nachtrage Stellung genommen.

Zum Schluß noch einige Zahlenangaben über den Umfang des Werkes. Es enthält im Ganzen 668 Blätter, von denen 298 doppelseitig auf den Text mit 340 Abbildungen in Zeichnung und 271 Abbildungen in Lichtdruck entfallen. Die Zahl der Tafeln beträgt 370 (darunter 29 Doppeltafeln), von denen 162 in Kupferstich und 208 in Lichtdruck hergestellt sind. Auch einige ziffernmäßige Angaben über die Herstellungskosten werden von Interesse sein. Es haben laut freundlicher Mitteilung der Verlagsanstalt erfordert:

Honorare der Herausgeber . . .	M. 92 141.—
„ „ Kupferstecher . . .	„ 45 106.—
Photographische Aufnahmen . .	„ 30 125.—
Lichtdrucke	„ 29 925.—
Kupferdrucke	„ 7 875.—
Lithographien	„ 2 450.—
Buchdruck und Klisches	„ 19 210.—
Anzeigen, Prospekte, Spesen, Reisen	„ 45 000.—
	M. 271 832.—

Für diese Summe hätte man ein recht stattliches Gebäude aufführen können. Die Einnahmen aus dem Verkauf des Werkes bleiben hinter den Ausgaben um ein Beträchtliches zurück, auch die Honorare der Herausgeber sind mit M. 92 000 außerordentlich niedrig angesetzt, wenn man berücksichtigt, daß sie sich auf fast dreißig Jahre verteilen und daß ein kolossales Arbeitsquantum dafür geleistet worden ist. Es haben eben alle Beteiligten Opfer bringen müssen, um die Durchführung einer Arbeit zu ermöglichen, die ein Beispiel dafür bildet, daß wir Deutschen auch einmal die materiellen Interessen hintansetzen können, wenn es gilt, ein ideales Ziel zu erreichen. Die Verlagsanstalt F. Bruckmann in München, die in hochsinniger und großartiger Weise die gewaltige Last auf sich genommen und nach Überwindung großer Schwierigkeiten das Unternehmen siegreich zu Ende geführt hat, darf zu diesem Erfolge aufrichtig beglückwünscht werden. Walter Bombe.

D. PEDRO DE MADRAZO: Catálogo de los cuadros del Museo del Prado. X. edicion. 454 S. 100 Phototypien, 112 facs. Signaturen. — Madrid 1910. J. Lacoste — 11 Ptas.

Zum ersten Mal liegt nun in einem Band ein Verzeichnis der Gemälde des Pradomuseums vor. Der Katalog wird jedem Kunsthistoriker nicht nur deshalb unentbehrlich sein, weil er sämtliche Gemälde der Galerie anführt, sondern weil seit letztem Jahr dank einem überaus pfiffigen Einfall des Direktors die ganze Nummerierung geändert ist. Soweit die Tätigkeit der Direktion bei diesem Katalog sonst in Frage kommt, steht sie auf gleicher Höhe wie die erwähnte Leistung. Madrazos Arbeit war für seine Zeit (1872 erschien die erste Ausgabe der italienischen und spanischen Gemälde) wirklich erstaunlich und bewundernswert. Inzwischen ist aber die Kritik weitergeschritten. Doch darauf nimmt die jetzige Galerieleitung keinerlei Rücksicht. Nicht einmal die Biographien der spanischen Meister sind genau. Bei Greco liest man immer noch das unrichtige Todesjahr 1625, wo doch schon längst der 7. April 1614 als Todesdatum bekannt ist. Bei Ribera ist Geburts- wie Sterbejahr falsch angegeben. Erfreulicherweise sind wohl einige Signaturen verzeichnet; bei vielen Bildern findet man jedoch nur den lakonischen Bescheid Firmado (wo doch oft neben dem Künstlernamen die Jahreszahl zu lesen ist!), bei einer noch größeren Anzahl aber fehlt überhaupt jeglicher Hinweis auf die Signatur!

Die wenigen Umbenennungen sind recht unglücklich. Nr. 288 steht sicher Giorgione äußerst nahe, was selbst die anerkennen, die das Bild nicht dem Meister selbst geben wollen; aber niemals ist es ein Pordenone. Das (signierte!) Bild von Leal Nr. 1161 wird angezweifelt! Dagegen figurieren 1080 ebenso wie 1087 noch immer als Originale von Ribera, und Nr. 1637 „Die eherne Schlange" noch immer als signiertes Werk des Rubens, wo schon längst die Signatur als gefälscht und van Dyck als Autor erwiesen ist. Nr. 2094 möchte ich eher für eine Arbeit des „Meisters des sterbenden Cato" wie des Honthorst halten. Die von Justi und auch von namhaften spanischen Kunsthistorikern als Arbeiten Antonio del Castillo's erkannten Bilder Nr. 951—956 figurieren noch immer lustig als Werke des Pedro de Moya. Ergötzlich wirkt auch die Bemerkung, der Ildefonsaltar von Rubens befinde sich noch in der Belvederegalerie zu Wien. Dies eine kleine Blütenlese.

Ebensosehr nun wie diese „Tätigkeit" der Galerieleitung zu tadeln ist, muß man die Leistung des Herausgebers anerkennen. Der Druck ist gut, das Format äußerst handlich, die vielen Abbildungen geschickt gewählt und klar, soweit es bei dem Format möglich war. Bemerkt sei noch, daß Lacoste nun beinahe sämtliche Gemälde der Galerie aufgenommen hat, was umso mehr zu begrüßen ist, als bisher die anderen Photographen, selbst Anderson nur eine kleinere oder größere Auswahl der Sammlung getroffen haben.

August L. Mayer.

Digitized by Google

JOSEF ZEMP unter Mitwirkung von ROBERT DURRER: Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. — Mitteilungen der Schweizer Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Neue Folge VII. Genf 1910. Verlag von Atar, A.-G.

Diese Lieferung, die dritte des Werkes selbst, schließt eine Arbeit ab, welche an Gründlichkeit des Textes sowie an Reichhaltigkeit und Genauigkeit ihres Bilderschmucks schlechthin mustergiltig ist.

Bietet auch die Geschichte des Klosters, die hier vom Jahre 1500 bis zur Gegenwart geführt wird, keine Höhepunkte mehr, wie sie die karolingische, romanische und gotische Periode brachte, so geht doch keine Zeit ganz leer aus, so daß wir die seltene Gelegenheit haben, das lückenlose Wachsen eines solchen Komplexes über die Jahrhunderte zu verfolgen. Die Methode der Verfasser, die rein historische und die kunsthistorische Entwickelung ineinander zu wirken, erweist sich hier als besonders glücklich, wo alles darauf ankommt, eben dieses organische Werden lebendig zu veranschaulichen. Malerei und Plastik bleiben diesmal zurück, aber die Innenarchitektur läßt manches gute Stück an Türen, Decken und Möbeln sehen.

Was den Grund zu der reichen Publikation gegeben hat: die karolingischen und auch die gotischen Funde, das kommt in dieser Lieferung in einem anhängenden Kapitel noch einmal zur Sprache. Denn seit dem Erscheinen der ersten beiden Hefte (1906 und 1908) sind diese Funde beträchtlich vermehrt worden und haben damit die Möglichkeit einer besseren Deutung geboten. Zudem hat Zemp die karolingischen und gotischen Fresken abgelöst und nach Zürich in das Schweizer Landesmuseum gebracht. Damit erst haben sich photographische Aufnahmen anfertigen lassen, welche teilweise die früher nach Aquarellen gegebenen Abbildungen glücklich ersetzen.

Noch ist der Schatz der Kirche an Fresken nicht ganz gehoben. Aber er ruht unter der Tünche einer 1878 vorgenommenen Renovation, und es wird einer neuen Renovation bedürfen, um ihn ans Licht zu fördern. Diese glänzende Publikation ist geeignet, den Stein ins Rollen zu bringen.

Franz Lanndsberger.

SCHEGLMANN, DR. SYLVIA, Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhdt. Straßburg, Heitz, 1910 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 80), SS. VIII, 48, 6 Tafeln.

Der Titel reizt die Wißbegier — ein höchst interessantes Thema und dabei auf 48 Seiten zusammengedrängt. Es müßte ein Genuß sein, das zu lesen! Man wird leider nur zu grausam enttäuscht, denn die objektiven Resultate, die die Schrift bringt, bestehen zum größten Teile aus den Forschungen, die die Verfasserin im Burckhardtschen Cicerone und — im Handbuch von Lübke-Semrau angestellt hat. Mindestens ein Viertel des Buches besteht aus aneinandergereihten Zitaten aus diesen und einigen wenigen anderen Autoren. Von neuen Resultaten bringt das Buch weniger, als man von einer mittelmäßigen Seminararbeit verlangen darf.

Danach würde es sich also erübrigen, von dieser Arbeit überhaupt Notiz zu nehmen, wenn nicht zwingende methodische Gründe vorhanden wären, die Schrift schärfer ins Auge zu fassen. Es handelt sich nämlich darum, wie die Verf. subjektiv zu den von ihr behandelten Dingen steht. Überhaupt scheint sie mehr Gewicht darauf gelegt zu haben, darzustellen, wie sie die Entwicklung sieht, als neue Forschungsergebnisse mitzuteilen. Und in dieser Hinsicht ist es geradezu unfaßbar, wie tief und fest noch heute der klassizistische Dogmatismus eingewurzelt ist. Gerade in den letzten Jahrzehnten haben sich die besten Köpfe in der Kunstwissenschaft bemüht, mit dem dogmatischen Wortgeklingel von der ewigen und nachahmenswürdigen Schönheit und Harmonie der Antike und der Renaissance und ähnlichem Unsinn aufzuräumen, sie haben es versucht, die Kunstwissenschaft aus den Fängen einer doktrinären normativen Ästhetik zu befreien und sie auf wirklich wissenschaftliche, d. h. objektive Grundlagen zu stellen, sie haben uns gelehrt, nicht nach dem zu schauen, was etwa sein sollte oder könnte oder müßte, sondern danach zu forschen, was war und ist; und da kann noch heute ein Buch geschrieben und gedruckt werden, das in klassizistischem Eigendünkel und Besserwissen die Kunstschriften vom Ende des XVIII. Jahrhunderts weit hinter sich läßt! Um in exemplo zu zeigen, wie die Verf. sich zu dem überaus komplizierten und schwierigen Probleme stellt, d. h. wie sie sich dazu nicht stellt, sondern kurzerhand den gordischen Knoten zerhaut, sei hier ein Passus aus dem Vorwort mitgeteilt (p. VIII): „Der Deckenmalerei im allgemeinen wird immer etwas Unnatürliches und Kunstwidriges anhaften, trotz der Decke der Sixtina und

Digitized by Google

der Domkuppel zu Parma. Aber selbst die Zweckmäßigkeit überhaupt und den hohen Wert mancher dieser Werke insbesondere zugegeben, möchte ich doch wenigstens die schwer auf den Beschauer lastenden historischen Szenen gerne missen; selbst die idealen allegorischen Szenen wirken oft unerträglich. Figürliche Darstellungen gehören vielleicht überhaupt nicht an Decken, am wenigsten an flache. Wenn aber dennoch solche Vorwürfe gewählt werden, so verdient nach meinem Ermessen die gewöhnliche Vorderansicht und die strenge Komposition den Vorzug vor den künstlerisch verschobenen und illussionsmäßig angeordneten Gruppen und Architekturen. Die irdischen Ereignisse wirken in solchen Deckenbildern trotz raffinierter Illusionsmittel doch nicht glaubhaft und die himmlischen büßen durch die naturalistische Wirklichmachung alle Würde und Hoheit ein." Daraus sieht man auch schon, in welches Prokrustesbett die Verf. die Entwicklung selbst einspannt. Gerade die in der Deckenmalerei bahnbrechenden und entwicklungsfördernden Werke werden in Grund und Boden verdammt (selbst ein Correggio muß sich den Vorwurf des „Virtuosentums", des „Strebens nach Effekt", der „Entwürdigung des Heiligsten" usw. (S. 30) gefallen lassen, beim XVII. Jahrhdt. wird von einer „Krankheitsgeschichte der Kunst" (S. 36) gesprochen!), während die retardierenden, klassizistischen Werke ihren höchsten Beifall finden. Dabei begeht sie leider die Inkonsequenz, die Wurzeln des von ihr verdammten illusionistischen Deckenstils, Mantegna und Melozzo, überaus zu loben — wahrscheinlich nur, weil ihre Gewährsmänner (Burckhardt, Thode usw.), dies getan haben.

Auf das meritorische, d. h. auf die Darstellung der Entwicklung selbst kann hier gar nicht eingegangen werden, denn das hieße das ganze Buch nochmals von vorne schreiben. Geradezu erheiternd wirkt der Zorn, in den Verf. bei der Betrachtung des XVII. Jahrhunderts (von dem sie übrigens die wichtigsten Deckenfresken überhaupt nicht kennt) gerät; Worte wie „prahlerische effekthaschende Massenproduktion", „Theatralische Bravour", „unglaubliche Oberflächlichkeit", „gewissenlose Handfertigkeit", „liederlichstes Extemporieren", „widersinnige Überladung der Gewölbe" u. a. m. (S. 35 ff.) schwirren nur so in der Luft herum. Die Dekorationsmalerei „fristet zu Ausgang des XVII. Jahrhunderts eigentlich nur als Kulturgewohnheit (!) und Zeitvertreib (sic!) ihr Leben" (S. 40). Am lustigsten ist aber entschieden der Schluß des Abschnittes über das XVII. Jahrhundert: „Langsam überwindet Italien im Verlaufe des folgenden Jahrhunderts durch einen inneren Gesundungsprozeß den verhängnisvollen Einfluß der großen Künstler der Hochrenaissance" (S. 41) (?!)

Wahrlich, wenn noch mehrere solcher Bücher erscheinen (die obendrein noch die „akademische Beglaubigung" im Doktortitel zur Schau tragen), dann haben die exakten Naturwissenschaftler und Historiker ein Recht, uns Kunsthistoriker lächelnd über die Schulter anzusehen, wenn wir von einer Kunst-Wissenschaft sprechen und uns auf eine Stufe mit Wunderdoktoren und Zeitungsästhetikern zu stellen.

Oskar Pollak.

GEORG HABICH, Das Gebetbuch des Matthäus Schwarz. Mit 22 Tafeln in Lichtdruck. München, 1910.

Im Jahre 1520 betraute der wegen seiner Freude an schönen Kleidern bekannte Augsburger Kaufmann Matthäus Schwarz den Schreiber Johannes Mittner und den Miniaturisten N. R. mit der Herstellung eines pergamentenen Gebetbüchleins, das sich heute in der Bibliothek des Prämonstratenser-Stiftes Schlägel in Oberösterreich befindet und nunmehr von Georg Habich in einer Auswahl der interessantesten Blätter veröffentlicht wurde (Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften, philos.-philolog. und hist. Klasse, Jg. 1910, 8. Abhandlung). Als Kenner der älteren Kleinplastik gelang es Habich, mit Hülfe zweier auf Narcissus Renner Illuminista geprägten Schaumünzen die Initialen N. R. befriedigend zu erklären und mit Renner einen neuen Meister in die Augsburgische Kunstgeschichte einzuführen. Auffallend ist, daß die Malereien dieses Mannes, in dem schon sein Vorname (der heil. Narciss hatte in Augsburg der heil. Afra die Taufe gespendet) ein Augsburger Kind vermuten läßt, durchaus im Donaustile gehalten sind und zwar nicht allein das Landschaftliche sondern auch das Porträt Schwarzens Tafel V, 1. Man erinnert sich des Zusammenhanges, den seinerzeit Friedländer zwischen der Miniaturmalerei und dem Stile Altdorfers angenommen hatte. Dieser Meister ist denn auch unter den Vorlagen, die nach alter Illuministengepflogenheit Renner in der gedruckten Kunst gesucht hatte, neben Dürer, Weiditz und Cranach hervorragend vertreten: dem Blatte VIII, 2, vor dem Habich auf ein Vorbild in Burgkmairs Art geschlossen hatte, ist der Altdorfer-Schnitt B. 49, dem Blatte IX, 2 B. 48 zugrundegelegt. Ansonsten unterscheidet das Schwarzsche Gebetbuch sich insbesondere in zwei Punkten von anderen Erzeugnissen seiner

Digitized by Google

Art und Zeit: einmal dadurch, daß der weltliche Einschlag, der sonst meist auf die Randeinfälle beschränkt bleibt, hier sich ganzer Seiten bemächtigt, auf denen der Besteller vier stadtbekannte Augsburger Narren abbilden ließ, und dann durch die von Habich mit großer Sachkenntnis aufgezeigte starke Benützung italienischer und deutscher Plaketten für die Umrahmungen der Bilder und Textseiten. „Mehr als bisher", sagt Habich, „wird man neben den italienischen Stichen die italienische Plakette zu berücksichtigen haben, wenn die Frage nach dem Woher transalpiner Motive auftaucht." Und er macht von dieser Erkenntnis sofort die Nutzanwendung, indem er für eine ganze Reihe von Motiven Dürerscher Stiche die Vorbilder aus dem Gebiete der italienischen Kleinplastik namhaft macht. Auf diese Ergebnisse, die man nicht leicht in einer Arbeit suchen wird, die den Titel der vorliegenden trägt, sei mit besonderem Nachdrucke verwiesen. H. Röttinger.

PAUL HARTMANN, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. Ihre Entwicklung bis zum Eindringen des neuen Stils zu Beginn des XV. Jahrhunderts. München, F. Bruckmann 1910. M. 36.—.

Es gehört ganz gewiß einige Entsagung dazu, um ein Buch wie das von Hartmann in Angriff zu nehmen. Entsagung gegenüber einem einleuchtend dankbaren Stoff, wie es die Plastik Schwabens im XV. Jahrhundert ist, der trotz M. Schüttes gehaltvollem Buch immer noch seines Bearbeiters harrt: statt dessen die dornige Aufgabe zu übernehmen, die Anfänge der Monumentalplastik auf schwäbischem Gebiete aufzuhellen — ist wahrlich aus mehr als einem Grunde eine rühmliche Tat. Erst hierdurch werden Bearbeiter der Ulmer Bildhauer-Schulen des XV. Jahrhunderts ein sicheres Fundament für ihren Bau gelegt finden. Denn aus der undankbaren Aufgabe ist in der Ausführung Hartmanns ein völlig selbständiger Wert geworden.

Die Selbstbeschränkung des Verfassers geht aber noch weiter, als der Titel ahnen läßt. Er bezeichnet zwar die Quellen der schwäbischen Gotik genau, aber er verzichtet auf jede nähere Durchführung von Einflüssen und Verwandtschaften in Frankreich und Deutschland. Obwohl er genau informiert ist, resigniert er; und seine Absicht geht nur auf eine einfache Beschreibung der historischen Stilentwicklung in einem Kreise der durch die Namen: Gmünd, Augsburg, Rottweil, Ulm und Eßlingen, vollkommen erschöpft ist. Und dennoch, und obgleich diese Dinge mit wenigen Ausnahmen künstlerisch unter dem Durchschnitt bleiben, muß man gestehen, daß es wenige kunsthistorische Werke gibt, die einen so zwingenden und einen so eleganten Eindruck machen, und bei denen die Geringfügigkeit des Gegenstandes kein Hinderungsgrund für ihre Bedeutung ist. Wenn wir Hartmanns Analysen lesen, so glauben wir an seine „Helden" und glauben doch auch zugleich, daß niemand weiter davon entfernt ist, sie für Helden ohne Anführungszeichen zu halten als er selbst.

Diese objektive Betrachtungsart, die in dem Kreis der für sich bestehenden Kunstwerke bleibt und sie allein gegeneinander abwägt, ist vielleicht fruchtbringender für die ästhetische und historische Kunstschätzung als die eigentlich kunsthistorische Deduktion mit dem Nachdruck auf den Beeinflussungen. Wenigstens dann, wenn die Untersuchung so klar und analytisch geführt wird und die Logik der Beweisführung so durchsichtig ist wie hier. Es ist erstaunlich, wie viel Individuelles noch bei anscheinend so gleichartigen Stücken von dem strengen Stil, ja der Manier der lokalen frühgotischen Plastik dabei zutage gefördert wird. Als Gewinn trägt man von der Lektüre des Buches eine wesentlich andere Einschätzung solcher Werke davon; unser Auge ist wieder für einige Nuancen schärfer eingestellt worden.

Hartmann unterscheidet drei Schulen in der schwäbischen Plastik des XIV. Jahrhunderts. Alle werden in gleicher Weise von außen her importiert und stempeln damit Schwaben zu einem Kolonialland in künstlerischer Beziehung. Die Rottweiler und die Gmünder Schule kommen über Straßburg (Westfassade) von Frankreich her, die Ensingerschule hingegen geht von Sluter aus. Der provinziale Charakter Schwabens zeigt sich sehr auffällig darin, daß alle Schulen nach den wenigen Arbeiten der führenden Meister aus dem Westen rasch verwildern; und erst von der Ensingerschule in Ulm geht ein so bedeutender Geist von neuem hochqualifizierten Realismus aus, daß hier die Blütezeit des XV. Jahrhunderts anknüpfen kann. Es ist nicht anders, auch in dem anscheinend unpersönlichen Betriebe der bürgerlichen Gotik gibt erst die große Persönlichkeit den Ausschlag: wie Ulrich von Ensingen die Ulmer zu dem größten Bauwerke Schwabens unter seiner Führung mitreißt, so ist er es, der die ersten Skulpturen vom künstlerischen Rang in Schwaben überhaupt entstehen läßt, jene hochbedeutenden Archivoltenfiguren der sitzenden Apostel im Ulmer Haupt-

Digitized by Google

portal, die man erst jetzt, in musterhaften Lichtdrucken kennen lernt.

Zur Rottweiler Schule, die ca. 1330—1350 blüht, zählen als führende Arbeit die Prophetenstatuen am Südportal des Rottweiler Kapellenkirchturms, dann die feineren Statuen ebendort, das Nordportal des Augsburger Doms, die Madonna und die kleinen Portale am Langhaus der Gmünder Kreuzkirche sowie die Ostteile der Liebfrauenkirche in Eßlingen (Marientympanon). Die Gmünder Schule umfaßt die ganze zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Der Meister ist hier der des Südportals an der Kreuzkirche zu Gmünd (Chor), mit der originellen Schöpfungsgeschichte (das Meiste jedoch von Gesellenhand ausgeführt); Schulwerke sind das Nordportal dort, das Südportal das Augsburger Domes und die 4 Nebenportale des Ulmer Münsters nebst dem Tympanon des Hauptportals. Der dramatische Erzählungsstil dieser Werke geht wohl direkt auf Peter Parler zurück; der malerische Einfluß in den Reliefs stammt aus französischen Miniaturen. Die Ensingerschule endlich hat zwischen 1395 und 1420 die sitzenden Apostel, die vorderen Pfeilerfiguren, die Statuen an der Stirnwand der Vorhalle sowie die an den Strebepfeilern des Chors am Ulmer Münster gearbeitet, endlich die Tympana am Südwest- und Westportal der Frauenkirche zu Eßlingen.

Hohes Lob verdient die Ausstattung des Werkes, die ihm die Verlagsanstalt Bruckmann angedeihen ließ. Mit Unterstützung der Straßburger Universität und der Württembergischen Staatsregierung ist aus dem stattlichen Foliobande mit seinen 28 lose beigelegten Lichtdrucktafeln das monumentale „Korpus der schwäbischen Plastik von 1330—1420" geworden, das Hartmann vorschwebte. Es wäre zu wünschen, daß eine derartig vornehme Ausstattung auch anderen Zweigen deutscher Kunst zuteil würde, die es vielleicht mehr verdienten!

Paul Ferd. Schmidt.

F. O'DONOGHUE, Catalogue of Engraved British Portraits preserved in the department of Prints and drawings in the British Museum. Vol. II D—K London: gr. 8°: 1910.

Obwohl der Verfasser sich mittlerweile in den Ruhestand hat versetzen lassen und sich wahrscheinlich nur noch der Vollendung dieser großen Arbeit widmet, hat es doch zwei Jahre gedauert bis er wieder einen Band, diesen zweiten, veröffentlichen konnte. Angesichts der Überfülle an Daten und Angaben, die der Band bietet, kann dieses Tempo einen auch nicht Wunder nehmen. Zum verwundern dagegen ist die außerordentliche Umsicht und Genauigkeit der Arbeit. Bei allen Stichproben die ich machte fand ich nie einen Mangel oder gar einen Fehler vor. So kann ich nur all das Günstige wiederholen was ich an dieser Stelle über den ersten Band sagen konnte, und nochmals betonen, daß das Werk verspricht eines unsrer gediegensten und nützlichsten Hülfsmittel zu werden. Da die Sammlung selbst Bildnisse aus den bekannten illustrierten Zeitungen (Ausschnitte), und Reproduktionen verzeichnet, kommt eine ungewöhnlich große Iconographie zu Stande, und bei der gewählten Anlage des Katalogs bildet er zugleich ein verläßliches wenn auch in den Angaben knappes biographisches Lexikon.

H. W. Singer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

32. Bd. Heft 1:

WILHELM BODE, Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten. (2 Taf.)

AXEL L. ROMDAHL, Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos. (15 Abb.)

FRIDA SCHOTTMÜLLER, Ein unbekanntes Bildnis des Bartolomeo Veneto. (1 Taf. u. 2 Abb.)

DETLEV FRH. VON HADELN, Beiträge zur Tintorettoforschung. (11 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 12:

SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen IX. 1 Taf.

J. A. ENDRES, Der Nebenraum der St. Wolfgangskrypta zu St. Emmeram in Regensburg. 1 Abb.

WILHELM BAUMEISTER, Die Stifter des Bartholomäusaltars. 2 Abb.

H. OIDTMANN, Acht Scheiben Kölner Kleinmalerei des XVI. Jahrhunderts. 7 Abb.

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Kunstschätze im Sinaikloster. 6 Abb.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 5:

ODILO WOLFF O. S. B. Beuroner Kunst. 1 Taf. 39 Abb.

Vergleiche dazu Der Pionier, Heft 5, Kunstgewerbliche Arbeiten der Beuroner Schule. 9 Abb.

FRANZ WOLTER, Die Winterausstellung der Sezession München.

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft VI:

ERICH HANCKE, Der Nachwuchs der Berliner Sezession.

KARL SCHEFFLER, Wilhelm Trübner. Zu seinem sechzigsten Geburtstage. (11 Abb.)

EUGÈNE DELACROIX, Nicolaus Poussin. (12 Abb.)

ARTHUR HOLITSCHER, Julius Pascin. (7 Abb.)

MAURICE DENIS, Edmund Croß.

GUSTAV PAULI, Die moderne Galerie.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 6:

PAUL SCHUMANN, Max Klingers Zyklus „Vom Tode". (3 Abb.)

B. SAUER, Alte und neue Niobiden. (19 Abb.)

HELMUTH TH. BOSSERT, Ein Frühwerk des Hausbuchmeisters. (6 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 1:

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIM, Nordböhmische Überfanggläser der Biedermeierzeit (2 farb. Taf. u. 51 Abb.).

HARTWIG FISCHEL, Liselund auf Möen (6 Abb.).

CLARA RUGE, Amerikanische Kunstausstellungen der Saison 1909—1910 (15 Abb.).

Heft 2:

EUGEN GUGLIA, Die Besuchs- und Gelegenheitskarten der Sammlung Figdor in Wien. (125 Abb.)

A. S. LEVETUS, Neues von der Guild of Handicraft. (14 Abb.)

DER CICERONE.

Heft 4:

EDMUND WILHELM BRAUN, Die Sammlung von Porträtminiaturen des Herrn Dr. Ludwig von Flesch-Festau in Wien (22 Abb.).

GEORG BIERMANN, Die Konkurrenz zum Bismarck-Nationaldenkmal.

Heft 5:

PAUL KORB, Corot, Delacroix und Courbet. Zur Ausstellung in der Galerie Miethke in Wien. (1 Taf. 5 Abb.)

E. STEINMANN, Aus römischen Kirchen. (2 Abb.)

WALTER BOMBE, Florentiner Werkstätten der Renaissance.

Heft 6:

ERNST ZIMMERMANN, Dresdner Fayencen. (11 Abb. davon 7 auf 2 Taf.)

ARCHITEKT PROF. WILHELM KREIS, Nochmals zur Bismarck-National-Denkmal-Konkurrenz.

DIE KUNST FÜR ALLE.

Heft 14:

RICHARD BRAUNGART, Alois Kolb. (21 Abb.)

L. BROSCH, Ettore Tito. (1 farb. Taf. u. 11 Abb.)

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Heft 1. XII. Band.

DAVID VIOLLIER, Ausgrabungen des Schweizerischen Landesmuseums. V. Die gallischen Gräber in Langdorf bei Frauenfeld (Thurgau). (Taf. I.)

W. DEONNA, Quelques monuments antiques trouvés en Suisse.

D. VIOLLIER, Fouilles exécutés par les soins du Musée national. IV. Le cimetière barbare de Kaiser-Augst.

Digitized by Google

J. R. RAHN, Nachbildungen des Utrecht-Psalters auf zwei karolingisch. Elfenbeintafeln. (Taf. II. u. III.)

J. R. RAHN, Die ältesten Ansichten des Schlosses Tarasp. (Taf. IV u. V.)

DR. E. A. GESSLER, Der Zweihänder. Eine waffengeschichtliche Studie mit besonderer Berücksichtigung Basels. (Taf. VI.)

DR. A. ZESIGER, Der bernische Goldschmied Jacob Wysshau 1545—1603.

ALFRED KÜHN u. PROF. PAUL GANZ, Manesse-Codex und Rosen-Roman.

Heft 2:

PH. ROLLIER, Une marque de fabrique chez l'artisan palafitteur. (Taf. VII.)

E. TATARINOFF, Eine prähistorische Ansiedelung im Rinthel. (Taf. VIII.)

C. FELS, DR. TH. ECKINGER, L. FRÖHLICH, V. JAHN, Grabungen der Gesellschaft Pro Vindonissa im Jahre 1909 (und eine aus dem Jahre 1907).

DR. R. DAVID, Ein spanischer Bericht über ein Turnier zu Schaffhausen. (Übersetzung.)

DR. J. L. BRANDSTETTER, Die Funde im Kloster Rathausen 1883.

E. WYMANN, Die Anfänge der Kapelle im Götschwiler zu Spiringen. (Taf. IX.)

S. MEIER, Die Ehrenbecher und Ehrengeschirre der Städte Bremgarten und Mellingen.

J. KELLER-RIS, Johann Jacob Frey der Fayenzler 1745—1817. (Taf. X.)

Beilage: Geschenke, Ankäufe und Depositen für das Schweizerische Landesmuseum i. Jahre 1909.

---

3. Heft. Aus dem Inhalt:

J. R. RAHN, Funde in der Marienkapelle des Kloster Wettingen. (Taf. XI.)

DR. ALFRED KUHN, Die Spetzschen Miniaturen.

HANS LEHMANN, Die Glasmalerfamilie Wildermut zu Biel und Neuenburg und die Glasgemälde in der Kirche zu Ligerz. (Taf. XII.)

ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 2:

CORNELIUS GURLITT, Die Bauten Adrianopels. II. (21 Abb.)

OSTHAUS, Spanische Fliesenkeramik. (1 Taf., 8 Abb.)

PHILIPP WALTER SCHULZ, Die islamische MALEREI. II.

T. J. ARNE, Monumentale Menschendarstellungen in der mohammedanischen Kunst. (1 Taf. 6 Abb.)

J. PH. VOGEL, Der Brahmanische Opferpfosten von Isâpur.

M. V. BRANDT, Der chinesische Fächer. (2 Taf. 9 Abb.)

OSCAR MÜNSTERBERG, Leonardo da Vinci und die chinesische Landschaftsmalerei. (13 Abb.)

ONZE KUNST.

März 1911:

MAX ROOSES, De Vlaamsche Kunst in de XVIIe eeuw teutoongesteld in het Jubelpaleis te Brüssel in 1910.

3. (Schluß)-Artikel: A. Brouwer, Joost van Crasbeeck (2 Abb.), D. Teniers (2 Abb.), Abr. Teniers, H. v. Duyn, Gonzales Coques, Frans Snijders, Jan Fijt (1 Abb.), Jan Siberechts (1 Abb.).

WALTER VAN DIEDENHOVEN, Een woordje bij eenige bijoux van Bert Nienhuis (11 Abb.).

JAC. VAN DEN BOSCH, Over twee merkwaardige vazen naar ontwerpen van Bert Nienhuis (2 Abb.).

REZENSIONEN: R. Piper, Das Tier in der Kunst. W. Michel, Das Teuflische und Groteske in der Kunst (J. Greshoff).

THE BURLINGTON MAGAZINE.

February 1911.

Leitartikel, on Bequests to Public Galleries.

Behandelt die überall aktuelle Frage, wie Kunstvermächtnisse, an die sich allerlei, oft schwierige Bedingungen knüpfen, behandelt werden sollen. Ein Gesetz wird vorgeschlagen, das eine Zeitgrenze festsetzt, nach deren Ablauf die Bedingung der einheitlichen Aufstellung einer vererbten Kollektion hinfällig werden soll. Dafür soll jeder geschenkte resp. vermachte Gegenstand den Namen des Donators tragen; und keiner soll verkäuflich sein sondern nur dann und wann zum Zwecke öffentlicher Ausstellung an andere öffentliche Institute verliehen werden.

F. SCHMIDT-DEGENER, Two Drawings by Andrea Mantegna in the Boymans Museum of Rotterdam (2 Abbildungen).

G. F. HILL, Classical Influence on the Italian Medal (2 Tafeln).

Der Artikel ist aus einem in 1910 im Ashmolean Museum zu Oxford gehaltenen Vortrag hervorgegangen. „Die Erkenntnis, die sich aus dem Studium des klassischen Einflusses auf die italienischen Münzen und Medaillen ergibt, ist die gleiche, zu der jedes Studium der Beziehungen zwischen einer Kunstschule und einer anderen, älteren, von der sie, die erstere, direkt oder indirekt ihren Ursprung genommen hat, führen wird: Die Nachahmung älterer Vorbilder, wird sie über die Stufe bloßer Erziehung hinaus betrieben, ist für die Wahrheit und Eigenliebe der Anschauung ebenso verhängnisvoll, wie die umstürzlerische Verwerfung aller Lehren, die die ältere Kunst bietet. Die Großen werfen bald genug das Gewicht der Vorbilder ab, das auf ihnen lastet, die Kleinen aber werden oft von ihm erdrückt.

LIONEL CUST, On a Porträt Drawing by Hans Holbein The Younger (2 Abbildungen).

Kurze Geschichte des Holbeinbandes von Porträts berühmter Zeitgenossen am Hofe Heinrich VIII., die sich jetzt im Schloß Windsor befinden. Ein Duplikat des als „Sir Charles Wingfield" bezeichneten Blattes befindet sich

Digitized by Google

im Besitz des Sir John Leslie und ist hier mit dem in Windsor befindlichen abgebildet. Es weist kleine Abweichungen von dem letzteren auf, wiewoh es der Hand Holbeins durchaus würdig erscheint. Es dürfte eine spätere Version des Windsorstückes sein.

MARTIN ALDUR, Studies in Composition (3 Abbildungen).

LUTHER HOOPER, The Technique of Greek and Roman Weaving (1 Tafel u. 8 Abbildungen).

NOTES ON VARIOUS WORKS OF ART, u. a. Die Entdeckung eines Rembrandtporträts, den Johan van Echten darstellend (hier abgebildet), das kürzlich für eine kleine Summe auf einer Londoner Auktion gekauft wurde; Abbildung eines Gemäldes (Madonnen) des wenig gekannten Lionardonachahmers Francesco Napoletano, und kurze Würdigung des Kölner Museums für ostasiatische Kunst von Laurence Binyon.

1911. Märznummer.

ROGER FRY, On a Profile Portrait by Baldovinetti (2 Abbildungen).

Fry sucht nachzuweisen, vornehmlich auf Grund der Maltechnik des Bildes, daß das Porträt einer Frau (N. 758) in der National Gallery, das im Katalog dem Piero della Francesca zugeschrieben wird (von Morelli und Berenson dem Paolo Uccello) von der Hand des Alesso Baldovinetti stamme.

SIR MARTIN CONWAY, Dürer and the Housebook Master (3 Tafeln mit 18 Illustrationen).

Der Meister des Hausbuchs, den Conway in Straßburg gefunden zu haben glaubt und zwar in dem „alten Manne", dessen Porträt Dürer 1493 in Straßburg gemalt habe und der nach W. Imhoff „sein Meister" gewesen sei, muß, so meint Conway, Dürer stark, namentlich in der Landschaft, beeinflußt haben.

F. W. HASLUCK, Genoese Lintel-Reliefs in Chios (2 Tafeln mit 9 Illustrationen).

C. H. READ, Platos „Atalantis" Re-Discovered (1 Tafel mit 4 Illustrationen).

Scharfe Abwehr gegen die „Entdeckungen" des deutschen Forschungsreisenden Dr. Frobenius.

DUDLEY C. FALCKE, Old Marcasite Jewellery (1 Tafel mit 2 Illustrationen).

ALICE KEMP-WELCH, The Emblem of St. Ansano (1 Tafel mit 3 Illustrationen).

TANCRED BORENIUS, An Unpublished Picture by Bartolomeo Montagna (1 Taf. mit 3 Illustrationen).

Das hier erstmals beschriebene und abgebildete Gemälde, das man bisher als einen Carpaccio angesehen hatte, wird hier dem Montagna zugewiesen. Es stellt einen St. Hieronymus dar und gehörte bis vor kurzem den Misses Montalba.

FRIEDRICH PERZYNSKI, Towards a Grouping of Chinese Porcelain — III[1] (2 Tafeln mit 12 Illustrationen).

Fortsetzung der langen Abhandlung, die im Oktoberheft 1910 des B. M. begann.

Review and Notices. Recent Art Publications Art in France.

THE STUDIO.

February:

W. K. WEST, Some examples of recent work by Mr. Frank Brangwyn. A. R. A. (25 Abb. u. 3 farb. Taf.)

GEORGES BENOIT-LEVY, A Swedish sculptor, Carl J. Eldh. (12 Abb.)

T. FIELD, The interior pictures and landscapes of F. H. S. Shepherd. (7 Abb. u. 1 farb. Taf.)

ADRIAN MARGAUX, A painter of Naples: Eldoardo Dalbono. (4 Abb.)

March:

J. B. MAUSON, The drawings and studies of George Belcher. (10 Abb.)

PROF. JIRO HARADA, Japanese art and artists of to-day. V. Metal-work. (19 Abb.)

PROF. MAX EISLER, Modern Dutch portrait painting, with special reference to the work of Josef Israels. (15 Abb.)

MUSEUM.

(Revista mensual de Arte Espaqñol antiguo y moderno y de la vida artistica contemporánea.)

Num. 1:

Le rétable disparu de Saint Antoine Abb.

M. RODRIGUEZ CODOLÁ, La danse de l'Amour. Peintures décoratives de Mr. Joseph Marie Sert.

RICARDO AGRASOT, La civilisation actuelle et les arts.

La collection Chauchard au Louvre.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

DORA SCHUMANN: Die Darstellungen in der italienischen Kunst der Renaissance. 1910. B. G. Teubner. Leipzig und Berlin.

Die Verfasserin bringt ausgehend von den literarischen Quellen der Verkündigungsgeschichte, der schlichten Erzählung im Lucasevangelium und der reicher ausgeschmückten im Protevangelium des St. Jacobus, einige literarische Darstellungen in der italienischen Renaissancezeit, um dann ausführlich auf die Darstellung der Verkündigung in der bildenden Kunst Italiens einzugehen. Die Verfasserin bevorzugt einseitig die Lösung und Entwicklung des Darstellungsproblemes in der toskanischen Kunst, wo sie fast alle Meister mit ihren Verkündigungsdarstellungen aufzählt, zum Nachteil der übrigen Malerschulen, die sie recht summarisch behandelt. Auch die doch sehr wichtige und reizvolle Frage nach den formalen Problemen und ihrer Lösung ist nur kurz von ihr berührt worden.

Die Entwicklungsgeschichte einer bestimmten Darstellung und ein solcher Querschnitt durch die Kunstgeschichte ist aber jedenfalls immer für die Erkenntnis der neuen Probleme jeder Zeit von Nutzen und verdienstlich zu heißen.

H. S.

H. M. SAUERMANN, Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalkreuth. (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. Herausgegeben von Friedrich Haack, Erlangen). Heft 1. Th. Blaesings Universitätsbuchhandlung, Erlangen.

EDUARD PLIETZSCH, Die Frankenthaler Maler. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. (Beiträge zur Kunstgeschichte Nr. 36) Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Preis br. M. 4.—.

TH. HOFMANN, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Bd. 3. Palast und Wohnbauten. Leipzig, Gilbersche Verlagsbuchhdlg. Eugen Twietmeyer.

L. DELISLE, Les Heures dites de Jean Pucelle. Manuscrit de la collection de M. le baron Maurice de Rothschild. Paris (Rahier).

M. SALMI, Letture Vasariane: la vita di Niccolò di Piero, scultore e architetto aretino. Arezzo (Gli Amici dei Monumenti).

G. SÉAILLES, Eugene Carrière: essai de biographie psychologique. Paris (Colin) 3 fr. 50.

C. HUELSEN, Die Thermen des Agrippa. Rom, (Loescher). Preis M. 4.—.

ALBERT BROCKHAUS, Netsuke (2. Auflage). Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig. M. 60.—.

J. GUIFFREY, Les peintures de la collection Chauchard. Paris (Plon) 250 fr.

DR. NICOLAUS SPIEGEL, Die Baustile. Mit besonderer Berücksichtigung des deutschen Kirchenbaues. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn. Preis br. M. 1.80.

GEH. RAT PROF. DR. KARL WOERMANN, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd. 3. Bibliographisches Institut. Preis geb. M. 17.—.

CAMILLE MARTIN, Saint-Pierre. Ancienne Cathédrale de Génève. (Publication de l'Association pour la restauration de Saint-Pierre). Librairie Kündig, Editeur, Génève.

La basilica di Santa Maria di Castello in Genova illustrata per cura dei P. P. Domenicani di Castello. Turin (Cellanza).

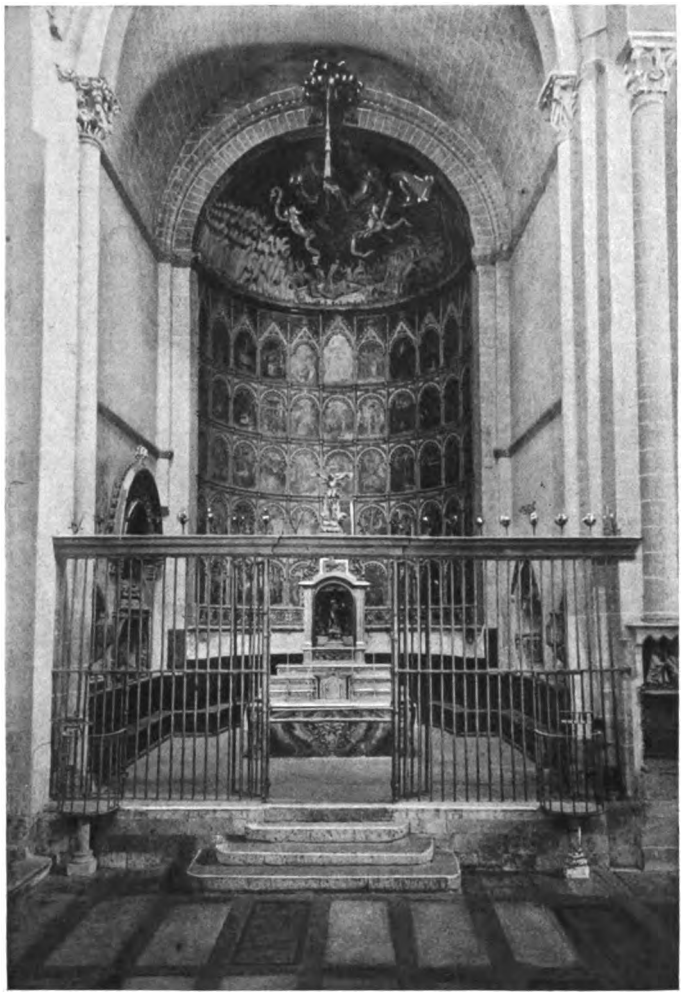
IV. Jahrgang, Heft IV.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google



SALAMANCA, Catedral Vieja, Capilla Mayor

Zu: AUGUST SCHMARSOW, NICOLAS FLORENTINO IN SALAMANCA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. VELAZQUEZ: Die Übergabe von Breda (Madrid, Prado)

Abb. 2. RUBENS: Begegnung des Kardinalinfanten D. Fernando mit dem König von Ungarn (Wien, Hofmuseum, etwas verkürzt)

Zu: AUGUST L. MAYER, VELAZQUEZ

Digitized by Google

Digitized by Google

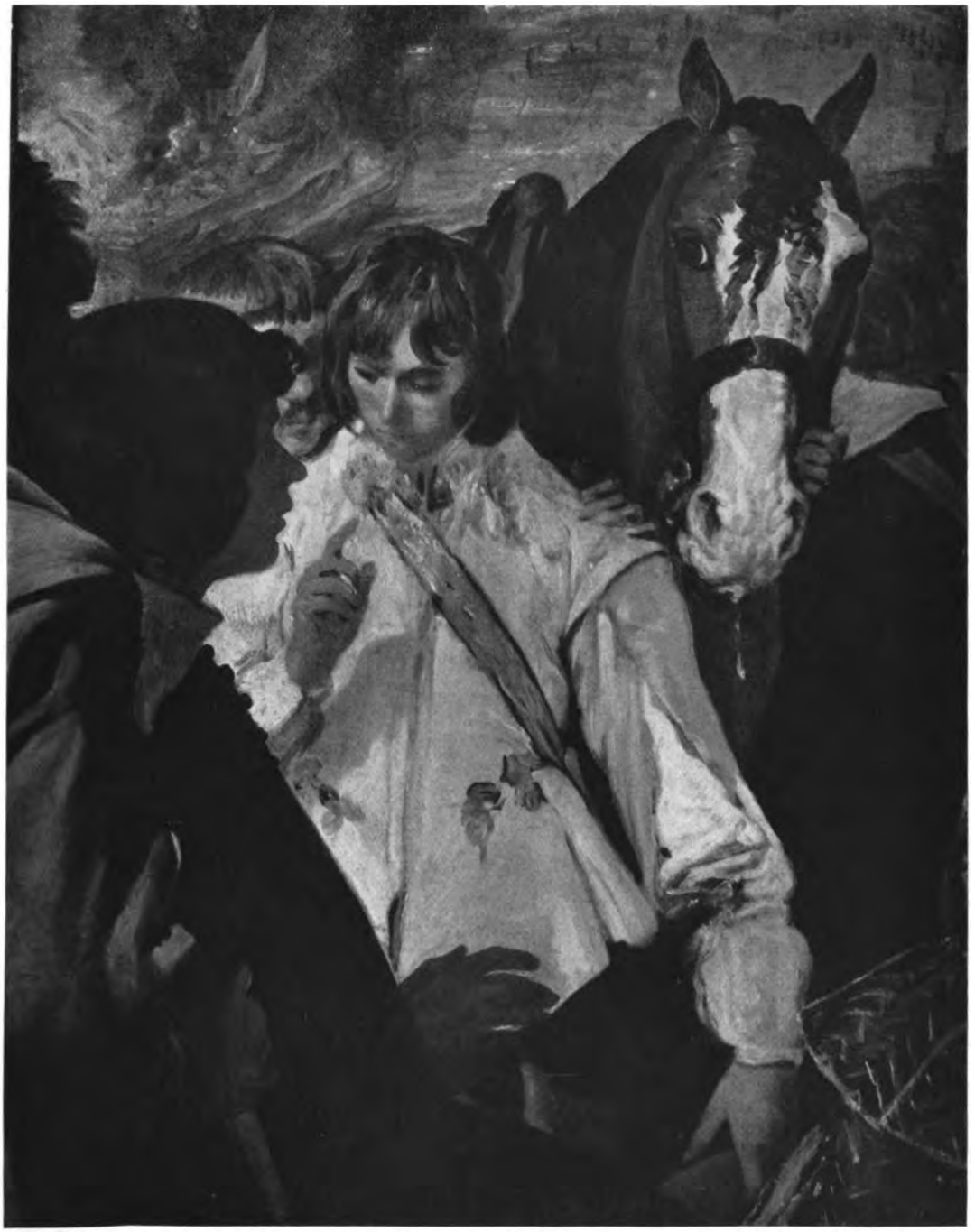


Abb. 3. VELAZQUEZ: Detail aus der „Übergabe von Breda"

Zu: AUGUST L. MAYER, VELAZQUEZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. BERNARDO CAVALLINO, Abschied des jungen Tobias National-Galerie alter Kunst, Rom

Abb. 2. BERNARDO CAVALLINO, Die Vermählung des jungen Tobias
Sammlung Salvatore Romana: Neapel

Zu: FEDERICO HERMANIN, ÜBER EINIGE UNEDIERTE BILDER DES NEAPOLITANER MALERS BERNARDO CAVALLINO

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. BERNARDO CAVALLINO, Raub der Europa — Sammlung Salvatore Romana

Abb. 4. BERNARDO CAVALLINO, Erminia unter den Hirten — Galerie Schleißheim

Abb. 5. BERNARDO CAVALLINO, Erminia pflegt den verwundeten Tankred — Galerie Schleißheim

Zu: FEDERICO HERMANIN, ÜBER EINIGE UNEDIERTE BILDER DES NEAPOLITANER MALERS BERNARDO CAVALLINO

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

IV·JAHRGANG·HEFT 5 — MAI 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

·E·R·WEISS·1909·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 5

ABHANDLUNGEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Mit achtzehn Abbildungen auf acht Tafeln

Von ERNST STEINMANN

Am 23. November 1782 langten der Erbprinz Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin und seine Gemahlin Louise nach einer vom Wetter und von den Umständen auffallend begünstigten Reise von London kommend in Paris an. Europa hatte damals Paris, Paris hatte Europa entdeckt[1]), und wer nicht wie Friedrich der Große in der Lage war, am eigenen Hofe den Glanz französischer Kultur zu verbreiten und zu fesseln[2]), der machte sich eben selbst auf den Weg, um in Frankreich jene Erhöhung des Lebensgefühls zu finden, die man damals in Deutschland vergebens gesucht haben würde. Gab es doch deutsche Fürsten wie den Herzog Christian von der Pfalz-Zweibrücken, die ihr halbes Leben am Hofe Ludwigs XV. verbracht haben.

Allerdings war der Aufenthalt der Mecklenburgischen Herrschaften in Paris zu kurz bemessen, um in den Geist der Dinge einzudringen. Aber man tat in einem einzigen kurzen Monat, was man konnte, um zu sehen und zu lernen. Paris selbst und seine Denkmäler hoffte man wenigstens einigermaßen kennen zu lernen. Von Welt und Menschen nahm man mit, was der Augenblick bot[3]).

So machten Prinz und Prinzessin den Majestäten und Mesdames de France ihre Aufwartung in Versailles, sie besuchten den Salon der Herzogin von Polignac, sie speisten beim Marschall von Biron — dem größten Blumenzüchter in Paris — bei dem spanischen Granden Aranda, beim Grafen Diodati, und sie besuchten die Konzerte des Grafen d'Albaret, bei dem, wie Madame Vigée-Le Brun versichert, die beste Musik gemacht wurde, die man damals in Paris hören konnte[4]).

Das eigentliche Objekt, mit dem sich die Reisenden beschäftigten, blieb aber doch die Stadt selbst. Es ist erstaunlich. was sie in wenig Wochen leisteten! Einer der ersten Besuche galt jenem berühmten Institut des enfants trouvés, dem Jean Jacques Rousseau so großmütig die Erziehung seiner fünf Kinder anvertraut hatte. Man besuchte alle Kirchen von Bedeutung, Notre Dame, Les Carmelites, St. Louis, St. Sulpice, und man bewunderte in Val de grace das Meisterwerk Mignarts und in der Sorbonne das Grabmal des Kardinals Richelieu von Girardon.

Was gab es damals aber auch nicht alles in den Palästen und Landhäusern der Französischen Großen zu sehen! Im Palais du Luxembourg, das der König dem

(1) Marquis de Ségur, Julie de Lespinasse p. 229.

(2) „Heureux sont les hommes, qui peuvent jouir de la compagnie des gens d'esprit, plus heureux sont les Princes, qui peuvent les posséder", schrieb Friedrich II. an den Grafen Algarotti. Vgl. Dom. Michelessi, Memorie intorno alla vita ed agli scritti del Conte Francesco Algarotti. Venezia 1770, p. CXI.

(3) Herr Archivrat Dr. Witte hatte die Güte mich auf das im Großherzoglichen Archiv bewahrte Reisejournal der Frau von Rantzau aufmerksam zu machen, das in französischer Sprache abgefaßt und bis heute völlig unbekannt geblieben ist. Das Manuskript trägt den Titel: Journal, fait par une des dames de la suite de S. A. S. Mme la Princesse Frédéric de Mecklenbourg du voyage quelle fit, par la Hollande, l'Angletere, la France et l'Allemagne en 1782 et 83. Diesem fesselnd geschriebenen Reisebericht ist die Schilderung des Aufenthaltes der mecklenburgischen Herrschaften in Paris entnommen.

(4) Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Le Brun. Notes et portraits 1755—1789. ed. Pierre de Nolhac. Paris s. a. p. 133.

Digitized by Google

Grafen von Artois geschenkt hatte, bewunderte man Rubens Geschichte der Katharina de' Medici, im Hotel des Duc de Bourbon und im Palais Royal sah man Möbel von einer Schönheit und Pracht, wie sie nur noch im Gardemeuble du Roi zu sehen waren. Welch ein vornehmer Geschmack, welch ein sicherer Blick für Form und Farbe gab sich aber auch in der Einrichtung der kleineren Schlösser kund! La Bagatelle und St. Cloud, Bellevue und Trianon bedeuten noch heute für uns den Inbegriff jener bizarren und doch so reich beseelten, jener unruhigen und doch so unendlich beglückenden Schönheit, die das Rokoko über Europa ausgegossen hat.

In der Fabrik von Sèvres machte der Prinz Einkäufe; in den Gobelins sah man, wie die Teppiche gewebt wurden, in St. Cyre besuchte man die berühmte Erziehungsanstalt der Frau von Maintenon. Und als die Prinzessin mit ihren Damen im Hotel des Invalides erschien, wo mehr als tausend Veteranen gerade bei Tische saßen, erhob sich einer der alten Krieger und fragte galant und verwundert sich an die Damen wendend: „Le Paradies est-il donc ouvert aujourdhui, que tous les anges entrent?"

Bereits am 2. Dezember besuchten die Reisenden die Bibliothek des Königs in der Rue Richelieu, wo damals Antoine Houdon von Ludwig XVI. ein Atelier zur Benutzung erhalten hatte. Natürlich wurde der berühmte Meister den fremden Fürstlichkeiten vorgestellt, die von seinen Arbeiten so entzückt waren, daß sie sofort die Ausführung ihrer Bildnisse in Terracotta beschlossen. War doch überdies die Prinzessin Louise eine Cousine des regierenden Herzogs Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha, der einer der ältesten und zuverlässigsten Gönner Houdons gewesen ist und den Meister bereits vor Jahren an seinem Hofe in Gotha bei sich gesehen hatte [1]).

So wurde von Prinz und Prinzessin schon für den nächsten Tag die erste Sitzung verabredet. Am 10. Dezember, während der Erbprinz in Versailles beim Könige war, verbrachte seine Gemahlin wiederum den Morgen bei Houdon. Und als Friedrich Franz zwei Tage später seinerseits eine Sitzung hatte, war das Porträt der Prinzessin bereits in den Grundzügen vollendet. „Au moins les traits étaient formés et n'attendaient que la main du maitre pour se perfectioner", schreibt Frau von Rantzau, die Hofdame der Prinzessin.

Das sind die Daten, die uns über die Entstehung der Büsten Aufschluß geben. Bereits am 19. Dezember verließen die mecklenburgischen Fürstlichkeiten Paris. Im Frühjahr 1783 aber begann Houdon die Liste seiner im Salon ausgestellten Arbeiten mit dem Eintrag: Bustes en terre cuitte du Prince et de la Princesse de Mecklenbourg-Schwerin [2]). Beide Büsten befinden sich noch heute in wohlerhaltenem Zustande im Schweriner Museum, etwas vergrößerte Kopien in Gips werden im Großherzoglichen Schloß bewahrt.

Durch diese Büsten Houdons hat das junge deutsche Fürstenpaar seinem kurzen Aufenthalt in Frankreich ein würdiges Denkmal gesetzt. Denn diese Arbeiten offenbaren alle vortrefflichen Eigenschaften des besten Bildhauers, den Frankreich um die Wende des XVIII. Jahrhunderts aufzuweisen hatte, der es so glänzend verstand

(1) Houdons Leben und Werke. Eine kunsthistorische Studie von Dr. Hermann Dierks. Gotha 1887, p. 24.

(2) Vgl. Paul Vitry, Une liste d'oeuvres de J. A. Houdon, redigée par l'artiste lui-même vers 1784. Extrait des Archives de l'Art français, Nouvelle periode Tom I (Paris 1908) S. A. p. 15. Ich fühle mich Monsieur Paul Vitry, Conservateur au Musée du Louvre, dem besten Kenner Houdons, für viele freundliche Hinweise, die mir vor allem auch die Identifizierung der Büsten erleichterten, zu größtem Danke verpflichtet.

Digitized by Google

in seinen zahllosen Porträtbüsten bei den Männern den Charakter, bei den Frauen die Anmut und bei den Kindern die naive Unschuld zum Ausdruck zu bringen.

Der Herzog erscheint in Uniform mit Stern und Band des Dänischen Elefantenordens (Abb. 1). In diese jugendliche Stirn hat die Zeit allerdings noch keine Furchen gegraben, diesem Kopf hat das Leben noch nichts von seinen dunklen Sorgen und Geheimnissen aufgeprägt. Aber wie fein ist die Bildung der Kopfform umrissen, wie sicher ist die Zeichnung der scharfblickenden Augen und des leichtgeöffneten Mundes ausgeführt, wie untrüglich ist in Haltung und Physiognomie die Vornehmheit der Geburt zum Ausdruck gebracht!

Feiner noch im Detail scheint das Porträt der Prinzessin Louise ausgeführt (Abb. 2). Vielleicht hat sie mehr Sitzungen im Atelier über sich ergehen lassen als der Gemahl, vielleicht brachte der Künstler aber auch unbewußt in diesem Porträt die besondere Stellung der Frau in der damaligen Gesellschaft von Paris zum Ausdruck, die eigentlich in Kunst und Leben den Ton angab, die Männer beherrschte und erst durch die Revolution entthront wurde. Die Anordnung des Haares sowohl wie die Drapierung des Gewandes über der einfachen Spitze überraschen durch ihre Schlichtheit. Melle Bertin, die einst allmächtige Modistin der Königin, hatte den Zenith ihres Ruhmes bereits überschritten, und Marie Antoinette gab nicht mehr Unsummen für eine einzige Toilette aus. Die extravaganten Coiffuren en Hérisson und à l'Iphigénie waren schon damals den einfacheren Haartrachten à l'Enfant und à la Captif gewichen[1]). Die Freude an prächtigen Toiletten, an glänzendem Schmuck und üppigen Haartrachten war ihrer Majestät nur allzuschnell vergällt worden. „C'est ici le siècle de la simplicité", schreibt die fein beobachtende Hofdame der Prinzessin in ihr Tagebuch, „jamais les femmes ne l'ont été davantage!"

Was Wunder also, wenn Houdon aus diesem Frauenbildnis jede Convention verbannte, wenn er sich bestrebt zeigt, vor allem die natürliche Anmut und Frische einer schönen jungen Frau zum Ausdruck zu bringen? Die äußerst lebendig ausgeführten Haare umschließen die hohe Stirn wie ein duftiger Kranz, die Augen blicken weitgeöffnet in die Ferne, ein Zug von Melancholie und Herzensgüte verleiht dem Munde einen eigentümlichen Reiz. Man meint, die Psyche dieser Frau sei dem Künstler in der Tat als ein höchst fesselndes Problem erschienen[2]).

Zum Glück begnügte sich der Thronfolger Mecklenburgs nicht damit, sich selbst und die Prinzessin von Houdon porträtieren zu lassen. Es gelüstete ihn vielmehr darnach auch von anderen Werken des Meisters wenigstens gute Kopien zu besitzen[3]). Denn jedermann wußte, daß Houdon auch die Gipsabgüsse seiner Originale

(1) Henri d'Almeras, Les amoureux de la Reine Marie-Antoinette. Paris s. a. p. 100ff.

(2) Die Tonbüste der Prinzessin trägt den Stempel Houdons aus rotem Wachs: Académie royale de peinture et sculpture. Houdon sc. Die Tonbüste des Prinzen steht auf einem Fuß von dunklem afrikanischem Marmor. Sie trägt außer dem Stempel noch die Bezeichnung Houdon 1783. L. Gonse (Les chefs-d'oeuvres des Musées de France, Paris 1904, p. 124) behauptet, das rote Wachssiegel sei den Büsten Houdons erst für die Auktion in seinem Atelier i. J. 1828 aufgedrückt worden. Dann müßten fast sämmtliche Schweriner Büsten erst i. J. 1828 erworben sein, was wenigstens bei den Büsten des Prinzen und der Prinzessin ausgeschlossen ist.

(3) Das Museum besitzt heute außer den Porträts des Herzogs und der Herzogin vierzehn Büsten Houdons. Von diesen sind zwölf — so scheint es — von den Herrschaften damals selbst bestellt und ausgewählt worden. Zwei Büsten dagegen — die des Lavoisier und des Duc de Nivernais sind erst später entstanden und müssen daher später von Schwerin aus noch nachbestellt worden sein. Sämmtliche Büsten sind vor 40 Jahren etwa mit einer häßlichen Tonfarbe überstrichen worden, die neuer-

Digitized by Google

eigenhändig zu überarbeiten pflegte und sie so ganz als selbständige Wiederholungen seiner Arbeiten betrachtete, daß er sie häufig auch mit der Signatur seines Namens versah[1]). So erhielten auch die überdies stets in beschränkter Anzahl ausgeführten Kopien das Ansehen und den Wert von Originalen. Mehr als ein Dutzend solcher terrakottafarben getönter Gipsabgüsse sind damals zum Schmuck des Schweriner Schlosses erworben worden. Sie bilden noch heute einen auffallend wenig bekannten Schatz des Schweriner Museums.

* * *

„On m'a arraché de Paris, et on m'a arraché le coeur", schrieb der Abbé Galiani am 3. Februar 1770 verzweifelt an Mme d'Epinay, 9 Monate nachdem er aus Neapel den Befehl sofortiger Rückkehr in die Heimat erhalten hatte[2]). Es gab damals eben in Europa keine Stadt, in der man leben konnte wie in Paris, und es hat wohl überhaupt nur selten in der Geschichte der Völker eine so allgemeine Kultur, einen solchen Reichtum geistiger Interessen in der „Gesellschaft" gegeben, wie damals in den Salons der französischen Hauptstadt. Nicht nur die Sittenlosigkeit und die Frivolität, die Blasiertheit der Vornehmen und der Egoismus der Besitzenden verdienen betont zu werden. Der Aufwand geistiger Kräfte in den bescheidensten Salons, die Produktivität der Gelehrten, Künstler und Literaten, die Anmut, Klugheit und der fast unbeschränkte Einfluß der Frauen auf alle Gebiete des Lebens — alles das erscheint als ein viel selteneres Phänomen. Niemals wieder haben sich geistige Kräfte und gesellige Talente so harmonisch verbunden, niemals vielleicht ist die Aristokratie geistreicher und der Geist aristokratischer gewesen als unter den Regierungen der beiden letzten Könige Frankreichs vor der Revolution. „Man vermag sich nicht vorzustellen", schreibt Madame Vigée-Le Brun, „was die Gesellschaft in Frankreich damals war, wenn man es nicht selbst erlebt hat. Waren die Geschäfte des Tages beendet, dann versammelten sich zwölf oder fünfzehn angenehme Leute im Salon einer Dame, um hier den Abend zu beschließen. Die Leichtigkeit des Verkehrs, die natürliche Heiterkeit, eine besondere Art von Vertraulichkeit und Intimität gaben diesen einfachen Mahlzeiten einen Zauber, den große Diners niemals haben können. In solchen Soupers, aus denen die Teilnehmer als Leute von Geschmack und Takt jegliche Gêne zu verbannen wußten, zeigte sich die Gesellschaft von Paris der ganzen übrigen Gesellschaft Europas weit überlegen"[3]).

Sicherlich hat ein so einfach bürgerlicher Mann wie Jean Antoine Houdon — der

dings entfernt wurde. Die ursprüngliche Tönung fand sich überall mehr oder weniger gut erhalten noch vor.

(1) Vgl. Herrmann Dierks, Houdons Leben und Werke. Gotha 1887, p. 25 In dieser sorgfältig gearbeiteten wenn auch noch äußerst lückenhaften Studie werden die Schweriner Arbeiten Houdons nicht erwähnt. Sie müssen dem Verfasser völlig unbekannt geblieben sein.

(2) Vgl. Wilhelm Weigand, Der Abbé Galiani p. 14. Ähnlich drückte sich Prinz Heinrich, der Bruder Friedrichs des Großen, beim Abschied dem Duc de Nivernais gegenüber aus, nachdem er im Jahre 1784 zum erstenmal Paris erlebt und genossen hatte: „J'ai passé la moitié de ma vie à desirer voir la France; je vais passer l'autre moitié à la regretter." Vgl. Paul Seidel, Die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrich des Großen im Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsmlg. XIII (1892) p. 59. In dieser gehaltvollen Studie (p. 63) hat Seidel auch auf die Bedeutung der bis dahin völlig unbekannten Schweriner Houdon-Sammlung hingewiesen. Die beiden Büsten im Besitz des Kaisers, die Seidel publiziert hat, sind inzwischen von Vitry als Duc de Nivernais und Madame de Sabran identifiziert worden.

(3) A. a. O. p. 60.

Digitized by Google

Sohn eines Weinhändlers und späteren Portiers an der École royale des élèves protégés — niemals den Anspruch erhoben, in den Salons von Paris eine Rolle zu spielen. Aber schon als Freund d'Alemberts mußte er sich in engster Berührung fühlen mit den führenden Geistern der Zeit. Und daß er sich der hohen Aufgabe bewußt war, der bunten Welt, die ihn umwogte, das bleibende Denkmal zu setzen, bekennt er selbst mit Worten, die nicht oft genug wiederholt werden können: „Un des plus beaux attributs de l'art si difficile du statuaire est de conserver avec toute la vérité des formes et de rendre presque impérissable l'image des hommes, qui ont fait la gloire ou le bonheur de leur patrie. Cette idée m'a constamment suivi et encouragé dans mes longs traveaux"[1]).

Wenige Bildhauer aller Zeiten aber haben die einmal erkannte Mission so zielbewußt durchgeführt wie Houdon; wenige sind durch Schicksal und Umstände in gleicher Weise begünstigt worden[2]). Weil eben Paris damals das Herz Europas war, so boten sich dort einem tüchtigen Künstler von selbst die reichsten internationalen Beziehungen dar. In Rom hatte Houdon glückliche Jugend- und Lehrjahre verbracht; hier hat er sich sogar in der Statue des h. Bruno in S. Maria degli Angeli ein Denkmal gesetzt[3]). An den Höfen der Kaiserin Katharina von Rußland, Friedrichs II. von Preußen und des kunstsinnigen Herzogs Ernst Ludwig von Sachsen-Gotha wurde er durch seine Freunde, die Enzyklopädisten, und vor allem durch Diderots Berichte über die Pariser Salons eingeführt. Für die Ausführung der Statue Washingtons endlich auf dem Kapitol von Richmond, die ihn etwa drei Monate lang in Amerika festhielt, war der Künstler durch die Amerikanische Gesandtschaft in Paris den Ständen Virginiens empfohlen worden.

Aber nicht nur weil die französische Kultur damals Europa beherrschte, sondern auch weil das Schicksal ihm Zeit ließ, zu voller Reife und harmonischer Ausgestaltung seiner Kräfte zu gelangen, ist Houdons Name unsterblich geworden. Unter Ludwig XV. begann er seine Laufbahn, unter Ludwig XVI. erreichte er, vom Hofe verhältnismäßig wenig begünstigt, den Gipfel seines Ruhmes. Er sah die französische Revolution, und er erlebte Napoléons Größe und Fall[4]). Als er endlich hochbejahrt am 15. Juli 1828 starb, hatte er mehr gesehen und erfahren als vielleicht je ein Künstler vor ihm und nach ihm. Und er, der bereits als Sechsunddreißigjähriger nicht weniger als dreißig Werke seiner Hand im Salon d. J. 1777 ausstellen konnte, durfte auch behaupten mehr gearbeitet zu haben als sie alle.

Die Gesichtspunkte, welche für die mecklenburgischen Herrschaften bei der Aus-

(1) Abgedruckt sowohl bei Dierks als auch bei Seidel nach A. de Montaiglon et G. Duplessis, Houdon sa vie et ses ouvrages in der Revue universelle des Arts I u. II 1855, p. 420.

(2) Die denkbar vollständigste Bibliographie Houdons findet sich bei Lami, Diktionnaire des sculpteurs de L'École française, Paris 1910. Tom. I, p. 435 und 436.

(3) Dagegen ist die Statue Johannes des Täufers, die einst in Gips ausgeführt dem h. Bruno gegenüber die heute leere Nische schmückte, spurlos verschwunden. Dierks scheint diese Statue noch gesehen zu haben. Vgl. a. a. O. p. 17. Als einzige Reliquie dieses Jugendwerkes muß daher der Gipsabguß vom Kopf des Täufers im Gothaer Museum gelten. Ich verdanke der Güte des Herrn Geheimrat Purgold in Gotha die Aufnahme der Houdon-Schätze im dortigen Museum, die weniger bekannt sind, als sie es verdienen. Bei einem flüchtigen Besuch der Bibliothek der Villa Medici in Rom sah ich dort eine Büste, an der ich alle Eigentümlichkeiten von Houdons Stil zu erkennen glaubte.

(4) Eine Terrakottabüste Ludwigs XV. von Houdon befindet sich im Musée de l'Ecole des Beaux-Arts in Paris, eine Marmorbüste Ludwigs XVI. in Versailles (Vgl. L. Gonse, La sculpture française, p. 242 u. p. 247). Eine besonders schöne Terrakotta Napoléons v. J. 1806 bewahrt das Museum von Dijon. (Vgl. Gonse, Chefs d'oeuvre, p. 155.)

Digitized by Google

wahl der Büsten in Houdons Atelier maßgebend gewesen sind, können wir heute noch mit einiger Sicherheit nachweisen. Sie geben uns von Geschmack und Geistesrichtung des jungen Fürstenpaares eigentlich eine höchst schmeichelhafte Vorstellung, wenn wir sehen, daß vor allem die Koryphäen französischen Geistes der Ehre teilhaftig werden sollten, das Schloß der Ahnen in Schwerin zu schmücken. Mit zwei Ausnahmen — soweit sich die Entstehungszeit überhaupt feststellen läßt — sind alle Porträts vor dem Jahre 1782 entstanden — ein untrügliches Zeichen, daß die Auswahl tatsächlich von den Reisenden selbst im Atelier des Meisters getroffen worden ist. Daß Katharina II. — einst eine kleine deutsche Prinzessin, damals längst die mächtige Herrscherin des großen russischen Reiches — in die Wahl mit eingeschlossen wurde, versteht sich von selbst. Außer ihr aber begegnen uns keine Mächtigen der sichtbaren Welt, wohl aber Mächtige des Geistes: Molière und Lafontaine, Voltaire und d'Alembert, Buffon und Lavoisier, Gluck und sogar Jean Jacques Rousseau. Dazu gesellen sich noch zwei oder drei Kinderbildnisse und endlich die Porträtbüsten des Duc de Nivernais und einer unbekannten vornehmen Frau. Es wird gewiß die Mühe lohnen, diese einzigartige Porträtgalerie Bild für Bild zu betrachten. Wie viel Menschengeist und Menschenschicksal spricht zu uns aus diesen ausdrucksvollen Köpfen!

Da die Zeitfolge der Werke Houdons bis zum Jahre 1783 durch seine eigenen Aufzeichnungen ziemlich sicher feststeht, so dürfte gerade bei den Schweriner Büsten, die fast alle bis zu diesem Jahr entstanden sind, die chronologische Anordnung jeder anderen vorzuziehen sein.

Sämtliche Büsten — mit zwei Ausnahmen — sind entweder mit dem Stempel Houdons versehen (Académie royale de peinture et sculpture. Houdon sc) oder sie tragen seine Namensbezeichnung mit dem Datum.

KATHARINA II. VON RUSSLAND. 1773. (Abb. 3.)

Die Kaiserin erscheint mit dem Diadem auf dem sehr einfach coiffirten Haar. Sie trägt die Kette des Andreasordens. Der Wurf des Mantels, der die Schultern der Junonischen Frau bedeckt, verrät noch eine gewisse akademische Unfreiheit. Auch im Ausdruck des Kopfes entdecken wir nichts von jener spontanen Frische, von jener untrüglichen Wiedergabe des inneren Wesens durch die äußere Form, die sonst Houdons Werke auszeichnen. Ein huldvoll-konventionelles Lächeln soll die fehlende Beseelung des Porträts verbergen. Houdon hatte die Kaiserin eben niemals gesehen.

In dem von Paul Vitry herausgegebenen handschriftlichen Katalog des Meisters findet sich zu dieser Büste unter Nr. 37 folgender Eintrag: Un buste en marbre de l'impératrice de Russie pour Mr. le Comte de Stroganof. Diese Marmorbüste wurde im Jahre 1773 im Salon in Paris ausgestellt und gehört — nach einer gütigen Mitteilung des Baron E. v. Liphart — noch heute zum Majoratsbesitz der Grafen Stroganow in St. Petersburg. Sie wurde bereits im Jahre 1781 nach einer Zeichnung von Greuze von Gaucher gestochen. Außer dem Schweriner Gipsabguß ist keine einzige Kopie dieser Büste bekannt. Bezeichnet mit dem Stempel Houdons. Alter Katalog Nr. 266.

Über Houdons Beziehungen zu Katharina von Rußland vgl. Dierks a. a. O. p. 26 und p. 47. Houdons Arbeiten in Rußland, die ziemlich zahlreich sind, wurden im Juniheft 1908 der Zeitschrift Staryje Gody von G. Verestschaginn im Zusammenhange behandelt. Vgl. auch Lami a. a. O. p. 415.

Digitized by Google

PORTRÄT EINER UNBEKANNTEN DAME. (Abb. 4.)

Gerade zu Anfang seiner Laufbahn — Ende der sechziger und Anfang und Mitte der siebziger Jahre — hat Houdon eine ganze Reihe von Porträts schöner und vornehmer Frauen ausgeführt. Auch die hohe und kunstreiche Haartracht läßt darauf schließen, daß dies Porträt ein Frühwerk Houdons ist.

Eine Identifizierung der Büste wird so lange unmöglich sein bis man nicht ein zweites Exemplar gefunden hat. Bis heute ist die Schweriner Büste — früher fälschlich als Porträt von Marie Antoinette bezeichnet — ein Unikum.

Schönheit, Jugend und jene vornehme Grazie, die der Frau der französischen Gesellschaft des XVIII. Jahrhunderts eigentümlich war, vereinigen sich in dieser Büste. Um die Aufmerksamkeit des Beschauers ganz auf den Kopf zu konzentrieren, hat der Künstler die Gewandung so einfach und schmucklos wie möglich behandelt. Gipsbüste, bezeichnet mit dem Stempel Houdons. Alter Katalog Nr. 265. Vgl. über die Frauenporträts Houdons vor allem P. Vitry a. a. O. p. 5—8.

GLUCK. 1775. (Abb. 5.)

„Seit vierzehn Tagen denkt man und träumt man in Paris nichts anderes als Musik. Musik ist der Gegenstand aller unserer Dispute und Unterhaltungen, die Seele aller unserer Soupers. Es würde lächerlich erscheinen, wollte man für irgend etwas anderes Interesse bezeugen. Auf eine politische Frage antwortet man Euch mit einer Harmonie, auf eine Reflektion über Moral mit einer Arienmelodie, als Antwort auf eine Frage über Racine oder Voltaire bittet man Euch über die Wirkung des Orchesters nachzudenken, in dem schönen Rezitativ Agamemnons. Muß ich nach allem diesen noch hinzufügen, daß es die Iphigenie des M. le chevalier Gluck ist, die an aller dieser Aufregung schuld ist?“ So schrieb im April 1774 Grimm in seiner literarischen Korrespondenz, die alle Potentaten Deutschlands lasen.

Und es ist in der Tat erfrischend zu sehen, wie sich der nordische Genius künstlerisch, gesellschaftlich und menschlich damals in der Oper, in den Salons und in der öffentlichen Meinung von Paris zu behaupten verstand. Nichts vermochte den deutschen Meister aus der Fassung zu bringen; die alten Götter der Opéra Français Lulli und Rameau sahen sich ebenso durch den fremden Eindringling bedroht wie die italienische Musik der Jumelli, der Piccini, der Zacchini. Und in den vornehmen Salons der Herzoginnen und Marquisen erhob sich naiv und unbefangen Glucks bildhübsches Töchterlein und sang mit frischer Stimme: „Ich bin ein teutsches Mädchen!“

Und diese Gluck-Sensationen kehrten jahrelang in der Hauptstadt Frankreichs periodisch wieder. „J'ai répandu des larmes“ schrieb Julie de Lespinasse im Oktober 1774 nach der Aufführung des Orpheus, „mais elles étaient sans amertune Ah! quel art charmant! Quel art divin!“ Noch im Frühling 1779 beschäftigte die Rivalität der Gluckisten und der Piccinisten ganz Paris.

Natürlich drängte sich alle Welt um diesen neuen Stern, und die besten Künstler stellten sich in den Dienst seiner Unsterblichkeit. Greuze hat vielleicht niemals wieder ein so vortreffliches Porträt gemalt wie das Bildnis Glucks, daß der Louvre bewahrt. Und Houdon hat sich in der Darstellung dieser kraftvollen Genialität, die ihm so ganz andere Probleme bot als die subtilen Typen einer überreifen Kultur, selbst übertroffen. Glucks Physiognomie war mit Pockennarben über und über bedeckt. Der Künstler konnte sie nicht unterdrücken, aber er benutzte sie geschickt zur Versinnlichung eines derben Charakters, und er schwächte den Eindruck äußerlich ab, in-

Digitized by Google

dem er den Rock, ja sogar die kräftigen Haarlocken des Meisters mit einem breiten Strichmuster versah. Alles ist Natur und Genialität in diesem Kopf, keine Perrücke, keine Ordenssterne, keine schön drapierten Mäntel! Aber um den schmalen Mund liegt ein Zug eiserner Energie, und das Auge schweift mit kühnem Adlerblick über die Menschen hinweg.

Schon im Jahre 1775 war ein Gipsmodel der Gluckbüste im Salon ausgestellt, und das gleiche Datum trägt die bronzierte Büste in der Bibliothek zu Weimar. [Bez. Houdon sculpteur du Roy 1775]. Das Original in Marmor wurde zwei Jahre später fertig und verbrannte im Jahre 1873. Eine Kopie befindet sich im Louvre. Einen terrakottafarbenen Gipsabguß besitzt auch das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.

Das Exemplar in Schwerin (Alter Katalog Nr. 269) trägt den Stempel ohne Bezeichnung. Vgl. Grimm a. a. O. III, 161 und V, 1 ff. Vitry a. a. O. p. 9, N. 54. Ségur, Julie de Lespinasse p. 275. Seidel a. a. O. p. 63. Lami I, 417. In Mannlichs Memoiren p. 253 ff. finden sich weitere Literatur-Angaben über Glucks Aufenthalt in Paris.

VOLTAIRE. 1778. (Abb. 6.)

„Fils d'Apollon, Homère de la France", hatte Friedrich der Große den Patriarchen von Ferney besungen. Und als solcher wurde Voltaire auch von seinem eigenen Volke anerkannt als er im Februar 1778 in Paris erschien, um dort in erhabener Pose angesichts jener Welt zu sterben, die ihn bereits als Unsterblichen vergötterte. Die Aufführung seiner letzten Tragödie Irène löste beim Publikum einen Enthusiasmus aus, wie ihn die Zeitgenossen in der Comédie française überhaupt noch nicht erlebt hatten. Aber das langsam erlöschende Licht dieses Geistes ernährte sich nur mühsam noch von den Flammen der Begeisterung, die ihn umrauschte, und nur mit größter Anstrengung war es Houdon gelungen, den totkranken Mann zu einigen Sitzungen zu bewegen. Aber Voltaire war finster, gelangweilt, müde und das Feuer des Genius schien in seinen Augen bereits für immer erloschen. Der Künstler war verzweifelt. Da ersann der Marquis von Vieilleville eine kleine List, über die er selbst wie folgt berichtet: „Mir kam der Gedanke", so schreibt dieser glühende Verehrer und Schatten des Philosophen, „zur letzten Sitzung den Kranz mitzubringen, mit welchem Voltaire in der Comédie Française angesichts einer ungeheueren Volksmenge gekrönt worden war. Ich ließ Herrn Houdon wissen, daß ich mich auf ein gegebenes Zeichen auf die Plattform stürzen würde, wo Voltaire zu sitzen pflegte, um ihn mit dem Lorbeer zu schmücken. Sicherlich — so sagte ich ihm — werden sich die Züge in diesem Augenblick beleben, und Ihr werdet diesen Blitz ergreifen und ihn in Eurem Werk in Leben, Geist und Wahrheit verwandeln. Und es gelang mir in der Tat, mein Plan auszuführen. Aber kaum hatte die Krone dies ehrwürdige Haupt berührt. als mich der Meister mit jenem ehrfurchtgebietenden Anstand von sich wies, der ihn nie verließ.

„Was tust du?", rief er aus, „wirf den Kranz auf mein Grab, das sich schon geöffnet hat." Dann erhob er sich. „Adieu Phidias", sagte er zum Künstler. Und weiterschreitend und auf meinen Arm sich stützend fügte er hinzu: „Gehen wir sterben!"

Wenige Tage später war der Philosoph verschieden, und es war Houdon, der ihm die Totenmaske abnahm.

Die Früchte dieser dramatischen Sitzung sind uns nicht nur in der berühmten

Digitized by Google

Statue des Théatre français sondern auch noch in zwei Büsten erhalten, die häufiger vervielfältigt wurden als alle anderen Porträts des Meisters. Die Statue Voltaires, die ursprünglich für die Akademie bestimmt war, wurde der Öffentlichkeit im Salon i. J. 1781 vorgestellt. Die Büsten tragen beide die Jahreszahl 1778. Einmal erscheint Voltaire als Franzose mit Perrücke und malerisch drapiertem Mantel um die Schultern; das andere Mal als Römer mit einem kahlen Kopf in antiker Gewandung. Als Kunstwerk ist der Römer dem Franzosen vorzuziehen. Das Abbild Voltaires aber, wie es der Mitwelt erschienen war und bei der Nachwelt lebendig blieb, gibt die Büste mit der Perrücke mit besonderer Treue wieder. Hier finden wir in der Charakteristik die scharfen Akzente und die Pose des berühmten Mannes, ohne die Voltaire nicht zu denken ist.

Das Schweriner Museum besitzt die Büste mit der Perrücke im Abguß. (Stempel Houdons ohne Bezeichnung. Alter Katalog Nr. 268.) Das Original in Marmor verehrte Friedrich der Große im Jahre 1781 der Akademie der Wissenschaften in Berlin. Im Museum zu Gotha bewahrt man den Kopf der Statue im Théatre français und außerdem die Büste Voltaires in römischer Konsulartracht.

Vgl. über die letzte Sitzung Voltaires bei Houdon: Jules Guiffrey, Les Caffiéri Paris 1877 p. 279. Grimm, Correspondance littéraire Paris 1812 Tom. IV p. 220 ff. Über Houdons Statue und Büsten Voltaires: Oeuvres complètes de Diderot. Paris 1876 Tom. XII p. 68; Dierks, Houdons Leben und Werke p. 43 u. p. 62 ff.; Seidel, Die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich a. a. O. p. 64. Vitry, Une Liste d'oeuvres de J. A. Houdon (Extrait des Archives de l'Art français, Nouvelle période I (1908) p. 9 n. 56 p. 11 n. 58 bis p. 13 n. 82. Besonders eingehend handelt über die verschiedenen Kopien der Voltaire-Büsten — allerdings ohne die Exemplare in Gotha und Schwerin zu kennen. — Lami, Dictionaire des sculpteurs Paris 1910 I, p. 419. Hier sind auch die Bronzen in der Ermitage (Kopf und Hals ohne Körper) und die Statuette bei M. Bulitschew in St. Petersburg nicht erwähnt.

MOLIÈRE. 1778. (Abb. 7 u. 8.)

Voltaire selbst hat Molière als den besten komischen Dichter aller Nationen gepriesen. Über beide Dichter sprach d'Alembert im Jahre 1779 in der Märzsitzung der Akademie vor einem dicht gedrängten Publikum. Er führte aus, wie diese beiden Männer der Menschheit gelehrt hätten, durch die Philosophie weiser und glücklicher zu werden, und wie sie erfolgreich die schlimmsten Geißeln der Menschheit bekämpft hätten: den Fanatismus und die Heuchelei.

Schon vorher hatte d'Alembert die Büsten der Beiden der Akademie zum Geschenk gemacht. Es waren Arbeiten Houdons, und im Sitzungssaale selbst aufgestellt, verliehen sie den Worten des Redners die lebendige Kraft der Gegenwart. Unter der Büste Molières las man die Worte:

Rien ne manque à sa gloire; il manquait à la nôtre.

Bereits im September 1776 war eine Marmorbüste Molières von der Comédie Française bei Houdon bestellt worden, und dort befindet sich das Original noch heute. Als die Büste im Frühjahr 1778 im Salon ausgestellt wurde, rief sie allgemeine Bewunderung und vielfache Deutungen hervor. Die Kritiker erklärten: „So muß der Vater der Komödie ausgesehen haben. Jeder wird sagen: Das ist Molière!“ Houdon ließ das Lob der Ähnlichkeit und der Technik seiner Arbeit gelten. Gegen alles, was man sonst von seinen Intentionen sprach, erhob er als echter Künstler Einspruch.

Digitized by Google

Houdon bewies feinen künstlerischen Takt, als er den Dichter, den er nie gesehen, wie einen Jüngling darstellte. So gab er den Frühdahingegangenen in unzerstörbarer Jugend seinem Volke zurück.

Von den zahlreichen Kopien, die auch von dieser Büste vorhanden sind, verdient das Exemplar in Gotha besondere Erwähnung, weil es im Ausdruck nicht mit dem Marmor übereinstimmt. Die Augen erscheinen kleiner und blicken schärfer. Das Gesicht erscheint schmäler. Ein feiner sarkastischer Zug spielt um den Mund.

Das Schweriner Exemplar (Alter Katalog Nr. 267, gestempelt und ohne Bezeichnung) wurde augenscheinlich nach dem Original der Comédie Française abgegossen.

Vgl. Guiffrey, Les Caffiéri p. 282. Grimm. Correspondance littéraire IV, p. 363. Dierks a. a. O. p. 42. Lami p. 419. Voltaire, Siècles de Louis XIV et de Louis XV (Paris 1820) IV, p. 358. Vitry a. a. O. p. 9 u. 55. L. Gonse, Les chefs-d'oeuvre etc. p. 267.

JEAN JACQUES ROUSSEAU. 1778. (Abb. 9 u. 10.)

Um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts schrieb der große König von Preußen an seinen Freund Algarotti: „Die Menschen, welche Geist besitzen, erscheinen mir wie himmlische Wesen im Vergleich zu jener verächtlichen Heerde der Sterblichen, welche nicht denken. Mir ist es ein Glück, mich mit solchen erlesenen Geistern auszutauschen, die ganz Geist sein würden, wenn sie nicht eben auch einen Körper hätten.“ Und fast zu derselben Zeit ließ sich Jean Jacques Rousseau in seinem discours sur l'inégalité wie folgt vernehmen: „Wenn die Natur uns bestimmt hat, gesund zu sein, so wage ich fast zu behaupten, daß der Zustand der Reflektion ein Zustand gegen die Natur ist und daß der Mensch, welcher denkt, ein entartetes Geschöpf ist.“

Auf solche Paradoxa baute der Mann seinen Ruhm auf, den man das Schicksal Frankreichs am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts nennen kann, dessen gefährliche Weisheitssprüche von Mund zu Mund getragen die Seele des Volkes vergifteten. Und wie man ihn haßte und liebte, wie man ihn bewunderte und lächerlich fand, so ist er sich auch selbst ein Widerspruch gewesen. Und solch ein Widerspruch kommt auch in dem seltsamen Bilde zum Ausdruck, das Houdon nach der Totenmarke Rousseaus entwarf, die er selbst im Sommer 1778 in Ermenouville abgenommen hatte[1]).

Madame d'Epinay, die ihres Liebhabers Physiognomie genau studiert haben mußte, behauptete — allerdings zu einer Zeit als sich ihre Liebe längst in Haß verwandelt hatte —: „Wenn er gesprochen hat und wenn man ihn betrachtet, so scheint er sehr gut auszusehen, denkt man aber an ihn zurück so stellt man sich ihn immer häßlich vor[2]).“ Und nicht weniger charakteristisch ist die Diskussion zweier anderer Damen über die Physiognomie des berühmten Mannes. „Trotz seines Gesichtes“, erklärte die eine — denn er ist häßlich, obwohl Mme d'Epinay behauptet, daß er hübsch sei — trotz seines Gesichtes sagen seine Augen, daß die Liebe im Roman seines Lebens eine große Rolle gespielt hat. „Nein“, fiel die andere ein, „seine Nase sagt mir, daß er eitel ist.“

1) Dierks a. a. O. p. 44.
(2) Jules Lemaitre, Jean-Jacques Rousseau p. 109.

Digitized by Google

„Nun wohl, lassen wir das eine und das andere gelten[1])!"

La Tour hat in seinem Pastel im Musée de Saint-Quentin den Verfasser des Contrat social tatsächlich als einen schönen und liebenswürdigen männlichen Typus mit weiblichem Einschlag dargestellt[2]). Aber Houdon hat das Charakter-Problem dieses seltsamen Mannes, der mit zynischer Offenheit bekannte, es mache ihm Freude, denen wehe zu tun, die ihm wohlgetan hätten, augenscheinlich viel tiefer aufgefaßt. Das Museum zu Gotha besitzt den Kopf mit schlichtem Haar ohne Perrücke. Das Museum in Schwerin besitzt die sorgfältig ausgeführte und eigenhändig überarbeitete und bezeichnete Büste mit jener altmodischen runden Perrücke, über die die Zeitgenossen spöttelten seit Rousseau den tiefsinnigen Ausspruch getan hatte: „Wir brauchen Pouder für unsere Perrücken, das ist der Grund weil die Armen kein Brot haben."

Houdons Büste von Rousseau ist der Popularität des Dargestellten entsprechend häufig kopiert worden. Die Abgüsse und Terrakotten sind bald 1778 bald 1779 gezeichnet. Auch Prinz Heinrich von Preußen hat die Büste Rousseaus in Reinsberg aufgestellt. Sie befindet sich heute im Schloß zu Potsdam.

Das Schweriner Exemplar trägt die Bezeichnung Houdon 1778 (Alter Katalog Nr. 173) mit dem Stempel. Verglichen mit der Büste in der École des Beaux-Arts in Paris erscheint es feiner durchgearbeitet. Die Falten um die Augen, auf der Stirn und um den Mund sind schärfer akzentuiert und geben dem Kopf ein älteres Ansehen.

Vgl. Vitry a. a. O. p. 10 Nr. 50ff. Lami a. a. O. I p. 421 und 22. Dierks p. 44 und 45. Seidel a. a. O. p. 65.

D'ALEMBERT. 1778. (Abb. 11.)

Auch von d'Alembert hat Latour ein Pastell gemalt, von dem sich wenigstens noch die Skizze im Museum von Saint-Quentin erhalten hat. Hat Abbé Galiani vielleicht das gleiche Porträt im März 1769 an den Marchese Tanucci nach Neapel gesandt? In dem Schreiben, welches dies Gemälde begleitete[3]), heißt es wie folgt: „Er ist nicht groß, er hat ein fröhliches Gesicht und äußerst angenehme Manieren. Er gleicht keinem Franzosen, er hat vielmehr die Fehler und die Vorzüge der Italiener. Er ist zum Beispiel niemals gut gekleidet und immer schlecht frisiert. Er ist der Sohn von Mme de Tencin, der Schwester des Kardinals. Der Vater ist unbekannt. Seit mehreren Jahren wohnt er zusammen mit Melle de Lespinasse, einer vornehmen Dame mit sehr viel Geist und Talent, die ihn aber niemals heiraten wollte. Alle Welt verehrt und bewundert diese Frau, die in ihrem Salon die beste Gesellschaft von Paris empfängt. Man unterhält sich, man diskutiert, man spricht von Tagesneuigkeiten und von neuen Büchern. Hier, und nur hier und immer hier begegnet man d'Alembert. In Neapel würde man sagen, sie seien heimlich verheiratet; hier verliert man keine unnützen Worte.

Obgleich er ziemlich menschenscheu ist, genießt doch d'Alembert als recht-

(1) Dumont-Wilden, Le portrait en France in der Bibliothèque de l'Art du XVIIIe siècle. Bruxelles 1909 p. 76 u. 77.

(2) Auf Veranlassung von David Hume malte Allan Ramsay schon im Jahre 1766 ein Porträt Rousseaus in England. Vgl. Ségur a. a. O. p. 242 Anm. 2. Eine Büste Rousseaus, die Lemoyne im Jahre 1768 ausgeführt hatte, stiftete Caffiéri im Dezember 1791 in die Comédie-Française. Vgl. J. Guiffrey a. a. O. p. 355 u. 356.

(3) Vgl. Marquis de Ségur, Julie de Lespinasse p. 538.

Digitized by Google

schaffener Mann und zuverlässiger Charakter die allgemeinste Achtung und Liebe. In seiner Unterhaltung beobachtet man die Offenheit und den feinen Witz der Italiener und nichts von der pedantischen Affektiertheit, mit der sich die kleinen französischen Berühmtheiten umgeben."

Neun Jahre früher hatte d'Alembert in einer launigen und geistreichen Skizze sein Selbstporträt entworfen[1]). Acht Jahre später unternahm es Houdon, das Bild des Freundes in Marmor auszuhaun. Was könnte fesselnder sein als eine Untersuchung, wie sich die Psyche dieses Mannes in seinen Zügen ausprägt, als ein Vergleich der Beschreibungen Galianis und d'Alemberts mit der Büste Houdons? D'Alembert bekennt, daß sein Gesicht für gewöhnlich einen ironischen und boshaften Ausdruck habe. Aber er glaubt doch, seine Toleranz rühmen zu dürfen. Er stellt weiter das Prinzip auf, daß ein Gelehrter sehr acht geben müsse auf das, was er schreibt, ziemlich acht geben müsse auf das, was er tut und wenig acht zu geben brauche auf das, was er sagt. Er nennt sich in schönem Paradoxon einen Sklaven der Freiheit und behauptet, daß es ihm nie gelungen sei, den Wert von Würden und Titeln zu begreifen. Er nimmt für sich die Heiterkeit des sorglosen Kindes und die Melancholie eines Mannes in Anspruch, der tiefer Empfindungen fähig ist.

Betrachtet man Houdons Büste im Spiegel dieser Worte und jener Galianis, so muß es uns gelingen im Bilde des Künstlers Zug für Zug die Skizze des Schriftstellers wiederzufinden. Aber die feine Ironie und das freundliche Lächeln scheinen in Schmerz erstarrt zu sein, und die natürliche Heiterkeit der Jugend ist von der Melancholie des Alters völlig überschattet worden. Als Houdons Büste entstand war d'Alembert vereinsamt.

„Es gibt keinen unter den unglücklichen Savoyardenknaben in Paris", hatte Grimm wenige Jahre früher berichtet, „der so viele Gänge, so mannigfache Aufträge auszuführen hat, wie der erste Geometer Europas, das Haupt der Enzyklopädisten, der Diktator unserer Akademien jeden Morgen für Melle de Lespinasse erledigt[2])." In jenen von Leidenschaft und Liebe tief erregten Monaten, die dem Tode der Freundin vorausgingen, schenkte ihr D'Alembert sein Bild und schrieb dazu die schwermütigen Verse:

De ma tendre amitié ce portrait est le gage
Qu'il soit dans tous vos maux votre plus ferme appui.
Et dites quelquefois, en voyant cette image:
De tous ceux que j'aimai, qui m'aima comme lui?

Als Julie de Lespinasse gestorben war suchte auch Friedrich der Große den Untröstlichen zu trösten. Er schrieb zwei lange Briefe hintereinander: „Wenn es mir gelingen würde, Euch Trost zu spenden, so würde ich so froh sein als wenn ich eine Schlacht gewonnen hätte[3])."

Es gibt Menschen, denen das Schicksal alles gegeben zu haben scheint, nur um ihnen alles nehmen zu können. Es gibt aber auch Menschen, denen das Schicksal nur das gewährt, was anderen begehrenswert erscheinen muß, um ihnen unbarmherzig das zu versagen, was ihnen selbst einzig und allein das Glück bedeuten würde. Die ersten werden auch im Verlust noch den Neid der Menschen erregen:

(1) Porträt de d'Alembert fait par lui-même en 1760. Vgl. Joseph Bertrand, D'Alembert. Paris 1889 p. 187 ff.

(2) Ségur a. a. O. p. 355 und p. 506. Niemand hätte den Lebensroman von Julie de Lespinasse fesselnder darstellen können als es der Marquis de Ségur getan hat.

(3) Grimm, Correspondance littéraire III, 326.

Digitized by Google

Wer gab ihnen das Anrecht glücklich zu sein? Die anderen aber werden sich vor dem Mitleid der Menschen hüten müssen. Ein solcher Mann mit seltsam tragischem Geschick, der ohne jede pathetische Pose ein gebrochenes Herz und ein zerstörtes Glück mit sich herumgetragen hat, ist d'Alembert gewesen. Und als ein solcher erscheint er uns auch in Houdons Meisterwerk.

Die Büste d'Alemberts ist nur in ganz wenigen Exemplaren erhalten: man nahm bisher an, daß das Marmororiginal in der Ermitage in St. Petersburg bewahrt werde. Nach einer gütigen Mitteilung des Barons von Liphart aber hat man bis heute in der Ermitage die Büste Buffons fälschlich d'Alembert genannt. Eine Kopie des also, wie es scheint, verlorenen Originals in Marmor befindet sich in Versailles. Eine Terrakotta und ein Gipsabguß tauchten in den Jahren 1795 und 1802 auf Pariser Auktionen auf, sind aber verschollen.

Das Schweriner Exemplar (Alter Katalog Nr. 178) ist bezeichnet: Houdon 1778. Vgl. Lami a. a. O. I, 416, der fälschlich das Entstehungsjahr 1775 angibt. Dierks a. a. O. p. 51 weiß zu berichten, als Houdon selbst im Todesjahr d'Alemberts 1783 seine Büste in die Akademie stiftete. Vgl. auch Vitry a. a. O. p. 11 Nr. 63, wo die Büste in Houdons handschriftlichen Notizen unter 1779 aufgeführt wird.

MADAME ROYALE, DUCHESSE D'AUGOULÈME (?) 1780. (Abb. 12.)

Lami erwähnt (a. a. O. 425) in seinem Katalog eine Büste der Tochter Marie-Antoinettes „à l'âge de 3 ans, en robe décolletée". Bezeichnet: Houdon 1781. Diese Büste war 1894 in der Galerie Sedelmeyer in der Ausstellung von Marie-Antoinette zu sehen. Sie gehörte damals einer Mme Lelong. Die Schweriner Büste eines kleinen Mädchens — besonders sorgfältig ausgeführt — trägt die Bezeichnung 1780 (Alter Katalog Nr. 125). Unterschiede in der Bezeichnung von einem Jahr kommen auch sonst bei Houdon vor z. B. bei den Büsten d'Alemberts, Buffons und Lafontaines.

Es ist also möglich, daß die Schweriner Büste — auch das ausgeschnittene Kleidchen läßt darauf schließen — mit der Büste von Mme Lelong identisch ist. Daß sich die mecklenburgischen Herrschaften für dies Kind besonders interessierten, erscheint uns sofort natürlich, wenn wir in der Reisebeschreibung der Frau von Rantzau lesen, daß ihnen Madame Royale von Marie-Antoinette selbst vorgeführt wurde. Ein Vergleich der Schweriner Büste mit dem drei Jahre später entstandenen Porträt von Mme Vigée Lebrun in Versailles (Le Dauphin et Madame royale) dürfte unsere Hypothese bestätigen. Doch gilt es vor allem noch die Schweriner Büste mit dem Exemplar bei Mme Lelong zu vergleichen. Reizende Mädchenporträts Houdons besitzen auch die Marquise de Ganay und die Ermitage in Petersburg. Vgl. Les Arts 1909. VIII, p. 17.

BÜSTE EINES KLEINEN MÄDCHENS. (Abb. 13.)

Diderot (Oeuvres complètes ed. Assézat XII, 69) beschreibt im Salon vom Jahre 1781 die Büste eines Kindes von 8—9 Jahren: „Diese Büste macht Freude. Das Gesicht ist überaus weich und sehr zart modelliert. Die Haare sind sehr leicht behandelt."

Vielleicht darf man die Gipsbüste des Schweriner Museums mit der von Diderot beschriebenen identifizieren, die heute verschollen zu sein scheint und deren Original sich einst bei M. Girardot de Marigny befand.

Der Schweriner Abguß ist ohne Stempel und Bezeichnung. Er führte aber im alten Katalog (Nr. 254) den Namen Houdon.

Digitized by Google

BÜSTE EINES BABYS. (Abb. 14.)

In Houdons handschriftlichem Katalog wird unter Nr. 27 aufgeführt: Buste en tere (sic!) d'un enfant de M. le vicomte de Noyalles. (Vitry a. a. O. p. 6.) Ob das Kind des Vicomte de Noailles — so wird der Name zu lesen sein — mit der Schweriner Büste zu identifizieren ist, wagen wir natürlich nicht zu entscheiden. Auch Louis-Claude Vassé hat ein Baby mit einem Kopftuch dargestellt wie Houdon. Die Büste besitzt Mr Jacques Doucet in Paris. Vgl. Les Arts II (1905) September p. 18.

Die Schweriner Gipsbüste (Alter Katalog Nr. 21) trägt den Stempel Houdons.

BUFFON. 1781. (Abb. 15.)

Es ist Buffon, der das Wort geprägt hat: Le stile c'est l'homme.

Friedrich Franz von Mecklenburg und seine Gemahlin besuchten auch das naturhistorische Museum des Grafen Buffon und waren entzückt von der Herrichtung. Kein Wunder also, daß sie auch das Porträt des berühmten Naturforschers zu besitzen wünschten[1]).

Im Jahre 1785 besuchte Mme Vigée Lebrun den großen Gelehrten. „Ich war anfangs erschrocken über die Strenge seiner Physiognomie", schreibt sie. Aber als er mit uns zu sprechen begann vollzog sich eine Veränderung seines Gesichtes. Seine Züge belebten sich so sehr, deß man in der Tat in seinen Augen die Blitze des Genius leuchten sah (a. a. O. p. 131)." Buffons Büste gehört zu Houdons Meisterwerken. Der Künstler hat diesen Kopf wohl selbst deßwegen „une tête à l'antique" genannt, weil er die Büste unter dem Halse abgeschnitten hatte. Der umgeschlagene Hemdkragen läßt den muskulösen Hals völlig frei. Aber auch in der Physiognomie selbst glaubt man eine seltsame Verbindung von antiker Größe mit französischem Pathos zu entdecken.

Der Schweriner Abguß der Büste Buffons (A. Katalog Nr. 177) trägt die Bezeichnung: Houdon 1781. Im Handschriftlichen Katalog (Vitry a. a. O. p. 15 Nr. 101) wird die Büste unter dem Jahre 1782 aufgeführt. Die Marmorbüste endlich, die für die Kaiserin von Rußland bestimmt war, erschien erst im Salon von 1783. (Lami a. a. O. p. 426.)

Der Louvre besitzt eine Wiederholung der Petersburger Marmorbüste, die nach gütiger Mitteilung des Barons v. Liphart am 6. Juli 1781 von der Kaiserin Katharina durch Grimm bei Houdon bestellt wurde. Eine Gipsbüste sieht man im Museum von Dijon, wo Buffon im Jahre 1707 geboren wurde. Über die wenigen in den Auktionen aufgetauchten Exemplare, vgl. Lami a. a. O. p. 426. Dierks a. a. O. p. 59. Schwerin, Alter Katalog Nr. 177.

LAFONTAINE. 1782. (Abb. 16.)

In Houdons handschriftlichem Katalog ist nach der Büste Buffons sofort die von Lafontaine aufgeführt. Beide waren auch im Salon von 1783 ausgestellt, und das Tonmodell von beiden war bereits im Jahre 1781 fertig.

Wie früher schon Molière so mußte Houdon nun auch Lafontaine aus dem Gedächtnis bilden. Er hat beiden die gleiche Haartracht gegeben und dasselbe Tuch um den Hals geschlungen. Aber Lafontaine ist als alter Mann dargestellt.

„Der einfachste aller Menschen", schreibt Voltaire von Lafontaine, bewunderungs-

(1) Buffon ist einer der wenigen Sterblichen gewesen, dem schon bei Lebzeiten ein Denkmal gesetzt wurde. Am Eingange eben jenes naturhistorischen Museums ließ Ludwig XVI. die Büste Buffons aufstellen mit der Aufschrift: Majestati naturae par ingenium.

Digitized by Google

würdig in seiner Art, aber nachlässig und ungleichmäßig. Er war der einzige der großen Männer seiner Zeit, der von Ludwig XIV. keine Wohltaten empfangen hat."

Eine Terracotta dieser Büste besitzt das Museum in Orléans. Die Marmorbüste ist verschollen. Über andere Kopien, die auf Kunstauktionen veräußert wurden, vgl. Lami a. a. O. 426. Ferner Vitry a. a. O. 15 n. 102. Die Gipsbüste in Schwerin (Alter Katalog Nr. 270) ist mit dem roten Wachsstempel bezeichnet.

LAVOISIER. (Undatiert.) (Abb. 17.)

Der berühmteste Chemiker Frankreichs, der Erfinder des Oxygen, der Verfasser des Traité élémentaire de chémie, bereits mit fünfundzwanzig Jahren — seit 1768 — Mitglied der Akademie, wurde im Jahre 1794 als Generalpächter der Steuern von den Helden der Revolution der Erpressung angeklagt und — hingerichtet. Für die Statue hinter der Madeleine in Paris, die im Jahre 1900 eine dankbare Nachwelt einem Gelehrten gesetzt hat, von dessen Entdeckungen wir noch heute zehren, scheint Houdons Büste als Vorbild benutzt worden zu sein.

Die Entstehungszeit der Büste läßt sich nur ungefähr auf die zweite Hälfte der achtziger Jahre festsetzen. Da das Werk im handschriftlichen Katalog Houdons nicht aufgeführt wird, der bis zum Jahre 1783 reicht, wird sie später entstanden sein.

Die Terrakotta im Louvre wie der Gipsabguß in Schwerin (Alter Katalog Nr. 264 und dort bis vor kurzem als Ludwig XVI bezeichnet) sind beide mit dem Stempel Houdons versehen. Weitere Exemplare der Büste, die sich durch Lebendigkeit des Ausdrucks und Feinheit der Technik auszeichnet, sind bis jetzt nicht bekannt geworden. Vgl. Lami a. a. O. p. 432.

DUC DE NIVERNAIS. 1787. (Abb. 18.)

Hat Italien im Cinquecento den Grafen Baldassare da Castiglione als Herold feiner Art und guter Sitte besessen, so repräsentiert der Duc de Nivernais noch heute in seiner Person die reiche und vornehme Kultur Frankreichs am Ausgang des XVIII. Jahrhunderts. Nivernais Studie „sur l'usage de l'esprit" hat niemals die kulturgeschichtliche Bedeutung erlangt wie der Cortigiano Castigliones, aber es gibt doch kaum ein Buch, das uns wie dieses einführt in den Geist einer Zeitepoche, die alle, aber auch alle Vorzüge ihrer Fehler und Gefahren besessen hat. Und was dieser Mann selbst darstellte, das erzählt uns einer seiner Zeitgenossen, der Graf von Ségur: „Kein Buch könnte mich lehren", schreibt er, „was mir im Laufe eines kurzen Gespräches der duc de Nivernais an Feinheit des Taktes, an Anmut des Geistes und Vornehmheit des Geschmackes vermittelt hat. Er verband die Vornehmheit des alten Hofes mit der Grazie und dem mehr philosophischen Geist des neuen, und stellte in seiner Person Erscheinung und Wesen von zwei Jahrhunderten dar[1])."

Die Schicksale des Herzogs sind so bedeutend und eigenartig gewesen wie sein Charakter. Die Tragik, der letzte Träger eines glänzenden Namens zu sein, überschattete sein Leben, nachdem sein einziger Sohn vor ihm ins Grab gesunken war.

(1) Lucien Perey, Le petit-neveu de Mazarin, Louis-Jules-Henri-Barbon Mancini-Mazarini, Duc de Nivernais II, 141. Gerade während der Mecklenburgische Thronfolger in Paris war, am 3. Dezember 1782, verlor der Duc de Nivernais seine zweite Gemahlin, die Frau, die er geliebt hatte, nach einer Ehe von weniger als zwei Monaten. (L. Perey II, p. 283.) Das ist wohl der Grund, weshalb der Name des Herzogs, der sonst sein Haus den Fremden so gastlich öffnete, in Frau von Rantzaus Reisebericht nicht erwähnt wird.

Digitized by Google

Die Geschichte seines Herzens hat er nie geschrieben, aber wir ahnen ein schmerzliches Geheimnis. Als Botschafter Ludwigs XV. in Rom, Berlin und London und in einem niemals herzlichen, aber stets angenehm vertraulichen Verhältnis zur Pompadour bewährte sich der kluge, vielgewandte Hofmann; während der Revolution zeigte sich dieser Diplomat und Kavalier in seiner unwandelbaren Treue zum Königtum aber auch als starker und zuverlässiger Charakter. Selbst in die dunklen Zellen des schrecklichsten der schrecklichen Gefängnisse von Paris brachte die Gegenwart des im Unglück Vereinsamten einen schwachen Schimmer von Glück und Hoffnung, und, auch dort noch grandseigneur, teilte er sein Gut mit solchen, die noch ärmer waren als er selbst.

Am 25. Oktober 1795 dekretierte die Regierung die „fête des Vieillards". Tugendhafte Greise sollten an einem bestimmten Tage des Jahres einen Preis und eine Huldigung durch die Jugend erhalten. Ironie des Schicksals! Die Republik bestimmte einen der Preise dem Citoyen Nivernais. Und der einstige Botschafter Ludwigs XV., an den ersten Höfen Europas, der Träger eines des vornehmsten Namen des gestürzten Königtums, der Gastgeber der glänzendsten Feste, die Paris gesehen — er spielte mit lächelndem Anstand auch noch diese seine letzte Rolle auf der wechselnden Bühne des Lebens.

Erst wenn man diese Geschichte kennt kann man vor der Büste des Duc de Nivernais im Künstler Houdon den Psychologen würdigen lernen. Auch wenn er nicht den höchsten Orden Frankreichs trüge — jenen Orden de Saint-Michel et du Saint-Esprit, den ihm der König im Jahre 1751 mit einem Handschreiben nach Rom gesandt hatte[1]) — würde man in diesem Porträt sogleich den Urtypus des vornehmen Mannes erkennen. Welch eine harmonische Verbindung von Geist, Kultur und Charakter leuchtet uns aus diesem Antlitz entgegen!

Die Marmorbüste Houdons fiel im Jahre 1793 der Revolution zum Opfer[2]). Gipsabgüsse sind erhalten in Schwerin (Alter Katalog Nr. 174 ohne Bezeichnung mit dem Wachsstempel), Nevers und Besançon. Die Terrakotta, die einst Prinz Heinrich von Preußen besaß, ist heute im Stadtschloß von Potsdam aufgestellt[3]).

Die Büsten Nivernais und Lavoisiers wurden vielleicht beide erst auf der Auktion von 1828 in Paris für Schwerin erworben. Sie beweisen uns, daß Friedrich Franz und seine Gemahlin die Erinnerung an Houdon auch noch in späteren Jahren wert gehalten haben.

* * * *

„Die Politik hat alles ruiniert", schrieb Abbé Delille nach der Revolution an Mme Lebrun nach Rom, „man unterhält sich nicht mehr in Paris." Und Mme Lebrun selbst fährt bestätigend fort: „Wir haben, wie so viele andere Dinge, auch das zu Ende gehen sehen, was man einst die Unterhaltung nannte, und das bedeutet den Verlust des größten Zaubers, den die französische Gesellschaft überhaupt besaß[4]).

(1) L. Perey a. a. O. I, 236. Die Mäntel und Insignien dieses im Jahre 1599 von Heinrich III. gestifteten Ordens werden noch heute im Musée de Cluny in Paris bewahrt.

(2) Vgl. Gonse, Les chefs d'oeuvre des Musées de France p. 124. Pedrelli hat die Büste Houdons in einem feinen Stich verewigt. Der Duc de Nivernais wurde auch von Allan Ramsay und St. Aubain gemalt. Die Porträts des Herzogs und der Herzogin von Latour besitzt heute der Marquis de Mortemart. (Vgl. L. Perey II, p. 139.

3) Vgl. Lami a. a. O. I, 429 und Seidel a. a. O. p. 65 u. 67. Die Identifizierung der Schweriner Büste mit dem Duc de Nivernais verdanke ich M. Paul Vitry, Conservateur au Musée du Louvre.

(4) Souvenirs de Madame Vigée-Le Brun ed Nolhac p. 113.

Digitized by Google

Es ist ein Zufall, daß die Serie der Schweriner Werke Houdons mit dem Bilde des Herzogs von Nivernais schließt — aber eines jener Zufälle, die man als Absicht empfindet. In diesem Bilde hat Houdon Begriffe verkörpert, die zu den edelsten und unvergänglichsten Vorstellungen gehören, die Frankreich der Menschheit überhaupt bescheert hat. In solchen Bildern, wie das des Herzogs von Nivernais erscheint eine ganze Kulturepoche vollendet und erfüllt.

Ein neues Geschlecht entstand nach der Revolution. Neue Probleme drängten neuen Lösungen entgegen. Der feine Geist des Rokoko wurde durch die kalte Pracht des Empire verdrängt.

Digitized by Google

ÜBER EINIGE FRÜHWERKE DES PALMA VECCHIO

Von DETLEV FRHR. VON HADELN

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Vor etwa zwei Jahren wurde der Galerie in Budapest ein hübsches venezianisches Bild geschenkt, das Brustbild eines jugendlichen Kriegers mit einem Kranz im Lockenhaar. Der Restaurator der Pester Galerie, Professor F. K. Beer, entdeckte auf der Rückseite der Tafel die Brandmarke „K. K." der Wiener Kaiserlichen Sammlungen, verfolgte diese Spur und fand, daß das Bildchen ehemals der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm angehört hat.

Frimmel hat dann in seinen „Blättern für Gemäldekunde" (IV. S. 200 ff.) ausführliche Angaben über die Provenienz der kleinen Tafel gemacht, von denen die wichtigsten hier mitgeteilt sein mögen.

Wie schon Beer konstatiert hatte, wird das Bild in dem von A. Berger publizierten Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm vom Jahre 1659[1]) mit einem Gegenstück genannt und folgendermaßen beschrieben: „Nr. 171 und 172. Zwey kleine Conterfeit einer Grössen von Öhlfarb auff Holcz, das erste ein Jüngling gewaffendter. Hatt auf der linkhen Seithen einen rothen Mantl, das andere eine junge Dame mit hangenden Haaren, die rechte Handt auf die Brust und die linkhe Achsel blosz, beede mit blossen Haubt, drauff ein Krantz von Wintergrün.

Die Rämel schwartz, eben und die innere Laistl verguldt, hoch 2 Span, 2 Finger und 1 Span, 8 Finger braith.

Von dem alten Palma Original." (Abb. 1 und 2.)

Diese Beschreibung und die erwähnte Brandmarke machten die Identität schon höchst wahrscheinlich. Zur Gewißheit wurde sie durch weitere Beobachtungen Beers und Frimmels, die den jugendlichen Krieger und sein weibliches Gegenstück, von dem noch zu reden sein wird, sowohl in dem gemalten Storfferschen Inventar, wie im „Prodromus" von Stampart und Prenner und endlich auf dem Galeriebild des jüngeren David Teniers in der Münchener Pinakothek wiederfanden. Beer war dann bei seinem Suchen nach dem verschollenen Gegenstück vom Glück begünstigt. Er fand das Bild, leider stark übermalt, im Magazin der Budapester Galerie.

Es fragt sich nun, ob die beiden Bilder, die wir dank der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Beer hier abbilden können, wirklich Palma zuzuschreiben sind. Frimmel zieht das in Frage, meint, daß ebensogut an den greisen Giovanni Bellini gedacht werden könne; in Budapest aber hat man, wie ich hörte, Lust, die Bilder Bissolo zuzuweisen, was meines Erachtens eine starke Überschätzung dieses Malers dritter Güte bedeuten würde. Freilich hat auch Morelli dem Bissolo recht tüchtige Bilder zugeschrieben, wie die Madonna mit vier Heiligen der Sammlung Benson in London, wie die „Junge Frau bei der Toilette" im Wiener Hofmuseum und andere mehr, die aber in Wahrheit dem sogenannten Pseudobasaiti, einem ausgezeichneten Ateliergenossen Bellinis gehören.

Man versuche nur die Bilder dem authentischen Oeuvre Bissolos, das man in Thieme und Beckers Künstlerlexikon von Gronau zusammengestellt findet, einzuordnen und man wird finden, daß sie dort nicht unterzubringen sind. Ganz bin ich hier allerdings nicht einer Meinung mit Gronau, der das bekannte Stephanustriptychon der Brera und eine diesem ganz nahestehende Madonna mit Petrus Martyr im

(1) Jahrb. der Kunsthist. Smlgn. des Allerh. Kaiserh. I. p. XCVI.

Digitized by Google

Museo Correr in Venedig vom Werke Bissolos abspaltet und für Arbeiten eines verwandten Anonymus erklärt. Die beiden Bilder sind stilistisch von der vollbezeichneten Verkündigung der Sammlung Benson doch wohl nicht zu trennen, sie repräsentieren zusammen mit dieser eine besondere Stilphase, die augenscheinlich am Anfang der Laufbahn Bissolos liegt, als er ganz in den Bahnen des Pseudobasaiti wandelte.

An Werke dieser rätselhaften Persönlichkeit hat nun wohl auch Frimmel gedacht, als er in Budapest Bellinis Namen aussprach, dessen Signatur mehrere Bilder des Pseudobasaiti tragen, der in so enger Gemeinschaft mit dem greisen Meister gearbeitet zu haben scheint, daß eine saubere Scheidung zwischen beiden oft nicht durchführbar ist. So ist die Hand des Schülers in Partien des großen Bachanals in Alnwick Castle nachzuweisen[1]) und andererseits hat der Meister zum mindesten den Entwurf für die Mehrzahl der heute dem Gehilfen zugewiesenen Bilder geliefert.

Nicht ganz abzuleugnen ist eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Pester Köpfen und Werken des Pseudobasaiti, die aber doch nicht über eine bei Künstlern der gleichen Stadt und Zeit und möglicherweise der gleichen Erziehung sich naturgemäß ergebende Familienähnlichkeit hinausgeht, hinter der die Verschiedenheit der Persönlichkeiten deutlich sichtbar bleibt. Der Künstler der Bilder in Pest ist eine derbere Natur als der subtile, bellineske Anonymus, der mit höchst zarten Licht- und Schattenreizen und etwas preziösen Farbenzusammenstellungen arbeitet.

Ich habe, als ich das Jünglingsbild in der Budapester Galerie sah, wo es die Etikette „Norditalienische Schule" trug — das weibliche Gegenstück war damals noch nicht ausgestellt — schon bevor mir Herr Beer von seiner Identifizierung gesprochen hatte, an Palma gedacht. Das bemerke ich hier nur um damit zu sagen, daß ich mich bei der Zuschreibung der Bilder durch die alte Benennung im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in der ich andererseits eine wertvolle Bestätigung erblicke, nicht beeinflußt fühle. Und zwar war es die für Palma charakteristische emailleartige Behandlung der Farbe, die mich zu dieser Attribution führte. Weiter scheinen mir die großen, namentlich in den Fleischpartien etwas leeren, in weicher Rundung gegeneinander abgegrenzten Flächen ganz dem etwas phlegmatischen Geiste Palmas zu entsprechen.

Wenn sich die beiden Bilder nicht sofort der üblichen Vorstellung von Palma, die sich eben auf die reiferen Werke des Künstlers gründet, einfügen, so sollte man daraus kein Argument gegen die Richtigkeit der alten Benennung herleiten, denn es handelt sich augenscheinlich — darauf weist die beinahe kindliche Befangenheit des Ausdrucks — um Jugendwerke, die sich höchstnatürlicherweise von den späteren Arbeiten etwas unterscheiden. Zeigen doch andererseits die Pester Köpfe genügend Beziehungen zu den Werken des späteren Palma, um das Ungewohnte an ihnen damit zu erklären, daß der Künstler sich von den Vorbildern seines Lehrers Bellini noch nicht ganz frei gemacht, seinen Stil noch nicht völlig gefunden hatte.

Leider fehlt es an passendem Vergleichsmaterial, denn die Zahl der in der Jugendzeit Palmas entstandenen Bilder ist sehr gering und diese wenigen eignen sich wegen ihrer Kleinfigurigkeit nicht recht zur Konfrontation. So die Geburt Christi und der büßende Hieronymus der Sammlung Borromeo in Mailand (Sala I. Nr. 6 und Nr. 14), früher dem Callisto da Lodi zugeschrieben, von Frizzoni[2]) aber als

(1) Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini, S. 126.

(2) Gustavo Frizzoni in Rassegna d'Arte VI. p. 117f.

Digitized by Google

Jugendwerke Palmas erkannt. Am ehesten möchte man den kleinen Tobias mit dem Engel der Stuttgarter Galerie heranziehen, der ganz die Naivität der Pester Köpfe besitzt [1]).

Die beiden Bilder in Budapest bestärken mich nun in der seit längerer Zeit gehegten Meinung, daß das Brustbildnis eines jungen Mannes im Museo Civico in Verona (Abb. 3), dort früher unglaublicherweise Fra Bartolomeo benannt, dann, wie ich hörte, auf Biermanns Veranlassung zu den Venezianern und zwar in die Nähe Giorgiones versetzt, ebenfalls den Frühwerken Palmas zuzuschreiben ist. Berenson [2]) hat allerdings vor nicht langer Zeit diesen Kopf, wohl seines elegischen Ausdrucks halber, Moretto zugeschrieben, aber das Bild ist viel zu stark stadtvenezianischen Charakters, um an einen Brescianer zu denken und dann ist doch auch das Sentiment zu wenig eigenartig, um mit ihm attributionistisch operieren zu können. Palma gehört gewiß nicht zu den Künstlern, die uns in ihren Portraits viel von dem inneren Menschen zeigen; tiefes psychologisches Erfassen des Individuums war nicht seine Stärke; aber sicherlich liegt der ja im Grunde sehr billige und durch Neigung des Hauptes und Emporrichtung der Augen ja leicht erzielte Gefühlseffekt nicht außerhalb seiner Natur und seines Könnens. Sein schönstes Portrait, der fälschlich Ariost genannte und zu Unrecht Tizian zugeschriebene „Dichter" in der National Gallery besitzt sogar Stimmungsreize sehr viel feinerer Art.

Der Veroneser Kopf zeigt neben den charakteristisch palmesken großen, ein wenig monotonen Flächen und den weich gerundeten Konturen eine bei Bildern Palmas oft zu beobachtende Eigentümlichkeit, nämlich eine sonderbare Sprungbildung, die nicht wie die meisten Kraqueluren in der Veränderung des Malgrundes ihren Grund hat, sondern in der Eigenart der Farbschicht, scheinbar der Bindung der Pigmente durch stark harzige Mittel, die merkwürdig kleine, kurze, bald krähenfüßig, bald sternförmig sich zusammenordnende Risse erzeugte. Von den zahlreichen Bildern Palmas, die stellenweise eine derartige Kraquelure besitzen, seien hier nur genannt: „Adam und Eva" in der Braunschweiger Galerie, die „Barbara" in S. Maria Formosa in Venedig und das bekannte Bildnis eines über die Schulter den Beschauer anblickenden Jünglings in der Münchener Pinakothek, das L. Justi in seiner Giorgionebiographie ganz unglücklich dem Meister von Castelfranco vindiziert hat.

(1) Nach Niederschrift dieser Zeilen wurde mir ein Aufsatz von A. Foratti, L'Arte, 1911, fasc., I. bekannt, der sich mit den Polyptychen Palmas in Serinalta beschäftigt, von denen das eine mit dem Tempelgang als Mittelstück, dem Evangelisten Johannes sowie Franziskus auf den Seiten nach Forattis Meinung vor dem Stuttgarter Tobias und vor der Madonna mit Franziskus Hieronymus und einer Stifterin in der Galleria Borghese in Rom bereits 1500 entstanden wäre. Das besagte Altarwerk in Serinalta ist eine ganz reife Arbeit Palmas, die schwerlich vor 1515 entstanden ist.

2) B. Berenson, The northitalian painters p. 266.

Digitized by Google

ZUR REKONSTRUKTION DES ULMER WENGENALTARS

Von JULIUS BAUM

Die Zusammensetzung des Ulmer Wengenaltares kann nicht so gewesen sein, wie Konrad Lange in seinem im übrigen grundlegenden Aufsatze über dieses Werk Zeitbloms und seiner Werkstatt im Repertorium für Kunstwissenschaft 1907, S. 514ff. angenommen hat. Lange erkannte richtig, daß es sich um einen Wandelaltar mit Mittelbild und zwei Flügelpaaren handele. Als Mittelbild vermutete er die in der Tat aus der Wengenkirche stammende Beweinung Christi im Germanischen Museum zu Nürnberg, die Flügel dachte er sich in ungewöhnlicher Weise derart geordnet, daß die äußeren mit Scharnieren an den inneren, statt am Schreine befestigt seien. Bei völlig geschlossenem Zustande des Altares waren darnach die Außenflügel nach innen geklappt und völlig unsichtbar; dafür kämen die Außenseiten der inneren Flügel mit einer Darstellung des Ölberges zum Vorschein. Öffnete man den Altar, ließ aber die Außenflügel noch zugeklappt, so hatte man auf den Außenseiten der Außenflügel die heute fragmentierten Bilder links der Apostel Jacobus senior und Bartholomäus (Ulm), rechts der hl. Margaretha (Stuttgart und Karlsruhe) vor sich. Klappte man endlich auch die Außenflügel noch auf, so boten sich auf beiden Seiten des Schreines vier Bilder, und zwar auf den beiden vom Betrachter aus linken Flügeln oben Verkündigung (Ulm), Gesellschaft männlicher Heiliger (Ulm), unten Himmelfahrt Christi (Ulm) und Darstellung im Tempel (Ulm), auf den beiden rechten Flügeln oben Versammlung weiblicher Heiliger (Ulm), Geburt Christi (Stuttgart), unten Beschneidung Christi (Ulm), Hostienwunder (Karlsruhe).

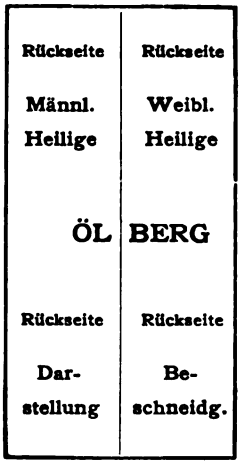
Gegen diese Rekonstruktion müssen zunächst folgende Einwände erhoben werden: 1. Die genannte Form des Klappaltares kommt in Schwaben am Ende des XV. Jahrhunderts, außerhalb Halls, nicht vor. 2. Die Nürnberger Beweinung ist 1.62 m breit, 1.76 m hoch, die Flügel sind jeweils etwa 0.65 m breit, 1.20, zusammen also 2.40 m hoch. Die doppelt übereinander geklappten Flügel hätten demnach das Bild an Höhe weit überragt, in der Breite aber nicht zugedeckt. 3. Große Altäre mit gemaltem Mittelbild lassen sich in Ulm in den neunziger Jahren noch nicht nachweisen. Die erste Arbeit dieser Art ist das kleine gemalte Apostelaltärchen, das heute in der Blaubeurer Margaretenkapelle steht, kaum vor der Jahrhundertwende geschaffen. 4. Es kann kein Zweifel sein, daß die Nürnberger Beweinung stilistisch reifer, also später zu datieren ist als die Flügel des Wengenaltares. Zu diesen vier Einwänden aber kommt als fünfter und entscheidender Faktor der Befund der Rückseiten der Ulmer Flügelbilder.

Durch Langes Forschungen ist mit Sicherheit festgestellt, daß auf der Rückseite der Geburt Christi und des Hostienwunders die hl. Margaretha, auf der Rückseite der Verkündigung und Himmelfahrt die Apostel Jacobus und Bartholomäus zu sehen waren. Bezüglich des Ölberges hatte Lange schon in Erfahrung gebracht, daß sich auf der Rückseite des Petrus früher die Darstellung im Tempel befand und daß auf der Rückseite der Beschneidung und der beiden Heiligenversammlungen noch jetzt Reste des Ölberges zu finden seien; leider aber hat er diese Rückseiten, wie aus seiner Rekonstruktion hervorgeht, nicht selbst gesehen. Denn es zeigt sich, daß auf der Rückseite der Beschneidung der Engel und ein kleiner Teil des Hauptes Christi, auf der Rückseite der Heiligenversammlungen aber der Unterkörper des

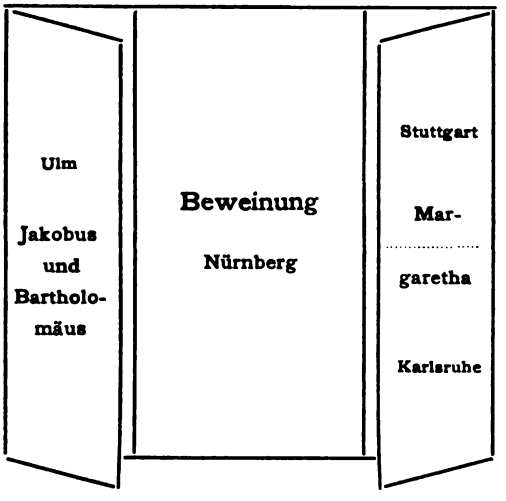
Digitized by Google

REKONSTRUKTION DES ULMER WENGENALTARES NACH LANGE

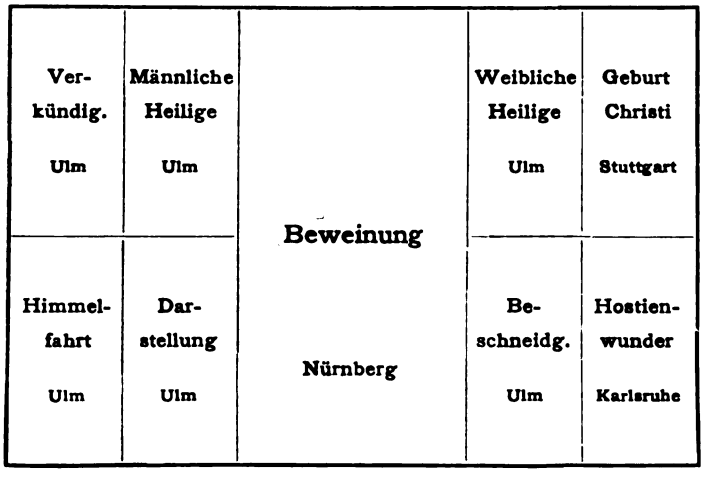
Geschlossen



Offen, doch mit zugeklappten Innenflügeln



Offen



Digitized by Google

NEUER REKONSTRUKTIONSVERSUCH DES ULMER WENGENALTARES

Geschlossen

Außenseiten der Außenflügel

fehlt	fehlt Christus
Petrus Ulm	am Ölberg Ulm

Halb geöffnet

Innenseite des linken Außenflügels — Außenseite der Innenflügel — Innenseite des rechten Außenflügels

fehlt	fehlt	Ver- kündig. Ulm (auf der Rückseite	fehlt	Geburt Christi Stuttgart (auf der Rückseite	fehlt	Be- schneidg. Ulm (auf der Rückseite	fehlt
Dar- stellung im Tempel Ulm (auf der Rückseite von Petrus	fehlt	Jacobus u. Bartholom.) Himmel- fahrt Christi Ulm	fehlt	Mar- garetha) Hostien- wunder Karlsruhe	fehlt	Christus am Weibl. Heiligen Ulm	Ölberg) Männl. Heiligen Ulm

Ganz geöffnet

Innenseite des linken Innenflügels — Innenseite des rechten Innenflügels

fehlt	Jacobus und Bartholo- mäus Ulm	Schrein fehlt	fehlt	Mar- garetha Stuttgart Karlsruhe

Digitized by Google

knienden Heilandes dargestellt war. Auf der Rückseite einer fehlenden oberen Tafel muß das übrige Haupt Christi, und auf der Rückseite von vier weiteren Tafeln, unter denen sich, nach Langes Ermittlungen, die Darstellung im Tempel befand, müssen die schlafenden Jünger dargestellt gewesen sein. Daß nicht vier, sondern in der Tat acht Tafeln in Frage kommen, geht mit Gewißheit daraus hervor, daß das Fragment mit dem schlafenden Petrus in Ulm 0.75 m breit und 1.37 m hoch, also viel größer wie eine der Tafeln mit den Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi usw. ist.

Aus diesem Befunde ergibt sich folgendes. Der Wengenaltar muß größer und und einfacher konstruiert gewesen sein, als Lange annahm. Es war ein Wandelaltar von ähnlicher Gestalt wie der Altar zu Blaubeuren. Im Schreine wahrscheinlich stehende Heiligenfiguren. Auf den Innenseiten der Innenflügel weitere stehende Heilige, doch nicht in Relief, wie die entsprechenden Stellen in Blaubeuren, sondern gemalt. Hiervon sind leider nur geringe Reste erhalten; vom linken Flügel Jacobus und Bartholomäus, vom rechten Margaretha. Über ihren Häuptern befand sich jeweils geschnitztes Laubwerk, wie noch 1511 am Adelberger Altar. Waren die Außenflügel geöffnet, die Innenflügel aber geschlossen, so hatte man, wie in Blaubeuren, 16 Darstellungen vor sich. Von ihnen sind leider nur acht erhalten, und zwar in der oberen Reihe Verkündigung (Ulm), Geburt Christi (Stuttgart), Beschneidung (Ulm), in der unteren Darstellung im Tempel (Ulm), Himmelfahrt Christi (Ulm), Hostienwunder (Karlsruhe) Versammlung weiblicher Heiliger (Ulm), Versammlung männlicher Heiliger (Ulm). Schloß man die beiden Außenflügel, so hatte man die riesige Darstellung des Ölberges vor sich. Und zwar befanden sich auf dem linken Flügel, in der rechten unteren Ecke Petrus, weiter nach links Johannes und Jacobus, auf dem rechten Flügel, Petrus den Rücken kehrend, Christus, rechts oben der Engel. Eine Kopie des Ölberges gelangte (nach Baum-Pfeiffer, Oberamt Biberach, Esslingen 1909, S. 130) aus Hürbel angeblich in die Sammlung des Fürsten Waldburg-Zeil.

Die neue Rekonstruktion ist war wesentlich unvollständiger als jene Langes, doch dafür weniger hypothetisch. Es fragt sich nur, wohin die fehlenden Teile des Altares gekommen sind, die schon 1803 nicht mehr vorhanden gewesen sein dürften.

Die Frage nach der Predella (vgl. Lange a. a. O. S. 530f., dagegen Haack, Kunstchronik 1908, S. 251ff.) soll hier nicht berührt werden. Die alte falsche Datierung 1478 hat schon Lange richtiggestellt, indem er den Altar zwischen 1489 und 1497 ansetzt. Koch, Zeitbloms reifer Stil, 1909, S. 24, hält dafür daß die Wengenbilder eine Vorstufe zu einigen der laut Inschrift 1494 vollendeten Bilder des Blaubeurer Altares bilden. Die sehr nahe Verwandtschaft der Geburt Christi des Wengenaltares mit der gleichen Darstellung auf den Flügeln des 1497/98 datierten Heerberger Altares und die Raumbehandlung der Wengenbilder, die ungefähr die Mitte einhält zwischen der stärkeren Betonung des Dreidimensionalen in den Blaubeurer und den etwa 1493 bis 1496 gemalten Bingener Tafeln[1]) einerseits, dem flächigen Charakter der 1496 datierten Eschacher Bilder anderseits, dürften es wohl notwendig erscheinen lassen, den Wengenaltar nicht vor 1495 anzusetzen.

(1) Gegen die Annahme der Entstehung der Bingener Altarflügel um 1493 wäre aus stilistischen Gründen kein Einwand zu erheben. Indes dürfte der Altar kaum vor 1496 abgeliefert worden sein. Denn zwei Statuen des erst 1496 begonnenen Ochsenhäuser Altares sind so getreue Kopien der entsprechenden Figuren des Bingener Altares, daß sie jedenfalls nur nach diesen, nicht etwa nach einer gemeinsamen Vorlage gearbeitet sein können.

Digitized by Google

DIE STRASSBURGER KOPIEN NACH LEONARDOS ABENDMAHL

Von HANS KLAIBER

Auf die in der Straßburger Gemäldegalerie befindlichen Kartons mit dem Kopf Christi und seiner Apostel nach dem Abendmahlsbild von Leonardo da Vinci hat Hoerth[1]) die Aufmerksamkeit der Forschung von neuem gelenkt. Er sieht in ihnen originale Arbeiten von Leonardos Hand, die Urtypen, die ihm bei seinem Cenacolo vorschwebten, nach denen wir das durch zahlreiche Restaurationen entstellte Wandgemälde zu rekonstruieren hätten. Es sollen zugleich Kopien und Entwürfe sein, Kopien nach dem fertigen Werk und Entwürfe für seine angeblich geplante Wiederholung des Bildes im Auftrag des französischen Königs Franz I. Entscheidend wäre diese Frage für die Vorstellung, die wir uns von Leonardos Christustypus zu machen hätten. Die zuerst bei Vasari auftauchende Behauptung, der Künstler habe das Bild und speziell den Christuskopf unvollendet gelassen, findet heute keinen Glauben mehr; hatte doch schon im Jahr 1720 der englische Maler Richardson sie widerlegt durch die Beobachtung, daß gerade das Haupt Christi vollendet in der Ausführung sei und auf derselben Stufe der technischen Durchführung stehe, wie die Apostelköpfe, was die neuerlichen Untersuchungen bestätigt haben. Einen gewissen Anhalt fand sie in der gleichfalls irrtümlichen Meinung, die Entstehung des Wandbildes habe sich übermäßig lang, wohl gar durch anderthalb Jahrzehnte hingeschleppt, so daß es glaubhaft erscheinen konnte, der Meister habe schließlich an der Möglichkeit der Vollendung überhaupt verzweifelt. Den Hauptgrund der Entstehung dieser Legende sieht aber Hoerth darin, daß der Christus des Wandgemäldes ursprünglich bartlos (und mit halbgeöffnetem Mund) dargestellt war, so wie er auf dem Straßburger Karton und der bekannten Studie in der Brera, erscheint; das bärtige Kinn und der geschlossene Mund sollen auf Rechnung eines Restaurators zu setzen sein. Nun sind wir ja seit Cavenaghis exakten Feststellungen über den Erhaltungszustand des Bildes und über die Tätigkeit der Restauratoren etwas genauer unterrichtet und wissen, daß sie in der Gewandung und dem Architekturgrund zwar ihre Verbesserungen reichlich angebracht, gerade die Köpfe aber mit eigenmächtigen Korrekturen im wesentlichen verschont haben. Und selbst in Zeiten, da man in Restaurationsfragen noch ein weiteres Gewissen hatte, hätte man kaum zugelassen, daß ein Wiederhersteller nach eignem Gutdünken dem Christus- sowie einem Apostelkopf (Matthäus) Bärte aufmalte, den offnen Mund in einen geschlossenen, die Profilstellung in eine Dreiviertelansicht verwandelte und dgl. Die Entscheidung muß allerdings von anderer Seite kommen, nämlich von den Kopien. So stark sie in der Auffassung, der geistigen Vertiefung und der Wiedergabe der Einzelheiten von einander abweichen, gerade darin gehen alle Kopisten einig, daß sie das Christushaupt bärtig — nur die Stärke des Bartes wechselt — und mit geschlossenem Mund zeigen. So auch die frühe und wertvolle Kopie von Castellazzo und die im Detail treueste des Cesare Magno. Wenn das Original einen schwachen Kinnbart — wie noch heute — zeigte, so ist begreiflich, daß zumal infolge der Trübung des Bildes die Kopisten über die größere oder geringere Stärke des Bartes verschiedener Ansicht waren. Unverständlich wäre es dagegen, daß von sämtlichen Kopisten des 16. Jahrhunderts, worunter einige in den ersten Jahren nach der Vollendung des Werkes, also noch vor dem

(1) O. Hoerth, Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Leipzig 1907.

Digitized by Google

Verfall und vor den Restaurationen, gemalt haben, kein einziger den angeblichen Urtypus ohne Bart und mit halbgeöffnetem Mund wiedergegeben hätte. Man müßte dann glauben, daß die Kopisten in einmütigem Protest gegen den von Leonardo gewählten Typus der Tradition folgend von sich aus einen Bart zugegeben und aus ganz unersichtlichem Grund die Stellung der Lippen verändert hätten. Auch die ersten Ideenskizzen zum Abendmahl zeigen nur den bärtigen Christus: auf den Studienblättern in Windsor und im Louvre mit starkem Vollbart, während der idealisierte Typus auf der Studienzeichnung in der Akademie zu Venedig einen Kinnbart aufweist. Freilich ist die Echtheit des Blattes wegen der höchst auffälligen Mängel in der Zeichnung schon verschiedenfach angezweifelt worden. Aber auch wer die Zweifel nicht teilt und Wert darauf legt, daß es gerade in den Typen dem Wandbild nahesteht, hat damit keinen Beweis für, sondern gegen die Annahme eines bartlosen Christuskopfes. Den allbekannten Christuskopf der Brera endlich kann man für die Authentizität und Ursprünglichkeit des bartlosen Typus nicht ins Feld führen, da ihn die neuere Kritik als allzu weichlich und kraftlos abgelehnt hat[1]). Keinesfalls ist sie die Modellstudie, nach der der Straßburger Kopf geschaffen wäre. Ihrem Schöpfer kam es nicht darauf an, ein Naturvorbild wiederzugeben, sondern einen Typus lieblicher Sanftmut und Güte zu bilden, wobei er freilich etwas ins Sentimentale und Schwächliche geraten ist. Gerade das Gegenteil gilt vom Straßburger Kopf, wo der Zug der Erhabenheit bis nahe zur leblosen Starrheit getrieben ist. Es sind zwei nach entgegengesetzter Richtung auseinanderstrebende Versuche, den Christuskopf des Wandbildes umzugestalten, dort ins Süße und Liebliche, hier ins Kalte, Erhabene. Die Beziehungen zwischen den beiden Studien braucht man darum nicht zu leugnen; der Verfertiger der einen kann die andere gekannt haben, aber ihre Ziele waren grundverschieden. In der geistigen Auffassung steht der Straßburger Kopf dem Meister natürlich näher, während der Einfluß der Mailänder Zeichnung sich in dem Christushaupt auf Raffael Morghens Stich deutlich kundgibt.

Für die Beurteilung des Christuskopfes ist der Karton mit dem Andreashaupt von Bedeutung, das nächst jenem in der ganzen Serie die stärksten Abweichungen vom Wandgemälde zeigt. Der ganze Nachdruck ist auf den Bau des Kopfes verlegt, der in der Profilstellung entschieden drastischer zur Wirkung kommt als in der Dreiviertelansicht. Ferner ist auf die starke physiognomische Belebung, die auf dem Original ein gut Teil der Wirkung zu bestreiten hat, hier ganz verzichtet. Dort malt sich das Entsetzen, das die abwehrende Gebärde der Hände ausdrückt, auch im Gesicht: im Blick der Augen, in den hochgezogenen Brauen und den Stirnfalten. Für die Einbeziehung des Andreas in die allgemeine dramatische Situation waren diese im engeren Sinn physiognomischen Merkmale ebenso wichtig oder eher noch wichtiger als die allgemeine Anlage des Kopfes. Dem Verfertiger des Kartons dagegen schienen sie die monumentale Wirkung zu beeinträchtigen, da sie Bewegung und damit Unruhe mit sich führen und die reine Formwirkung schwächen. Darum abstrahiert er von allem, was die Beschauer von dem mächtigen Aufbau, dem kühnen Profil mit der hohen Stirne, der geschwungenen Nase und dem aufgeworfenen Mund ablenken könnte. Derselbe Grund dürfte ihn bestimmt haben, bei Jakobus d. J. den die Form verhüllenden Bart gegenüber dem Original stark zu reduzieren, und auf allen Köpfen die Augenbrauen wegzulassen

(1) In der Sitzung der Berliner Kunstgesch. Gesellschaft 1908 III hat Schubring sich gegen die Zuteilung der Straßburger Kartons und der Mailänder Zeichnung an Leonardo ausgesprochen. Denselben Standpunkt nimmt von Seidlitz, Leonardo da Vinci I, S. 122 ein.

Digitized by Google

außer bei dem des Judas, wo sie infolge der Stellung formbezeichnend wirken. Wer die physiognomischen Artikel im Trattato kennt, weiß, welche Rolle gerade Leonardo den Brauen für den Ausdruck der Gemütsbewegungen — Lachen, Weinen, Zorn, Verzweiflung, Staunen — zuteilt; auch in den schriftlichen Notizen, die er sich für die Abendmahlkomposition macht, heißt es von einem Jünger, er solle sich „mit strengen Brauen" an seinen Gefährten wenden. Er dachte nicht daran, sich mit Rücksicht auf eine Toilettenmode dieses Hilfsmittels in der Historienkomposition zu begeben. Mit gewaltiger, fast eckiger Herbheit ist im Judaskopf das Profil herausgearbeitet. Petrus erscheint zweimal, auf dem einen Karton mit Judas, auf dem andern mit Johannes zusammen, beidemal in einer vom Original abweichenden Haltung, was später noch zu erklären ist. Bei Johannes, dessen ergebungsvoll geneigtes Haupt in der Weicheit der Modellierung ganz auf Sanftmut und Sentiment angelegt ist, war eine heroisierende Umbildung zu abstrakter Monumentalität nicht möglich; dafür geht hier der Kopist in der malerischen Auffassung über das Original hinaus. — Den Gedanken, daß wir in den Straßburger Köpfen die Vorstudien für das Wandgemälde zu sehen hätten, hat bereits Dehio[1]) mit dem Hinweis auf die sorgsame gleichmäßige Modellierung, die nicht den Suchenden, sondern den Nachschaffenden verrät, die völlige Übereinstimmung des Beiwerks in den Gewandfalten abgelehnt; als weiteren Gegengrund fügt Hoerth die Übereinstimmung der Kartons unter sich in Material, Maltechnik und in den Maßen hinzu, während die Köpfe des Originals nach der Zeit ihrer Ausführung durch längeren oder kürzeren Zwischenraum getrennt sind. Trotzdem möchte er in ihnen nicht nur Kopien sondern zugleich Entwürfe von der Hand des Meisters sehen, die er als Dreiundsechzigjähriger im Auftrag König Franz I. hergestellt habe, um ein dem Original ebenbürtiges Pendant des Cenacolo in Frankreich auszuführen. Indessen weiß die Überlieferung gar nichts von einem solchen Projekt und die Abweichungen der Kartons vom Original verleihen ihnen noch nicht den Charakter von Entwürfen. Wenn z. B. in der Gewandung, speziell in der Faltengebung gewisse Einzelheiten fehlen, so sind wieder andere Details wie etwa die Musterung des Halssaumes bei Johannes, die Spange bei Christus mit peinlicher Genauigkeit gegeben; d. h. der Urheber der Zeichnungen hat sich, wie sämtliche Kopisten, in der Wiedergabe des Details freie Hand gelassen, indem er bald aus stilistischen Gründen bald aus Bequemlichkeit hier wegläßt, dort gewissenhaft bis ins Einzelne nachbildet, aber gerade das Andeutende, was der Skizze eignet, ist nicht als Grundzug bei ihm nachzuweisen. Besonders deutlich ist das bei seiner Farbengebung: sie ist auf zwei Farben reduziert. Dies ist bei einer Kopie, die dem Original gegenüber gewisse Abstraktionen durchführen kann, wohl verständlich. Weniger bei einem Entwurf, der die Grundlage einer dem Urbild ebenbürtigen Wiederholung abgeben soll. Welchen Sinn und Zweck hätte da die Beschränkung auf zwei Farben, da doch das Werk sicher nicht in Rot und Gelb gemalt werden sollte?

Dasselbe gilt von den stilistischen Änderungen, die der Schöpfer der Kartons sich erlaubt hat. Man nehme etwa den Andreaskopf: als eine aus dem Zusammenhang des Ganzen herausgelöste Charakterstudie für sich betrachtet, ist er gewiß großartig und machtvoll, als verbesserter Entwurf für den Andreas im Bilde kann er nicht gelten. Aus dem gemesseneren, aber auch reichhaltigeren Typus des Originals hat sich der Kopist ausgewählt, was ihm wichtig war, und damit eine gesteigerte, dafür auch einseitigere, abstraktere Wirkung erzielt. Eben der Umstand

(1) Zu den Kopien nach Leonardos Abendmahl, Jahrb. der Pr. K. Smlgn. XVII (1897).

Digitized by Google

aber, daß der Kopf aus dem geistigen Zusammenhang des Gemäldes herausgenommen und ganz auf sich selbst gestellt ist, spricht dagegen, daß er als Vorlage für eine Wiederholung des Bildes gedacht ist, läßt ihn vielmehr als eine um ihrer selbst willen geschaffene Studie erscheinen. Und nicht anders steht es um den Christuskopf: in seiner hoheitsvollen aber starren Ruhe hat er den Connex mit den Nachbarn eingebüßt, und noch entschiedener charakterisiert er sich als selbständige Arbeit durch die beiden wichtigen Unterscheidungsmerkmale, die völlige Bartlosigkeit und die geöffneten Lippen. Nach dem einmütigen Zeugnis aller Kopisten darf, wie schon ausgeführt, das Original in diesen Punkten nicht nach dem Straßburger Typus korrigiert werden. Vielmehr stellt dieser dem Wandbild einen selbständigen Versuch entgegen. Unter den Leonardoschülern mag, wie zu Nürnberg in Dürers Kreis, das Problem des Christustypus mit Eifer diskutiert und neue Lösungen versucht worden sein, zumal da der Meister selbst einigermaßen von der Tradition abgerückt war; eine solche haben wir hier vor uns. Endlich noch eins; der Petruskopf erscheint, wie früher bemerkt, zweimal in vom Original und unter sich abweichender Stellung. Zusammen mit Judas in stark gegen die Bildfläche geneigter Haltung, zusammen mit Johannes umgekehrt gegen den Beschauer aus dem Bild herausgelehnt. Wie läßt sich das erklären? Die Stellung im Original — eine im wesentlichen gerade Profilwendung — lag dem Kopisten vor, ein Zweifel darüber war nicht möglich. Hält man unsere Kartons für Entwürfe, so kann man nur annehmen, daß sich ihr Schöpfer hier zwei Möglichkeiten einer Abänderung bezw. Verbesserung des Originals vorführte. Für den Karton mit dem Johanneskopf ist das aber ganz undenkbar; denn danach käme der Kopf des Petrus in eine dem Judas sehr ähnliche Haltung und Richtungsachse, die durch die Komposition der Dreiergruppe Johannes-Petrus-Judas völlig ausgeschlossen ist. Die einzige annehmbare Deutung scheint uns zu sein, daß die verschiedene Lage des Petruskopfes beidemale durch den Kontrapost bestimmt ist. Auf dem einen Blatt neigt er sich nach hinten, weil der Judaskopf sich aus der Bildfläche herauslehnt; auf dem andern bildet er durch seine starke Neigung nach außen ein Gegengewicht gegen die Haltung des Johanneskopfes und gibt zugleich eine Erklärung für die auf Johannes Schulter liegende Hand. Wenn aber der Kopist so die Köpfe innerhalb des einzelnen Kartons gegeneinander abwägt ohne Rücksicht auf die Gesamtkomposition, so bestätigt uns das, daß es sich hier nicht um Entwürfe für eine Replik, sondern um Werke handelt, die um ihres eignen Wertes willen geschaffen sind, dem Original in wesentlichen Stücken frei gegenüber stehen und Blatt für Blatt einzeln aufgefaßt und betrachtet werden können. Daß Leonardo selbst derartige Studien nach seinem eigenen Werk gemacht haben sollte, ist wenig glaublich; auch hat Hoerth selbst triftige Einwände aus der Formerscheinung abgeleitet, die gegen Leonardos Hand sprechen. Mit vollem Recht erkennt er in den Arbeiten den Stil des beginnenden Cinquecento, wozu die Richtung auf ein majestätisches, aber auch einigermaßen kälteres und abstrakteres Ideal trefflich paßt. Unter den Schülern und Mitarbeitern Leonardos aber hat der von Dehio namhaft gemachte Boltraffio eben darum den Hauptanspruch auf die Urheberschaft: er ist seit den letzten Jahren des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts bewußt auf breite, gemessene Wirkung und hoheitsvolle Würde ausgegangen; seine großzügigen Porträtskizzen in der Ambrosiana bestätigen, daß er Sinn für bedeutende Formgebung und ernste Auffassung hatte und lassen ihn recht wohl geeignet erscheinen, als Kopist die Typen des Meisters dem einseitigen Ideal des neuen Jahrhunderts anzunähern.

Digitized by Google

REZENSIONEN

PIERRE BAUTIER: Lancelot Blondeel. Bruxelles Librairie nationale d'art et d'histoire. G. van Oest et Cie. 1910.

Das vorliegende Büchlein stellt sich eine sehr bescheidene Aufgabe. Die Absicht des Verfassers war darauf gerichtet, die heutigen Meinungen über Lancelot Blondeel als Maler zusammenzufassen, diese zu diskutieren und so „einen verschwindend kleinen Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerei zu liefern".

Seine Absicht hat der Verfasser nur teilweise erreicht. Mit großer Sorgfalt und nicht geringerem Fleiß hat er alles zusammengetragen, was je in der Literatur über Blondeel als Maler geäußert worden ist. Auf eine kurze Einleitung, in welcher die sonstige Tätigkeit Blondeels als Architekt und Zeichner von Entwürfen für Teppiche, Skulpturen usw. gestreift sowie die Frage nach einer etwaigen Italienreise des Künstlers in negativem Sinne beantwortet wird, folgt ein ausführlicher Katalog des gemalten Werks Blondeels.

Den Anfang bilden die 4 monogrammierten und datierten Arbeiten, dann folgt eine Aufzählung der verschollenen, nur in den Quellen erwähnten, den Beschluß bildet ein Verzeichnis der zweifelhaften sowie der dem Maler nahestehenden Bilder. Auch eine Zusammenstellung der älteren, ganz willkürlichen Zuschreibungen, unter denen das Berliner Triptychon mit dem jüngsten Gericht Bellegambe's figuriert, fehlt nicht.

Unter den zweifelhaften Werken wird überraschender Weise auch die interessante Tafel aus der Cathedrale in Tournai mit Scenen aus dem Leben Mariae angeführt. Das Bild befand sich 1902 auf der Brügger Ausstellung und wurde von Friedländer und Hulin als die späteste Arbeit des Malers erkannt. Trotz der verwandten Züge, die diese Tafel mit den signierten Werken Blondeels verbinden, entschließt sich der Verfasser im Anschluß an Fierens Gevaert die Urheberschaft Blondeels anzuzweifeln.

Befremdender wirkt die Meinung des Verfassers, die Tafel mit Szenen aus dem Leben des hl. Georg [1]) (Brügge. Städt. Mus.) wäre ein Schulwerk und „nach dem Tode Blondeels entstanden." Blondeel ist 1561 gestorben; dem Stil nach muß aber dieses Bild um ca. 40 Jahre früher angesetzt werden.

Die stilkritischen Ausführungen zu den Bildern sind überhaupt der schwächste Teil des Buches. Bei dem frühesten datierten Bild von 1513 mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Cosma und Damianus (Brügge. St. Jakobskirche) wird auf die angebliche Verwandtschaft der Landschaft mit der auf der „Taufe Christi" im Berliner Museum hingewiesen, welche daselbst Jan Scorel zugeschrieben wird. Der Verfasser bemerkt dann weiter, er sehe außer den architektonischen Rahmungen überhaupt keine scharfe Trennungslinie zwischen den wenigen authentischen Werken Blondeels und der großen Masse der Bilder mit Landschaften, die Scorel zugeschrieben werden.

In der Tat besteht aber eine solche Trennungslinie und zwar in sehr ausgeprägter Weise. Außer der Farbe, welche die Bilder des Scorel Kreises von den gleichzeitigen Landschaften der vlämischen Schule grundsätzlich unterscheidet, ist es noch z. B. die ganz bestimmte Art des Aufbaues der Landschaft, die Scorel eigentümlich ist.

Ein genaueres Studium der einzigen signierten Landschaft Blondeels (Amsterdam Rijksmus.) mit denen, die unter Scorels Namen zusammengefaßt werden, würde den Verfasser doch wohl schon abgehalten haben, Bilder wie die Landschaft mit David und Goliath (Dresd. Mus.) oder mit der Bethsabe (Amsterdam. Rijksmus.) Scorel ohne weiteres abzusprechen und in die Nähe Blondeels zu rücken.

Es wäre fruchtbarer gewesen, der vom Verfasser gestreiften Beziehung zu Patinir weiter nachzugehen; insbesondere hätte ein Vergleich der Bilder Blondeels mit denen der Bles-Gruppe eine Erklärung für den Ursprung des Figurenstils des Malers geliefert.

Ebenso hätte die Heranziehung der gleichzeitigen niederländischen Ornamentstiche manche interessante Gesichtspunkte für die Beurteilung der Blondeel eigentümlichen Rahmungen ergeben.

Blondeel ist als Figuren- und Landschaftsmaler gleich unbedeutend und seine Stärke liegt in seinem feinen ornamentalen Empfinden, für welches der berühmte Kamin im „Landhaus van der Vryen" in Brügge ein so charakteristisches Beispiel bietet.

L. Preibisz.

(1) Wie mich Herr M. Losnitzer freundlich aufmerksam macht, sind auf der Scene mit der Geißelung des Heiligen einige Figuren nach Dürers Großer Passion (B 8) kopiert. Das Mittelbild dagegen zeigt eine gewisse Ähnlichkeit in der Komposition mit dem hl. Georg, welcher im Wiener Hofmuseum (No. 1431) Leonhardt Beck zugeschrieben wird.

Digitized by Google

OSKAR MÜNSTERBERG, Chinesische Kunstgeschichte. Band I: Vorbuddhistische Zeit. Die hohe Kunst (Malerei und Bildhauerei). Mit 15 Kunstbeilagen und 321 Abbildungen im Text. XVI u. 352 S. Lex. 8°. Esslingen, Paul Neff Verlag, 1910. Geh. M. 20.—, geb. M. 23.—.

In allen Einzelzügen die geradezu zermalmende Unzulänglichkeit bloßzulegen, die diese erste sich wissenschaftlich gebahrende chinesische Kunstgeschichte darstellt, scheint mir ein vergebliches Unterfangen. Ich muß mich damit begnügen, an der Hand einiger nach Möglichkeit wörtlicher Stichproben den Leser den Grad des Unwillens (oder der Heiterkeit) ahnen zu lassen, den die Lektüre dieses Werkes erregt.

„Die Richtlinie seiner kunsthistorischen Betätigung bis zum heutigen Tage" fand Münsterberg (Vorwort) in „seinen Studien zu seiner ersten gedruckten Arbeit: Bayern und Asien im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert", d. h. in bayrischen Archiven und Schlössern (nicht etwa, wie man von dem Autor einer ostasiatischen Kunstgeschichte erwarten möchte, in China und Japan, wo Münsterberg sich ganze vierzehn Tage aufgehalten hat). Nach ihm hat es in der Weltgeschichte nur eine in sich zusammenhängende Kulturentwicklung gegeben. Nachdem er das Fehlen systematischer Ausgrabungen in China beklagt hat, der vielen Grabhügel, die Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung datiert (!) sind, konstruiert er (Steinzeit, pag. 11) einen „westlichen kaukasoiden Volksstamm, der die ersten Anfänge einer Kunst nach Ostasien gebracht hat", auch die keramische Ornamentik, der bei aller Mannigfaltigkeit der Formen „doch Menschen- und Tierdarstellungen fehlten." Was ihn nicht hindert, schon auf der nächsten Seite auf Tontäfelchen hinzuweisen, die mit Augen und Nase verziert sind. Gewisse Formen entsprächen so wenig „der Technik des Tonscherbens", daß er sie als Nachahmung älterer Bronzevorbilder betrachtet, obwohl er ein paar Sätze vorher den „späteren Bronzestil alle früheren Formen verdrängen" läßt.

Je tiefer man in das Labyrinth (nur Conradys dem Autor geliehenen Untersuchungen der ältesten literarischen Erwähnungen chinesischer Bildnerei sind eine erquickende Oase) gequälter Hypothesen und haltloser Behauptungen eindringt, desto toller werden die Konstruktionsfehler an diesem „ersten Konstruktionsgerüst einer neu entstehenden Wissenschaft" (so betitelt Münsterberg bescheiden sein opus). Der Katalog des Kaisers Huitsung, ein wichtiges kunsthistorisches Dokument, gäbe keine Vorstellung der wirklichen Objekte, da alle unklaren Reliefs (Münsterberg nennt Reliefs von Bronzen unklar, die er nie gesehen hat!) in scharfen Linien ausgeführt seien. Sie müssen aber unscharf gewesen sein, da ja auch ausgesprochene Spiegel der T'ang Dynastie roh seien und jeder künstlerischen Durcharbeitung entbehrten. Die seit der T'ang-Zeit im kaiserlich japanischen Schatzhaus (Shosoin) zu Nara aufbewahrten Spiegel, in vortrefflichen Abbildungen in Japan reproduziert, beweisen das Gegenteil. Alle erhaltenen alten Bronzen bis zur T'ang-Zeit hätten verschwommene Reliefs. Es ist umgekehrt: gerade die ehrwürdigsten Bronzen zeigen eine Präzision des Ornamentes, die später selten oder nie wieder erreicht wurde. Stilkritische Untersuchungen, auf so elementaren Irrtümern aufgebaut, haben natürlich nicht den geringsten Wert. — Im Kapitel: „Mykenischer Stil" unternimmt der Autor den Beweis, die chinesische Bronzeornamentik von Mykene herzuleiten. Er beginnt ihn mit dem Ochsen. „Weder in Japan noch in Süd-China ist bis zum heutigen Tage der Ochse als Pflugtier ein wirtschaftlicher Faktor." Bushell, (Chinese Art I. pag. 59) für things Chinese keine schlechte Autorität, schreibt: „Der Ochse ist in China als das wichtigste landwirtschaftliche Tier geheiligt seit den ältesten Zeiten . . ." Das „kleine Bauernreich China" erhielt aus Mykene volkstümliche Massenware, und chinesische Bronzegefäße verhalten sich darum zu mykenischen Vorlagen wie Delfter Fayence zu feinem Chinaporzellan. Auch hier ist das umgekehrte richtig: chinesische Bronzen der vorchristlichen Zeit gehören zu dem Gewaltigsten und Ursprünglichsten, das Menschengeist je hervorgebracht hat.

Ich überspringe einige der nun folgenden verworrenen Kapitel (das einzig klare darin sind erstaunlich umfangreiche Ausschreibungen aus Laufer, Chavannes, Hirth, Morse usw.[1])) und wende mich zu dem allgemeiner interessierenden Abschnitt: Hohe Kunst. Münsterberg leitet den Besuch zu diesem Irrgarten ein mit der Behauptung, nur

(1) Man muß anerkennen, daß der Autor hier noch verhältnismäßig großmütigen Gebrauch von Gänsefüßchen macht. Im Kapitel „hohe Kunst" scheint er zu der Erkenntnis gekommen zu sein, daß ein Übermaß an Gänsefüßchen das typographische Bild beeinträchtigt. Pag. 214 z. B. enthält einen ganzen Absatz sich sehr gelehrt gebender Mitteilungen über die frühesten Arhatdarstellungen, für deren Veröffentlichung Münsterberg Dank verdiente, hätte er sie nicht, ohne seine Quelle anzugeben, einem englisch-japanischen Werk entnommen (Tajima, Selected relics, Vol. XI. 15).

Digitized by Google

Kopien, Repetitionen oder Arbeiten eingewanderter chinesischer Künstler seien in Japan erhalten. Er selbst widerlegt sie am bündigsten damit, daß er seine ganze Geschichte chinesischer Malerei auf diesen Kopien und Repetitionen aufbaut. Von den etwa 150 Abbildungen des Abschnittes veranschaulichen nur etwa acht Reproduktionen Gemälde, die nicht (oder nicht mehr) in Japan aufbewahrt werden. Diese acht Kakemono im nichtjapanischen Besitz sind die einzigen, die Münsterberg im Original zu prüfen Gelegenheit gehabt hat — daher spricht er, stets bescheiden, von seinem „umfangreichen Material, bereichert durch eigene Anschauung von Originalen" — alle übrigen Gemälde, und dies sind, es sei nochmals betont, die Hauptstützen seiner Kunstgeschichte, kennt er nur aus Reproduktionen und bildet sie nach solchen ab. Welches Anathema wäre wohl scharf genug für einen Historiker europäischer Kunst, der wagen würde, die Geschichte europäischer Malerei auf Grund von Abbildungen und zwar solchen, die er selbst als unzureichend bezeichnet, zu verfassen! Hieraus erklären sich bei Münsterberg Irrtümer geradezu grotesker Art. Ein Vogelbild von Hsü Hsi (Zeit der fünf Dynastien, 907—960 n. Chr.) „ist so tadellos erhalten, daß es eher als ein Bild der Ming-Zeit erscheint". — Münsterberg urteilt nach der völlig ungenügenden Reproduktion der „Kokka", die eine Umzeichnung nach dem Original benutzt und alle Halbtöne, alle Risse und Altersschäden unterschlagen hat! Vor zwei Reproduktionen nach Bildern des Kaisers Huitsung treibt Münsterbergs Stilkritik köstliche Blüten (pag. 248). Das eine, so phantasiert er, sei sung-artig, das andere („der bunte, aber ungraziöse Vogel, die kleinliche Ausführung der Federn usw.") scheine mehr dem dekorativen Stil der Mingzeit zu entsprechen. Münsterberg urteilt von einer bilderbuchartigen, unsäglich albernen Reproduktion: die Zeitschrift „Kokka" hat sie reproduzieren lassen nach einer Zeichnung, die nach der 250 Jahre alten Tannyuschen Kopie des Originales (beim Marquis Inouye) angefertigt wurde! Und da dieser Reproduktion einer Kopie einer Kopie natürlicherweise „das innere Leben fehlt", so kann es kein Werk der Sung-Zeit sein.

Flüchtigkeiten, Widersprüche, Entgleisungen jagen sich. Auf S. 184 heißt es: „Li Ssusün malte in bunten Farben (!) die hochaufgetürmten Felsen des Nordens" (von China), und drei Seiten später unternimmt derselbe Autor (mit Hilfe von Leuten, die an Ort und Stelle gewesen sind) den Beweis, daß im Norden Chinas die flachen Steppen sich befinden, am Yang tse aber die hohen Felsgrate. Bei der Behandlung der Sungmeister fällt die Bemerkung „erst Yunlin, einer der großen Maler der Yuandynastie, führte die Aufschrift eines Gedichtes usw. ein" . . . Auf S. 244 reproduziert Münsterberg gleich zwei Bilder von Sungmeistern, also der Yuan vorangehenden Dynastie; beide tragen Aufschriften, und hier heißt es plötzlich im Text: auf beiden Bildern ist der freie Raum mit Schrift belebt; diese Sitte scheint damals (also in der Sung-Zeit!) aufgekommen zu sein . . . . Münsterberg hat vergessen, daß er sie auf Seite 210 von einem Yuan-Meister einführen läßt! Auf S. 211 wird der riesige Daibutsu Kamakuras, in dessen Rücken ich wie so viele andere Touristen herumgeklettert bin, als „Vollguß", erwähnt und es werden für China daraus Schlüsse gezogen. Die Malerei der T'ang-Periode, aus der uns kein einziges authentisches Bild erhalten ist, charakterisiert Münsterberg einmal als naturalistisch und elegant, gleich darauf als kleinlich und bunt. Wie Ruisdael an seinen Baumstümpfen, so ist Ma Yuan (und seine Schule) an dem bizarr in das Bild hineinschneidenden Kiefernast oder Zweig kenntlich. Münsterbergs Analyse gleitet über dieses sinnfällige Charakteristikum hinweg und entschädigt uns durch Meditationen, auf die man das von ihn selbst geprägte Wort „Pflaumenbaumphilosophie" anwenden möchte: Wir sehen den einzelnen Baum in knorriger eckiger Form dem Raume angepaßt . . . . Alles übrige ist ausgefüllt mit Luftperspektive[1]) (!) als Symbol der Ewigkeit . . . Nichts gibt den Gedanken eine bestimmte Richtung . . ." Den Höhepunkt des Dilettantismus erreicht M. bei der „Analyse" der Werke des großen Mu Ch'i. Da ihm selbst die verschiedenen Stile dieses Meisters verwirren (er urteilt nämlich wieder nach Kokka-Reproduktionen, ja nach den völlig ungenügenden des Bijitsu Gwahō), so überläßt er es dem Publikum, durch Vergleichung seiner gräulich undeutlichen Autotypien sich ein eigenes Urteil zu bilden. Münsterbergs Resümé selbst schließt sich würdig dem Tenor des Ganzen an. Der Tiger des Daitokuji ist schlecht („die Ausführung, besonders der Hintergrund, zeigt eine mittelmäßige Hand"), denn den prachtvollen Furor, mit dem der Regen den Bambus im Hintergrunde peitscht, hat die Kokka-Reproduktion, von der M. abliest, unterschlagen. M. weiß nicht, daß dieses von ihm wegen der Unzulänglichkeit der Reproduktion angezweifelte Bild zu dem Pentaptychon aus Yoshimasas Besitz gehört, dessen andere Stücke er als unzweifelhaft echt als Abbildung 182 abbildet. Die „Krähe" (Abb. 191), eines der berühmtesten Bilder von

(1) Die Luftperspektive ist der halbtonlose Hintergrund einer Kokka-Reproduktion!

Digitized by Google

Mu Ch'i, spricht M. als eine japanische Arbeit der letzten Jahrhunderte an! Der Shogun Yoshimasa (er starb 1490), ein großer Sammler und feiner Kenner, war der Besitzer dieses schon damals als klassisch geschätzten Werkes! Der artigen Entgleisung folgt ein Nachsatz, förmlich vibrierend von Snobismus: „auch der Stempel von Muchi auf diesem Bilde macht eine Fälschung sehr wahrscheinlich."

Unwissenheit und Nachlässigkeit spielen förmlich „Haschen" in dieser Kunstgeschichte. Aus Garudas (japanisch Tengu) wurde Ganduras, aus der Hanlin Universität wird Hanli, aus Hanshan und Shihté wird ein berühmtes Dichterpaar (es sind Narren), aus Eremiten werden, man spürt die noch warme englische Quelle, Hermiten; auf pag. 245 wird vom Sohn des Shogun Yoshimasa als dem Besitzer eines Bildes gesprochen und die Regierungszeit des Vaters in Klammern hinzugefügt (M. war augenscheinlich zu bequem, den Namen des Sohnes nachzuschlagen). Bilder des Dharma werden Porträts genannt (als wenn es erlaubt wäre, von Porträts des hl. Lorenz oder Hieronymus zu sprechen!) und Abb. 215 wird in der Bildunterschrift als ein Mingpen (ein Zeitgenosse Yen Huis, der nur die Inschrift verfaßt hat), im Text aber als Yen Hui selbst bezeichnet und ausführlich behandelt. Bald gibt Münsterberg die chinesische, bald die japanische Lesung des Künstlernamens; ja, er schreibt so kritiklos und hastig von seinen ins Englische übersetzten Quellen ab, daß auf S. 269, mitten im deutschen Text, und dann noch einmal als Bildunterschrift, gewissermaßen als Kronzeuge verdächtiger Eile, ein englischer Passus stehen bleibt: „das Bild trägt die Inschrift Neng shih of Lung men." Man könnte denken, Neng shih sei ein in China naturalisierter Engländer gewesen. Im Vorwort entschuldigt sich Münsterberg wegen der ungenauen Transkription der Namen und glaubt so, Vorwürfen damit ein für alle Mal die Spitze abgebrochen zu haben; die beispiellos frivole Art aber, in der dieser Historiker der chinesischen Kunst mit den wichtigsten Namen und den sich dahinter verbergenden Persönlichkeiten umspringt, läßt die stärksten Zweifel aufkommen, ob er überhaupt mit irgend einem der Namen einen Vorstellungsinhalt verbindet. Denn wie wäre es sonst möglich, daß er dreimal hintereinander von seinen Katalogzetteln Liu Liang statt Lin Liang abschreibt, daß er Lü Chi Lii Chi liest, aus Chiu Ying Chou Ching usw. usw. usw. macht? Infolge dieser babylonischen Namensverwirrung ereignet sich denn der groteske Lapsus, daß man einem einzigen Künstler Chiu (oder Kiu) Ying, in drei verschiedenen Gestalten, als Kiu-ching in der Mitte des XIV. Jahrhunderts, als Chou Ching im XV. Jahrhundert und endlich als Chiu Ying um 1500 begegnet. Doch Münsterberg begnügt sich nicht mit einem Fehltritt so grandioser Art. Chang Yüehhu, vom Maler-Experten Soami erwähnt und bekannt als Befruchter von Shubun und Shugetsu, macht bei Münsterberg als „unbekannter" Sungmeister sein Debut (Abb. 169) und wird 40 Seiten später (Abb. 216) noch einmal als ein Yuanmeister behandelt. Ebenso wird Chao Chung-mu, der Maler eines klassischen Reiherbildes (Abb. 203 bei Münsterberg, der es „eine schöne Komposition an Linie und Farbenflecken" nennt) auf S. 248 unter dem Namen Chan Chungmu erst als Repräsentant der Sung-Periode charakterisiert und dann noch einmal auf S. 277 als Chao Chungmuh in das Ende der Yuan-Zeit eingeschmuggelt. Tai Weñ-chin lebt als Tai Wen-chin auf S. 283 sein in Armut und Ungnade verbrachtes Dasein bis ans bittere Ende; auf der nächsten Seite beginnt er ein neues Leben als Tai-chin und stirbt dort drolliger Weise eines zweiten ebenfalls bitteren Todes. Daß es sich um denselben Künstler, um dieselben Lebensschicksale handelt, merkt Münsterberg in seiner ungerechtfertigten Hast nicht! Diesem Beispiel analog läßt er den Yuanmeister Kao Janhui einmal als Kao Janhui in der Yuan-Periode (1280 bis 1368) auftreten und dann noch einmal als Kao Sheng hui in der Mandschu-Zeit (im XVII. Jahrhundert! nach 300 Jahren!) wie einen Phönix aus der Asche erstehen. Münsterberg findet zwar, daß dieser zweite Meister etwas yuanartig wirkt, fügt aber scharfsinnig hinzu: „trotz einer fast gleichguten Technik sehen wir (!) deutlich (!) den Unterschied von etwa 400 Jahren."

Doch es würde Bogen füllen, wollte ich diese Schatzkammer völlig ausräumen. Zur Erheiterung nach so viel trockenem Tatsächlichen sei mir gegestattet, ein kleines Bouquet Münsterbergischer Stilblüten von singulärem Duft und wahrhaft östlichem Farbenzauber darzubringen. Pag. 333. Die Fläche ist geschmackvoll gefüllt, ein elegantes Kunstgewerbe. — 304. Es fehlt jene wundervolle Luftperspektive, die den Zauber des Landaufenthaltes andeutet. — 283. Der Zeitgeist der sachlichen Erzählung hat die Ausführung etwas beeinflußt. — 281. Ein unsichtbarer Mond läßt alles deutlich erkennen. — 276. Dasselbe gilt für das liebevoll durchgeführte Bildchen der fetten Ratte mit ihren Jungen in der Melone. — 260. In eleganter Linienführung, großzügig und interessant, ist der Kopf des berühmten (!) Priesters Dharma

Digitized by Google

gemalt. — 250. Auf einem anderen Bilde lernen wir Mao als Künstler der bunten Farbe kennen. — 246. Das Traben des Ochsen und des Treibers ist in voller Bewegung, und im Gegensatz recken die kahlen Bäume ihre starren Äste in den Himmel. Richtige Winterstimmung! — 231. Seine Kompositionen geben in vertiefter Weise die Seele der Tiere und Menschen. —

Warum hatte der Autor dieses Deutsch es so eilig, uns in seiner „vertieften Weise" das „erste Konstruktionsgerüst" einer Wissenschaft zu errichten, deren vorläufiges Fundament nur durch unablässige aufopferungsvolle Spezialforschungen zu legen ist? Münsterberg hat sich an eine Titanenaufgabe gewagt. Hält er sich für einen Erleuchteten, für einen Messias der ostasiatischen Kunsthistorie? Oder hält er es mit dem von Flaubert unsterblich gemachten Akademiker von Rouen, dessen blütenweiße Seele sich in dem neckischen Verschen verriet:

Es ist gar hübsch, wenn man zu jeder Zeit
der erste ist in seiner Örtlichkeit.

Friedrich Perzyński.

ERNEST A. GARDNER. Six Greek Sculptors. London. Duckworth and Co. 1910 260 S. 81 Tfl.

Wer sich die Aufgabe stellt, einen bestimmten Teil der antiken Kunstgeschichte zu behandeln, wie beispielsweise der Verfasser des vorliegenden Buches, der den Höhepunkt der griechischen Skulptur zu schildern unternimmt, kann von den Werken selbst ausgehen, die uns überkommen sind, oder auch er kann die einzelnen Künstler als scharf umrissene Persönlichkeiten heraus heben und uns mit ihrem Leben und ihren Werken bekannt machen. Beide Wege haben ihre Vorzüge, der letztere, den Gardner gewählt hat, vor allen Dingen den, daß er befähigt, die Kunstwerke als aus der Eigenart und dem individuellen Charakter ihres Schöpfers heraus entstanden, und darin wurzelnd zu erklären. Nicht viel ist es, was wir in der Regel über die Lebensschicksale antiker Künstler wissen, und was wir von der Eigenart ihrer Kunst kennen, haben wir meist erst durch Abstraktion aus ihren Werken gewonnen. Demnach könnte es scheinen, als ob die Person des antiken Künstlers nur lose mit seinen Werken zusammen hängt. Aber eine Darstellung der antiken Kunstgeschichte, die von den einzelnen Künstlern ausgeht, wird trotzdem immer, wenn auch mehr für den Lesenden als für den Lernenden, eine große Anziehungskraft haben, wie das vorliegende Buch beweist. Der Verfasser, der uns die fünf größten Plastiker des Altertums und ihre Werke kennen lehrt, hat es verstanden, trotzdem manches Kunstwerk jener Periode unbeachtet bleiben mußte, ein lebensvolles und wahres Bild der griechischen Skulptur auf ihrem Höhepunkte zu entwerfen, und wer die Kunst jener Zeit kennen lernen will, ohne sich durch die ganze Entwicklungsgeschichte mühsam hindurch zu arbeiten, wird dem Verfasser für seine Gabe dankbar sein. Aber auch dem Fachmann wird das Buch manches bieten an feinempfundenen und scharfsinnigen Vermutungen, die dem Buche seinen bleibenden Wert geben. A. Köster.

JULIUS BAUM. Romanische Baukunst in Frankreich. (Bauformen-Bibliothek III. Band.) XIX Seiten Text und 226 Tafeln. Stuttgart. J. Hoffmann 1910.

Daß ein Bedürfnis vorhanden ist, erkennt man mitunter erst, wenn seine Befriedigung vorliegt. Es existierte in der Tat kein einigermaßen zusammenfassendes Werk über die Baukunst Frankreichs im 11. und 12. Jahrhdt.; trotz Dehio und v. Bezold war sie in Deutschland allzusehr terra incognita Das vorliegende Buch füllt diese Lücke in jeder Beziehung gut aus. Der Hauptnachdruck wird auf die Abbildungen gelegt, und der Text von Baum orientiert in dankbarer Knappheit über die wesentlichen Fragen aufs beste. Die annähernd 300 Abbildungen sind mit großem Geschick aus der ungeheuren Fülle des Materials ausgewählt, mit Geschmack aufgenommen und mit wünschenswerter Klarheit (in Netzätzung) reproduziert. Sie geben wirklich die Vielseitigkeit der französischen Baukunst in guten Repräsentanten und in den wichtigeren Fällen mit einer Fülle von Detailaufnahmen, so daß das Werk über ein bloßes „Bauformen"-Kompendium weit hinausgeht und für alle Fragen in Architektur, Ornamentik und Plastik ein fürs erste genügendes Nachschlagewerk darstellt. Bei dem Mangel an französischen Inventaren ist diese mühevolle Sammeltätigkeit nicht hoch genug zu schätzen; beides, die berühmten Hauptwerke und die so notwendige Ergänzung der provinzialen Bauten findet gleiche Berücksichtigung.

Der kurze Text von Julius Baum gibt eine sehr gut geschriebene Übersicht über die Entwicklung des Raumgedankens und die schmückende Plastik in den unterschiedlichen Schulen; beides mit Selbständigkeit und einem sehr fein unterscheidenden

Digitized by Google

Blick für die künstlerischen Besonderheiten der Architekturschulen. Diese Gabe ist besonders rühmenswert, weil sie recht selten ist; im Gegensatze zu den meisten (namentlich von Architekten herrührenden) Baubeschreibungen liest man sie mit Vergnügen. — Vortrefflich wirken Baums Synthesen der süd- und westfranzösischen Gewölbesysteme, welchen die „Sehnsucht nach dem Zentralbau" die Richtung gibt und jenen herrlichen Wohlklang des Raumes verleiht, der in S. Front zu Périgueux gipfelt; im Gegensatz gegen die raumzerstörende Tendenz der Gotik im Norden, der die Konstruktion zum Selbstzweck wird. Eine ähnliche Antithese beherrscht die Plastik. Die romanische ganz dekorativ, als Relief, im Stil oft gewollt manieristisch, aber auch hier schon die höchststehende in ihrer Zeit und von Einfluß auf Italien (Antelami) und Süddeutschland (Regensburg, Basel etc.); die gotische als Befreierin der Freistatue, was freilich nur relativ zu verstehen ist. Ziemlich bestimmt wendet sich B. dabei gegen die Ansicht Vöges — dessen fundamentales Werk dadurch nichts an Wert verliert — von der Abhängigkeit der Chartreser Portale von Arles. Er folgt darin der französischen Forschung. P. F. Schmidt.

EMILE BERTAUX, L'exposicion rétrospektive de Saragosse 1908. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. 1910. 358 S. mit 115 Tafeln. — 60 frs.

Den Glanzpunkt der großen spanisch-französischen Ausstellung, die 1908 anläßlich der Hundertjahrfeier der Belagerung Zaragozas in der aragonesischen Hauptstadt abgehalten wurde, bildete zweifelsohne die retrospektive Kunstausstellung. Um ihr Zustandekommen hatten sich die Herren D. Mariano de Pano und D. Francisco de P. Moreno besonders bemüht. Ihre Anstrengungen wurden durch den Erfolg reichlich belohnt. Mit staunender Bewunderung genoß man all die köstlichen Schätze altspanischer Malerei und Plastik, all die Goldschmiedearbeiten, Kunststickereien, Teppiche und Elfenbeinschnitzereien, die neben dem reichen Zaragozaner Domkapitel und dem königlichen Haus vor allem eine ganze Reihe von Kirchen kleinerer aragonesischer und katalanischer Städtchen wie Daroca, Teruel, Lerida, Pamplona, Huesca zur Ausstellung gesandt hatten.

Erfreulicherweise entschloß sich die kgl. Ausstellungskommission sofort dazu, die Hauptschätze in einer großen Publikation zu veröffentlichen und betraute mit dieser Aufgabe den dafür geeignetsten Mann: den Lyoner Universitätsprofessor Emil Bertaux, der bekanntlich nicht nur einer der hervorragendsten französischen Kunsthistoriker und ausgezeichneter Kenner der spanischen Primitiven im besonderen, sondern auch ein glänzender Photograph ist. Die Publikation ist nun erschienen. Man darf den Autor aufrichtig dazu beglückwünschen. Die zahlreichen, großen Tafeln wirken scharf und klar, der — spanisch und französisch — abgefaßte Text ist, wie es ja nicht anders zu erwarten war, mustergültig.

Unter den Gemälden verdienen vor allem die des ehemaligen Hochaltars des Klosters von Sijena Interesse sowie eine „Flucht nach Ägypten" in Zaragozaner Privatbesitz, eine aragonesische Tafel vom Ende des XV. Jahrhunderts, die den Schongauerschen Stich benutzt hat. Unter den Miniaturen ist das Libro de horas, das um 1505 für den Bischof Juan Rodriguez de Fonseca von Palencia ausgeführt wurde, von größter Wichtigkeit. Es entstammt dem Kreis des Meisters des Breviario Grimani. Die Teppiche der Seo wie die berühmten des Madrider Schlosses sind sehr gut reproduziert; unter den Stoffen verdient vor allem Capa und die Dalmatica maurischen Stils aus Lerida besondere Beachtung. Die Plastiken und Elfenbeinschnitzereien die hier reproduziert sind, dürften den Gelehrten wie den Sammler nicht weniger fesseln ebenso wie die Goldschmiedearbeiten und die Emails, vor allem das Triptychon des Jean Penicaut I zu Huesca und die große aragonesische Arbeit mit 24 Täfelchen, die sich in Madrider Privatbesitz befindet.

August L. Mayer.

J. VON PFLUGK-HARTUNG: Kunstgewerbe der Renaissance. I. Band. Rahmen deutscher Buchtitel im XVI. Jahrh. Stuttgart, Fritz Lehmanns Verlag.

Auf 102 Tafeln ist die Geschichte der deutschen Buchrahmen vom Jahre 1512 bis 1590 dargestellt. Die übersprudelnde Phantasie, die geistreiche Kraft und Erfindungsgabe der deutschen Renaissance kommt wohl nirgends in ihrer unmittelbaren Ursprünglichkeit klarer zum Ausdruck als in der deutschen Buchillustration. Denn der Sieg der Reformation, der ungefähr mit der Stilwandlung der Gotik Hand in Hand ging, rief eine volkstümliche Literatur hervor mit höchstem Reichtum der künstlerischen Ausstattung. Daher die Vielseitigkeit der Buchschmuckformen, deren Entwick-

Digitized by Google

lung ebenso an bedeutendste Namen der deutschen Renaissance, wie an einer große Zahl kleiner und kleinster Städte im deutschen Reich geknüpft ist.

Der feine elegante Charakter, der den italienischen und französischen Buchschmuck als eine aristokratische Hofkunst auszeichnet, geht infolge des Derben, Sinnfälligen einer oft zügellosen Phantasie in die deutsche Renaissance nicht über.

Ähnlich wie in der germanischen Ornamentik des frühen Mittelalters, wirken neben der Freude an dem übergroßen Reichtum der Erscheinungen verstandesmäßige Faktoren mit. Das Ornament wird durch tier- und figürliche Motive belebt und logisch gerechtfertigt. Pflanzen, Blüten und Früchte sind da, damit allerlei Getier in dem vegetabilen Beiwerk umherhüpfen und seine Nahrung suchen kann. Schilder und Cartouchen müssen von Putten gehalten werden, die einzelnen Gegenstände werden durch Band- und Riemenwerk verknüpft und das geometrische und pflanzliche Ornament durch Verbindung mit Tier- und Menschenformen belebt. Die klassische Auffassung der romanischen Rasse, das Ornament um seiner selbst willen zu gestalten, nur aus ästhetischen Rücksichten heraus, fehlt.

Diese intellektuellen Elemente veranlassen den Künstler nicht zu einer trocknen, logischen Vermischung der Formen oder zu einfacher Aufzählung. Die kraftvolle Ursprünglichkeit, der Sinn für Humor, für die Komik in Linie und Masse, erweckt eine lebendige Natürlichkeit der Darstellung. Das Gefühlsmäßige überwiegt in gewisser Beziehung. Daher sind auch die Gesetze der Symmetrie für den deutschen Zeichner der Renaissance nicht masgebend. Der Stoff, die Fülle der Einfälle, die übersprudelnde Phantasie zwingen ihn zur asymmetrischen Darstellung.

Mit voller Beherrschung des Materials hat Pflugk-Hartung die für die einzelnen Entwicklungsphasen charakteristischen Stücke ausgewählt, so daß die Stilwandlung von der Früh- bis zur Spätrenaissance und bis zur gelegentlichen Aufnahme von barocken Formelementen, klar zum Ausdruck kommt. Eine kurzgefaßte Skizze des Buchdrucks und Buchschmucks berührt alle wesentlichen Punkte der Entwicklung.

Der Druck der einzelnen Tafeln ist gut. Die chronologische Anordnung, die Bezeichnung mit Druckjahr und Ort macht die Arbeit als Nachschlagewerk brauchbar. Wer sich mit Ornamentik der Renaissance beschäftigt, hat hier ein bequemes Hilfsmittel zur Hand. G. E. Lüthgen.

AUGUST L. MAYER. Toledo. Berühmte Kunststätten. Band 51. Leipzig, E. A. Seemann, 1910. 8°.

Kurzgefaßt und übersichtlich handelt der Verfasser in vier großen Kapiteln Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe ab, so wie sie sich auf dem Boden Toledos entwickelt haben. Er beweist dabei eine gründliche Kenntnis der Stadt und aller ihrer, auch der an den verstecktesten Plätzen befindlichen Denkmäler. Dieses innige Vertrautsein mit dem Gegenstande, das aus jeder Zeile des Textes spricht, kommt auch den Illustrationen zugute. Die bildliche Ausstattung ist nicht allein sehr reich ausgefallen, 118 Bilder auf nur 164 Seiten, die Auswahl ist auch überaus glücklich getroffen, denn jeder Stil kommt in charakteristischen Denkmalen zur Anschauung, vielfach in solchen, die bisher garnicht oder ungenügend publiziert waren. Dabei hat der Verfasser den größten Wert auf gute Qualität seiner Vorlagen gelegt, die in Spanien durchaus nicht ohne weiteres zur Verfügung zu stehen pflegt. So hat er in seinem Bändchen ein Werk geliefert, ohne das Niemand, dem es darum zu tun ist Toledo gründlich kennen zu lernen, in Zukunft den Besuch der kaiserlichen Stadt wird unternehmen dürfen, es ist ein Führer, dem man mit unbedingtem Vertrauen folgen darf. Sehr glücklich scheint uns die Charakteristik el Grecos, der natürlich auf verhältnismäßig breitem Raum abgehandelt wird. Von der Tätigkeit des Griechen als Plastiker sind wir allerdings nicht ganz überzeugt. Da wo August L. Mayer davon spricht, daß so viele Kunstwerke aus den Kirchen auf dem Umwege über die Klausur auf Nimmerwiedersehen verschwinden, rührt er an eine offene Wunde; möchte doch eine energische Regierung endlich diesem Unfug steuern und das Land vor der Verschleuderung seiner Kunstschätze bewahren. Max von Boehn.

H. GEISENHEIMER, Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti. Notizie documentate. Firenze, Leo S. Olschki.

Ein Hinweis auf dies nützliche, viel neues und neugeordnetes Material bringende Büchlein, seit dem hinterlassenen Werke Fabbrinis die wichtigste Arbeit über Berrettini, wird den Spezialforschern auf dem Gebiet des römischen Barock willkommen sein. G. hat mit großer Sorgfalt alles Aktenmaterial zusammengestellt, das auf die Ausmalung der Galerie des Palazzo Pitti Bezug hat,

Digitized by Google

d. h. die Zahlungsanweisungen und die Briefe des Künstlers. Der Gang der Arbeit, auf den es dabei vor allem ankommt, geht hieraus in großen Linien hervor, freilich immer noch mit einzelnen Ungewißheiten, besonders mit Hinsicht auf die Reihenfolge der Stanze di Giove und di Marte.

Den letzten, vielleicht wichtigsten Teil von Geisenheimers Schrift bilden die aus allen den Künstler betreffenden Notizen und Dokumenten zusammengestellten Regesten, deren übersichtliche typographische Anordnung besonders zu rühmen ist, da sie die Orientierung über das Leben Cortonas außerordentlich erleichtert. Überhaupt verdient die geschmackvolle Ausstattung der Arbeit Anerkennung.

Ein kleiner Lapsus der Einleitung — für das Ganze belanglos — sei kurz berichtigt. Francesco Rondinelli hat nicht, wie G. auf S. 6 meint, das Programm der Argenteriafresken des Giovanni da S. Giovanni geliefert, sondern sollte es (nach dem Wunsch des Hofes) liefern. In der Vita des Giov. Mannozzi, die Baldinucci geschrieben hat, wird sehr amüsant erzählt, wie der Maler die Einmischung des Literaten abzuwehren und statt dieses fremden Programmes sein eigenes durchzudrücken verstanden hat. H. Voss.

P. J. MEIER. Braunschweig. Stätten der Kultur Bd. 27. Buchschmuck von Anna Löhr. Leipzig, Klinkhardt und Biermann 1910.

Der Braunschweiger Band dar „Stätten der Kultur" verdient eine ganz besondere Hervorhebung, weil er vielleicht dem Ideal dieser Bändchen unter allen erschienenen am nächsten gekommen ist. Wenigstens kenne ich keines, das mit dieser knappen Klarheit eine solche Fülle des Wertvollen bringt. Auf 100 Seiten die Kultur und Kunst, die wirtschaftliche und geistige Blüte einer Stadt von dem Range Braunschweigs zu geben, und so erschöpfend und allseitig befriedigend zu geben, das will etwas bedeuten. Wie viel Wissen und Studium hinter den kurzen und flüssigen Darstellungen von P. J. Meier sich verbirgt, und wie stark er zusammengedrängt hat, kann freilich wohl niemand als seine Nächsten ermessen. Man genießt die Quintessenz eines halben Lebens und bemerkt es kaum; so gefällig ist das Gewand, in dem wir die Gabe empfangen.

Am interessantesten berühren, wie es nicht anders sein kann, die architektonischen Teile, in denen P. J. Meier seine eigensten Studien verwendet. Wundervoll anschaulich z. B. das Zusammenwachsen der Stadt aus ihren diffusen Teilen und das Werden ihres Grundrisses; fesselnd, nicht mit einem Gedanken abstrakt, die Erzählung vom Umbau der Pfarrkirchen in Hallenkirchen. Das Gewandhaus wird in feinster Weise analysiert, der Typus des Braunschweiger Holzhauses lebendig umrissen. Doch glaube ich, daß man nach Lauffers Untersuchungen über den volkstümlichen Wohnbau im alten Frankfurt a. M. (im Arch. f. Frkf. Gesch. u. Kst. III F. X. Bd.), annehmen muß, entgegen Meier, daß das mittelalterliche Bürgerhaus auch in Braunschweig aus dem Bauernhause entstanden ist.

Mit der versöhnlichen Bewertung der hergerichteten Dankwarderode wird man nicht überall einverstanden sein; man muß indessen hier die Rücksichten in Rechnung stellen, die der Verfasser als Braunschweiger zu nehmen hat, aus welchem Grunde er auch mehr auf die lichten Seiten im Dasein Lessings eingeht als auf die trüben. Wir wollen es aber, bei aller Achtung vor der Freiheit, die man dem Wolfenbüttler Bibliothekar ließ, mit nichten vergessen, daß in Braunschweig der Ausdruck „arm wie Lessing" sprichwörtlich war und daß sein Begräbnis wegen gänzlichen Mangels auf Staatskosten erfolgen mußte.

Es liegt aber schon in der Natur eines Büchleins von dieser Art beschlossen, daß es lieber die freundlichen Seiten in allen materiellen und geistigen Entwicklungen betont. Und wir wollen deshalb P. J. Meier Dank sagen, daß er uns über die Höhepunkte der fürstlichen Kultur sowohl unter Heinrich dem Löwen wie unter Karl Wilhelm Ferdinand in der ausgezeichnetsten Weise unterrichtet: es sind doch die Höhepunkte, die das Niveau für die Nachwelt fixieren. Was dazwischen liegt, mag mit Recht der Vergessenheit anheimfallen!

P. F. Schmidt.

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Gerlach und Wiedling, Buch- und Kunsthandlung, Wien und Leipzig. Lieferung 1 u. 2.

Ein wundervolles Werk! Am 18. Oktober 1878 sprach der unvergeßliche Dr. von Essenwein zum ersten Male den Gedanken aus, Nürnbergs Baudenkmäler einheitlich durchgearbeitet, herauszugeben. Indessen sollte es noch viele Jahre dauern bis nach endlosen Verhandlungen und mancherlei Fährlichkeiten das Unternehmen greifbare Gestalt gewannn. Was lange währt, wird endlich gut, dieser Erfahrungssatz hat sich auch hier glänzend bewährt, das Werk hat bis jetzt meines Erachtens nicht

Digitized by Google

seines Gleichen und der Bearbeiter Dr. Fritz Traugott Schulz hat es mit seltenem Geschick verstanden, dies Hausbuch immerfort wieder von Neuem reizvoll und lesbar zu gestalten. Ebenso ist das Abbildungsmaterial ganz vortrefflich, der einzige Wunsch wäre vielleicht der, plastische Sachen wie z. B. Deckenstuck um ihres Charakters als Handantragarbeit willen lieber in Lichtdruck darzustellen, da Autotypien doch nur schwer die feinen Eindrücke des Modellierholzes wiedergeben.

Besonders beachtenswert für alle sich mit Inventarisieren Beschäftigenden erscheint mir der Arbeitsplan, aus dem folgendes teilweise wörtlich entnommen sei:

Zunächst höchst dankenswert das Einteilen nach den alten (8) Stadtvierteln nach dem Plane von Lotter-Seutter (um 1730.) Die Häuser werden nach Hausnummern geordnet beschrieben; bei jedem genaueste Quellenangaben mit Nennung der betreffenden Stelle. (Die vielfach eingerissene Methode, nur in einem besonderen Verzeichnis die Titel der benützten Werke anzugeben, halte ich für vollkommen verfehlt. Der wissenschaftliche Arbeiter ist dann gezwungen, viele Zeilen unnütz und zeitraubend zu lesen, um eine Stelle finden zu können). Ebenso werden alle alten bekannten Abbildungen wiedergegeben. Eine ebenfalls höchst dankbare Maßnahme! Im Einzelnen wird jedes Haus, zunächst im Äußeren, vom Keller bis ins Dach beschrieben, ebenso beim Inneren in gleicher Weise vorgegangen, in Lageplan, Grundriß und Schnitt das Ganze erläutert, daneben alle bemerkenswerten Einzelheiten abgebildet und besprochen. Zum Schlusse der Hof. Den Nürnbergern geht es ähnlich wie den modernen Großstädtern. Die Enge der Festungsstadt machte ein Hausgärtchen zu einem unerschwinglichen Objekt, daher die meisten Patrizier ihre Gärten vor den Toren hatten. Auch Straßen und Platzbild wird eingehend an Hand alter, wie neuer Abbildungen beschrieben, ein Verfahren, wodurch vielfach erst die Bedeutung des Einzelbaues im Ganzen, als wichtiges Glied des Straßenbildes sich ergibt und womit die Erkenntnis sich einstellt, daß es ohne Not nicht fehlen (abgebrochen oder stark verändert werden) sollte. Auf diesen wichtigen Gesichtspunkt des Buches möchte ich ganz besonders hinweisen, ihm wird in unseren Inventaren viel zu wenig Bedeutung beigemessen, sie sind noch immer zu sehr systematisch und chronologisch. Die beiden ersten Lieferungen des Buches bringen aus dem Milchmarktviertel: die Agnesgasse, den Albrecht-Dürer Platz und die gleichnamige Straße. Bekannte Bauten dieses Bezirkes sind der Sebalder Pfarrhof mit seinem hübschen Chörlein, das vornehme Anwesen des Albrecht Dürer Platzes No. 16 aus dem Ende des XV. Jahrhunderts und das ehrwürdige Wohnhaus Dürers selbst, dessen Bau- und Besitzgeschichte naturgemäß weiteres Interesse beansprucht und demgemäß ausführlicher behandelt ist. Für die Beschreibung von 28 alten Gebäuden einschließlich der genannten Straßen und Plätze sind 96 Seiten zweispaltiger Text, sowie 125 Abbildungen verwandt, so daß einstmal das fertige Ganze ein stattliches Prachtwerk werden dürfte. Man darf den weiteren Lieferungen dieses Buches mit größtem Interesse entgegensehen und wir wünschen der Sache, dem Hausbuche der lieben alten Stadt Nürnberg, überall die regste Verbreitung und Nachahmung. Adolf Zeller.

OLGA VON GERSTFELDT UND ERNST STEINMANN, Pilgerfahrten in Italien, L. 8° (VIII, 390) mit 11 Taf. Leipzig, 1910. Klinkhardt & Biermann. Geh. M. 6.—, geb. M. 8.—.

Ja, es war nur eine Pilgerfahrt von kurzer Dauer, voll heiliger Andacht und Ergriffenheit über die reichen, großen Eindrücke des gemeinsamen Weges und von jener Entrückung über alles Vergängliche und Kleinliche, welche nur großen und tiefangelegten Naturen eigen ist. Nun sie zu Ende, zieht der eine der Weggenossen einsam seine Straße weiter; in seinem schweren Leid rekapituliert er noch einmal die schönsten und ertragreichsten Stationen dieser gemeinsamen Pilgerfahrt durch das Land und die Ideale der beiderseitigen Träume und Studien. Mit schmerzlicher Wehmut legt man dieses Erinnerungsbuch aus der Hand. Es ist ein letzter Gruß übers Grab hinaus: in einem Bande das Beste gesammelt, das Mann und Frau getrennt gestaltet und vereint genossen; die letzten Blüten, die ein Unglücklicher aus dem köstlichen Garten noch zusammenrafft, nachdem der Schicksalssturm darüber gerast und all die Rosen eines kurzen Sommers unwiderbringlich vernichtet, und sie am Fuße der Cestiuspyramide niederlegt. Das Geschick, das Olga von Gerstfeldt, die Gattin des bekannten Kunsthistorikers mitten aus reichem Schaffen hinwegholte, ist unsagbar tragisch: mitten aus langersehntem, nach schmerzlichen Jahren erlangtem Glück, nach kurzem Glücksempfinden, wurde sie jetzt gerade vor einem Jahr hinweggerafft; es ist tief schmerzlich für das geistig gesellige Leben in Rom, wo sie, dank ihrer erstaunlichen und vielseitigen Sprachgewandtheit, ihrer hohen musikalischen und gesanglichen Be-

Digitized by Google

gabung, ihrem sonnigen, leicht sich erschließenden Temperament und den vornehmen Adel ihrer Natur einen reichen und anregenden Mittelpunkt geschaffen hatte, wie die Deutschen seit langem keinen mehr besessen hatten. Ihr Hingang löst aber auch schmerzliches Bedauern im Hinblick auf ihre literarische Tätigkeit aus. Neben all ihren vielseitigen geselligen Verpflichtungen, neben der rührenden Pflege der Freundschaftspflichten hatte sie immer noch Zeit und Muße zu literarischen Arbeiten gefunden, früher mehr in dichterischer Form, wovon ihre Gedichtsammlungen „Psalter der Liebe" und „Sturm und Stille" hervorragende Proben enthalten; mehr und mehr vertiefte sie sich aber in kunst- und kulturgeschichtliche Studien, deren Erträgnis sie in glänzende Essais umsetzte. Fast als ob sie der dunklen Wolke, die über ihrem Dasein stand, bewußt gewesen wäre, geizte sie mit der kostbaren Zeit für diese Arbeiten, suchte sie mit fieberhafter Energie auch den letzten Verzweigungen eines geschichtlichen Problems nachzugehen. Von all dieser schweren Vorarbeit merkt man in ihrer Darstellung nichts mehr; so sehr hat die künstlerische Gestaltungskraft alle Ecken abgerundet. Nur aus den Anmerkungen tritt uns die erstaunliche Gelehrsamkeit der Verfasserin entgegen; hier steckt, wie man auch am vorliegenden Buch ersehen kann, eine Unsumme feiner anregender Bemerkungen und interessanter Beobachtungen.

In den „Pilgerfahrten" hat der Herausgeber, ihr Mann, eine Anzahl ihrer besten Essais mit vier eigenen zusammengestellt. Sie sind durchweg Gestalten, weihevollen Orten, Problemen italienischer Geschichte im weitesten Sinne des Wortes gewidmet und hatten schon vordem in Zeitschriften einen größeren Leserkreis ergriffen und beglückt. Steinmann selbst hat seinen Nachruf an Emilie Peruzzi, einen der ergreifendsten Essais und feinsinnigsten Charakterzeichnungen, „das Geheimnis des Meisters" (Michelangelo), die wertvollen Studien über Michelangelo in Rom und das Stimmungsbild über Capri beigesteuert. Die Hingeschiedene selber hat immer nur der Psyche einer Zeit und der im Strome hochgehenden geschichtlichen Lebens stehender Personen nachgegrübelt. Sie fühlte sich „in jener brennenden Ruhmessehnsucht den großen Männern und Frauen der italienischen Renaissance wahlverwandt, mit denen sich ihr Geist am liebsten beschäftigte." Die Tragik des Erlebens, die Größe des Schaffens und die Tiefe des Denkens und Empfindens suchte sie in allem Mechanismus des geschichtlichen Werdegangs; auch im großen Pomp und in der schäumenden Lebenslust der Renaissance verlangte sie neben und zu dem Verstand und Willen vor allem Seele und Gemüt. Alles Kleine und Unechte war ihr zuwider. Leidenschaftlich strebte sie in der Geschichte wie im Leben nur nach der Wahrheit und — nach der Schönheit: hierin eine echte Renaissancenatur, eine Schwester jener Isabella und Beatrice d'Este, deren geistiges Bild sie vor uns erstehen ließ. Schon gleich das erste Kulturgemälde der „Pilgerfahrten", „Am Hof der Sforza", offenbart uns die Neigungen und Interessen der Verfasserin in hervorragendem Grade, wie sie aus den Sphinxaugen der Mona Lisa und aus den Kindesaugen der Unkekannten der Ambrosiana, wohl der Bianca Sforza, die Erlebnisse der großen Tage am Hofe Ludovicos il Moro herauszulesen und damit, immer auf dem Boden geschichtlicher Tatsachen sich haltend, ein köstliches Kulturbild herstellt. Ähnlich meisterhaft als Seelenanalyse ist die ikonographische Studie „Violante und Venus", die die Leser der „Monatshefte" erstmals vor Jahresfrist zu lesen bekamen, ein neuer Versuch, hinter das Geheimnis der „Irdischen und himmlischen Liebe" und dadurch auch hinter das Geheimnis des großen Meisters selber zu kommen. Ihre Lieblingsneigung für Musik kam zu ihrem Recht in den zwei musikgeschichtlichen Essays „Der Meister von Cremona" — ein glänzender Abriß der Kultur- und Kunstgeschichte der Stadt — und in „Francesco Landini degli Organi", zu dem sie eine Miniaturhandschrift in Florenz inspiriert hatte. Ein Seitenstück zu ihren „Hochzeitsfesten der Renaissance" bildet das farbensatte Gemälde „Karneval in Venedig"; stimmungsvolle Landschaftsbilder in großem Stil sind die Aufsätze, „Flora des Forum Romanum", „Römische Villen" und „Caprarola". Mit sicheren Strichen verstand sie in allen diesen Studien ein farbenreiches, bis in die Einzelheiten hinein plastisch klares und zuverlässiges Bild zu entwerfen. Zwischen die Abhandlungen hat der Herausgeber Perlen ihrer dichterischen Gabe, die Tränen einsamer, tieftrauriger oder unbeschreiblich glücklicher Stunden gestreut und damit am besten den ernsten Grundzug ihres Wesens gekennzeichnet. Denn restlos und sorglos froh und glücklich ist die hochbegabte Frau nie gewesen; es klang aus all ihren Äußerungen immer ein ernster Akkord heraus. „Selbst in den frühen Lebenstagen", schrieb sie mir einmal, „da man nichts weiß und nichts hofft, war ich nicht glücklich." Möchte diese letzte Gabe über ihr Dasein hinaus noch möglichst vielen Menschen Glück und Anregung bescheren. Das war auch ihr letzter Wunsch, der in den ergreifenden Versen am Schlusse des Buches ausgesprochen ist.

J. Sauer.

Digitized by Google

BERICHTIGUNG: Herr Dr. Rudolf Oldenbourg bittet uns, mit Bezug auf die in Heft 3 dieser Zeitschrift durch A. Bredius erfolgte Kritik seiner Dissertation „Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler" bemerken zu dürfen, daß er auf die mannigfachen Einwände zunächst eine Erwiderung nicht zu bringen beabsichtigt, dagegen auf dieselben, soweit sie objektiver Natur sind, in seinem Buch „Thomas de Keyser", das im Sommer dieses Jahres bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig, erscheint, ausführlich zurückkommen wird.

Die Red.

RUNDSCHAU

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

II. Heft:

PHILIPP MARIA HALM, Der Meister v. Rabenden und die Holzplastik des Chiemgaues. (1 Taf. u. 18 Abb.)

MAX J. FRIEDLÄNDER, Dürers Entwurf mit den neuen Christophgestalten. (1 Taf.)

AUGUST SCHMARSOW, Entwicklungsphasen der germanischen Tierornamentik von der Völkerwanderung bis zur Wikingerzeit (IV.—IX. Jahrhundert). I. (13 Abb.)

ERNST DIEZ, Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst. II. (12 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Jahrgang 1911/12. Heft 1:

FRITZ WITTE, Ein Wort über den Einfluß der englischen Stickkunst im Mittelalter. (1 Taf.; 1 Abb.)

HERIBERT REINERS, Eine Kölner Madonna vom Beginn des XV. Jahrhunderts. (1 Taf.; 1 Abb.) Im Besitze der Frau v. Lucius, Wiesbaden.

ANDREAS SCHMID, Das Meßbuch und sein Pult.

GEORG HUMANN, Neuzeitl. Kunstbestrebungen. I.

BÜCHERSCHAU u. a.: Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, besprochen von Fritz Witte.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 7:

ALFRED DEMIANI, Oviedo, die Hauptstadt der Könige von Asturien. (14 Abb.)

FELIX BECKER, Ein neuaufgefundenes Porträt von Frans Hals. (2 Abb.)

FRANZ FR. LEITSCHUH, Die Anfänge künstlerischer Bestrebungen in Würzburg. (5 Abb.)

PAUL SCHUMANN, Walter Zeising. (1 Original-Radierung u. 6 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft VII:

KÜNSTLERBRIEFE DES XIX. JAHRHDTS.:

I. Reihe: Nazarener.
II. „ Berliner Künstler.
III. „ Französische Künstler.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 3:

PHILIPP MARIA HALM, Hans Valkenauer und die Salzburger Marmorplastik. (44 Abb.)

A. S. LEVETUS, Birmingham School of Art. (9 Abb.)

DER CICERONE.

Heft 7:

H. ZIMMERMANN, Maria Theresia oder Margareta Theresia? (2 Abb.)

O. RIESEBIETER, Die Fayencefabrik zu Wrisbergholzen. (15 Abb.)

Heft 8:

DR. MARIE SCHUETTE, Alte Spitzen. — Zur Spitzen-Ausstellung im Leipziger Kunstgewerbe-Museum. (12 Abb.)

ERNST STEINMANN, Römische Ausstellungen. I. Arte retrospettiva in Castel St. Angelo. (2 Abb.)

MITTEILUNGEN AUS DEN SÄCHSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN.

Herausgegeben mit Unterstützung der Generaldirektion der Königl. Sammlungen zu Dresden. (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Jahrgang I.:

G. TREU: Myronischer Athenakopf. (2 Abb.)

TH. SCHREIBER: Eine alexandrinische Konsolenfigur. (3 Abb.)

J. DEICHMÜLLER: Verzierte Bronzeäxte. (3 Abb.)

O. SCHLAGINHAUFEN: Bootschnäbel a. Deutsch-Guinea. (3 Abb.)

F. SARRE: Ein syrischer Glasbecher. (1 farb. Taf.)

E. ZIMMERMANN: Porzellane der Mingdynastie. (1 Taf. u. 4 Abb.)

E. ZIMMERMANN: Die Unterbringung der Porzellansammlung.

TH. SCHREIBER: Die Anbetung d. Rosenkranzes. (1 Abb.)

M. LEHRS: Vier neue Grünewald-Zeichnungen. (1 Taf. u. 4 Abb.)

R. GRAUL: Das Leipziger Kunstgewerbe-Museum. (2 Taf.)

E. HAENEL: Bolzenkasten u. Armbrust. (4 Abb. u. 1 Taf.)

Digitized by Google

J. L. SPONSEL: Die Bildnismedaillen des Tobias Wolf. (1 Taf.)

K. BERLING: Ein Muffelofen des XVI. Jahrhunderts. (2 Abb.)

H. DEMIANI: Die Benutzung von Plaketten.

M. ENGELMANN: Die Uhrensammlung Pleissner. (1 farb. Taf. u. 4 Abb.)

W. v. SEIDLITZ: Landschaftszeichnung von Rembrandt. (1 Taf.)

H. ERLWEIN: Der Skulpturenschmuck d. Zwingers.

W. v. SEIDLITZ: Die Sammlung Cichorius. (1 Abb.)

G. TREU: Bacchusknabe von Anne Marie C. Nielsen. (1 Taf. u. 3 Abb.)

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS IN FLORENZ.

Heft 5:

Führer durch die Bibliothek und die Abbildungs-Sammlung des Instituts.

CHRISTIAN HÜLSEN, Die große Ansicht von Rom in Mantua: zwei neue teilweise Repliken.

Berichte über die Sitzungen des Instituts 1909/10 (zweite Hälfte: März bis Mai 1910).

MUSEUM.

Núm. 3:

RAFAEL DOMENECH, Les derniers oeuvres de Sorolla. (1 farb. Taf. 11 Abb.)

J. TRAMOYERES BLASCO, L'Art flamand à Valence. (10 Abb.)

M. R. C. Isidore Nonell. (1 Taf. 4 Abb.)

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 2:

GUSTAVO FRIZZONI, La raccolta Mond. (6 Abb.)
Besprechung des Werkes von J. P. Richter über die Sammlung.

MATTEO MARANGONI, Rilieri poco noti nella seconda porta del S. Giov. di Firenze. (2 Abb.)
Stellen 28 Löwenköpfe dar, nach M. von einem Nachahmer Ghibertis.

ACHILLE PATRICOLO, La chiesa di S. Francesco d'Assisi a Mantova. (3 Abb.)

GIORGIO BERNARDINI, Poche spigolature in alcune gallerie tedesche. (12 Abb.)
Zuweisungen venezianischer Bilder in Wien und München an Savoldo, Caroto, Licinio und Bomignori.

---

fasc. 3:

GUST. FRIZZONI, La raccolta Mond. (7 Abb.)

ART. JAHN RUSCONI, Rubens e l'antica Arte fiamminga. (12 Abb.)

ACH. PATRICOLO, La chiesa di S. Francesco (Forts.) (8 Abb.)

DIEGO SANT' AMBROGIO, Nel Museo di Porta Giovia. (Abb.)
Beschreibung der „Croce dei Barbarigo."

L'ARTE.

1911. fasc. 1:

GRAF ERBACH v. FÜRSTENAU, La miniatura bolognese nel Trecento. (Studi su Nicolò di Giacomo.) (5 Abb.)

G. ZIPPEL, Paolo II. e l'Arte. (Note e Documenti.) (5 Abb.)
Behandelt die Herstellung von S. Marco durch Paul II.

A. VENTURI, Affreschi del pittore delle Vele di Assisi. (5 Abb.)
Kreuzigung, Tod Mariä, Verkündigung und Mater Ecclesia in S. Marco zu Jesi.

GUGL. PACCHIONI, Note sul Guercino. (2 Abb.)
Verloren gegangene Jugendwerke G.'s und zwei Genreszenen der Galerie zu Cento. Zeichnungen dazu im Louvre.

ALDO FORATTI, I Polittici Palmeschi di Dossena e Serina. (5 Abb.)

MARIA CIARTOSO, Note su Antoniazzo Romano. (4 Abb.)
Schreibt die Apsisfresken von S. Croce in Gerusalemme zu Rom dem Antoniazzo Romano zu.

A. VENTURI, L'Arte giovanile del Perugino. (11 Abb.)
Hält die Mehrzahl der storiette della vita di S. Bernardino in der Peruginer Pinakothek und ebenso die Anbetung der Könige ebenda für Jugendwerke Peruginos.

Cronaca. Bollettino bibliographico.

RIVISTA D'ARTE.

fasc. 5—6.

CHARLES LOESER, An unknown terracotta Madonna by Michelozzo at Budapest. (3 Abb.)

PAOLO D'ANCONA, Un' opera ignorata di Attavante degli Attavanti alla Biblioteca Corsiniana di Roma. (3 Abb.)

C. GAMBA, Un ritratto di Cosimo I. del Pontormo. (2 Abb.)
Weist mit Hilfe einer Zeichnung das Jugendbildnis Cosimos von Pontormo (bei Vasari erwähnt) in den Uffizien nach.

GIACOMO RIGONI, Alfonso Lombardi a Bologna (1519—1537). (8 Abb.)

M. CIONI, Di uno stendardo dipinto dal Dolci.

ALCUNI AMICI FIORENTINI, Cornelio de Fabriczy. (Mit Porträt.)
Nekrolog und Bibliographie seiner Schriften.

OD. H. GIGLIOLI, R. Galleria Palatin a Dosso Dossi, Bambocciatu und Rid. Ghirlandajos „Orefice". (Erwerbsakten).

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

LIVe année; Ire livraison; Janvier-Fevrier 1911:

ANDRÉ DE HEVESY, Les miniaturistes de Mathias Corvin. (1 Taf., 14 Abb.)

MAX PRINET, Les insignes des dignités ecclésiastiques dans le blason français du XVe siécle. (14 Abb.)

JOS. CASIER, L'Exposition de l'art belge au XVIIe siècle. (2me article.) 2 Taf., 5 Abb.

Digitized by Google

MÉLANGES:

PAUL CLEMEN, Peintures murales du début de l'époche romane à l'église abbatiale de Werden. 1 Abb.

GASTON BIDEAUX, Les stalles de l'église de Chaumont-en Vexin (Oise). 2 Abb.

BIBLIOGRAPHIE.

THE STUDIO.

April:

A. LYS BALDRY, The Art of Sir Ernest A. Waterlow, R. A., P. R. W. S. (15 Abb.)

CECIL MACFARLANE, An Italian sculptor: Leonardo Bistolfi. (9 Abb.)

STARYJE GODY.

Febr.:

L. LOUKOMSKY, L'Art héraldique en Russie (m. 23 Abb.).

Kurze Übersicht über die Entwicklung der Wappenkunst in Rußland, deren Anfänge aus den 70er Jahren des XVII. Jahrh. datieren.

G. LOUKOMSKY, Le palais du Sénat (mit 3 Abb.).

Entstehung des jetzigen Senatgebäudes in Petersburg, erbaut von Carlo Rossi 1827—35.

A. ANISSIMOFF, La restauration des peintures murales à l'église de St. Théodore Stratilata à Novgorod (m. 8 Abb.).

Die 1360 erbaute Kirche gehört zu den schönsten Baudenkmälern Nowgorods. Die Fresken, welche das Innere der Kirche schmücken, werden jetzt allmählich in ihrer ursprünglichen Gestalt aufgedeckt.

APOLLON.

Febr.:

G. LUKOMSKI, Barockbauten in Kleinrußland. 11 Abb.

SERGE MAKOWSKY, Die Jahresausstellung der Künstlervereinigung „Mir Iskusstwa". 22 Abb.

BARON N. WRANGELL, Mstislaw Dobushinsky. 22 Abb. m. Verzeichnis seines Oeuvre.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

MARTIN WACKERNAGEL, Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien. (Kunstgeschichtl. Forschungen. Herausgegeben vom Kgl. Preuss. hist. Institut in Rom. Bd. II.) Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig. Preis M. 36.—.

FRANZ HELLENS, Gérard Terborch. (Collection des grands artistes des Pays-Bas.) G. Van Oest & Cie. Brüssel.

LES ANCIENNES ÉCOLES DE PEINTURE DANS LES PALAIS ET COLLECTIONS PRIVÉES RUSSES REPRESENTÉES À L'EXPOSITION ORGANISÉE À ST. PÉTERSBOURG EN 1909 PAR LA REVUE DE L'ART ANCIEN „STARYÉ GODY".

Texte par M. M. P. P. Weiner, E. d. Liphart, James Schmidt, Baron N. Wrangell, A. A. Troubnikoff, Alexander Benois et Serge Makowsky. G. Van Oest & Cie. Brüssel.

GUSTAV GLÜCK, Peter Brueghels des Älteren Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Ebenda.

FERNAND CROOY, Les orfèvreries anciennes conservées au Trésor de Hal. Ebenda.

FIERENS GEVAERT, La peinture en Belgique. Les Primitifs Flamands. Tome III. Débuts du XVI siècle: Fin de l'idéal gothique. Ebenda.

JULIUS BAUM, Ulmer Kunst (herausgegeben im Auftrage des Ulmer Lehrervereins) Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart. Preis geb. M. 2.50, geh. M. 2.—.

FRIDA SCHOTTMÜLLER, Fra Angelico. (Klassiker der Kunst. Bd. XVIII.) Ebenda. Preis geb. M. 9.—.

OSCAR POLLAK, Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff. (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. Veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Bd. 5.) J. G. Calve, Prag.

JAHRBUCH DER BILDER- Ü. KUNSTBLÄTTER-PREISE. Verzeichnis der wichtigsten Auktionsergebnisse des deutschen Kunstmarktes. Mit einer Einleitung von Dr. Theod. v. Frimmel. Bd. I. 1910. Verlag Franz Malota, Wien. Preis M. 10.—.

OESTERREICHISCHE KUNSTTOPOGRAPHIE. Herausgegeben von der K. K. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale. Bd. V. Politischer Bezirk Horn. Erster Teil: Die Gerichtsbezirke Eggenburg und Geras. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze mit Beiträgen von Prof. Dr. Moritz Hoernes und Johann Krahuletz. In Kommission bei Anton Schroll & Co. Wien. Ladenpreis 25 K. Der Preis für den kompletten, aus zwei Teilen bestehenden Band beträgt 40 K.

IV. Jahrgang, Heft V.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Abb. 1. HOUDON: Prinz Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin
Schwerin, Museum

Abb. 2. HOUDON: Prinzessin Louise von Mecklenburg-Schwerin
Schwerin, Museum

Zu: ERNST STEINMANN, J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. HOUDON: Katharina II. von Rußland 1773 Schwerin, Museum

Abb. 4. HOUDON: Unbekannte Dame Schwerin, Museum

Zu: ERNST STEINMANN, J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. HOUDON: Gluck 1775 Schwerin, Museum

Abb. 6. HOUDON: Voltaire 1778 Schwerin, Museum

Zu: ERNST STEINMANN, J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. HOUDON: Molière 1778
Schwerin, Museum

Abb. 8. HOUDON: Molière 1778
Gotha, Museum

Zu: ERNST STEINMANN, J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Digitized by Google

Digitized by Google

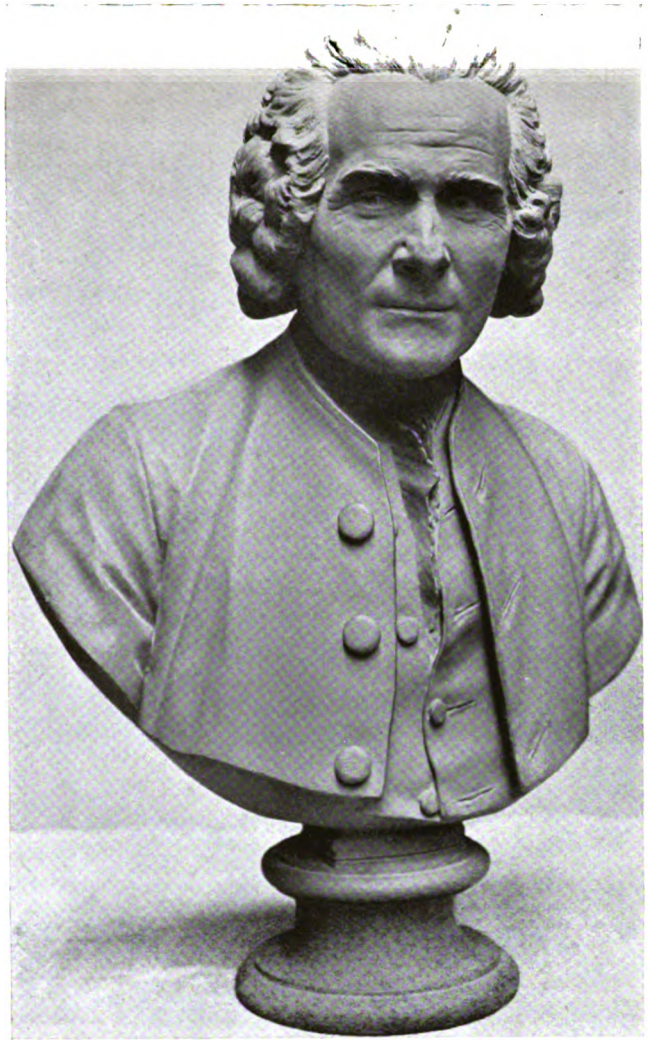


Abb. 9. HOUDON: Jean Jacques Rousseau 1778
Schwerin, Museum

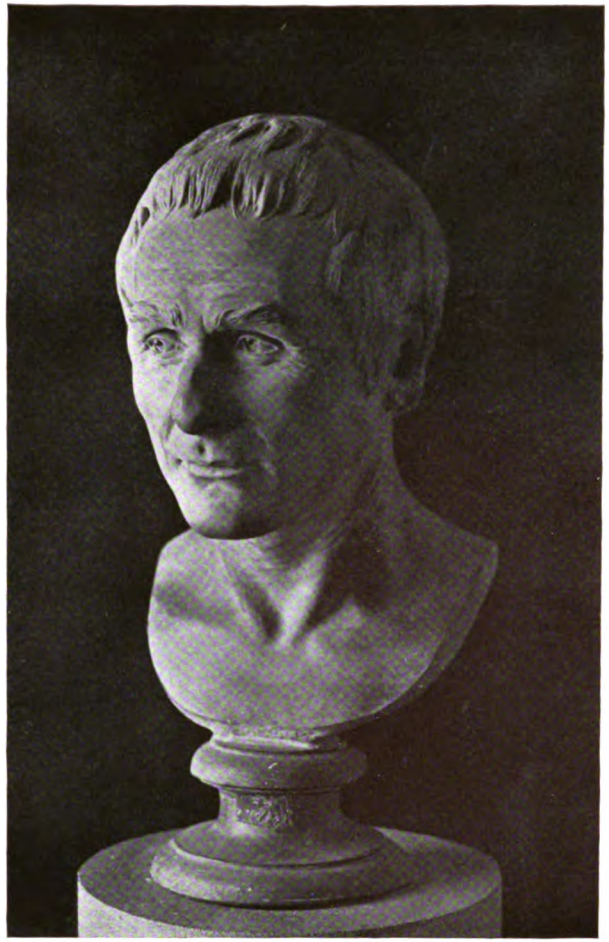


Abb. 10. HOUDON: Jean Jacques Rousseau 1778
Gotha, Museum

Zu: ERNST STEINMANN, J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Digitized by Google

Digitized by Google

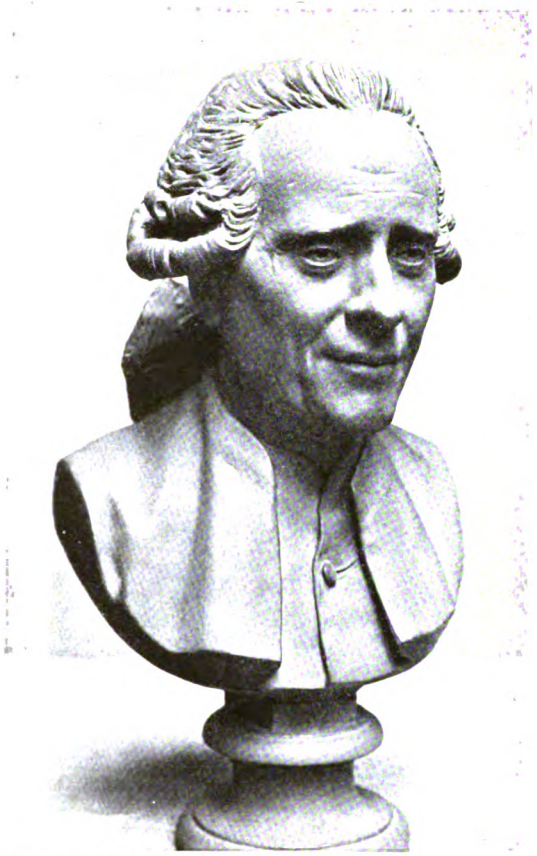


Abb. 11. HOUDON: D'Alembert 1778
Schwerin, Museum

Abb. 12. HOUDON: Madame Royale (?) 1780
Schwerin, Museum

Abb. 13. HOUDON: Büste eines unbekannten Mädchens
Schwerin, Museum

Abb. 14. HOUDON: Ein Baby
Schwerin, Museum

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 15. HOUDON: Lafontaine 1782

Abb. 16. HOUDON: Buffon 1781
Schwerin, Museum

Zu: ERNST STEINMANN, J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 17. HOUDON: Lavoisier Schwerin, Museum

Abb. 18. HOUDON: Duc de Nivernais 1787 Schwerin, Museum

Zu: ERNST STEINMANN, J. ANTOINE HOUDON IM GROSSHERZOGLICHEN MUSEUM ZU SCHWERIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. PALMA VECCHIO Budapest, Galerie

Abb. 2. PALMA VECCHIO Budapest, Galerie

Zu: DETLEV FRHR. VON HADELN, ÜBER EINIGE FRÜHWERKE DES PALMA VECCHIO

Digitized by Google

Digitized by Google

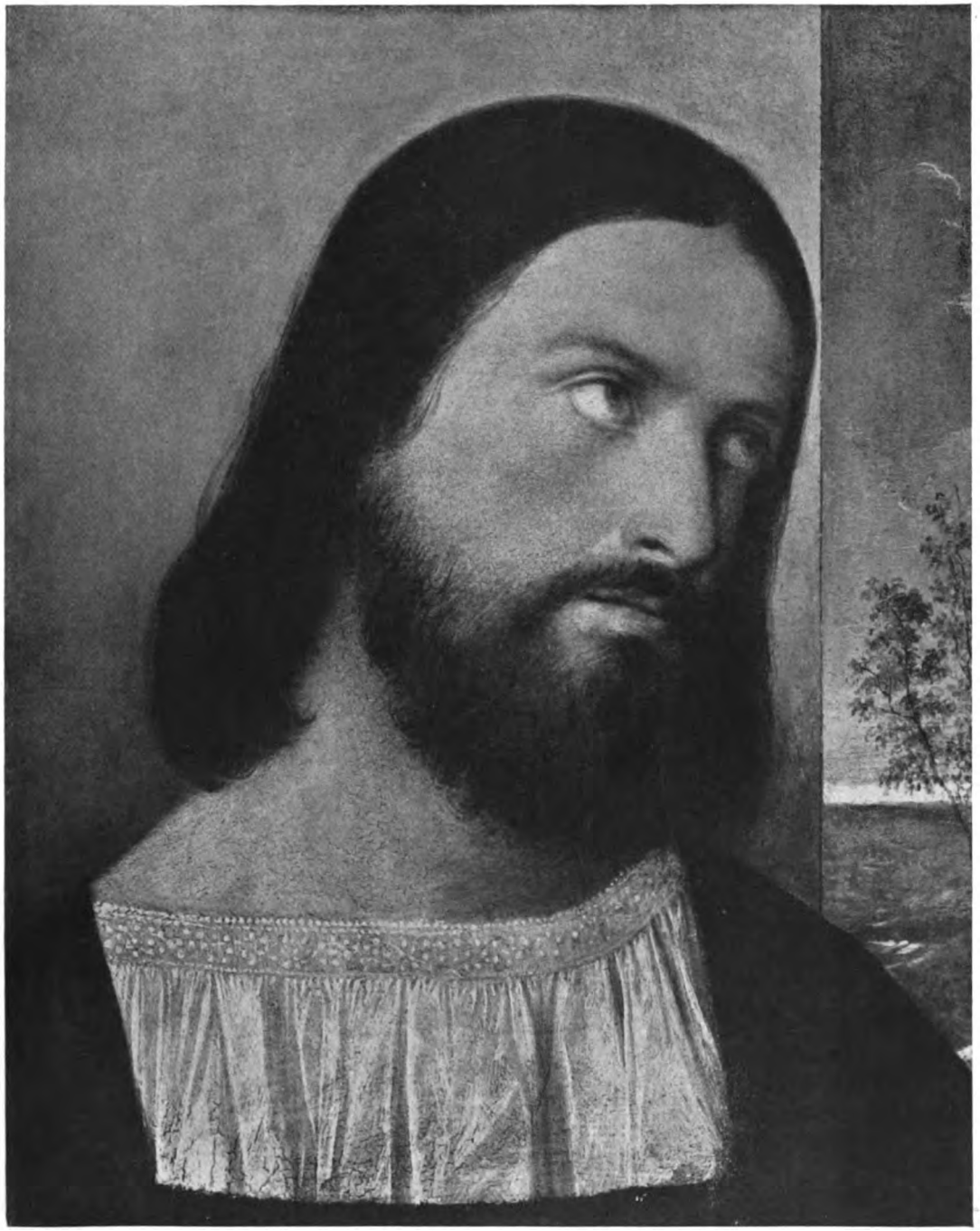


Abb. 3. PALMA VECCHIO Verona, Museo Civico

Zu: DETLEV FRHR. VON HADELN, ÜBER EINIGE FRÜHWERKE DES PALMA VECCHIO

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Bassermann

IV·JAHRGANG·HEFT 6 — JUNI 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

·E·R·WEISS·1909·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 6

ABHANDLUNGEN

MISZELLEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

EINE GRUPPE ILLUSTRIERTER ARMENISCHER EVANGELIENBÜCHER DES XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERTS IN JERUSALEM

Mit dreiundzwanzig Abbildungen auf fünf Tafeln

Von ANTON BAUMSTARK

Ein, wie sich immer mehr zeigen wird, hervorragend wichtiger Zweig christlich-orientalischen Kunstschaffens ist an der armenischen Buchmalerei, speziell am Buchschmuck armenischer Evangelienhandschriften noch verhältnismäßig sehr unzulänglich bekannt. Nur drei, allerdings durch ihr Alter sich auszeichnende, einschlägige Monumente sind bislang der kunstwissenschaftlichen Forschung in zureichender Publikation erschlossen worden, und gerade diese sind an figürlichem Schmucke auffallend arm. Im Gegensatz zu den beigebundenen altsyrischen Miniaturenblättern weist das durch Strzygowski[1]) jetzt schon vor zwei Jahrzehnten bekannt gemachte Evangelienbuch vom Jahre 989 zu Etschmiadzin selbst neben reicherer Ornamentik nur die zwei bildlichen Darstellungen des Ganges der Frauen zum Grabe und der Magieranbetung auf. Das fast genau ein Jahrhundert ältere Evangelienbuch der Königin Mlke, ein im Kloster Waran bei Wan hergestelltes Denkmal großarmenischer Kunst, dessen Publikation wir der Bibliotheksverwaltung der Mechitharisten von San Lazzaro bei Venedig verdanken[2]), enthält außer den vier Evangelistenbildern eine Miniatur der Himmelfahrt. Sogar nur noch drei Evangelistenbilder sind endlich neben der Fülle sie auszeichnenden ornamentalen Stoffes in der zu Drasark in Kleinarmenien im Jahre 1113 nach einer Vorlage von 893 gefertigten armenischen Evangelienhandschrift Ma XIII 1 der Universitätsbibliothek in Tübingen erhalten geblieben, mit deren Bearbeitung Strzygowski[3]) neuerdings zum Gebiete der armenischen Kunst zurückgekehrt ist.

Ein an Bildlichem unvergleichlich reicheres Material habe ich in der armenischen Jakobuskathedrale zu Jerusalem und dem armenischen Kloster bei der Geburtskirche in Bethlehem durchgearbeitet und in einem „vorläufigen Bericht" über meine in Palästina gemachten Studien[4]) sowie bei Besprechung der Strzygowskischen Publikation der Tübinger Handschrift in den Spalten der „Monatshefte"[5]) kurz signalisiert. Zugegeben muß nun freilich werden, daß dieses Material auch ein entschieden recht viel jüngeres ist. Das älteste Stück gehört nämlich bereits der zweiten Hälfte des XIII. und die Masse der Handschriften sogar erst der Zeit nach Mitte des XVII. Jahrhunderts an. Doch verschlägt diese Altersfrage wenig. Denn nachweislich haben sich auf dem armenischen Boden sehr alte Formen des Evangelienbuchschmucks bis in eine überraschend späte Zeit erhalten. Ich verweise auf ein im Jahre 1691 geschriebenes Vierevangelienbuch in der Bibliothek der

(1) Byzantinische Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien 1891.

(2) Vgl. über dieselbe Strzygowski in der Byzantin. Zeitschrift XIV.

(3) Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII 1 vom Jahre 1113 bzw. 893 n. Chr. (= K. Universitätsbibliothek zu Tübingen. Veröffentlichungen I. Atlas zum Katalog der armenischen Handschriften. Tübingen 1907. S. 17—43.)

(4) „Palaestinensia. Ein vorläufiger Bericht" in der Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde und für Kirchengeschichte XX (1906) S. 123—149. 157—188. Über die armenischen Handschriften speziell S. 180—185.

(5) I (1908) S. 223—227.

Digitized by Google

Mechitharisten zu Wien, Nr. 252, das an einer reinen, allerdings nicht biblisch-historischen, sondern nur ornamentalen Randillustration der sog. Kanones des Eusebios einen Illustrationstypus bewahrt hat, der entwicklungsgeschichtlich noch hinter der berühmten syrischen Bilderhandschrift des Rabbûlâ vom Jahre 586 in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz zurückliegt[1]). Im folgenden möchte ich denn eine gerade besonders junge Gruppe eng miteinander verwandter Evangelienbücher der Jakobuskathedrale in orientierendem Überblick vornehmen, von denen vier in dem kurzen Zeitraum von noch nicht anderthalb Jahrzehnten in Jerusalem selbst entstanden sind.

Ich bezeichne der Kürze halber die einzelnen Glieder der Gruppe in der Reihenfolge ihres Alters mit den sechs ersten Buchstaben des Alphabets und schicke hier die notwendigen Angaben über Material, Format, Provenienz und Alter voran. Was in Betracht kommt ist also folgendes.

A. Feines Pergament; 83×112 mm; geschrieben in Jerusalem bei der Jakobuskathedrale durch einen Johannes von Isan; datiert: 1099 der armenischen Ära (1651 n. Chr.).

B. Pergament; 136×194 mm; geschrieben in Jerusalem von ungenanntem Schreiber; datiert: 1102 (1654 n. Chr.).

C. Pergament; gleiches Format wie B; geschrieben in Jerusalem bei der Jakobuskathedrale wieder durch Johannes von Isan, datiert: 1104 (1656 n. Chr.).

D. Papier; 152×212 mm; geschrieben in Jerusalem im „Erlöserkloster" — an der traditionellen Stätte des Kaiphashauses — von ungenanntem Schreiber; datiert: 1112 (1664 n. Chr.).

E. Papier; 150×215 mm; geschrieben zu Kapha auf der Krim bei einer Kirche des hl. Nikolaus von ungenanntem Schreiber; datiert: 1160 (1712 n. Chr.).

F. Papier; 142×210 mm; geschrieben zu Marasch in Cilicien bei einer Kirche Johannes' des Täufers durch einen Priester Ahtvazzadar; datiert: 1178 (1730 n, Chr.).

Es umfaßt nun der von diesen Handschriften vertretene Illustrationstyp in seiner — hier allerdings nur in D vorliegenden — reichsten Entfaltung viererlei: einen im nebenangesetzten Bilde des Verfassers gipfelnden Titelschmuck der einzelnen Evangelien; eine Einleitung des Gesamtbuches durch eine Serie die neutestamentliche Heilsgeschichte erzählender bloßer Bilderblätter; eine im Gegensatz hierzu beinahe ausschließlich ornamentale Dekoration der Eusebianischen Kanones und eine stark zu gleichfalls ornamentaler Ersetzung neigende Randillustration des evangelischen Textes. Von diesen Elementen entsprechen das allen sechs Exemplaren gemeinsame erste und das in E F fehlende dritte[2]), dem Bestande gemeinbyzantinischen Evangelienbuchschmuckes. Sie mögen daher dem durchaus vorläufigen Charakter der gegenwärtigen Ausführungen gemäß nur in aller Kürze berührt werden.

(1) Gegeben sind, wie mir der hochw. Herr Mechitharistenordenspriester P. Petrus Ferhat mitzuteilen die Güte hatte, Blumen und Tiere wie Vogel, Affe und Pfau. Dieser dem Pflanzen- und Tierreich seine Motive entlehnende Schmuckstil läuft neben dem reichen figürlichen Element seiner Randillustration ja auch im Rabbûlâkodex einher, und noch relativ stärker macht er sich auf Kosten jenes Elementes in der zweiten noch frühchristlichen syrischen Bilderhs., dem Tetraevangelium 33 (St. Germ. 6) der Bibliothèque Nationale zu Paris, geltend.

(2) Kanones und Brief an Karpianos fehlen, wenn mich meine Aufzeichnungen an diesem Punkte nicht täuschen, in E völlig. In F sind sie schmucklos geblieben. Dies ist lediglich Zeichen der beginnenden Verarmung, nicht etwa prinzipieller Natur. Denn der reichste Kanonesschmuck findet sich in dem auf der Krim im Jahre 1728 geschriebenen Evangelienbuch des armenischen Klosters in Bethlehem.

Digitized by Google

Lediglich einige Worte allgemeiner Charakterisierung gestattet der denselben zugemessene Raum vor allem auf die Umrahmung der Kanonestabellen zu verwenden. Die altsyrische Form der Arkade, an welche noch die den Armeniern hier geläufige Bezeichnung „Kamara“[1]) erinnert, ist so gut als vollständig vergessen. Der neue wurzelhaft persische Schmuckstil, der um die Jahrtausendwende im Zusammenhang mit der seldschukischen Türkeninvasion seinen Einzug in die armenische Kunst gehalten haben dürfte[2]), hat den denkbar vollständigsten Sieg gefeiert. Eine in ihren Einfällen unerschöpfliche „Lust zu fabulieren“ — um mit Goethe zu reden — beherrscht die geradezu aufgeregt wirkenden Phantasiearchitekturen, deren luftiges Stützenwerk ein regelmäßig im Rechteck abschließender Oberbau beschwert. Pflanzenranken und Blumen, Vögel und Vierfüßler, menschliche Köpfe und Vollgestalten, an Sphingen und Harpyien erinnernde, aus Menschlichem und Tierischem gemischte Märchenwesen überwuchern völlig die geometrischen Motive, unter denen dasjenige des Flechtbandes eine bemerkenswerte Stellung einnimmt. Ein derber Humor kommt vielfach zu Wort, der an die grotesken Wasserspeier gotischer Kathedralen gemahnt. Besonders gilt dies von Zieraufsätzen, welche der Oberbau noch zu erhalten pflegt[3]). Die zwei ersten „Kamaren“ dieser Art umschließen jeweils den Text des von Eusebios als Vorwort der Kanones an Karpianos gerichteten Briefes, und hier werden — der einzige nicht rein ornamentale Bestandteil des ganzen Schmuckes — in Bogen- oder Tympanonfeldern, welche an die alte Arkadenform erinnernd innerhalb des Oberbaues ausgespart sind, die Brustbilder des Autors und des Adressaten einander gegenübergestellt.

Was den Titelschmuck der einzelnen Evangelien anlangt, so lassen noch die der jüngsten Handschrift F entnommenen Proben auf Tafel 52 den Zusammenhang einer allerdings mannigfach weiterbildenden Tradition deutlich hervortreten, die rückwärts zu dem Tübinger Evangelienbuch des XII. Jahrhunderts hinaufweist. Die dort rechteckigen Zierleisten über den Textanfängen haben deutlich den Charakter teppichartiger Draperien angenommen, deren Flächenfüllung sich eng mit derjenigen berührt, welche die Oberbauten der Kanones-„Kamaren“ aufweisen. Die hohe Längshasta eines Ornamentalkreuzes, das sich rechts neben dem Text der älteren Handschrift erhob, hat in unserer Gruppe die Form einer mit Blättern, Ranken und Blumen reich geschmückten Art von Kandelaber angenommen, die auch noch neben der Zierleisten-Draperie weiter aufsteigt und erst ganz oben ein kleines Kreuzchen trägt[4]). Die ganze erste Textzeile wird abgesehen von dem Anfangsbuchstaben in den bezeichnenden Fisch-Vogelbuchstaben geschrieben, in welchen sich die armenische Kunst auffallend mit der Art vorkarolingischer Buchmalerei des Abendlandes berührt[5]). Die eigentliche Initiale wird mit Hilfe des betreffenden Evangelistensymbols gebildet, das in der Tübinger Handschrift noch in einer loseren Verbindung mit der selbst aus rein ornamentalen Motiven zusammengesetzten steht. Zwei das

(1) Vgl. Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 78. Griechisch *καμάρα* bezeichnet das „Gewölbe“ z. B. der Halbkalotte einer Kirchenapsis.

(2) Vgl. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturenmalerei S. 24.

(3) Ich zitiere beispielsweise mit der spitzen hohen Kappe von Altardienern ausstaffierte Hunde (und Affen ?), welche Leuchter mit brennenden Kerzen halten, und ein sehr realistisch gegebenes zankendes Ehepaar.

(4) Dieses Seitenornament samt einer zur Draperie umgewandelten Titelleiste auch schon aus einer im Jahre 1375 ausgemalten Bibel, Nr. 14 der Mechitharistenbibliothek in Wien, bei Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 1.

(5) Vgl. Strzygowski a. a. O. S. 92.

Digitized by Google

Evangelienbuch haltende Löwen kommen bei Markus, je Engel, Rind und Adler gleichfalls mit Buch, aber nur in der Einzahl sonst zur Verwendung. In den Evangelistenbildern ist die auch hier charakteristisch altsyrische Bogenarkade, welche als engerer Abschluß in der Handschrift vom Jahre 1113 in den rechteckigen Rahmen gesetzt war, aufgegeben, der architektonische Hintergrund aber, nach späterer byzantinischer Weise, abgesehen von F noch reicher als dort gestaltet. Der Evangelistentypus selbst hat dagegen keine wesentliche Änderung erfahren. Er ist dreimal derjenige des im Profil sitzenden Autors, welcher aus der frühchristlich-hellenistischen Kunst vielleicht speziell des kleinasiatischen Nordkreises stammt[1]). Nur bei Johannes wird die anscheinend nur sehr selten im armenischen Evangelienbuchschmuck vermiedene Szene des Diktierens an Prochoros gegeben[2]). Im Anschluß an eine bestimmte Spielart antiker Autorendarstellung, welche den seiner Muse gegenübersitzenden Dichter vorführte[3]), wird regelmäßig, wie schon in der Handschrift zu Tübingen, Prochoros links sitzend und der anscheinend verzückte Johannes rechts stehend gegeben, indessen als Zeichen der Inspiration rechts oben das Symbol der Gotteshand sichtbar wird. Nur in E sitzt infolge einer Typenmischung mit dem einfachen Autorenbild vielmehr auch Johannes und zwar links unter der inspirierenden Hand und Prochoros ihm gegenüber in kleinerer Gestalt rechts. Der auf byzantinischem Boden durch das Malerbuch vom Athos[4]) für die Diktierszene geforderte Schauplatz einer Höhle ist im Gegensatz zu anderen jungen Denkmälern armenischer Buchmalerei[5]) niemals gegeben. Was die Haltung der übrigen Evangelisten betrifft, so ist Markus niemals wirklich schreibend eingeführt, stützt vielmehr in der Regel nachdenklich das Kinn in die linke Hand. Nur der Miniator von E hat eine lebendigere Variation dieses bezeichnenden Zuges gewählt, indem er den Evangelisten eben sein Schreibrohr spitzen läßt. Der Gesichtstyp ist bei Matthäus derjenige eines Greises mit ziemlich langem und spitz zulaufendem Bart, bei Markus derjenige der Tübinger Handschrift, bei Lukas hingegen ein weder mit dieser noch mit dem Evangelium der Mlke übereinstimmender, bei Johannes der gemeinorientalische des alle anderen Apostel überlebenden, der fast hundertjährig sein Evangelium schreibt. Die Symbole, von denen hier F wenigstens den Engel als Inspirator des Matthäus rechts oben im Brustbild einführt, kehren im Rahmen des Evangelistenbildes sämtlich nur in E wieder, wobei dann der Engel vielmehr die Aufgabe bekommt, seinem Evangelisten das Tintengefäß zu halten (vgl. Taf. 56, Abb. 1)[6]).

Ungleich bedeutsamer als diese Evangelistendarstellungen ist die gleich dem ornamentalen Schmucke der Kanones auf die vier aus Jerusalem stammenden

(1) Vgl. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturenmalerei S. 5 f.

(2) Sie fehlt beispielshalber innerhalb des Handschriftenmaterials in Jerusalem und Bethlehem nur in dem Evangelienbuche des Königs Lewon vom Jahre 1263.

(3) Vgl. hierüber in meinem Aufsatz über „Ostsyrisches Christentum und ostsyrischer Hellenismus" in der Röm. Quartalschrift für christl. Altertumswissenschaft u. für Kirchengeschichte XXII (1908) S. 17—35, speziell S. 26 f.

(4) III, S. 384 (ed. Konstandinides Athen 1885. S. 188): *Ἰωάννης ὁ θεολόγος καὶ εὐαγγελιστὴς ἐν σπηλαίῳ καθήμενος βλέπει ἐκστατικῶς ὄπισθεν εἰς τὸν οὐρανόν* usw..

(5) So z. B. einem in Konstinopel hergestellten Evangelienbuche der Jakobuskathedrale von Jahre 1649. In dem Exemplar des Klosters in Bethlehem vom Jahre 1728 ist wenigstens der Hintergrund einer felsigen Gebirgslandschaft gegeben.

(6) Gleichfalls alle Symbole innerhalb der Evangelistenbilder selbst weist in Jerusalem nur noch ein aus Ispahan in Persien stammendes Evangelistar (evangelisches Perikopenbuch) vom Jahre 1721 auf.

Digitized by Google

Handschriften beschränkte Folge von prinzipiell sechzehn seitengroßen Vorsatzbildern[1]), in denen die einleitende bildliche Rekapitualation der neutestamentlichen Heilsgeschichte niedergelegt ist. Daß zunächst im allgemeinen auch hier ein im Buchschmuck des Evangeliums sehr altes Prinzip fortwirkt, liegt auf der Hand. Die dem Etschmiadzinevangelium beigehefteten altsyrischen Miniaturen mindestens der beiden Verkündigungen (an Zacharias und Maria), der Magieranbetung und der Jordantaufe und die mit griechischen Beischriften versehenen Darstellungen der Verkündigung, Geburt, Darstellung, Jordantaufe und Verklärung, die entsprechend mit einem armenischen Evangelienbuche etwa des X. Jahrhunderts in der Bibliothek von San Lazzaro verbunden waren[2]), haben offenbar bereits zu analogen Zyklen gehört. Im ikonographischen Detail freilich weist die Behandlung der einzelnen Sujets in unseren vier Bilderhandschriften einen sehr verschiedenen Grad von Altertümlichkeit, bzw. von entschiedener Modernität auf. Ich fasse diesbezüglich das Notwendigste hier möglichst kurz zusammen.

1. VERKÜNDIGUNG

Die mächtige Flügelfigur des Engels naht sich, auf der Erde schreitend, von links her. Rechts sitzt regelmäßig Maria, mit Spinnarbeit beschäftigt, vor einer mehr oder weniger reichen Architektur und begrüßt den Himmelsboten mit einem schreckhaftes Erstaunen ausdrückenden Redegestus. In A ist ihre Haltung dabei noch mehr das würdevolle Thronen eines Kultbildes. In C ist auch der Kopf erschrocken nach der linken Schulter zu gebeugt. Nur B gibt den älteren syrischen Bildtypus mit stehender Jungfrau, den übereinstimmend eine Ampulle des Domschatzes zu Monza (Garrucci Taf. 433, 8), der Kodex des Rabbûlâ, das Pariser syrische Evangelienbuch Nr. 33 der Bibliothèque Nationale und die beigebundene Miniatur des Etschmiadzinevangeliums aufweisen. Der andere Typ ist, soweit ich sehe, überhaupt der in armenischer Kunst herrschende.

2. GEBURT. Vgl. Taf. 53, Abb. 6 (nach A) und Taf. 54, Abb. 1 (nach C)

Gegeben ist in zwei verschiedenen Spielarten von eigentümlichem Gepräge, was H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II, S. 81—102 als den „syrisch-byzantinischen Kollektiv-Typus" der Weihnacht behandelt hat. A, B zeigen die Muttergottes, von rechts nach links gewandt, als richtige Wöchnerin liegend, die Hände lässig im Schoße und neben ihr das göttliche Kind in der Krippe mit Ochs und Esel. Von links nahen sich, wenigstens einer gekrönt, die Magier als Greis, Mann und Jüngling. Unten sieht man den hl. Joseph und einen die Flöte spielenden Hirten mit einigen Tieren, oben lobsingende Engel. Über dem Kind steht der als Komet gefaßte Stern. Die Engel sind von dem Hauptteil des Bildes vielleicht eher durch einen Wolkenranft als durch die Andeutung einer Höhle getrennt. C, D geben deutlich die Höhle, darin eine hohe gemauerte Krippe, in welche Maria, in ähnlicher Haltung wie im Kodex des Rabbûlâ sitzend, soeben das Kind zu legen scheint, weiter hinten endlich Ochs

(1) Zwei derselben sind in A aus einem nicht näher ersichtlichen Grunde niemals ausgeführt worden, da die betreffenden Seiten zweier verschiedener Blätter weiß sind. Zwei andere, die auf Recto und Verso eines und desselben Blattes zu stehen kämen, fehlen in C. Hier könnte einfach das betreffende Blatt verloren sein.

(2) Vgl. über dieselben Strzygowski, Byzantinische Denkmäler I, S. 76. Zwei sind abgebildet bei Roh. de Fleury, L'Évangile I, Taf. IV, 2 und XI, 3.

Digitized by Google

und Esel. Von rechts tritt am Stock einhergehend ein Hirte ein, dem Tiere voranspringen. Von links kommen wieder als Vertreter der Lebensalter die sämtlich gekrönten Magier. Unten der hl. Joseph und das erste Bad des Jesuskindes, wobei zwei Frauen, darunter eine gekrönte (?), beschäftigt sind. Oben am gestirnten Himmel in der Mitte der riesige Sonnenstern als Medaillon mit Madonna und Kind, links den Stern verehrende Engel, rechts ein Engel, der einem Hirten die Geburt des Heilands verkündet. Obgleich die Königswürde der Magier in syrischer Legende frühzeitig auftaucht, dürften ihre ganz und gar abendländischen Zackenkronen auf westlichem Einfluß beruhen, dem die armenische Kunst im Zeitalter der Kreuzzüge und des cilicisch-kleinarmenischen Reiches weit geöffnet war.

3. DARSTELLUNG IM TEMPEL. Vgl. Taf. 53, Abb. 2 (nach A)

Vor einer reichen, an das Innere armenischer Kirchen erinnernden Architektur steht in der Mitte, teilweise von einem Baldachin überragt, der Altar, hinter demselben der greise Simeon und noch weiter die Prophetin Anna mit geöffneter Schriftrolle in der Linken, die in A nicht sichtbare Rechte sonst zum Redegestus erhoben. Von links kommen die Gottesmutter und Joseph mit den beiden Tauben auf den Altar zu. Das Jesuskind hält Simeon bald schon auf den mit einem Tuche bedeckten Armen. Bald wird es ihm erst von der Mutter überreicht. Der gemeinbyzantinische Bildtyp findet sich aufs Haar ebenso beispielsweise an der Pala d'oro zu Venedig.

4. JORDANTAUFE. Vgl. Taf. 53, Abb. 3 (nach A)

Christus steht, mit der Rechten den Redegestus ausführend, bis weit über die Scham in dem nicht aufwallenden Flusse. Der Täufer links hat die eine Hand auf sein Haupt gelegt. Rechts stehen zwei Engel, welche Tücher bereit halten. Im Flusse Fische und der an Schilfrohr und Henkelkanne noch deutlich erkennbare alte „Flußgott" Jordan. Die Taube schießt in A innerhalb eines Lichtkegels aus einem Himmelssegment auf den Scheitel des Herrn herab. Sonst steht sie wohl ruhig über (ja auf?) dessen Haupt, während aus dem Himmelssegment das Symbol der Gotteshand hervorkommt. Der Hintergrund zeigt Andeutung der Landschaft. Der Typus ist allmählich von der älteren syrischen Kunst erarbeitet worden (Maximianus-Kathedra in Ravenna; Kodex des Rabbûlâ. Vgl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. München 1885. S. 17) und aus ihr in die byzantinische wie in die armenische übergegangen.

5. VERKLÄRUNG (fehlt in C). Vgl. Taf. 55, Abb. 3 (nach B)

Auf drei eng zusammenhängenden Felsenkuppen stehen in der Mitte Christus mit Rolle in der Linken und Redegestus der Rechten, links der bärtige Greis Elias, rechts Moses jugendlich bartlos mit geschlossenem Kodex. Von den Aposteln unten deutet der erste links (Petrus) mit weißem Haar und Bart nach oben; der unbärtige Jüngling der Mitte (Johannes) ist mit geschlossenen Augen wie ein Schlafender hingesunken; der Mann mit dunklem Bart und Haar rechts (Jakobus) deutet wieder aufwärts. Ich werde anläßlich der Miniaturen eines syrischen Evangeliars vom Jahre 1221/22 zu zeigen haben, daß der für die byzantinische Kunst grundlegend gewordene Typus aus der syro-palästinensischen stammt.

Digitized by Google

6. AUFERWECKUNG DES LAZARUS (fehlt in C). Von mir aus B publiziert Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde und für Kirchengeschichte XX (1906). Taf. IX, 3

Im allgemeinen bilden den Hintergrund zwei felsige Berghöhen. In diejenige rechts ist die Grabeshöhle gebrochen, aus der in seine Tücher gewickelt der Auferweckte soeben herauszutreten im Begriffe steht. Nebenan stehen zwei Juden, während ein dritter am Boden den hinweggehobenen Verschlußstein hält. Gegenüber steht Christus mit Redegestus, hinter ihm zwei Apostel, dem Typus nach Petrus und Johannes. Zu den Füßen des Herrn als Flehende im antiken Stile haben sich die beiden Schwestern Maria und Martha hingeworfen. Wie hier das Haupt mit der Palla verhüllt zeigte in gleicher Haltung eine derselben schon ein leider heute fast ganz zerstörtes Fresko einer römischen Katakombe (Wilpert Ein Zyklus christolog. Gemälde Taf. VII, 4), während ein anderes (Wilpert, Malereien Taf. 137, 2) bereits die beiden Begleiter Christi bietet. Beide Fresken gehören dem IV. Jahrhundert an. Eine im wesentlichen auf größere Ausführlichkeit hinauslaufende Variante des Typus bietet A. Das Grab scheint eine gemauerte Aedicula sein zu sollen über die sich ein Teil der zahlreicheren jüdischen Zuschauer herüberbeugt. Der Herr ist von allen Aposteln gefolgt.

7. EINZUG IN JERUSALEM (in A unausgeführt geblieben)

Christus wieder mit Redegestus reitet von links nach rechts. Ihm folgen dieselben zwei Apostel wie in der Lazarusszene. Vor ihm breitet ein Knabe einen Leibrock aus, während ein zweiter einen Palmenzweig hält. Aus einem Stadttore kommen vier erwachsene Männer heraus, deren vorderster gleichfalls einen Palmenzweig trägt. In der Krone einer Palme steht im Hintergrund ein dritter Knabe. In mehrfacher Hinsicht besonders nahe verwandt ist die entsprechende syrische Miniatur vom Jahre 1577 nach einer Vorlage vom Jahre 1284, die Stegenšek im Oriens Christianus I (1901) Taf. vor S. 343 publiziert hat.

8. FUSSWASCHUNG. Vgl. Taf. 55, Abb. 4 (nach B)

Vor einem architektonischen Hintergrund, dessen durch eine Draperie verbundene Teile einen Innenraum anzudeuten bestimmt sind, nimmt Christus, von links nach rechts gewendet, die Waschung der Füße Petri vor. Hinter diesem sind die übrigen Apostel in Reihen angeordnet deren perspektivisch ungenügend wiedergegebenes Hintereinander in ein Übereinander übergeht, zu hinterst isoliert der Verräter, dem ein nachdrücklich antipathischer Gesichtsausdruck gegeben wird. Die sehr bezeichnende Handhaltung des Apostelfürsten ist noch genau diejenige, welche die Darstellung des Gegenstandes in frühchristlicher Elfenbeinplastik aufweist. Das wenigstens in B vom Herrn getragene Oberkleid ist sichtlich ein liturgisches. Die kultische Zeremonie der Fußwaschung des Gründonnerstages spielt also in das Historienbild hinein. Sie selbst ist in Jerusalem heimisch.

9. KREUZIGUNG (in A unausgeführt geblieben)

Vor einem niedrigen Gemäuer ist das Kreuz aufgerichtet, an dem Christus noch ohne Seitenwunde, also trotz der geschlossenen d. h. wohl nur niedergeschlagenen Augen noch lebend gedacht, mit drei Nägeln angeheftet ist. Der Erdhügel, aus welchem es aufragt, hat die Gestalt von etwas wie einer geöffneten Muschel angenommen: davor das Adamshaupt. Irdische Zeugen des Kreuzestodes sind nur

Digitized by Google

Maria und Johannes, beide mit dem Ausdruck tiefen seelischen Leidens ausgestattet, himmlische zwei Engel, die über den Querarmen des Kreuzes weinend das Antlitz mit der einen Hand verhüllen. Dazu Sonne und Mond. Gegenüber einer Kreuzigungsszene, die, mit Syrischem und Byzantinischem zusammengehend, mir anderwärts in armenischer Kunst nachweisbar ist, bedeutet das eine entschiedene Verarmung und wahrscheinlich auch Modernisierung. Das Symbol des seine Jungen mit dem eigenen Blute tränkenden Pelikans, das in C oben über den Bildrahmen hinausgreift, entstammt abendländischer Beeinflussung wohl schon der Kreuzfahrerzeit.

10. BEGRÄBNIS (A, E) bzw. BEWEINUNG (B, C). Vgl. Taf. 54, Abb. 2 (nach C)

Von den beiden miteinander abwechselnden Szenen zeigt die erste mit der streng symmetrisch angeordneten Beigabe von Maria, Johannes und zwei in der Höhe sichtbar werdenden Engeln den schon in die Grabtücher fest eingewickelten Leichnam des Herrn durch zwei Männer, Joseph von Arimathäa und Nikodemus getragen, dahinter das leere Kreuz. Letzteres ragt vor einem architektonischen Hintergrunde auch in der anderen auf. Davor liegt über einem Leinentuche auf einer ziemlich hohen gemauerten Unterlage der diesmal völlig nackte Leichnam, um den Maria, Johannes und der eine der beiden vorigen in schmerzvoller Liebkosung zärtlich bemüht sind, während der andere ein Becken mit Kanne hoch erhoben hinzuträgt. Neben der byzantinischen, mit einem Stücke der griechischen Karsamstagsliturgie zusammenhängenden Bildkomposition der „Totenklage" (ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος) ist offenbar der über den Boden emporragende „Salbungsstein" in der Grabeskirche für die Ausbildung dieses Typus bestimmend gewesen. Die Armenier haben an demselben seit alters neben denjenigen der Griechen und Lateiner ihre brennenden Lampen.

11. (A, D) bzw. 12 (B, C). ERHÖHUNG ADAMS. So wird man am besten die in der byzantinischen Kunst als „Auferstehung" (ἡ ἀνάστασις) bezeichnete Darstellung nennen. Vgl. Taf. 53, Abb. 4 (nach A) und Taf. 54, Abb. 3 (nach C)

Das einemal ist ein wirklicher „Descensus", das Hinabsteigen der das Kreuz als Siegeszeichen schulternden Seele Christi in die Unterwelt, gegeben. Nach links zu abwärts schwebend befreit sie Adam, hinter welchem Eva und noch eine zweite Frau (letzteres wohl Mißverständnis für einen bartlosen Jüngling) sichtbar werden. Auf der anderen Seite wird eine entsprechende Dreiergruppe durch zwei Könige (David und Salomo) und den Täufer gebildet. Das anderemal steigt der Gottmensch, das Kreuz hoch aufgerichtet, im Triumphe nach oben. Von seinen Füßen getreten liegt unter den gekreuzten Türflügeln des Höllentores der gekrönte Hades, bezüglich dessen auf Strzygowski, Koptische Kunst, S. XVIII zu verweisen ist. Aus Sarkophagen erheben sich links der wieder von seinem Befreier bei der Hand gefaßte Adam, Eva und zwei Jünglinge (Abel und Seth?), rechts die Könige und der Täufer. Beide Typen sind auch byzantinisch. Ich werde bei Publikation der syrischen Miniaturen vom Jahre 1221/22 nachzuweisen haben, daß der zweite schon der frühchristlichen Kunst Palästinas entstammt, der erste durch Vermischung dieser palästinensischen mit einer ostsyrischen Komposition entstanden ist.

12. DIE FRAUEN AM GRABE (A, D) bzw. 11. AUFERSTEHUNG (B. C). Vgl. Taf. 53, Abb. 5 (nach A)

Der erste — und ursprüngliche — Bildtyp zeigt oberhalb der Grabeswache den Engel der Osterbotschaft zwischen der gemauerten Grabesaedicula, in welcher die Grabtücher sichtbar sind, und drei von links her nahenden Frauen. Er ist, wie

Digitized by Google

sich an der Hand des Rabbûlâkodex und der Pariser syrischen Handschrift Nr. 33 dartun läßt, in Mesopotamien heimisch. Die Dreizahl der Frauen statt der älteren Zweizahl bietet erstmals eine von Strzygowski für eine antiochenische Werkstätte des V. Jahrhunderts angesprochene Elfenbeinplatte in München (Garrucci Taf. 459, 4). Die zweite Darstellung ist eine starke Modernisierung der ersten unter spätem abendländischen Einfluß. Die Szene spielt sich an einem Trog- oder Schachtgrab ab, auf dessen quergelegtem Verschlußstein der Engel sitzt. In lichtem Gewölke schwebt darüber der Auferstandene selbst, nur das Purpurpallium um sich geschlungen, die Rechte zum Redegestus erhoben und in der Linken die charakteristische Fahne der aus dem Mysterienspiel hervorgegangenen abendländischen Fassung der Auferstehung. Außerhalb des Bildrahmens kollern unten die betäubten Soldaten der Grabeswache.

13. HIMMELFAHRT. Vgl. Taf. 54, Abb. 4 (nach C).

Unten steht die Madonna als Orans in der Mitte der in zwei Halbchören von je sechs angeordneten Apostel. Die in der byzantinischen Kunst zu ihren Seiten fast unverbrüchlich gewordenen „zwei Männer"-Engel von Apostelgesch. 1. 10f. fehlen. Oben tragen zwei oder vier Engel die mandelförmige Gloriole mit dem thronenden Christus. Es ist dieses diejenige Darstellung des Gegenstandes, welche nach Ausweis der Ölfläschchen von Monza die frühchristliche Kunst Palästinas ausgebildet hat.

14. PFINGSTEN. Von mir aus D publiziert a. a. O. Taf. IX, 4. Vgl. Taf. 55, Abb. 1 (nach C).

Die zweigeschossige Darstellung, deren Obergeschoß stets an ein armenisches Kircheninnere erinnert, liegt in einer doppelten Fassung vor. Die eine, von B, C vertretene vereinigt alle Apostel sitzend im Obergeschoß und zeigt in ihrer Mitte die Gottesmutter, über deren Haupt die Taube des heiligen Geistes schwebt. Unten öffnet sich im Gemäuer eine Bogenarkade, in der drei Betende, die Repräsentanten der drei Erdteile der antiken Welt, stehen. Die Fassung von A, D läßt Maria aus, zeigt über ihrem leeren Platze die Taube senkrecht von oben nach unten schießend und verteilt die wiederum sitzenden Apostel zu je sechsen auf beide Geschosse, so daß je drei zu beiden Seiten der phantastischer gestalteten Arkade erscheinen. Von den drei Betenden in dieser hat einer (Repräsentant der *Λιβύη*) den Schakalkopf des Anubis. Beide Bildtypen sind, so weit ich vorläufig sehe, spezifisch armenisch, wobei eine syro-palästinensische, bzw. eine mesopotamische Grundlage dürften nachgewiesen werden können.

15. DER TRIUMPH DES KREUZES. Vgl. Taf. 55, Abb. 2 (nach C).

Zwischen prinzipiell zwei auf den Knien betenden Gestalten (einer männlichen und einer weiblichen: Adam und Eva?), von denen aber wiederholt die eine ausgelassen ist, erhebt sich auf einem Unterbau von mehreren Stufen das reich geschmückte Prachtkreuz, zwischen dessen Armen vier Posaune blasende Engel sichtbar werden, während das Zentrum ein kreisrundes Medaillon mit dem Brustbild des bartlos jugendlichen Christus einnimmt. Es ist im letzten Grunde kein anderes als das gemmenbesetzte goldene Votivkreuz, das nach abendländischen Pilgerberichten und dem Apsismosaik von Santa Pudenziana in Rom im Rahmen der konstantinischen Bauten am heiligen Grabe die Kreuzigungsstelle bezeichnete. Ein Medaillon mit dem — allerdings bärtigen — Christusbrustbild sah, in Mosaik ausgeführt, wie ich

Digitized by Google

anderwärts zeigen werde, auf dasselbe aus dem Gewölbe eines Baldachins herab. Zwei Blätter die in A, D den Fuß des Kreuzes flankieren, kehren genau ebenso auf nestorianischen Grabsteinen Indiens und in einer Miniatur der syrischen Handschrift Sachau 220 zu Berlin wieder. Beides weist auf eine speziell ostsyrische Quelle der armenischen Darstellung hin.

16. DAS JÜNGSTE GERICHT. Vgl. Taf. 53, Abb. 6 (nach D).

Oben haben wir den erstmals durch den hl. Sophronios für die Wende des VI. zum VII. Jahrhundert bezeugten Typ der sog. — „kleinen — Bitte" (ἡ δέησις), der den thronenden Christus-Pantokrater zwischen Maria (links) und dem Täufer (rechts) bietet und noch in Raffaels Disputa und Michelangelos Weltgericht nachwirkt. Dabei ist Christus wie im serbischen Psalter (Strzygowski Taf. XLVIII, 111) als „der Alte der Tage", daher mit weißem Haar und Bart, gefaßt und sitzt auf den, durch ihre Bücher auch hier als Evangelistensymbole charakterisierten, vier apokalyptischen Lebewesen: Mensch, Löwe, Rind und Adler. Darunter findet die Wägung der Seele statt, die als Lämmchen gebildet in A, D sich unter ihre Wagschale verirrt hat. Die andere Wagschale sucht der hier gleichfalls in Tiergestalt gegebene Teufel mit seinem Stock herabzuziehen, wofür der im Brustbild eingeführte Engel ihn mit seiner Lanze durchrammt. In B, C sind bei diesem Mogeln zwei wirkliche Teufel dargestellt. Eine nächstverwandte Szene weist das Gerichtsmosaik des Domes von Torcello auf. Die Vorstellung der Seelenwägung, in der Antike gegeben (Ilias XXII, 209—213; Ψυχοστασία des Aischylos; Vergil Aeneis XII, 725 ff.), wurde auf christlichem Boden durch Daniel 5, 27 („gewogen und zu leicht befunden") gestützt. Durch Michaël, an den bei dem Engel auch hier und in Torcello zu denken ist, vollzogen erscheint dieselbe im Orient vor allem in koptischer Kunst. Entsprechende Darstellungen der abendländischen zeigen mitunter gleichfalls den humoristischen Zug des mogelnden Teufels. Ich zitiere um ihn einer unverdienten Nichtbeachtung zu entreißen einen barocken Schnitzaltar der Pfarrkirche von Sasbachwalden bei Achern (Großherzogtum Baden). Die Wurzel von allem dem rät das Totengebet dortiger christlich-griechischer Grabinschriften in Ägypten zu suchen, dessen vorchristlicher Jenseitsglaube an Thout seine mit der Seelenwage ausgestattete Göttergestalt besessen hatte. Vgl. Hochland III (1906), S. 451.

Es kann natürlich nicht daran gedacht werden mit ähnlicher Ausführlichkeit wie diese sechzehn seitengroßen Vorsatzbilder nun auch die im Gegensatz zu ihrer ornamentalen Ersetzung[1]) innerhalb unserer Gruppe nur von den beiden Handschriften D, E gebotene Randillustration zu besprechen. In D umfaßt dieselbe nicht weniger als 99 Bildchen. Sogar eine bloße Aufzählung der behandelten Sujets verbietet sich hier. Dagegen mag ein Verzeichnis der weniger zahlreichen Randdarstellungen von E, deren vier Taf. 56, Abb. 2—5 wiedergegeben werden, wenigstens mit den besonders beliebten Vorwürfen dieses figürlichen Randschmuckes bekannt machen:

MATTHAEUSEVANGELIUM: vierzehn Illustrationen.

1. Johannes der Täufer. 2. Die Bergpredigt. 3. Heilung eines Besessenen. 4. Das Haupt des Täufers. 5. Brotvermehrung (vgl. Taf. 56, Abb. 2). 6. Seesturm. 7. Ver-

(1) Die letztere ist sehr reich und weist noch immer genau das Bild des entsprechenden Randschmuckes der Tübinger Handschrift auf.

Digitized by Google

klärung. 8. Heilung des mondsüchtigen Knaben. 9. Ein Schutzengel (veranlaßt durch 18. 10: „ihre Engel im Himmel schauen das Angesicht des himmlischen Vaters"). 10. Die zwei Blinden am Wege bei Jericho. 11. Der Tempel in seiner Pracht (anläßlich der Vorhersage der Zerstörung Jerusalems). 12. Salbung (des Hauptes) in Bethanien. 13. Christus am Kreuze. 14. Die Frauen und der Engel am Grabe.

MARKUSEVANGELIUM: zehn Illustrationen.

1. Heilung des Gichtbrüchigen. 2. Seesturm. 3. Heilung der Blutflüssigen. 4. Tod Johannes des Täufers. 5. Wandeln auf dem Wasser. 6. Heilung des Taubstummen. 7. Der göttliche Kinderfreund. 8. Der Tempel in seiner Pracht. 9. Salbung (der Füße) in Bethanien. 10. Verhör vor Kaiphas.

LUKASEVANGELIUM: achtzehn Illustrationen.

1. Verkündigung. 2. Heimsuchung. 3. Die Hirten auf dem Felde. 4. Das neugeborene Jesuskind. 5. Der zwölfjährige Jesusknabe unter den Gesetzeslehrern. 6. Johannes der Täufer. 7. Die Auferweckung des Jünglings von Naim. 8. Seesturm. 9. Ein Herd mit brennendem Feuer (als Illustration von 12. 49: „Ich bin gekommen, Feuer auf die Erde zu bringen"). 10. Heilung des gekrümmten Weibes. 11. Heilung des Wassersüchtigen. 12. Der reiche Prasser und der arme Lazarus. 13. Zachaeus und der Blinde von Jericho (vgl. Taf. 56, Abb. 321). 14. Der Einzug in Jerusalem. 15. Christus weist auf den Tempel hin. 16. Auferstehung. 17. Eine Erscheinung des Auferstandenen. 18. Himmelfahrt.

JOHANNESEVANGELIUM: dreizehn Illustrationen.

1. Hochzeit zu Kana. 2. Die Samariterin am Jakobsbrunnen. 3. Die Taube des heiligen Geistes (veranlaßt durch 4. 24: „Gott ist ein Geist"). 4. Heilung des Gichtbrüchigen (vgl. Taf. 56, Abb. 4). 5. Der Tempel (aus Anlaß der Reden in demselben während des Laubhüttenfestes). 6. Heilung des Blindgeborenen. 7. Der gute Hirte. 8. Der Tempel (anläßlich der Vorgänge in der „Halle Salomos" am Fest der Tempelweihe). 9. Auferweckung des Lazarus (vgl. Taf. 56, Abb. 5). 10. Fußwaschung (von mir publiziert a. a. O. Taf. VIII, 7). 11. Christus bei den Abschiedsreden. 12. Kreuztragung. 13. Betastung des Auferstandenen durch Thomas.

In der flotten, frischen Weise, in welcher sie — mehr farbige Zeichnungen, als eigentliche Malereien — auf das Papier hingeworfen sind, stellen gerade diese 55 Randminiaturen unter dem Gesichtspunkte des technischen Könnens mit das Erfreulichste dar, was unsere Handschriftengruppe bietet. Im übrigen ist jenes Können, bei den verschiedenen Miniatoren keineswegs das gleiche, nie jedoch ein wirklich rühmenswertes, aber auch nie ein so geringes, wie es sich beispielsweise in einem im Jahre 1652 schon neugebundenen, also jedenfalls beträchtlich älteren Evangelienbuche der Jakobuskathedrale offenbart. Durchweg handelt es sich eben um ziemlich untergeordnete Handwerksarbeit, was besonders fühlbar wird, wenn man unsere Gruppe mit einem noch älteren Buche vom Jahre 1415 vergleicht, dessen Miniator ein wirklicher, wenn auch noch so bescheidener Künstler war. Sodann bewahrheitet sich eben wieder, daß den armenischen Buchmalern das Figürliche ungleich weniger liegt als das Ornamentale. Das Schwächste ist zweifellos die Zeichnung besonders der meisten Evangelisten- und der seitengroßen Vorsatzbilder im Körperlichen, während auffallenderweise die Gesichter noch eher ver-

Digitized by Google

hältnismäßig befriedigen. Entschieden günstiger ist über die koloristische Seite des von unseren Buchmalern auch hier Geleisteten zu urteilen. Sie wirkt durchgehends sehr prächtig, aber niemals aufdringlich. Gold ist benützt, bei dieser Benützung aber diskretes Maß gehalten. Von anderen Farben wiegt keine in störendem Grade vor. Nicht minder ist der Eindruck einer unangenehmen Buntheit vermieden. Abblättelung der Farben ist, was zwar bei der Jugend der Handschriften nicht allzuviel sagen will, niemals zu beobachten. Im allgemeinen freilich wird es eben immer das Gegenständliche und ihr entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang mit älterer Kunst bleiben, was an Denkmälern, wie den vorgeführten interessiert.

Ich hatte wiederholt Gelegenheit, auf die von mir vorbereitete Publikation einer syrischen Miniaturenhandschrift des beginnenden XIII. Jahrhunderts hinzuweisen[1]). Dort wird auch auf diese Gruppe armenischer Evangelienbücher zurückzukommen und es werden noch weitere ihr nahestehende Schöpfungen armenischer Buchmalerei heranzuziehen sein, wie sie abgesehen von dem übrigen Material in Jerusalem und Bethlehem, so weit ich heute sehe, in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, den Mechitharistenbibliotheken zu Wien und San Lazzaro und den Universitätsbibliotheken zu Bologna und Tübingen vorliegen. Der Zusammenhang mit älterer, im letzten Grunde mit frühchristlicher, syrischer Kunst wird klar hervortreten. Er besteht besonders bezüglich des Illustrationstyps als eines Ganzen, in dem ein in Mesopotamien heimischer orientalischer Strom (Randillustration) mit einem aus hellenistischer Quelle kommenden (Vorsatzbilder und Typus der Evangelistenbilder) zusammengeflossen ist. Er besteht aber, wie bereits hervorzuheben war, zugleich im Ikonographischen, wo allerdings auch neben spezifisch armenischer Weiterbildung syrischer Grundlagen ein starkes Maß im engeren Sinne byzantinischen, sowie abendländischen Einflusses sich geltend macht.

(1) Außer für diese Bilderhandschrift des jakobitischen Markusklosters in Jerusalem habe ich das Material zu Publikationen bereitgestellt für die oben S. 252, Anm. 2, bzw. 259 berührten armenischen Tetraevangelien des Königs Lewon, vom Jahre 1415 und ca. des XV. Jahrhunderts (neugebunden im Jahre 1652), sowie für ein solches vom Jahre 1333 der Jakobuskathedrale und das S. 252, Anm. 6 erwähnte armenische Evangelistar derselben vom Jahre 1721, für das S. 250, Anm. 2, 252 Anm. 5 angezogene armenische Tetraevangelium vom Jahre 1728 in Bethlehem, für den Psalter *Ἁγίου Τάφου* 51, die Tetraevangelien *Ἁγίου Τάφου* 31, 49, 56 und 60, das Neue Testament *Ἁγίου Τάφου* 31 und das zweibändige Menaion *Ἁγίου Σάβα* 63 bzw. 208 der griechischen Patriarchatsbibliothek in Jerusalem, für das bei St. Beissel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg i. B. 1893, S. 17 gestreifte koptische Tetraevangelium Vat. Copt. 9 in Rom und die beiden syrischen Bilderhandschriften Sachau 220 (Homiliar) und 304 (Evangelistar) der Königl. Bibliothek in Berlin. Ich muß mit Rücksicht auf die souveräne Nichtbeachtung meiner unter schweren Opfern erworbenen Prioritätsrechte auf die Publikation der von mir in Jerusalem aufgenommenen Dinge, mit welcher K. Lübeck in der Wissenschaftl. Beilage zur Germania, Jahrg. 1910 (Nr. 49, vom 8. Dezember), S. 381—385 über „Wissenschaftl. Aufgaben in Jerusalem auf altchristlichem Gebiete" berichtet hat, Wert darauf legen, es mit allem Nachdruck auszusprechen, daß ich von der Noblesse der Mitforscher aufs bestimmteste erwarte, man werde nicht das in ungünstigen äußeren Arbeitsbedingungen begründete langsame Fortschreiten meiner Veröffentlichungen mißbrauchen, um mir auf diesem hiermit scharf umgrenzten Gebiete zuvorzukommen.

Digitized by Google

ENTWICKLUNGSLINIEN IN DER SÄCHSISCHEN PLASTIK DES XIII. JAHRHUNDERTS

Von KURT FREYER

EINLEITUNG

Mit dem Begriff der Entwicklung verbindet sich in unserer Anschauung von der Natur wie vom Geistesleben leicht die Meinung, daß der Rhythmus, in dem die Entwicklung fortschreitet, immer der gleiche sei. Wie man aber in der Naturwissenschaft den Gedanken aufgegeben hat, daß „die Natur keine Sprünge macht", so werden wir auch in der Geschichte suchen müssen, zu verstehen, wie der Geist bald mit Riesenschritten durch die Geschichte schreitet, bald im gewohnten Geleise des Mittelmäßigen ruhig dahinzieht, ohne daß ein Fortschritt zu Neuem oder gar Höherem erkennbar wäre. Die Ursache dieses wechselnden Rhythmus ist die Ungleichheit der geistigen Kraft in den einzelnen Individuen. Daher vermag es oft ein einziger Genius, auf einmal das Rad der Entwicklung um ein gewaltiges Stück vorwärtszudrehen.

Solch ein Genius war der Meister der Naumburger Bildwerke. Was er erschafft, ist, verglichen mit den vorhergehenden Bildwerken des XIII. Jahrhunderts, etwas völlig Neues. Zwar ist dieses Neue in jenen Werken schon vorgeahnt, in schwachen Andeutungen vorgebildet. Aber diese Andeutungen sind noch eingehüllt in die Formen der entgegengesetzten Anschauungsweise. So sei zunächst der Gegensatz zwischen diesen und den Naumburger Werken betont, bevor die Entwicklung von jenen zu diesen dargestellt wird, und diejenigen Elemente in den früheren Werken aufgesucht werden, die den Stil der Naumburger Werke vorbereiten.

Auf diesen Gegensatz weist schon der starke zeitliche Einschnitt hin, der zwischen den früheren und den Naumburger Werken besteht. Um die Zeit 1220—30 war die bildnerische Tätigkeit in Sachsen noch lebhafter, als sie schon seit dem Ende des XII. Jahrhunderts gewesen war. Denn auf dieses Jahrzehnt konzentrieren sich alle Hauptwerke der Gruppe, die den Naumburger Werken vorangeht: die großen Lettnerkreuze (Kruzifixus mit Maria und Johannes) von Halberstadt (Dom), Dresden (im Museum des Altertumsvereins, aus Freiberg stammend) und Wechselburg, die Kanzel in Wechselburg, die goldene Pforte in Freiberg und das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig. Diese Reihenfolge soll zugleich die Folge in der künstlerischen Entwicklung bezeichnen, die ja mit der Chronologie nicht durchaus übereinzustimmen braucht[1]). Der Fortschritt von den ersten bis zu den späteren Werken dieser Gruppe ist nicht gering, nähert sich immer mehr den Naumburger Werken.

Auch die weniger bedeutenden Werke dieser Gruppe gehören in die Zeit von 1220—30. Das Kruzifix in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt wäre etwa zwischen das Dresdener und Wechselburger Kruzifix zu setzen, die Vorstufen des Braunschweiger Grabmals bilden die Grabmäler des Wiprecht von Groitzsch in Pegau, des Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg, und einer Äbtissin in Quedlinburg.

(1) Ich kann mich hier auf eine Erörterung der Datierung nicht einlassen, über die ja bei den einzelnen Autoren (Bode, Schmarsow, Goldschmidt und Hasak, der aber ganz unzuverlässig ist) die größte Meinungsverschiedenheit herrscht. Hier handelt es sich nur um die Frage, welchen Platz in der stilistischen Entwicklungsreihe die einzelnen Werke einnehmen.

Digitized by Google

Doch soll die Entwicklung, um sie klarer hervortreten zu lassen, hier nur an den Hauptwerken dargestellt werden[1]).

Die Entwicklung der vorhergehenden Epoche, vom Ende des XII. Jahrhunderts bis etwa 1220, die in ihrem Verlauf die Entwicklung dieser Epoche vorbereitet, hat durch Goldschmidt eine Darstellung erhalten, die ich im wesentlichen anerkenne. Nur möchte ich den französischen Einfluß, der nach Goldschmidts Meinung zur Entwicklung wesentlich beigetragen haben soll, sehr gering einschätzen. Der französische Einfluß scheint mir mehr auf inhaltlichem als auf formalem und geistigem Gebiet zu liegen, daher gegenüber den einheimischen Elementen durchaus zurückzutreten. Die Hauptwerke dieser vorhergehenden Epoche, die Chorschrankenreliefs in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und das von Goldschmidt rekonstruierte Nordportal am Magdeburger Dom[2]), gehören in das Jahrzehnt 1210—20.

Sehr stark ist dagegen der französische Einfluß an den Figuren der klugen und thörichten Jungfrauen am Magdeburger Dom sowie an den Bamberger Figuren. Diese Werke, die um das Jahr 1240 zu datieren sind, stehen ganz außerhalb der einheimischen Entwicklung, sind also auch nicht, wie Goldschmidt meint[3]), Vorstufen der Naumburger Werke. Denn die Naumburger Werke, die nach dem Jahre 1250 beginnen, haben wieder durchaus einheimischen Charakter, sie nehmen die Entwicklung wieder auf, die mit dem Jahre 1230 unterbrochen worden war.

So besteht also in der Zeit von 1230 bis 1250 eine Unterbrechung der Entwicklung, ein Ruhen der geistigen Kraft, wie es zu Beginn der Einleitung erwähnt wurde. Erst der Naumburger Meister brachte diese Entwicklung zum Abschluß und ging weit über das hinaus, was vorher erstrebt und erreicht worden war.

I. NATURALISMUS

Die meisten Begriffe der Kunstwissenschaft sind durch die oberflächliche Kunstschreiberei unserer Zeit so sehr ihrer sicheren Bedeutung beraubt worden, daß es vorläufig nötig ist, sie immer wieder, so oft sie angewendet werden, zu definieren. So ist bei dem Begriff des Naturalismus, der ja unter jenem Mißbrauch besonders stark gelitten hat, zunächst festzuhalten, daß auch bei dieser Anschauungsweise der Künstler die Natur nicht abschreibt, daß er eine Veränderung des Naturvorbildes, eine Art Stilisierung vornimmt. Nur ist doch die besondere Eigenart des Naturvorbildes für sein Schaffen in erster Linie maßgebend. Anders ist es bei dem Künstler der entgegengesetzten Anschauungsweise, des Idealismus. Hier tritt der Künstler mit einer vorher feststehenden formalen Idee an den Gegenstand heran und unterwirft dieser Idee die Naturform[4]). Der Naturalismus richtet sich hauptsächlich auf zwei Eigenschaften des Naturgegenstandes, seine äußere Form und

(1) Gute Abbildungen der besprochenen Werke finden sich in M. Sauerlandt, Deutsche Plastik des M.-A., Düsseldorf-Leipzig (Langewiesche), Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert, Berlin, Schmarsow, Die Bildwerke des Naumburger Domes, Magdeburg 1892, einige auch bei Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur, Berlin 1902.

(2) A. a. O. S. 35.

(3) A. a. O. S. 50.

(4) Dies sind dieselben Gegensätze, die Worringer in seinem Buche „Abstraktion und Einfühlung" (München, 2. Aufl. 1909) mit den Worten „Naturalismus" und „Stil" bezeichnet. Nur halte ich es für nötig, diese Begriffe bedeutend weiter zu fassen, als es Worringer tut. Dann aber ergibt sich keine Schwierigkeit mehr, sie auch auf die nordische Kunst anzuwenden, die Worringer (S. 30) noch als „ästhetisch unzugänglich" bezeichnet.

Digitized by Google

seine organische Funktion. Durch beides sucht er in uns ein stärkeres Gefühl von der inneren Belebtheit der Dinge zu erregen.

Die deutsche Plastik hat einen langen und sicherlich auch mühevollen Weg zurücklegen müssen, bis sie sich vom Idealismus, der in diesem Fall eine starke Gebundenheit bedeutet, zu dem Ziele eines reinen Naturalismus durchgerungen hat. Denn die ersten plastischen Werke des XIII. Jahrhunderts sind noch durchaus idealistisch. Die Idee, der die Formen hier unterworfen sind, kann man als lineare Ornamentik bezeichnen, denn sie äußert sich hauptsächlich in zwei Faktoren, die auch die Hauptmotive der altgermanischen Ornamentik bilden, in der Wiederholung und im Endschnörkel.

Das Motiv der Wiederholung, das ja für alle primitive Kunst charakteristisch ist[1]), beherrscht durchaus die Werke, die noch der vorhergehenden Gruppe angehören, z. B. die Stuckreliefs an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Hier ist jeder Hauptzug des Faltenwurfs durch eine Anzahl paralleler, ganz dekorativ gezogener Linien gebildet. Aber auch zu Beginn dieser Gruppe finden wir dieses Motiv, z. B. an den drei Kruzifixen von Halberstadt, Dresden und Wechselburg in den Dreiecksfalten, die die Lendentücher über dem Schoß bilden. Ähnliche Dreiecksfalten treten auch bei Maria und Johannes in Halberstadt auf, während sie bei den gleichen Figuren der anderen Kreuzigungsgruppen schon fehlen. Bei der Halberstädter Maria ist auch das Mantelstück, das quer über ihre Brust läuft, mit großen Parallelzügen geschmückt. Besser motiviert, durch den tektonischen Charakter der Figuren, ist die Wiederholung an den Figuren der Dresdener Gruppe, wo viele senkrechte Parallelfalten den Untergewändern fast die Erscheinung von kannellierten Säulen geben. Auch diese Form des Wiederholungsmotivs tritt an der Wechselburger Gruppe sehr zurück, aber in Freiberg wird es wieder stärker, nun aber in mehr organischer als dekorativ-stilisierender Form. Am Braunschweiger Grabmal ist es dann vollständig aufgehoben. Wenn es in Naumburg wieder auftritt, z. B. an den großen senkrechten Falten der Mäntel, so ist es in den Dienst einer monumentalen Erscheinung und beseelten Ausdrucks gestellt, ohne daß dabei der Natur des Gewandes Gewalt geschieht.

Noch früher als dieses hat das Motiv des Endschnörkels aufgehört. Es zeigt sich noch auffällig an dem Gewandzipfel, den der Halberstädter Johannes in der linken Hand hält. Später klingt es nur noch in den wellenförmigen Säumen der Gewänder nach, zuletzt noch sehr lustig bei der Naumburger Regelindis.

Es ist leicht einzusehen, daß diese Gestaltungsweise, bei extremer Durchführung, es unmöglich macht, die stoffliche Beschaffenheit und den Fall der Gewänder der natürlichen Erscheinung entsprechend zu gestalten. Und ebenso zwingt diese starre Linienführung, z. B. an den Halberstädter Figuren, auch die Körper zur Starrheit und Steifheit. Es ist eben die alles beherrschende ornamentale Idee, die zwischen dem Künstler und der Natur eine unüberwindliche Schranke aufrichtet.

Allmählich, im Laufe dieser Entwicklung, werden nun diese beiden idealistischen Faktoren, die Wiederholung und der Endschnörkel, durch zwei neue Elemente von anderem, naturalistischem Charakter verdrängt. An die Stelle der starren Parallelzüge tritt eine weiche Modellierung der Stoffmassen, die ihre natürliche Struktur stärker fühlbar macht, und der ornamentale Schnörkel wird ersetzt durch den organischen Fall der Gewänder. Dabei scheint das Gefühl des Künstlers früher für den natürlichen Fall, also für das Schwergewicht des Gewandes ausgebildet zu

(1) S. Wundt, Völkerpsychologie Bd. II, 1.

Digitized by Google

sein, als für seine stoffliche Beschaffenheit. Und gleichzeitig entwickelt sich die Fähigkeit, Form und Funktion des menschlichen Körpers der natürlichen Erscheinung anzupassen.

Bevor wir aber diese Entwicklung im Einzelnen verfolgen, wollen wir das Element aufsuchen, das den Übergang von jener starren Stilisierung zu einer natürlicheren Behandlung herbeiführt. Dieses Element ist die Bewegtheit, die mehr und mehr die Gewänder und dann auch die Körper erfaßt. Schon die ornamentalen Schnörkel an den Halberstädter Figuren (auch schon an den Stuckreliefs der Liebfrauenkirche) künden eine gewisse Unruhe an, wie überhaupt schon in der vorhergehenden Epoche, allerdings in schwächerem Maße, die Bewegtheit immer mehr zugenommen hatte. Dann, an den Dresdener Figuren, scheint diese Bewegtheit wieder gegen die monumentale Ruhe der Gruppe zurückzutreten, um nachher um so stärker hervorzubrechen. Man vergleiche z. B. das Kopftuch der Maria in den einzelnen Kreuzigungsszenen: in Halberstadt ist es noch zu einem starren Polygon stilisiert, in Dresden legt es sich weich, in einer einzigen Kreislinie, um den Kopf, in Wechselburg fließt es in weichen, mehrfach gewellten Falten herab. Noch stärker geraten dann die übrigen Teile des Gewandes in Bewegung. [An den Figuren der Freiberger goldenen Pforte bleibt vor lauter großen und kleinen, bewegten Faltenzügen kaum ein Stück glatter Fläche, und am Braunschweiger Grabmal ist die Bewegtheit aufs höchste gesteigert, voll stürmischer Leidenschaft rauschen die Gewänder herab. Man könnte diese Entwicklung fast mit der steigenden Unruhe der Gotik und des Barock vergleichen.

Wie nun die Bewegtheit stärker wird, erhalten die Gewänder auch eine mehr naturalistische Durchbildung, und so tritt am Braunschweiger Grabmal, wo die Bewegtheit ihren Höhepunkt erreicht, auch die naturalistische Gestaltung deutlich hervor. Das Gewand ist weich und mit sicherer Charakteristik des Stofflichen gebildet, es gelingt dem Künstler sogar, verschiedene Stoffe, z. B. bei der Gemahlin Heinrichs des Löwen den Stoff des Ärmels von dem ihres Mantels zu unterscheiden. Das Gewand hat sich mehr vom Körper gelöst und läßt doch dessen Formen deutlicher fühlbar werden. Wenn der Fall des Gewandes noch nicht ganz dem natürlichen Geschehen entspricht, so liegt das hier an der schwierigen Stellung der Figuren, die zugleich stehend und liegend aufgefaßt sind.

Ebenso wie in der Gewandbildung führt auch in der Körperauffassung die Bewegtheit zu naturalistischer Vertiefung. Das zeigt besonders die Entwicklung des Kruzifixus. Der Halberstädter Kruzifixus ist noch ganz unbewegt, er hält noch fast vollständig die Vertikale ein. Dementsprechend ist er auch, zumal da die Beine parallel nebeneinander auf einen Untersatz gestellt sind, in seiner Haltung noch völlig unbeholfen, er scheint weder recht zu hängen noch auf dem Untersatz zu stehen. Der Dresdener Kruzifixus (und noch mehr der in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt) hängt auch noch fast unbewegt und ist wohl formal der schönste, feierlichste, aber er zeigt im Naturalismus schon einen Fortschritt, durch das Übereinandersetzen der Füße ist das Herabhängen schon viel organischer dargestellt. Erst der Wechselburger Kruzifixus ist lebhaft bewegt, er biegt sich stark im Hüftgelenk aus und neigt das Haupt zur Seite. Wenngleich diese Stellung der Schönheit und Erhabenheit des Werkes Eintrag tut, so ist doch erst hier der Vorgang des Herabhängens und damit die organische Funktion des Körpers klar empfunden und zur Darstellung gebracht.

Am stärksten zeigt sich die Wirkung der Bewegtheit in der Stellung und Haltung der Figuren, die schließlich zur Ausbildung einer Art Kontrapost führt. Die Figuren

Digitized by Google

stehen zunächst, in Halberstadt, steif aufgerichtet, so daß von der Funktion des Körpers kaum etwas zu erkennen ist. Sie scheinen mehr zu schweben als festzustehen. Bei den Wechselburger Figuren tritt schon eine leichte Biegung des Knies ein, und die Figur des Abraham in Wechselburg, links vom Chor, zeigt schon jenes Standmotiv mit gekreuzten Beinen, das dann auch an der Freiberger goldenen Pforte zweimal auftritt. Hat auch diese tänzelnde Stellung an sich etwas Unnatürliches, so läßt sich hier doch deutlich erkennen, wie die Bewegtheit der Haltung eine tiefere Durcharbeitung der organischen Funktion herbeiführt. Auch diese Übertreibung der Haltung erinnert wieder an ähnliche Stellungen spätgotischer Figuren (z. B. der Blutenburger).

So wird an allen Teilen des Körpers, an Hals und Schulter, Arm und Hand, die Bewegung lebhafter, zugleich die Form und Funktion natürlicher. Wie das Gesicht immer mehr eine natürliche Durchbildung erhält, wird besser nachher, im Zusammenhang mit der Ausbildung des Gesichtsausdruckes betrachtet. Dabei sei bemerkt, daß ja eigentlich auch dieses, die Entwicklung des Gesichtsausdruckes hierher gehört. Denn die Naturbeobachtung des naturalistischen Künstlers ist erst zur Hälfte vollendet, wenn sie sich nur auf die äußere Natur und nicht auch auf die Natur der Seele richtet. Mit dem formalen ist eng verbunden ein psychologischer Naturalismus, und es hat nur rein praktische Gründe, wenn dieser erst in einem späteren Abschnitt behandelt wird.

Wie verhalten sich nun in dieser Entwicklung die Naumburger Bildwerke? Kommt man von den früheren Werken zu diesen, so erscheint alles, was wir bisher von naturalistischen Errungenschaften festgestellt haben, gering und bleibt weit hinter dem zurück, was die Naumburger Werke erreichen. Hier ist der Naturalismus zu reinster Durchbildung gekommen. Die Gewänder sind bis in die feinsten Unterschiede stofflich charakterisiert und bilden einen vollkommen organischen Faltenwurf. Die Figuren stehen fest und sicher da, man könnte fast sagen, sie stehen aus eigener Kraft, während die Figuren der früheren Werke von einer äußeren Macht hingestellt erscheinen. Durch die weitesten und schwersten Gewänder hindurch empfinden wir die natürliche Funktion der Glieder und Gelenke, und allein die wunderbar zarte und gefühlvolle Hand der Uta könnte beweisen, wie hoch der Künstler in seiner naturalistischen Gestaltungskraft steht. Dagegen ist die Bewegtheit der Gewänder, die übertriebene Unruhe der Haltung vollständig verschwunden, während sie noch an den Werken, die den Naumburger Werken zunächst stehen, am stärksten war. Und ebenso ist an dem Naumburger Kruzifixus die Bewegtheit zurückgetreten, er hängt wieder, wie der Dresdener, fast senkrecht, in monumentaler Ruhe. Dafür aber erscheint uns jetzt das Herabhängen des Wechselburger Kruzifixus fast elegant gegen das schwere Lasten des Naumburger. Daß die Durchbildung des Aktes selbst bei dem Naumburger Kruzifixus noch nicht zur Vervollkommnung gelangt, ist bei der geringen Anschauung und Übung, die dem mittelalterlichen Künstler möglich war, erklärlich. Aber doch läßt sich erkennen, daß das Empfinden für die Funktion des Körpers und die Oberfläche der Haut mehr und mehr zugenommen hat.

So ergibt die Betrachtung der Entwicklung vom Idealismus zum Naturalismus eine merkwürdige Beziehung zwischen Bewegtheit und Naturalismus. Beide treten gleichzeitig auf, die Bewegtheit als das treibende Moment. Und die immer stärker gewordene Bewegtheit bricht plötzlich ab, kurz bevor der Naturalismus seinen Höhepunkt erreicht. Es ist, als ob diese Bewegtheit nur den Zweck gehabt habe, die naturalistische Gestaltung auszulösen, und zurücktreten konnte, sobald dieser

Digitized by Google

Zweck erreicht war. Wir werden später sehen, worin die tiefere Ursache liegt für die Rolle, die die Bewegtheit in diesem Entwicklungsprozeß gespielt hat.

II. MALERISCHER STIL

Der vorige Abschnitt hatte uns gezeigt, daß wir in der bildenden Kunst, je nach dem Verhältnis des Kunstwerkes zur Natur, zwei Hauptrichtungen unterscheiden können: Idealismus und Naturalismus. Ebenso werden wir nun, wenn wir die Plastik nach den Gesetzen ihrer Gestaltung untersuchen, auf zwei verschiedene Stilformen geführt: den tektonischen und den malerischen Stil. Jener nähert sich mehr den Gesetzen der Architektur, dieser denen der Malerei, obgleich natürlich beide noch innerhalb des Bereiches plastischer Gesetze bleiben. Welcher von diesen beiden Stilen die Plastik einer bestimmten Epoche beherrscht, kann man am besten aus zwei Faktoren erkennen: aus dem Verhältnis der Plastik zur Architektur und aus der Gestaltung des Reliefs.

Nun ist ja die deutsche Architektur des Mittelalters niemals von der Art der griechischen gewesen, die die Plastik einer bindenden Gesetzlichkeit unterwerfen konnte, ohne ihr doch die notwendige Freiheit zu rauben. Selbst die romanische Architektur bot keinen Platz, an welchem sich die Plastik mit der Architektur in gleich organischer Notwendigkeit vereinigen konnte, wie in der griechischen Architektur an den Giebelfeldern und Friesen. Es fehlten Flächen wie das antike Tympanon, die genügend groß, dennoch ohne architektonische Funktion und von Architekturgliedern harmonisch umrahmt und zusammengefaßt wären. Das Tympanon des romanischen Portals ist zu klein und zu sehr von den Archivolten eingezwängt, als daß die Plastik hier zu harmonischer Entwicklung hätte kommen können. An den übrigen Teilen des Portals aber ist die Figur entweder zu sehr gefesselt, indem sie fast die architektonische Stütze ersetzt, oder die Architektur läßt der Plastik zu große Freiheit, ja zwingt die Figur sogar zu selbständiger Bewegtheit, indem das Portal selbst sich von der Fassadenwand nach innen zu bewegt. Jenes sehen wir an dem ehemaligen Magdeburger Nord-Portal[1]), dieses an der Freiberger goldenen Pforte.

Trotz dieser für die Plastik wenig günstigen Eigenart der deutschen Architektur können wir auch hier feststellen, wie die Plastik sich immer mehr von der architektonischen Gebundenheit loslöst, also den tektonischen Stil aufgibt: am Magdeburger Portal war, wie wir sahen, der tektonische Zwang noch übermäßig stark, die Figuren entbehrten jeder Freiheit in Formbildung und Bewegung. Bei der Freiberger goldenen Pforte hat sich die Plastik schon so sehr von der Architektur befreit, daß sie schon ihrerseits die Festigkeit der architektonischen Gliederung aufzulösen beginnt. In Naumburg schließlich steht die Plastik mit der Architektur nur noch in losem Zusammenhang. Die Vertikalpfeiler, an denen die Stifterfiguren stehen, verlieren zum Teil ihre Wirkung, und an der Kreuzigungsgruppe des Lettners treten Maria und Johannes sogar aus den Nischen heraus, die ihnen doch eigentlich als zusammenfassende Umrahmung dienen sollten. Die Plastik führt hier, während die Architektur gleichsam nur noch den Hintergrund bildet, formal wie geistig ihr eigenes Leben.

Deutlicher wird die allmähliche Entwicklung vom tektonischen zum malerischen Stil an der Reliefbildung. Das Halberstädter Triumphkreuz ruht auf einem starken Querbalken, der auf der Vorder- und Rückseite mit den Reliefs von Aposteln,

(1) S. die Rekonstruktion von Goldschmidt a. a. O. S. 35.

Digitized by Google

Propheten und Engeln geschmückt ist. Diese Reliefs sind ziemlich flach und sind durch ihre Umrahmung fest an die Hintergrundsfläche gebunden. Sie tragen durch die starke Betonung der Vertikalen wesentlich zu dem architektonischen Eindruck des Ganzen bei. An den Reliefs der Wechselburger Kanzel sind die Figuren schon weniger flächenhaft gebildet, treten sogar schon etwas über den Rahmen heraus, aber sie sind doch noch durch die sie umrahmenden Teile fest in die tektonische Gesamtform eingefügt. So zeigen auch die Darstellungen in den Kreuzesenden in Halberstadt und Wechselburg den Fortgang vom Flach- zum Hochrelief und die Durchbrechung des Rahmens. Die Auflösung schreitet dann weiter an dem Tympanonrelief der Freiberger goldenen Pforte. Hier hat die Grenze des Rahmens kaum noch Bedeutung, da sie an mehreren Stellen stark überschritten wird, und indem die kleinen Engel zur Seite der Madonna aus der Tiefe hervorkommen, ist der tektonische Reliefstil völlig durchbrochen. Auch die Darstellungen in den Archivolten vermögen sich kaum noch dem architektonischen Gefüge anzupassen. Die Naumburger Lettnerreliefs schließlich sind durchaus im malerischen Reliefstil gebildet, sie sind nicht in der Fläche, sondern nach der Tiefe zu komponiert, sind reich an malerischen Überschneidungen und entbehren der ideellen Oberfläche. Die Figuren sind zum Teil rundplastisch vor die Rückfläche gesetzt und nehmen ebensowenig wie die Naumburger Rundfiguren Rücksicht auf das tektonische Gefüge ihrer Umgebung.

Leider ist nur noch von der Halberstädter Kreuzigungsgruppe die ursprüngliche Anordnung erhalten. Sie zeigt uns eine strenge Komposition mit starker Betonung der Horizontalen und Vertikalen. Die Cherubim zu beiden Seiten, bei denen der Vertikalismus noch besonders wirksam ist, tragen auch noch durch ihre strenge Symmetrie zu dem tektonischen Eindruck bei. Das Ganze ist harmonisch in den Raum gefügt. Von den Köpfen der Cherubim lassen sich durch die Enden der Querstange des Kreuzes zu dem oberen Dreiblatt Linien ziehen, die hier in rechtem Winkel zusammentreffen. Das ergibt eine feste tektonische Zusammenfassung, die bei der Dresdener und Wechselburger Gruppe offenbar schon schwächer gewesen ist. Bei diesen scheint eher ein Mißverhältnis zwischen dem Kreuz, also dem architektonischen Teil, und den Figuren zu bestehen. Der strenge Vertikalismus, der noch in der Dresdener Gruppe alle Figuren beherrscht, tritt, wie wir schon sahen, mehr und mehr zurück und weicht einer bewegteren Haltung.

Wie wir nun beim Relief ein allmähliches Fortschreiten zur Auflösung des tektonischen Gefüges, besonders zur Durchbrechung der ideellen Oberfläche feststellen konnten, so können wir auch in der Rundplastik eine ähnliche Entwicklung verfolgen. Die früheren Werke sind durchaus in eine bestimmte stereometrische Form konzentriert, daher erinnern die Halberstädter Figuren an das Brett, die Dresdener an den Baumstamm, aus dem sie geschaffen sind. Es ist eine ähnliche Erscheinung, wie sie einigen Werken griechischer Frühzeit (z. B. dem Weihgeschenk der Nicandre von Naxos [Athen]) eigen ist. Und ähnlich, wie in der Entwicklung der griechischen Plastik die Figur, je mehr malerische Weichheit sie erhält, auch umsomehr rundplastisch, mit starker Betonung der Tiefenausdehnung gebildet wird, so können wir auch in der sächsischen Plastik des XIII. Jahrhunderts eine ähnliche Entwicklungslinie erkennen. Die Figuren erhalten immer mehr Rundung und Entwicklung nach der Tiefe zu, im Ganzen wie in den einzelnen Teilen. So sind bei den Halberstädter Figuren die einzelnen Teile des Gesichtes noch in starren Flächen gegeneinander gesetzt, bei den folgenden Werken wird das Gesicht rund und mit weichen Übergängen der Teile gebildet, bis wir in

Digitized by Google

Naumburg den schönen kugelrunden Kopf der Regelindis erhalten. Noch wichtiger ist, daß die Bewegungen der Körperglieder allmählich nicht mehr in einer Ebene, sondern nach der Tiefe zu entwickelt werden. So liegen bei den Figuren der früheren Werke Oberarm, Unterarm und Hand noch fast in einer Ebene. Erst der Künstler der Freiberger goldenen Pforte empfindet, wie viel diese Glieder dazu beitragen können, der Figur auch eine Gestaltung nach der Tiefe hin zu geben. Der Naumburger Meister aber versteht es erst vollkommen, den Gliedern durch Tiefenbewegung eine stärkere formbildende Wirkung und zugleich eine größere Mannigfaltigkeit der Bewegung zu verleihen. Die Tiefenbewegung der Beine bleibt noch länger unausgebildet, die Kreuzstellung bei einigen Figuren in Freiberg zeigt erst schwache Anfänge davon, und erst bei Naumburger Figuren, wie z. B. dem Johannes, ist, indem das eine Bein von hinten her nach vorn geführt wird, eine wirklich plastische Durchbildung und zugleich eine tiefere Wirkung erreicht.

Damit berühren wir ein wichtiges allgemeines Problem der Plastik. Bei allen, die in Werken moderner Plastik die unkünstlerische Vermischung plastischer und malerischer Motive schmerzlich empfanden, hat die Lehre Hildebrands von der reliefartigen, flächenhaften Plastik Beifall und Nachfolge gefunden. Sie war ihnen als ein Mittel zur Selbstbesinnung, als Rückkehr zur Klarheit und Einfachheit erschienen. Nur wenige erkannten damals, daß Hildebrand hier, mit der Einseitigkeit des Künstlers, etwas gefordert hatte, was schließlich zu dem entgegengesetzten Extrem führen würde. Nur wenige sahen ein, daß doch eigentlich in diesem Begriff der flächenhaften Plastik ein innerer Widerspruch liegt[1]). Gerade die körperliche Rundung ist doch eine wesentliche Eigenschaft der Plastik. Die Geschichte der griechischen, ebenso wie die hier angedeutete der sächsischen Plastik zeigt uns gerade, daß die Entwicklung immer mehr zu stärkerer Rundung und Tiefenausbildung führt. Wenn wir dann sehen, daß zugleich mit dieser Entwicklung eine solche vom tektonischen zum malerischen Stil einhergeht, so kommen wir zu dem Ergebnis, daß malerischer Stil und plastische Rundung keine Gegensätze sind, sondern daß gerade in ihrer Vereinigung ein wesentliches Ziel der Plastik liegt. Man könnte das vielleicht so erklären, daß der malerische Stil eine gewisse Auflösung, einen Verlust der tektonischen Festigkeit bedeutet, und daß dieser Verlust wieder ausgeglichen wird durch die Festigkeit, die die Figur durch plastische Rundung und Tiefenausbildung erhält. Ich kann das Problem, das in diesen Zusammenhängen liegt, hier nur andeuten. Der Name Michelangelo sagt uns, wie notwendig die Aufstellung dieses Problems, der Name Rodin, wie schwierig seine Lösung ist.

Wir können nun, wie beim Naturalismus, so auch beim malerischen Stil ein Element erkennen, das gleichsam von außen her den Anstoß zu dieser Entwicklung gegeben und sie wesentlich gefördert hat. Und dieses treibende Element ist hier das gleiche wie beim Naturalismus: die Bewegtheit. Die Bewegtheit war es vor allem, die die Figuren aus ihrem tektonischen Gefüge löste. Denn sobald die Gewänder unruhiger, die Körper bewegter wurden, konnten die Figuren nicht mehr an der strengen Festigkeit ihrer Umgebung teilnehmen. Ferner ist ja die Bewegtheit selbst ein wesentlicher Faktor des malerischen Stils, sie ist es, die die Figuren veranlaßt, aus ihrer stereometrischen Schranke herauszugehen, die uns die weichen Übergänge der einzelnen Teile besonders lebhaft empfinden läßt. Hier können wir

(1) So sagt schon Justi (Michelangelo [1900], S. 403): „Flächenhafte Skulptur, das klingt fast wie hölzernes Eisen.“ Vgl. auch P. Clemen, über Rodin, in „Kunst für Alle“ 1903.

Digitized by Google

nun eine ähnliche Erscheinung beobachten, wie beim Naturalismus. Wir hatten gesehen, daß die Bewegtheit am stärksten am Braunschweiger Grabmal wird, daß aber erst bei den Naumburger Bildwerken der Naturalismus zu reiner Ausbildung kommt. So ist es auch beim malerischen Stil. Erst bei den Naumburger Bildwerken, bei denen die Bewegtheit wieder gegen die vorhergehenden Werke zurückgegangen ist, hat der malerische Stil seine höchste Vollendung erreicht. Die Bewegtheit ist hier nur noch so weit in Wirkung, als sie selbst ein Element des malerischen Stils ist.

Auch hier sei bemerkt, daß die Bewegtheit selbst noch nicht die letzte Ursache dieser Entwicklung zum malerischen Stil ist.

III. BESEELUNG

Es ist natürlich wenig damit erklärt, wenn wir die Bewegtheit als das treibende Element für die Entwicklung zum Naturalismus und zum malerischen Stil erkannt haben. Denn es bliebe die Frage, was denn gerade die Bewegtheit zu einem so wesentlichen Entwicklungsfaktor gemacht hat. Auch sie muß ihre Begründung in einem anderen, tieferen Element der künstlerischen Entwicklung haben, und auf dieses tiefere Element werden wir gewiesen, wenn wir die Bewegtheit noch nach einer anderen Richtung als bisher verfolgen. Sie war uns bis jetzt eigentlich mehr eine äußerliche, formale Erscheinung gewesen. Aber viel wesentlicher ist ja, daß sie zugleich Ausdruck für ein Inneres ist, sowohl in den Gewandlinien als auch in der Körperhaltung. Und das führt uns nun auf den tieferen Grund für jene bedeutungsvolle Entwicklungsfunktion der Bewegtheit, zugleich aber auch auf eine weitere, wichtige Entwicklungslinie hin.

Von den beiden Mitteln, durch die der Mensch die Eigenart und die einzelnen Regungen seiner Seele zum Ausdruck bringt, der Sprache und der Bewegung, bedient sich die Plastik nur des letzteren. So kann schon die Bewegung auch der unbelebten Dinge, z. B. der Gewandlinien, für uns die Bedeutung von seelischem Ausdruck haben, indem wir durch die Einfühlung eine Analogie zwischen dem Rhythmus dieser Bewegung und dem unseres seelischen Lebens herstellen. Noch mehr ist dann die Bewegung, die in Geste und Mienenspiel der Personen liegt, die Vermittlerin des seelischen Innenlebens, sei es direkt durch die besondere Bedeutung, die einer Bewegung eigen ist, sei es indirekt durch die Art und Weise, wie eine Bewegung ausgeführt wird. So erscheint uns bei den antiken Statuen der Frühzeit, denen jede Bewegung fehlt, das seelische Leben durch Totenstarre gebannt. Die Werke des „hohen Stils", deren Bewegung ruhig in sich geschlossen ist, erscheinen uns wohl beseelt, aber es ist eine Beseelung, in die wir niemals ganz einzudringen vermögen, eine Beseelung von nicht mehr menschlicher, sondern göttlicher Art. Daher sind diese Werke auch von vielen, denen die ewige Ruhe göttlicher Wesen unverständlich war, seelenlos genannt worden. Wo aber schließlich die Figuren von lebhafter Bewegung erfüllt sind, zunächst in der Zeit des „schönen Stils", dann noch stärker in den Werken der pergamenischen Schule, da enthüllt sich uns in anmutigen und kraftvollen, harmonischen und erhabenen Bewegungen das Ideal der menschlichen Seele, die Vereinigung von Schönheit und Größe.

Diese Entwicklung zeigt uns auch wieder, was schon im ersten Abschnitt angedeutet wurde, daß mit dem Fortgang zum formalen Naturalismus auch eine Ausbildung des psychologischen Naturalismus eng verbunden ist. Der Künstler be-

Digitized by Google

obachtet nun nicht nur die äußere Erscheinung der Dinge, sondern er dringt auch in ihr Inneres, in die Natur ihrer Seele ein. Die Beseelung, die hier in der sächsischen Plastik des XIII. Jahrhunderts zur Entwicklung kommt, ist also eigentlich nur eine besondere Form des Naturalismus. Hier zeigt sich dann am klarsten die besondere Eigenart der deutschen Kunst, die in ihrem Naturalismus, dem formalen wie dem psychologischen, nicht nur weit über das hinausgeht, was die griechische Kunst in ihrer letzten, naturalistischen Periode geschaffen hat, sondern auch zu einer ganz anderen Art von Naturalismus kommt. Das Ziel der deutschen Kunst wird mehr die individualistische Erfassung der Einzeldinge, als die typisierende Auffassung, die der griechischen Kunst selbst in ihrer naturalistischen Periode eigen ist.

Doch wenden wir uns wieder der sächsischen Plastik des XIII. Jahrhunderts zu. Auch hier ist die Bewegtheit ein Symptom für den Fortschritt zu tieferer Beseelung. Wenn die Figuren ihre steife gebundene Haltung — die Beine parallel nebeneinander, der Körper starr aufgerichtet, die Arme dicht am Körper anliegend — aufgeben, so bedeutet das, daß auch in seelischer Beziehung die Figuren aus ihrer Gebundenheit und Leblosigkeit heraustreten. Allerdings bleibt jene formale wie seelische Gebundenheit noch lange vorherrschend, und so kommt es, daß hier innerhalb der Hauptentwicklung zur Beseelung, zum psychologischen Naturalismus, zwei kleinere Entwicklungslinien entstehen, eine ältere und eine jüngere, die aber noch einige Zeit nebeneinander hergehen. Der Unterschied dieser beiden Entwicklungslinien hat seine tiefere Begründung zwar in dem Inhalt der Werke, kommt aber hauptsächlich in der Art des seelischen Ausdrucks und daher in der Geste und Haltung der dargestellten Personen zur Erscheinung. Die ältere Entwicklungslinie ist die der religiös-repräsentativen Darstellungen. Ihre Hauptwerke sind die drei Kreuzigungsszenen von Halberstadt, Dresden und Wechselburg, ferner gehört hierzu ein Teil der Freiberger goldenen Pforte und, ihrem Inhalt entsprechend, die Grabmäler. Bei den Werken dieser Gruppe ist die Gebundenheit des seelischen Ausdrucks und der Bewegungen noch sehr stark, fast nur die Bewegungen der Arme und Hände dienen der Mitteilung seelischen Lebens, und auch diese Gesten, z. B. die des Schmerzes bei Maria und Johannes, sind zu konventionell aufgefaßt, als daß sie eine innere Beseelung vollkommen frei und tief ausdrücken könnten. Noch weniger Ausdruckskraft hat das Stehen und die Haltung der Personen, da die Bewegung des Körpers und der Beine noch gering ist. Auch das Halsgelenk bleibt noch steif, so daß die Köpfe sich nicht recht zu drehen und zu neigen vermögen. Nur an dem Christus der Wechselburger Gruppe ist das Leiden durch die Neigung des Kopfes ausdrucksvoll dargestellt. Neben dieser Richtung entsteht allmählich die jüngere, die, obwohl sie zuerst weniger in den Vordergrund tritt, dennoch mehr die Entwicklung zur Beseelung fördert, als jene ältere. Sie zeigt sich an Werken, deren Charakter mehr erzählend, jedenfalls weniger repräsentativ ist. Es ist bezeichnend, daß diese Richtung zuerst an kleineren Nebenfiguren auftritt, nämlich bei der Wechselburger Kreuzigungsgruppe an den kleinen Figuren, auf denen Maria und Johannes stehen und die das überwundene Heidentum und Judentum darstellen, an dem Adam, der am Fuße des Kreuzes das Blut Christi auffängt, und an den beiden fliegenden Engeln, die in den Dreiblättern der Querstange des Kreuzes dargestellt sind. Bei all diesen Figuren war schon die außergewöhnliche Stellung oder Haltung ein Antrieb, die Glieder lebhafter zu bewegen und vom Körper zu lösen. Dann aber verlangte auch der Inhalt dieser Darstellungen einen lebhafteren seelischen Ausdruck, damit dem Volke dieser Inhalt überhaupt deutlich werden

Digitized by Google

konnte. Einen weiteren Fortschritt in dieser Richtung zeigt die Wechselburger Kanzel. Hier ist an den Darstellungen der Seitenwände der Inhalt nicht mehr allegorisch, und die symbolische Bedeutung dieser Szenen — daß nämlich die Aufrichtung der ehernen Schlange und die Opferung Isaaks auf die Kreuzigung und den Opfertod Christi hinweisen — hat ja auf die Darstellung keinen Einfluß. Die novellistische Erzählung dieser einfachen biblischen Ereignisse aber war besonders geeignet zu lebhafter und ausdrucksvoller Geste. Auch daß die Szenen im Relief, und zwar im Hochrelief dargestellt wurden, begünstigte diese Entwicklung. Denn dadurch war es auch technisch leichter, die Glieder vom Körper zu lösen und lebhaft zu bewegen. So kommen hier zum ersten Male die Figuren zu richtigem und ausdrucksvollem Schreiten, und die tiefinnige Beseelung, die bei den Figuren der Vorderseite in der Neigung des Hauptes und der Bewegung der Hände liegt, ist wohl auch später nicht übertroffen worden. Eine Vereinigung beider Richtungen geschieht dann an der Freiberger goldenen Pforte. Von den Figuren haben die meisten noch die steife Haltung der älteren Richtung. Die Geste, wenngleich schon weniger starr und unbewegt als früher, besagt noch wenig über das seelische Leben der Figuren. Nur zwei Figuren, die mit den gekreuzten Beinen, gehören mehr der jüngeren Richtung an, ihre Bewegung ist lebhafter, wenngleich auch bei ihnen diese Stellung nicht viel Ausdruck enthält. Am meisten Belebung zeigen auch hier die kleineren Figuren, z. B. die der Auferstehenden in der äußersten Archivolte. Im Tympanon schließlich sind beide Richtungen so vereinigt, daß ein eigentümlicher Kontrast entsteht. Die heiligen drei Könige kommen lebhaft herbeigeeilt, um dem Jesuskinde ihre Huldigung darzubringen, ihre Bewegungen lassen andächtigen Eifer und freudige Erregung empfinden. Der Künstler hat es sogar schon gut verstanden, den Übergang vom freudigen Herbeieilen zum anbetenden Niederknien in drei verschiedenen Phasen darzustellen. Aber diese freiere seelische Auffassung ist in den übrigen Personen nicht fortgesetzt. Maria mit dem Jesuskinde beachtet die heiligen drei Könige gar nicht, dem Beschauer zugewandt, sitzt sie ernst und unbewegt da. Bei ihr wie bei den Personen rechts von ihr ist die ältere, hieratische Richtung wieder zur Geltung gekommen.

Es ist verständlich, daß es dem Künstler leichter wurde, die Geste und Haltung der Personen als die Mimik ihres Gesichtes belebt und ausdrucksvoll zu gestalten. So werden wir in dieser Entwicklung zunächst keine große Mannigfaltigkeit in den Mitteln des Gesichtsausdrucks erwarten. Aber doch läßt sich auch hier ein Fortschritt erkennen. In Halberstadt sind die Gesichter noch mehr in den allgemeinen Hauptformen gebildet und haben mehr den Ausdruck des Erhabenen als den einer bestimmten seelischen Empfindung, In Wechselburg wird die Mimik schon vielfältiger. Bei Maria und Johannes ist der Ausdruck des Schmerzes durch das Zusammenziehen der Augenbrauen dargestellt, der Adam zieht die Stirn in Falten, und an der Kanzel tritt auch das bekannte „äginetische“ Lächeln auf. Dieselben Mittel kennt auch der Freiberger Meister, Aber hier noch mehr als in Wechselburg empfinden wir, daß diese Mittel nur benutzt werden, nicht um bestimmte seelische Regungen, sondern um überhaupt seelisches Leben anzudeuten, was auch von der tänzelnden Bewegung bei einigen dieser Figuren gilt. Bei dem Braunschweiger Grabmal tritt dann ein eigentümlicher Wechsel ein. Während bisher der Ausdruck hauptsächlich in den Gesichtern gelegen hat, tritt hier wieder ein allgemeiner, idealisierender Gesichtstypus auf, nur ungleich edler und beseelter, als er früher war. Andererseits wird das Linienspiel des Gewandes, das ja hier am bewegtesten ist, auch hier erst wirklich ausdrucksvoll, gleich als ob seine Beseelung,

Digitized by Google

die vorher zugunsten des Gesichtes etwas vernachlässigt war, nun erst nachzuholen wäre.

Mehr als bei der Ausbildung von Geste und Mimik können wir in dem allgemeinen Ausdruck der Figuren, besonders in der seelischen Auffassung der ganzen Szene einen Fortschritt erkennen. Früher als Geste und Mimik wirklich frei und beseelt sind, empfinden wir ganz allgemein das seelische Leben, das der Künstler seinen Figuren verliehen hat. Es ist dies ein Beweis dafür, daß das allgemeine seelische Empfinden im Laufe dieser Entwicklung früher zur Ausbildung kommt, als die technische und formale Fähigkeit, diesem Empfinden auch die äußere Gestalt zu geben. Und andererseits werden wir sehen, daß die Künstler erst zu freierer Beherrschung der Ausdrucksmittel kommen mußten, ehe sich die allgemeine seelische Empfindung in einzelne, bestimmte seelische Regungen gliedern und deutlich ausprägen konnte. Selbst an den Kreuzigungsszenen können wir einen Fortschritt zu seelischer Vertiefung erkennen. Bei den Figuren von Maria und Johannes wird der Ausdruck des Schmerzes immer tiefer und inniger, und der gekreuzigte Christus, der noch in Halberstadt nur ein starres Symbol ist, hat in Dresden schon den Ausdruck erhabener Ruhe, in Wechselburg den eines sanften Schmerzes erhalten. An der Wechselburger Gruppe treten die Figuren auch schon ein wenig in innere Beziehung zueinander, aber der repräsentative Charakter der Gruppe verhindert noch ein freies Zusammenklingen der Seelen, wie es später mit so gewaltiger Wirkung in Naumburg geschieht. Ebenso ist auch der religiös-symbolische Charakter dieser Gruppe die Ursache, daß der dramatische Charakter, den diese Szene eigentlich verlangt, nicht zur Darstellung kommt. Auch das geschieht erst in Naumburg. Besser gelingt dem Künstler schon eine Erzählung epischer Art, wie z. B. die an den Seitenwänden der Wechselburger Kanzel. Hier treten die Personen schon mehr in innere Beziehung zueinander und handeln mit naiver Lebhaftigkeit. Diese innere Beziehung der Personen überwindet an der Vorderseite der Kanzel sogar die tektonischen Umrahmungen, die die Figuren voneinander trennen. An dem Tympanon der Freiberger goldenen Pforte tritt dann auch in der Gesamtauffassung jener Konflikt ein, der schon vorher in den Unterschieden der psychologischen Charakterisierung und der Geste zum Ausdruck kam. Die Figuren treten nicht in geistige Wechselwirkung miteinander, obgleich gerade diese Szene eine solche am meisten verlangte. Auch hier hat der psychologische Naturalismus noch nicht seine Vollendung erreicht.

Wenn wir nun aber versuchen, diese Entwicklungslinie zu den Naumburger Bildwerken weiter zu führen, so zeigt sich uns noch mehr als bei den Entwicklungslinien des Naturalismus und des malerischen Stils, daß hier nicht ein allmählicher Übergang geschieht, sondern ein gewaltiger Sprung. Hier sind nun die Mittel des seelischen Ausdrucks von größter Mannigfaltigkeit, und zwar geschieht die Mitteilung innerer Vorgänge nicht mehr nur durch Arme und Hände, sondern durch das Stehen, die Haltung, den ganzen Körper der Personen. Hier in Naumburg tritt auch eine besondere und für den Ausdruck sehr wirksame Art der Geste auf, die indirekte Geste. Das heißt, die seelische Regung wird nicht mehr durch die Geste selbst zum Ausdruck gebracht, sondern durch die Art und Weise, wie irgend eine Bewegung ausgeführt wird, z. B. wie die Männer ihre Waffen, die Frauen ihre Gewänder halten, je nach ihrem Charakter und ihrer augenblicklichen Empfindung. Auch die Gewandlinien sind hier voll tiefer Beseelung. Vor allem aber läßt uns hier der Ausdruck der Gesichter einen Blick in die Tiefe und die mannigfaltigen Regungen der menschlichen Seele tun, wie nie zuvor. Denn

Digitized by Google

hier wird nun nicht mehr nur allgemein ein seelisches Leben, sondern werden bestimmte seelische Regungen dargestellt, hier haben die Gefühle nicht mehr den religiösen Hauptton, sondern sind weltlicher geworden, alles Menschliche hat der Künstler in seiner Seele empfunden und in seinen Gestalten lebendig werden lassen, Freude und Schmerz, Zorn und Furcht, und all diese Regungen in ihren feinsten Nüancen. Und ebenso hat er die Unterschiede des Geschlechts und des Alters, der Temperamente und Charaktere in ihrer seelischen Eigenart erfaßt. Erst dieses tiefste Eindringen in die Natur der menschlichen Seele können wir als die höchste Stufe des psychologischen Naturalismus und damit des Naturalismus überhaupt bezeichnen.

Während aber dieser Unterschied gegen die früheren Werke zwar sehr groß, aber doch nur gradweise ist, sind die Naumburger Werke in ihrem wichtigsten Zug auch der Art nach von den früheren Werken verschieden. Denn der Hauptunterschied gegen die früheren Werke liegt darin, daß hier die allgemeine psychologische Auffassung, die Darstellungsweise des Künstlers eine ganz andere geworden ist. Wir hatten gesehen, daß die früheren Werke eine epische Erzählungsweise hatten und besonders an den Szenen der Wechselburger Kanzel und des Freiberger Tympanons war uns dieser epische Charakter deutlich geworden. Er bestand hauptsächlich in der ruhigen Mitteilung der Hauptmomente und in der naiven Vorführung der Hauptpersonen der biblischen Ereignisse. Ganz anders ist die Auffassung des Naumburger Meisters. Wie hier die Personen in leidenschaftlicher Erregung handeln, wie sie in innige seelische Beziehung und Wechselwirkung miteinander treten, das erinnert uns an die bewegte Handlung der Tragödie. Alle Ereignisse sind im Augenblick der höchsten Spannung erfaßt. Die Figuren wollen kaum noch ruhig an ihrem Standorte bleiben, die Energie ihres seelischen Lebens treibt sie, fast in den Raum einzudringen, der sie umgibt, und ihn zum Schauplatz ihrer Handlungen zu machen. Das ist dramatische Auffassung[1]).

IV. INDIVIDUALISMUS

Es ist nun gewiß kein Zufall, daß gerade in der Auffassung des Seelischen die Naumburger Werke sich von den früheren so sehr unterscheiden. Denn noch näher als das Verhältnis des Künstler zum Naturgegenstand und zu den formalen Gesetzen seiner Kunst grenzt die Auffassung des Seelischen an die tiefste Grundlage des menschlichen Schaffens überhaupt, an die allgemeine Welt- und Lebensanschauung. In dieser also müssen sich jene Gegensätze schließlich am stärksten ausprägen, und damit kommen wir zu der letzten Entwicklungslinie, die die tiefere Begründung der drei anderen ist und sie zugleich in sich zusammenfaßt[2]).

Zu jener Zeit war ja noch die Religion das einzige Gefäß der Welt- und Lebensanschauungen. Wie sich nun die einzelnen Künstler zur Religion verhielten, das zeigt sich uns am besten in der Auffassung der Kreuzigungsszenen. Die Auffassung des Halberstädter und Dresdener Meisters ist symbolistisch. Das äußert sich in der strengen Stilisierung und Symmetrie, in dem Vertikalismus und der Frontalstellung, auch in der Beigabe der symbolischen Gestalten, auf denen Maria und

(1) Die Szene der Stifterfiguren stellt den Ausbruch eines Zweikampfes dar. Vgl. darüber H. Berger, Naumburg und Merseburg, Leipzig 1909, S. 34ff. — Ich kann hier auf die psychologische Auffassung der einzelnen Szenen nicht eingehen und behalte mir das für eine spätere Arbeit vor.

(2) Ich versuche damit, die Methoden Lamprechts und Wundts auf ein einzelnes Gebiet des Geisteslebens anzuwenden. Das allgemeine Eindringen dieser Methoden in die Kunstwissenschaft würde sicherlich von großem Nutzen sein.

Digitized by Google

Johannes stehen, sowie (in Halberstadt) der Cherubim. Es liegt in dieser symbolistischen Auffassung noch ein Nachklang aus den Anfängen germanischen Geisteslebens. Für diese Künstler war die Religion noch eine strenge, allgemeingültige Form, etwas Festes und Unbedingtes, gegen das keine individuelle Regung aufkommen konnte. Bei der Wechselburger Kreuzigungsszene ist die Auffassung typisch-konventionell. Es ist die Darstellung des biblischen Ereignisses durch Menschen von allgemeinem Typus und durch die traditionellen Formen in Ausdruck und Ezählungsweise. Die Religion dieses Künstlers entsprach dem Geist jener Zeit. Sie war nicht mehr eine herrische Forderung von oben, sondern die Erfüllung eines allgemein-menschlichen Bedürfnisses. Diese mildere Auffassung der Religion kommt auch an der Wechselburger Kanzel und an der Freiberger goldenen Pforte zum Ausdruck. Selbst die dogmatische Szene an der Vorderseite der Kanzel hat viel von ihrer hieratischen Strenge verloren. Beim Anblick der Naumburger Kreuzigungsszene aber vergessen wir Dogma und Tradition, da erleben wir persönlich das Ereignis mit, wie es der Künstler in seiner Phantasie erlebt hatte, ein Ereignis von höchster Tragik. Wir fühlen mit, welche Qualen dieser sterbende Held erleidet, und unser Mitleid wird noch stärker durch den ergreifenden, ganz persönlich empfundenen Schmerz der Mutter und des Jüngers. Das ist individualistische Auffassung und weist weit hinaus über die Grenzen jener Zeit. Für diesen Meister war das biblische Ereignis kein dogmatisches Symbol und keine traditionelle Erzählung, sondern ein wirkliches Erlebnis, und wenn ihm die göttlichen Personen Symbole waren, so waren sie es höchstens dafür, daß zu allen Zeiten der Mensch leidet und andere mit ihm leiden.

Mit dieser Auffassung von der Religion ist die vom Menschen eng verbunden. In den Werken von Halberstadt und Dresden hatte die Darstellung des Menschen dazu gedient, Symbol des Göttlichen zu sein, in dem Wechselburger Werk war das Göttlich-Erhabene ins Einfach-Menschliche übertragen, der Naumburger Meister erkennt das Göttliche wie das Allgemein-Menschliche in der persönlichen Eigenart des einzelnen Menschen, ihm ist das Höchste, was die Kunst darzustellen vermag, nicht das Unfaßbare, Übersinnliche, auch nicht das Typische eines allgemeinen Menschentums, sondern die lebendige Gegenwart der menschlichen Seele.

SCHLUSS

So erkennen wir im Individualismus das Ziel, dem die Entwicklung der sächsischen Plastik seit dem Anfang des XIII. Jahrhunderts zustrebt. Alles, was sich in den früheren Werken dieser Zeit vorbereitet, es ist die Form, die dann, in den Naumburger Werken, den Geist des Individualismus aufnehmen sollte. Denn nun erkennen wir auch, daß schon die anderen Elemente dieser Entwicklung individualistischer Art sind. Individualismus ist es, wenn — im Naturalismus — die einzelne Form sich der verallgemeinernden Stilisierung widersetzt und gegenüber der unterordnenden Idee ihr Recht verlangt. Individualismus ist es auch, wenn — im malerischen Stil — die Plastik sich von den tektonischen Fesseln befreit, um ihr eigenes Leben zu führen. Individualismus ist es schließlich, wenn in der Darstellung des Menschen nicht mehr die äußere Gestalt genügt, — denn Gestalt hat der Mensch mit allen Dingen der Natur gemeinsam —, sondern wenn der Mensch durch innere Beseelung über die Natur hervortritt zu einem Dasein von besonderer Art, und wenn ferner der einzelne Mensch in seinem seelischen Eigenleben sich von der Menge der anderen unterscheidet.

Digitized by Google

Aber diese drei Elemente sind nicht nur drei getrennte Wege, auf denen die Kunst jenem Ziele zustrebt, auch ineinander sind sie verwoben. Gegenüber den Werken früherer Zeiten, besonders auch der griechischen Kunst, werden uns schon die ersten Werke dieser Gruppe stärker beseelt erscheinen. Das Streben nach diesem Ziel ist also von Anfang an vorhanden. Aber erst mußte der Naturalismus die äußere Form und die Ausdrucksmittel schaffen, mußte der malerische Stil der Plastik größere Freiheit geben, ehe jene allgemeine Beseelung wirklich zu idividueller Durchbildung gelangen konnte.

Was ferner diese drei Elemente miteinander verbindet, ist die Bewegtheit. In dieser unruhigen Bewegtheit, deren Steigerung den Fortschritt jener drei Entwicklungslinien begleitet, können wir das Suchen nach jenem Stil erkennen, dem diese Entwicklung zustrebt. Daher hört sie auf, sobald jenes Ziel erreicht ist. Der Vorgang, den wir hier in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes verfolgt haben, gleicht der Entwicklung des einzelnen Menschen, der in seiner Jugendzeit unruhig sucht und ahnend vorbereitet, was er im Mannesalter zur Vollendung bringen will.

Und dennoch, obgleich wir gesehen haben, wie sich der Individualismus in den früheren Werken seine Form schafft, bleibt uns sein plötzliches Auftreten in den Naumburger Werken ein Rätsel. Und ein gleiches Rätsel bleibt uns überhaupt das Entstehen eines so ausgeprägten Individualismus in einer Zeit, die noch zweieinhalb Jahrhunderte von dem wirklichen Erwachen des Individualismus in Deutschland, von dem Auftreten Luthers entfernt ist. Die Antwort gibt uns nur etwas, das an sich ebenfalls unerklärbar ist: die Macht des Genius. Der Naumburger Meister war einer von denen, die über aller Zeit und besonders über den geistigen Schranken ihrer eigenen Zeit stehen. Ihm war das Höchste der Mensch und seine Seele. Darum werden wir ihn vielleicht erst ganz verstehen, wenn auch uns wieder die Kunst nicht mehr bloße Form, sondern Ausdruck der Seele sein wird.

Digitized by Google

EIN JUGENDWERK DES PIER MARIA PENNACCHI

Von DETLEV V. HADELN

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Mit der Sammlung Solly ist im Jahre 1821 ein venezianisches, quattrocentistisches Halbfigurenbild der Madonna mit dem Kinde in die Berliner Galerie gekommen (Nr. 49, Pappelholz, h. 0.88: br. 0.67 m). Trotzdem die Tafel, was niemandem entgangen ist, eine Signatur trägt, gelang es nicht den Maler mit einer bereits bekannten Persönlichkeit zu identifizieren und darum führte bis jetzt das Bild die vorsichtig allgemein formulierte Benennung „Venezianische Schule um 1500". (Abb. 1.)

Daß nicht schon längst der Maler unseres Bildes festgestellt wurde, hat einmal in einer palaeographischen Eigentümlichkeit der Signatur seinen Grund, ferner in dem Umstande, daß es sich um eine stilistisch ganz alleinstehende Jugendarbeit handelt, von der sich die späteren Werke des betreffenden Künstlers so weit entfernen, daß der Zusammenhang ohne weiteres gar nicht erkennbar ist. Der Zusammenhang läßt sich sogar nur auf Umwegen nachweisen.

Unser Bild ist auf einem Zettel, der vorn an der Brüstung angebracht ist folgendermaßen bezeichnet: „petrus maria / pinxit" und zwar hat das a am Schluß des zweiten Vornamens eine in Venedig am Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts nicht seltene Form, nämlich die eines o mit einem langen, horizontalen Endstrich. Der Name lautet also nicht petrus mario, wie man gelesen hat, sondern petrus maria. Nun ist hiermit allein gewiß noch nicht bewiesen, daß die so bezeichnete Madonna gerade dem einen uns bekannten Pier Maria, nämlich dem Pennacchi gehört; ein Vergleich mit der signierten Pietà (Abb. 4), die sich ebenfalls in der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 1166) befindet, läßt das sogar fürs erste als unwahrscheinlich erscheinen.

Dennoch braucht man die Hypothese nicht fallen zu lassen, denn daß Arbeiten der Jugend ein anderes Gepräge als wenige Jahre später entstandene haben, ist etwas oft Beobachtetes und leicht Erklärliches. Es gilt nur an Stelle des nicht deutlich klaren Zusammenhanges mit den Werken der reiferen Zeit, andere Argumente für die Zuschreibung zu finden, etwa unverkennbare Beziehungen zu den Bildern des Meisters, bei dem Pier Maria gelernt hat.

Bereits Crowe und Cavalcaselle nahmen an, daß der 1464 in Treviso geborene Pier Maria zunächst bei einem paduanisch geschulten Künstler seiner Vaterstadt in die Lehre gegangen ist. Der bedeutendste Maler Trevisos im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts war aber zweifellos der ältere Girolamo da Treviso und seitdem wir dank den Forschungen Biscaros wissen, daß dieser Girolamo der um neun Jahre ältere Bruder des Pier Maria Pennacchi ist, darf man getrost annehmen, daß Pier Maria in der Werkstatt des Girolamo ausgebildet worden ist. Es ist also zu prüfen, ob der Maler Petrus Maria der Berliner Tafel von Girolamo da Treviso abzuleiten ist.

Das Berliner Bild ist nun tatsächlich einigen Werken des Girolamo aufs nächste verwandt, namentlich einer Halbfigur der Madonna im herzoglichen Schlosse zu Dessau, von der uns keine Reproduktion zur Verfügung steht, auf die wir darum nur im allgemeinen verweisen können[1]), und weiter eine große Altartafel, die

(1) Dessau, Schloss. Madonna mit Kind, Halbfigur; Hintergrund: Vorhang und Architektur. Bezeichnet an der Brüstung: HIERONIMO TARVISIO P.

Digitized by Google

Girolamos Namen und die Jahreszahl 1494 trägt, im Besitze des Grafen Collalto auf der Burg S. Salvatore bei Sussegana (Abb. 2). Ich glaube nur auf die Verwandtschaft der Madonnen oder auf die der beiden greisen Bischofsköpfe, auf Einzelheiten wie auf Zeichnung und Modellierung der Nasen oder auf die Faltenbehandlung der Kopftücher hinweisen zu brauchen. Die beigegebenen Abbildungen zeigen wohl hinreichend, daß es sich hier um Produkte des gleichen Ateliers handelt, daß der Petrus Maria unseres Bildes ein dem Girolamo Pennacchi aufs nächste verwandter Künstler ist, womit die Beweiskette, daß die Berliner Madonna eine Jugendarbeit des Pier Maria Pennacchi ist, geschlossen wird.

Das Datum der Altartafel in S. Salvatore, 1494, wird wohl auch annähernd für unser Bild gelten; dafür sprechen stilistische wie äußere Gründe. Denn einmal steht das Berliner Frühwerk des Pier Maria den am Ende der achtziger Jahre entstandenen Bildern Girolamos, wie der 1487 datierten Madonna mit Sebastian und Rochus im Dom zu Treviso und der grandiosen Transfiguration-Lünette in der Academia in Venedig (Nr. 96), die sich ursprünglich in S. Margherita zu Treviso über einem 1488 errichteten Altar befand, sehr viel weniger nahe als der thronenden Madonna mit Heiligen von 1494 in S. Salvatore.

Die äußeren Gründe aber sind folgende. Zwei Jahre nach Vollendung des Altarbildes in S. Salvatore, nämlich 1496 starb Girolamo und dieser Verlust des Bruders und Mitarbeiters mag es gewesen sein, der Pier Maria veranlaßte nach Venedig überzusiedeln, wo er, trotz öfters nachgewiesener Anwesenheit in Treviso, sich lange aufgehalten haben muß, was sehr umfangreiche Arbeiten in S. Maria dei Miracoli in Venedig und in den Angeli in Murano und andererseits der venezianisierte Stil seiner späteren Werke beweisen. Wie weit Pier Maria sich in Venedig durch Anschluß an Giovanni Bellini von der Weise seines Bruders entfernte, mag durch eine Gegenüberstellung der bezeichneten Pietà Girolamos (Abb. 3) in der Brera (Nr. 154) mit der ebenfalls signierten, schon oben genannten gleichen Darstellung (Abb. 4) von der Hand des jüngeren Bruders illustriert werden.

Digitized by Google

MISZELLEN

ZU VEIT STOSS.

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel.

Zur Ergänzung meiner Bemerkungen über Veit Stoß und den Kruzifixus in Heroldsberg (in dieser Zeitschrift III, 1910, 242 f.) sei auf eine Darstellung der Kreuzigung in sechs Figuren im Städtischen Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg aufmerksam gemacht, die an einer Fensterwand aufgestellt und schlecht zu sehen, den Blicken der Stoßforscher m. W. bisher entgangen ist. Die große, ursprünglich den Schrein eines Altares füllende Gruppe, von der Herr Museumsdirektor E. Fugger inzwischen die Güte hatte, mir Aufnahmen zu senden (Abb. 1 u. 2), stammt aus der Salinenkapelle in Hallein, etwas südlich von Salzburg, nahe der bayerischen Grenze. Daß sie, ihrem Stile nach, in Veit Stoß' nächste Nähe gehört, lassen auch die Abbildungen erkennen.

Unter den Stoß zugeschriebenen großen Holzkruzifixen stehen der aus dem Nürnberger Heiligen Geist-Spital stammende, jetzt im Germanischen Museum (W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst i. Germ. Nat.-Mus., Nürnberg 1910, Nr. 316) und der von Hermann Voss in Ognisanti zu Florenz nachgewiesene (Abb. 3) dem Salzburger Exemplar am nächsten, „lächerlich nah", um Vossens Wort zu gebrauchen, in der ganzen Erfindung, der „Führung des Gesamtkonturs" und vielfach auch in der Behandlung des Einzelnen. Das Faltenwerk am Schurz mit dem in eine Dreiecksspitze ausgehenden vorderen Ende ist am ähnlichsten in Nürnberg; der Kopf und seine Neigung zur Seite, das über die rechte Schulter in langen Locken nach vorn fallende, über die linke zurückgeworfene Haar, die lange, an der Wurzel sich dreieckig erweiternde Nase, die Augen mit den schweren, schwer niederfallenden Deckeln kehren sehr ähnlich in Florenz wieder.

Auch die fünf zu Füßen des Salzburger Kruzifixus stehenden Statuen sind nach Typen, Bewegungs- und Gewandmotiven auffallend stoßhaftig. Für das feiste Gesicht des Hauptmanns mit den leicht von den Lidern bedeckten Augen, der langgezogenen Nase, den ausgepolsterten Backen, dem eirund vorprellenden Kinn verweise ich auf den Apostel ganz links auf dem Abendmahlsrelief des Schwabacher Hochaltars. Hier wie auf den Flügeln dieses Altars auch sehr ähnliche Hände und ähnlich scharfwinklige Falten. Der charakteristische Ellbogenschirm an der Rüstung des Longinus (mit runden Lappen) kommt auf dem Auferstehungsrelief des Schwabacher Altares vor, ebendort die Riefelungen auf dem Unterarm (mit nach abwärts statt nach oben gekehrten Spitzen), der Schulterkragen mit Bogenzacken auf einer der Tafeln mit den 12 Geboten in München.

Man wird jedoch bei diesen sechs Statuen von Hallein eher an einen Stoß ganz nahe Stehenden, als an Stoß selbst zu denken haben. Als besonders gute, nur um geringe Nuancen des Ausdrucks, der Form hinter dem Meister selbst zurückbleibende Arbeiten eines Stoßschülers sind diese Figuren für die Stoßforschung von kaum geringerem Interesse, ja vielleicht von aktuellerem als die eigenhändigen Sachen. Ist doch das Stoßische Schulgut, der Anteil, den z. B. die Gehülfen an Stoß' großen Altären genommen haben noch wenig untersucht und abgegrenzt. Es soll nicht behauptet sein, daß nun auch der dem Salzburger Kruzifixus so nah verwandte Florentiner als die Arbeit eines Schülers, eben des Salzburgers, anzusehen sei. Voss, der das Florentiner Exemplar aus der Nähe betrachtet hat, nimmt es mit Lebhaftigkeit für Stoß selbst in Anspruch und dabei mag es sein Bewenden haben. Dem für Stoß beglaubigten Kruzifixus in S. Sebald in Nürnberg ist er allem Anschein nach in der Durchbildung zwar nicht ganz ebenbürtig (der in Schwabach ist m. E. als zu weichlich in der Modellierung des Kopfes, für Stoß nicht in Frage).

Eine Bemerkung noch über den schönen von H. Voss dem Stoßoeuvre eingereihten hl. Rochus in Sa. Maria Annunziata in Florenz. Im Schrein des Hochaltars der Jacobskirche zu Leutschau, der von B. Daun, Veit Stoß und seine Schule, Leipzig 1903. 113ff. als ein Werk eines Stoßschülers, des „Meisters Paul", erwiesen ist, steht links der Madonna ein hl. Jacobus der Ä., der nach Stand- und Bewegungsmotiv wie auch in der Erfindung der kunstvoll-komplizierten Draperie und im Typus des Kopfes mit dem Florentiner Rochus ohne alle Frage aufs engste zusammenhängt. Daß der Rochus in Florenz ein Werk des Meisters Paul sei, ist darum noch nicht anzunehmen; vielmehr wird man zu sagen haben, daß der Stoßschüler in Leutschau den hl. Rochus zum Ausgangspunkt für seine Konzeption genommen habe. Da der Leutschauer Altar nach B. Daun im Jahre 1508 schon vollendet gewesen ist, gewinnen wir einen terminus ante für die Florentinische Figur, die also um 1506, spätestens, zu setzen ist. Das in meiner vorigen Stoßnotiz Stoß abgestrittene Relief

Digitized by Google

des ungerechten Richters aus dem Nürnberger Rathause ist jetzt von Josephi im oben zitierten Katalog der Bildwerke des Germanischen Museums der bayerischen Schule zugeschrieben, auf die es ja auch in der Faltenführung sehr stark hindeutet; in einem Nachwort wird es dann Hans Leinberger attribuiert; auch G. von Bezold ist dieser Ansicht.

Vöge.

REZENSIONEN

FRIEDRICH WOLFF, Michael Pacher. I. Band. 143 Aufnahmen auf 96 Tafeln. Berlin 1909. Verlag Dr. Franz Stoedtner.

So sehr ein Arbeiten ausschließlich nach Photographien zu falschen Schlüssen führen muß, so sehr ist andrerseits zu betonen, daß eine vergleichende kunstwissenschaftliche Analyse in den meisten Fällen erst mit Hilfe eines ausführlichen und genauen Abbildungsmaterials möglich ist. Dies gilt in erster Linie von Kunstwerken, die in Verbindung mit Architektur einen unübersichtlichen Reichtum ornamentaler, plastischer und bildlicher Gestalten zu einem Gesamtaufbau vereinigen und vielleicht für das ästhetische Bewußtsein einen erschöpfenden Eindruck bieten, aber dem wissenschaftlichen Blick oft genug Dinge verbergen, die an sich Kleinigkeiten sind, aber für die Erkenntnis personaler, stilistischer und lokaler Zusammenhänge oft die sichersten Merkmale abgeben. Dieser erste Band der großen von Dr. Friedrich Wolff veranstalteten Pacher-Publikation ist mustergültig für die Art, wie mit Hilfe der Photographie sowohl die Zusammenfassung und die übersichtliche Gruppierung als auch die Analyse des Werkes dem Auge erleichtert werden, das an den großen Hochaltären umherirrte, bald hierhin bald dorthin gezogen, jetzt in ruhiger Betrachtung des Einzelnen verweilen und das Getrennte zum Vergleich vereinigen kann. Abgebildet sind im Folio-Format in vortrefflichen — manchmal nur etwas schwer im Ton wirkenden Lichtdrucken der Firma Frisch — der Altar in der alten Pfarrkirche in Gries bei Bozen, der Hochaltar der Kirche zu St. Wolfgang in Ober-Österreich, der Kirchenväteraltar in der Kgl. Älteren Pinakothek in München und in der Kgl. Gemäldegalerie in Augsburg, die Madonna vom Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg und der Kruzifixus in der Pfarrkirche zu Bruneck. Ganz methodisch ist der Weg von der Aufnahme des ganzen Altares zur kleineren Tafel bis hin zum einzelnen Körpergliede genommen. Ein glücklicher Gedanke ist die isolierte Wiedergabe der ausdrucksvollen Hände. Durch die Wiedergabe der ornamentalen, mit Figürchen belebten Umrahmung in einzelnen Abschnitten wird für die Anschauung das Werk des Künstlers geradezu bereichert. Die plastischen Hauptstücke entfalten ihren Reichtum und ihre plastische Energie durch Aufnahmen von verschiedenen Standpunkten. Der Hauptnachdruck ist naturgemäß auf die Publikation des großen Altares von St. Wolfgang gelegt. Ihm gehören allein 69 Tafeln. So mag es fast unbescheiden aussehen, wenn man den Wunsch ausspricht, es möchten auch dem Madonnenrelief der Brustschnalle des hl. Wolfgang und der Konsole unter S. Georg noch Detailaufnahmen gewidmet sein. Ist es der Initiative Dr. Wolffs zu danken, daß nach bisher unzulänglichen Wiedergaben dieser große Altar fast restlos publiziert vorliegt, so darf man den Verfasser und die Kunstwissenschaft beglückwünschen, daß Dr. Stoedtner die Ausführung in die Hand genommen hat und sein reiches Inventar von Photographien deutscher Plastik und Kunst um bedeutendste Stücke vermehrt hat. Wer nicht schon kunstgeschichtlich von Pachers bedeutender Stellung in der Entwicklung der deutschen Kunst überzeugt ist, dem wird nach Durchsicht dieses Tafelbandes klar, daß es der Rechtfertigung einer so monumentalen Publikation für einen einzelnen Meister nicht mehr bedarf. Wie bei den größten Künstlern und bei einem reichen Oeuvre — dessen Reichtum bei nominell wenigen Stücken ja auch erst durch die photographische Analyse klar wird — drängen die Fragen an, nach dem Verhältnis von Meister- und Schülerarbeit, nach Entwicklung und Chronologie, nach dem Verhältnis von Architektur, Plastik und Malerei und ihrer Schöpfer zueinander, und ob sie dieselbe Stilstufe bezeichnen, oder die eine Kunst der anderen in der Entwicklung voraus ist, welche Stufe in der Entwicklung des Quattrocento überhaupt der Altar und die Kunst Pachers einnimmt und in wie hoher Qualität, und schließlich welchen landschaftlichen Kunstkreis er repräsentiert und in welchem Gebiete er historisch wirksam geworden. Denn daß sich hier die drei großen Kunstkreise des Quattrocento, Niederlande, Deutschland und Italien treffen, ist schon bedeutsam genug. Aber am aktuellsten ist doch — wie später bei Dürer — das Verhältnis zu Italien, weil hier an einem Beispiel entschieden werden muß, wie

Digitized by Google

weit die oberitalienische Kunst, mit der M. Pacher so stark Fühlung hat, nach dem Norden hin tendiert, und somit anders als im Cinquecento die nordische Kunst als der einflußreichere, gebende Faktor sich erweisen wird. Auf alle diese Fragen erwartet man von dem Textband eine Antwort und ist aufs höchste gespannt, und zugleich wünscht man, daß er ebenso abschließend sein möge, als es dieser Tafelband genannt zu werden verdient.

Dr. Richard Hamann.

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER IM STAEDELSCHEN KUNSTINSTITUT. Herausgegeben von der Direktion. Vierte bis siebente Lieferung. Frankfurt a. M. 1909/10.

Mit Freude begleitet man das gleichmäßige Fortschreiten der schönen Publikation, in der die Direktion, mit Geschmack und unter Berücksichtigung der Interessen des Fachmannes wie des Amateurs, die wichtigsten Stücke aus der reichhaltigen Sammlung allgemein zugänglich macht. Einigermaßen gleichmäßig sind alle Schulen berücksichtigt; nur die Vlamen scheinen etwas vernachlässigt, woran der Zufall der Repräsentation in Frankfurt Schuld tragen mag. Aus der frühen Epoche der nordischen Schulen rühren ein doppelseitig mit Madonnenstudien bezeichnetes Blatt (Lief. IV, Taf. 2/3), die vielfigurige Kreuzigung (VII, T. 3), deutsch, letztes Drittel des 15. Jahrh., die wie die Kopie nach einem ausgezeichneten Bilde aus der Gegend des Mittelrheins aussieht, und die schöne Stiftzeichnung auf Pergament her, unter dem Namen des Dirk Bouts; drei Köpfe alter Männer (V, T. 6), den Aposteln auf dem Mittelbild des Löwener Altars verwandt, wenn auch etwas fortgeschrittener. Man darf hier den signierten Dirk Vellert (VI, T. 7) einen, wie gewöhnlich, sehr durchgeführten Scheibenentwurf, und die seltsam komponierten Szenen aus dem Marienleben von Jakob Cornelisz van Oostsanen (IV, T. 7) anreihen.

Das deutsche 16. Jahrhundert ist durch vier Blätter von Dürer — darunter die grandiose Komposition des vom Tode überfallenen Ritters (V, T. 2) — und Arbeiten von Altdorfer, Beham und Hans von Kulmbach vertreten.

Am stärksten an Zahl und z. T. von ausgezeichneter Qualität erscheinen die Holländer: Rembrandt mit vier Blättern (prachtvoll der trunkene Loth, voll signiert, von 1633; wie es scheint, dasselbe Modell, wie in dem frühen Paulus in Nürnberg (IV, T. 9), ein schöner Metsu, Halbakt einer jungen Frau (VI, T. 9), ein ungewöhnlich skizzenhaft-freier Ostade, in toniger Sepiatuschung (VI, T. 8), Blätter von v. d. Neer, van Goyen, Bega und endlich die von späterer, doch alter Hand signierte Ansicht von Delft von Vermeer (IV, T. 10): von dem gleichen Standpunkt aufgenommen, wie das Bild im Haag, genau den gleichen Ausschnitt wiedergebend wie dieses, jedoch mit veränderter Staffage; trotzdem kann man Zweifel an der Autorschaft nicht ganz unterdrücken, so reizvoll das Blatt ist.

Von den Vlamen ist nur ein nicht erfreulicher Kopf eines Mannes von van Dyck mitgeteilt (V, T. 7).

Die Italiener, obschon nicht imposant an Zahl, stellen lauter gute Kämpen ins Feld. Die umbrische Trias Perugino, Pinturicchio und Raphael kann man an den wohlbekannten, sehr typischen Federzeichnungen untereinander vergleichen. Der Madonna mit dem hl. Nikolaus von Tolentin von Raphael (VII, T. 6) gebührt in der Diskussion über die Jugendentwicklung des Urbinaten eine wichtige Stelle. Aus dem späten Florentiner Quattrocento kann man weniges sehen von so hinreißender Anmut, wie den Jünglingskopf in Silberstiftzeichnung (V, T. 4) unter Filippinos Namen, obwohl die ruhige Vortragsweise eher an Credis Gleichmaß, als an Filippinos nervöse Art denken läßt; und dasselbe Lob, in einer andern Epoche, gilt von dem Blatt mit Studienköpfen von Guercino (VII, T. 5).

Daß das Städelsche Museum sich eines kostbaren Schatzes französischer Zeichnungen rühmen darf, tat eine Ausstellung im vergangenen Jahr dar. Aus dieser Abteilung sind Blätter von Millet (sehr interessant durch die Anlehnung an die römische Schule), Boucher und Le Prince mitgeteilt.

Georg Gronau.

W. H. v. d. MÜLBE, Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig 1911. Klinkhardt & Biermann.

Nimmt man das Buch als eine Sammlung der plastischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes französischer Kirchen, als ihre Beschreibung und Vergleichung, so kann man es als eine sorgfältige und nützliche Arbeit bezeichnen. Auch die zusammenfassende Schlußübersicht orientiert gut über das gegenständliche Bildmaterial, das in diesen Portalszenen eine Rolle spielt, und über das räumliche Verhältnis in dem die einzelnen Bestandteile zueinander stehen.

Aber der Anspruch des Verfassers geht doch weiter. Er gibt im ersten Kapitel eine Übersicht über diejenigen Darstellungen des jüngsten Ge-

Digitized by Google

richtes, die seinem Gebiet voraufgehen, und damit ordnet er gewissermaßen die Portaldarstellungen in die Gesamtentwicklung ein. Er kommt hierbei zu der hohen Schätzung, daß es die Aufgabe dieser Plastik war, ein einheitliches Weltgerichtsbild zu schaffen und daß die französische Gothik diese Aufgabe nicht nur gelöst, sondern damit einen Höhepunkt der Entwicklung geschaffen hat, der nur von einem zweiten durch Michelangelo abgelöst worden ist. Dem muß man entgegnen, daß die gothischen Portalreliefs und das Fresko Michelangelos garnicht auf derselben Linie liegen, sondern, daß der mittelalterlichen Malerei, besonders der Monumentalmalerei, eine ebenso große Bedeutung, ja, wohl eine größere auf dem Wege zu diesem Ziele zukommt, als der Plastik, jedenfalls entwickelt sich das jüngste Gericht Michelangelos aus seinen gemalten und nicht gemeißelten Vorläufern, wenn uns auch aus der gothischen Zeit weniger gemalte Beispiele als plastische erhalten sind. Man kann auch den Einspruch dagegen erheben, daß die Lösung in den gothischen Portalen wohl eine für die Architektur zweckmäßige, aber im Sinne einer geschlossenen Darstellung keine befriedigende ist. Eine solche Streifenkomposition verhindert selbst bei der Steigerung, die in der krönenden Figur des Richters liegt, eine volle Zusammenfassung. Die deutschen Portale haben sich gegen diese scharfe Trennung gewehrt, wie ja überhaupt die deutsche Gothik fast immer mehr zu den gemalten und gezeichneten Ahnen und Geschwistern hält als es die französische tut. In den Portalfeldern von Bamberg, Rottweil, Ulm hat man die strengen Horizontalteilungen zu vermeiden gesucht, was dem Bildcharakter zum Vorteil diente. Von Michelangelo geht die Entwicklung weiter zu den Venezianern und zu Rubens, der Weltenrichter rückte in die Ferne und der Raum wächst. Die gothischen Tympane sind nur eine spezielle architektonische Ausgestaltung.

Merkwürdig ist es, daß der Verfasser sagt (S. 14), daß „die byzantinische Kunst in der Entwicklung der Bilder im Abendlande keine Rolle gespielt hat". Gerade für die gothischen Portale hat die byzantinische Kunst Hauptbestandteile geliefert, wenn auch erst indirekt. Die Gruppierung Christi zwischen Maria und Johannes dem Täufer ist ein rein byzantinischer Faktor. Die Franzosen haben allerdings, worauf der Verfasser aufmerksam macht, den Evangelisten vielfach an Stelle des Täufers gesetzt, ein Beweis mehr, daß ihnen die Zusammenstellung fremd war, während Maria und Johannes der Evangelist neben dem Kruzifix als eine geläufige Gegenüberstellung galt. Auch in der Miniaturmalerei wird gerade um die Zeit der starken Byzantinismen um 1200 die Einführung der Jungfrau und des Täufers gebräuchlich, zuweilen mit noch viel eindringlicheren Merkmalen vereinigt wie dem Feuerstrom, der von Christi Thron ausgeht. Auch der Höllenrachen, ein ziemlich fester Bestandteil der Portaldarstellungen, geht in letzter Linie auf orientalische Quellen zurück, auf die Repräsentation des Hades oder Inferus, wie es zuerst als ganze Figur, dann als großer menschlicher Kopf vorkommt (wie z. B. im Utrechtpsalter oder in dem frühen Elfenbeinrelief im Kens. Mus. der Verfasser S. 17 beschreibt — es ist hier noch immer ein Menschenkopf, wenn auch ein etwas ungeheuerlicher, der schließlich zum tierischen Rachen wird. Auch die Idee der Streifenkomposition, die sich die gothische Architektur zunutze macht, geht auf den Osten zurück. Daß diese Quellen nicht gewürdigt werden, ist ein Mangel.

Dagegen zeigt der Verfasser ein ästhetisches Feingefühl in der Beurteilung der Formen, wenn auch das künstlerische Reinprodukt der vorgeführten Entwicklung, das er auf S. 83 schildert, eigentlich nur für Paris zutrifft, so daß die damalige Zeit sich eines ganz festen Zieles doch wohl kaum klar bewußt gewesen zu sein scheint; wenigstens möchte man dies daraus schließen, daß die Variationen auch nach Paris noch stark auseinandergehen. Adolf Goldschmidt.

JOSEPH WÜNSCH: Blasius Höfel, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst und Verzeichnis seiner Werke. Mit 14 Tafeln, Wien 1910. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Die großen sozialen und geistigen Revolutionen am Ende des 18. Jahrhunderts äußern sich auch in einer Veränderung der künstlerischen Produktionsbedingungen und zwar nicht am wenigsten in der neuen Stellung, welche die graphischen Künste im 19. Jahrhundert einnehmen. Während einerseits der Kupferstich und die ihm verwandten Techniken, deren Erzeugnisse vor allem Gegenstand des Sammelns vornehmer Liebhaber waren, zurücktreten und zeitweise fast den Aussterbeetat erreichen, entstehen andererseits neue, billigere Reproduktionsverfahren wie die Lithographie oder der aus England importierte Stahlstich oder es werden ältere, in Vergessenheit geratene wieder aufgegriffen und mit neuen künstlerischen Absichten versehen, wie der Holzschnitt — lauter Techniken die dann bis zur allgemeinen Einführung der photographischen Reproduktionsmetho-

Digitized by Google

den im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts das Bedürfnis nach künstlerischer und wissenschaftlicher Illustration zu decken hatten.

Etwas anders als im deutschen Reich vollzog sich diese Entwicklung in dem durch das Regime der Restaurationsperiode geistig stärker unterbundenen Österreich. Das Leben und die Schicksale Blasius Höfels spiegeln sie deutlich wieder. Seine Studienzeit fiel noch in jene späte Blüteperiode der Wiener Akademie, in welcher die letzten Vertreter der alten italienisch-französischen Barocktradition, wie der Bildhauer J. B. Hagenauer, der Kupferstecher Joh. Jak. Schmutzer, den Wandel zum Klassizismus durchmachen, wo die letzten großen Barockmeister wie der Kremser Schmidt, († 1801) oder Maulpertsch († 1796) abgelöst werden von dem Purismus einer christlich-romantischen Richtung, die den Stil des 15. und 16. Jahrhunderts wieder aufzuleben vermeinte. Höfels Lehrer, dann auch Schwiegervater, war der Schmutzer-Schüler Quirin Mark, ein technisch solider, künstlerisch jedoch wenig bedeutender Akademiker, der erst kürzlich von A. Czempin in einer Wiener Dissertation behandelt worden ist. Höfels weitere Entwicklung, wie sie der Verfasser mit liebevoller Beachtung aller biographischen Details darstellt, liegt in dem Kampf dieses Mannes für die alte Tradition des Kupferstichs, die im Begriffe stand von der künstlerisch minderwertigen Lithographie verdrängt zu werden. So ist er in Österreich zum Erneuerer des seit dem 17. Jahrhundert gänzlich in Verfall geratenen Holzschnitts geworden, den er aber in ganz mißverständlicher Weise nun bloß als Surrogat des Kupferstichs und in Nachahmung seiner Technik verwendet. Historische Bedeutung erlangen diese Bemühungen erst durch Höfels Ausbildung des Farbenholzschnitts und des Drucks mit Tonplatten, Techniken die er ebenfalls als erster in Österreich ausübte und neben welchen das für jene Zeit sehr charakteristische Experimentieren mit den verschiedensten anderen, jetzt zum Teil bereits vergessenen Techniken — Stahlstich, Schabkunst, Elfenbeinschnitt, „Polytypie" — keine Rolle spielt.

Neben diesem eigentlich künstlerischen Werdegang Höfels nehmen in der Darstellung noch seine vom Fürsten Metternich angeregten technischen Erfindungen eines Verfahrens zur Verkleinerung oder Vergrößerung gestochener Platten, ferner einer „Reliefmaschine", sowie seine Schicksale als Buchdrucker einen breiteren Raum ein. Beigefügt ist der Biographie außer einigen dokumentarischen Beilagen ein musterhaft gearbeiteter Katalog seiner sämtlichen graphischen Werke.

Da Bl. Höfel nur reproduzierender Künstler war und kein Blatt eigener Komposition von ihm bekannt ist, wird vielleicht eine eigentlich kunsthistorische Behandlung seines Stils nicht vermißt werden. Dennoch glaube ich, daß in ihrem Fehlen ein Hauptmangel der Darstellung liegt. Das Werk des reproduzierenden Künstlers gibt ja, vielleicht sogar mehr als das des originell produzierenden Meisters, ein universales Bild der Kunstabsichten einer Epoche. Er ist ihr Interpret. Er prägt das Gold der großen Geister der Kunst in die Scheidemünze des populären Kunstbesitzes einer Zeit um. Nun geht ja der Verfasser allerdings auf die historischen Zusammenhänge ein, indem er im I. Kapitel eine kurze Geschichte des Kupferstiches in Wien bis 1820, im IV. Kapitel eine solche der Entwicklung des Holzschnitts in Deutschland bis 1845 gibt. Das sind jedoch Erörterungen, die nur der nächsten Orientierung dienen, und von einem tieferen Erfassen des Gesamtproblems sehr weit entfernt sind. Man sage nicht, daß die bescheidene monographische Behandlung eines Mannes wie Höfel nicht notwendigerweise zum Spiegel der allgemeinen kunsthistorischen Probleme gemacht werden müsse. Es gibt keine Darstellung, die so speziell, so nur auf das Persönliche einer Erscheinung der Kunstgeschichte gerichtet ist, daß sie dieser Forderung entgehen dürfte. Die geringste Zeichnung eines Stümpers ist eben noch bedeutend genug, um in der Hand des Kunsthistorikers zur Erkenntnisquelle eines Problems zu werden. Bei einer Erscheinung wie Höfel liegt das Problematische nun nicht bloß darin, daß er einen historischen Typus repräsentiert, was der Verfasser ebenfalls gar nicht recht zur Anschauung bringt, sondern auch rein kunsthistorisch in seinem Stil und in dem seiner Originale. Es genügt nicht, wenn der Verfasser die goldenen Worte schreibt, bei welchen man das Rauschen der Binsen hört, daß sein Held „sehr wohl wußte, daß bei der reproduzierenden Kunst ein vortreffliches Original den halben Erfolg bedeute." Wir wollen auch von den Originalen selbst hören, wir wollen den Verfasser über den historischen Sinn, der gerade in der Wahl dieser Originale liegt, vernehmen, wir wollen wissen, welche stilistische Bedeutung ein bestimmter Wandel in der Technik einer reproduzierenden Kunst hat. Wie hat der Künstler das Original interpretiert? Was hat er selbst darin gesehen? Es genügt auch nicht, wenn uns mit einiger Naivetät versichert wird (Pag. 66) die Holzschnitte zu den „Legenden der Heiligen" seien „einheitlich im Stil der Blütezeit des altdeutschen Holzschnittes" entworfen.

Digitized by Google

Eine solche Auffassung erinnert an die ebenso naive Behauptung der Reiseführer, daß ein gewisses Museum im italienischen Barockstil ausgeführt sei, obwohl es tatsächlich in gar keinem Stil ausgeführt ist, ganz zu schweigen von dem bekannten Café, welches im „Stil der englischen Gotik" gehalten sein soll. Das ist alles ebenso indiskutabel, wie es im übrigen der Terminus „Alt-Deutsch" ist. Ein Stil kommt nur einmal, und wenn er nachgeahmt wird, so ist es gar kein Stil oder ein andrer. Die betreffenden Holzschnitte sind natürlich im Stil der Romantiker vom An-Anfang des 19. Jahrhunderts, die zwar bewußt auf den der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts, z. B. auf Holbein zurückgegriffen haben, aber ebensowenig im Stil Holbeins schufen als Donatello im Stil des Polyklet. Eine stilistische Absicht wird damit irrtümlich für den Stil selbst genommeu.

Eben auch zur besseren stilistischen Erkenntnis des Meisters möchte man wünschen, außer den vorzüglich reproduzierten Porträts, deren Zahl dann vielleicht hätte vermindert werden können, mehr Beispiele der illustrativen Tätigkeit Höfels gerade nach Meistern wie Steinle, Schnorr, Führich usw., deren Reproduzierung für Höfel so bezeichnend ist, unter den Tafeln zu sehen.

Das Buch ist im ganzen als Biographie und Katalogarbeit gut, als kunsthistorische Darstellung beschränkt. Wir nehmen an, daß es dem Verfasser auf diese nur in letzter Linie angekommen ist.

Georg Sobotka.

W. C. BEHRENDT. Alfred Messel. Mit einer einleitenden Betrachtung von Karl Scheffler. Mit 90 Abbildungen. Berlin, B. Cassirer. 1911.

Über Messel schreiben, heißt den innersten Nerv unsrer architektonischen Entwicklung kennen und bloßlegen; heißt, dem Problem moderner Stilschöpfung auf den Grund gehn. Denn eine eigentümliche Fügung, und fast wie Prädestination ist es, daß Messel zu derselben Zeit den entscheidenden Auftrag seines Lebens, den Wertheimbau, erhielt, als in München ein paar Maler auszogen, den modernen Stil im Kunstgewerbe zu finden, der abhanden gekommen zu sein schien. Im Grunde handelte es sich um die gleiche Aufgabe, so himmelweit die Stellen voneinander entfernt lagen, an denen sie angepackt wurde, und so aussichtslos das Bemühen damals gewesen wäre, diese beiden Stellen miteinander zu vergleichen. Heute wissen wir ungefähr, wohin der Weg führte. Man hat sich auf der Messelschen Linie geeinigt, und das Unwahrscheinliche ist Ereignis geworden, daß der korrekte Akademiker von ehemals als der größte Führer der modernen „Naturalisten" gelten darf. Und darin liegt das Geheimnis seiner Bedeutung, daß Messel nicht nur den Geist seiner Zeit verstanden hat — den verstanden die van der Velde und Endell noch besser —, sondern daß er bei der Lösung der großen Aufgaben einer demokratischen Gegenwart im Herzensgrunde Aristokrat blieb und den unentbehrlichen Zusammenhang mit der Tradition aufrecht erhielt. Weil er nicht die alten Formen über Bord warf, sondern anknüpfte an das Beste, was Gontard, Gilly und Schinkel gegeben hatte, heftet sich allein an sein Werk (wenigstens in Norddeutschland) der Erfolg einer Schule.

Sein Wesen, seine Entwicklung und seine Zeit tritt uns in schöner Klarheit entgegen in diesem Buche, das Scheffler und Behrendt in Gemeinschaft entworfen zu haben scheinen: so sehr ist die ruhige leidenschaftslose Objektivität der Schefflerschen Analyse über das Buch ausgegossen. Behrendt ist aber ein Schüler von feiner und selbständiger Empfindung, und man darf sich glücklich schätzen, die hohe Aufgabe einer Würdigung Messels in so vornehmen Händen wohlverwahrt zu sehen. Das Buch ist ein Genuß zu lesen und anzuschauen; man kann es wohl, mit dem Vorbehalte, daß keine Zeit ihre eigenen Werke klar zu übersehen vermag, als das abschließende Werk über den großen Architekten betrachten. Fachleute mögen untereinander noch Kompendien über Messel auszutauschen haben; für uns Laien bildet das Buch die Würdigung des Künstlers Messel.

Druck (von Drugulin) und Ausstattung mit schönen klaren Abbildungen ist aus demselben Geiste vornehmer Sachlichkeit entsprungen und gereicht Messel nicht weniger als dem Cassirerschen Verlage zur Ehre.

Paul Ferd. Schmidt.

KARL WOERMANN. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. III. Band. (Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.) Mit 328 Abbildungen im Text, 12 Tafeln in Farbendruck und 46 Tafeln in Tonätzung. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut 1911.

Bei einem so monumentalen Werke wie es die eben vollendete Woermannsche Kunstgeschichte darstellt, muß man in der Beurteilung drei Momente grundsätzlich unterscheiden: Die Leistung des Einzelnen als solche, die in erster Linie der Kritik unterliegt, die Möglichkeiten, die der Ver-

Digitized by Google

wirklichung solcher Arbeit im fest vorgeschriebenen Rahmen gegeben waren und last not least die nicht zu unterschätzende verlegerische Seite dieser Publikation, die, so nebensächlich sie auch zunächst erscheinen mag, doch den Wert des Ganzen im Sinne des Büchermarktes und der vorhandenen Konkurrenz bestimmt. Und um das letzte Moment gleich vorwegzunehmen, darf man wohl behaupten, daß diese Kunstgeschichte nach Ausstattung und Illustration den Rekord gegenüber allem bisher Geschaffenen aufstellt. Nur ein Verlag wie das Bibliographische Institut, das sich mit einer bewunderungswürdigen Freude und Opferwilligkeit, nicht minder auch mit einem buchtechnischen Geschmack und Raffinement der gegebenen Aufgabe bemächtigte, war dank seiner großen technischen Mittel imstande, dieser Kunstgeschichte äußerlich eine Form zu schaffen, die auf Jahrzehnte hinaus für ein solches Unternehmen als vorbildlich angesprochen werden darf. Diese Woermannsche Kunstgeschichte mit ihrem ungeheueren Abbildungsmaterial, das in der besten Qualität der vorhandenen Reproduktionsmöglichkeiten dem Leser vor Augen tritt, (nicht zu reden von der glücklichen Auswahl der Objekte, die diesmal der Fachmann besorgt hat) übertrifft illustrativ alles, was bisher auf ähnlichem Gebiete — leider gar zu oft mit unzulänglichen Mitteln — versucht wurde. Das gibt auch zunächst dieser Publikation ihre besondere Note, die sie dem Publikum empfehlen muß, das sich heute zwischen der Fülle von Kunstgeschichten und Handbüchern weder zu raten noch zu helfen weiß.

Wenn ich nach dieser persönlichen Anerkennung vor dem, was das bibliographische Institut sicher im Sinne Woermanns, als des geistigen Urhebers, geleistet hat, zum zweiten Moment übergehe, so geschieht dies deshalb, weil dieser Umstand erst die Voraussetzungen für die kunstwissenschaftliche Leistung als solche darzubieten vermag. Man darf nicht verkennen, daß eine Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker schon an sich ein so gewagtes Unternehmen darstellt, daß der zur Verfügung stehende Raum (drei voluminöse Bände) niemals ein auch nur annähernd entsprechendes Äquivalent für den Versuch als solchen darzubieten vermag. Woermann war gezwungen, sein Thema, das an Weite des kulturgeschichtlichen Blickes alle bisher versuchten Kunstgeschichten übertrifft, in einen Rahmen einzuspannen, der bei aller Breite dennoch dem Stand der modernen kunstwissenschaftlichen Forschung nur bis zu einer bestimmten Grenze gerecht werden konnte. Aber Woermann hat versucht, zum ersten Male die Kunstgeschichte der Welt zu schreiben und vorausstastend Probleme aufzugreifen, deren Lösung noch in Jahrzehnten nicht zu erwarten steht. Nur ein Einzelner mit weitgespanntem universalen Verständnis war dazu fähig. Der gegebene Rahmen setzte ihm freilich natürliche Grenzen, die wir doppelt bedauern müssen, obwohl sie bei dieser Arbeit schlechthin einfach nicht zu überschreiten waren. Unter der verlegerischen Voraussetzung allein ist deshalb auch das objektive Urteil über die wissenschaftliche Leistung als solche möglich und hier muß die Kritik das Wollen anerkennen.

Damit komme ich zum ersten Momente, das im Rahmen dieser Zeitschrift allein Gültigkeit haben kann: Zu der Kritik der positiven Arbeit eines erfahrenen Fachmannes. Ich gestehe offen, daß mich hier und dort die gemachten Stichproben in der Behandlung des Themas schwer enttäuscht haben (diese Enttäuschung offenbart jede derartige Kunstgeschichte). Aber Woermann bricht im Vorwort zum dritten Bande jeder Diskussion von vornherein die Spitze ab, weil er über seinen persönlichen Standpunkt keine Zweifel aufkommen läßt. So muß ich es z.B. scharf verurteilen, daß die Kunstevolution des 19. Jahrhunderts — und was viel wichtiger ist — diejenige unserer Tage mehr als einmal einem reinen Doktrinarismus verfällt, daß Verf. unter die ganze Moderne, so apostrophal sie auch behandelt wird — mit dem Jahre 1900 einen dicken Schlußstrich setzt, obwohl unsere junge Kunst eigentlich erst mit diesem Jahre begonnen hat, ihre Fittiche zu regen und neuen Tendenzen zum Siege zu verhelfen. Aber diese Behandlungsweise resumiert letzten Endes aus dem Thema selbst, für das das Jahr der Jahrhundertwende einen natürlichen Abschluß setzte.

Damit ist es auch erklärt, daß die prinzipielle Auffassung in Sachen der „Modernen" den Standpunkt der vor uns lebenden Generation involviert und daß so oft den wahrhaft prominenten Persönlichkeiten unserer jungen Kunst nicht die Bedeutung beigemessen wird, die sie nach dem Urteil der Kenner wohl verdienen.

Aber selbst solche Ausstellungen wollen wenig besagen, wenn man daran denkt, wie summarisch das Thema an sich abgetan werden mußte. Ein ungeheurer Fleiß, ein durchdringender Scharfblick für die Evolution des Weltgeschehens zeichnet diese Kunstgeschichte vor anderen aus und der rythmische Zusammenklang aller Faktoren, die in einer wirklichen Entwicklungsgeschichte einbegriffen sind, gibt trotzdem dieser Arbeit ihren unvergänglichen Wert.

Schon bei einer gelegentlichen Buchanzeige des ersten und zweiten Bandes der Woermannschen

Digitized by Google

Kunstgeschichte habe ich den Mut des Unterfangens dieses Einzelnen doppelt unterstrichen. Auch der dritte Band drängt ähnliche Erwägungen auf. Abstrahierte man selbst einen Augenblick von der Qualität als solcher, das Faktum bleibt immer bestehen, daß Woermann die erste Universalhistorie der Kunstgeschichte versucht hat. Sie ist archivalische Forschung, Quellenliteratur und selbst da, wo der Gegenstand zu längerem Verweilen keinen Raum schafft, haben Laie und Forscher die sicheren Wegweiser weiterer Orientierung. Ich nehme nicht an, daß Woermann all das gelesen hat, was er im Anhang zum dritten Bande zitiert, aber daß er überhaupt zitiert und quellengemäße Nachweise darbietet — so willkürlich, unkritisch und falsch sie sogar im einzelnen mehrfach sind — gibt dieser Kunstgeschichte vor anderen ihr besonderes Gepräge.

Der Verfasser hat ein Leben voll praktischer Erfahrung als langjähriger Leiter der ersten deutschen Galerie hinter sich — er hat eine Weltreise gemacht mit kunsthistorischen Tendenzen, um die wir ihn alle beneiden. Erfahrung im praktischen Leben, Feingefühl und Verständnis im intellektuellen Erfassen waren deshalb die Vorbedingungen für seine Leistung. Die Kritik darf in solchen Fällen bei Kleinigkeiten nicht Halt machen, zum wenigsten Fehler verzeichnen, die auf das Konto des Korrektors und Register-Autors gehen (die sind freilich zahlreich). Woermanns Werk als solches wird dadurch zwar in Mitleidenschaft gezogen, aber nicht bestimmt. Es bleibt im ganzen als Leistung eines Einzelnen bewundernswert und darf fortan den sicheren Wettkampf mit den übrigen „Kunstgeschichten" aufnehmen. Georg Biermann.

W. SHAW SPARROW, Frank Brangwyn and his Work. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. kl. 4⁰: 1910. (10 s. 6 d.)

Daß Brangwyn eine der markantesten Erscheinungen in der englischen Kunst unsrer Tage ist, geht schon daraus hervor, daß über den noch jungen Mann, — heute ist er 43 Jahre alt, — bereits so viel geschrieben worden ist, darunter ein großes Prachtwerk. Es läßt sich ja auch viel von ihm erzählen, da seine ganzen Lehr- und Wanderjahre, in der er halb Matrose war und an alle Enden der Welt gelangte, sich höchst romantisch anlassen. Brangwyn ist jetzt bekanntermaßen ein Stilist, ein dekorativer Maler und der erste an den man denkt, wenn man in England jemanden zur monumentalen Bearbeitung einer Wandfläche sucht. Merkwürdigerweise hat das auch Morris, in dessen Werkstätten Brangwyn als ganz junger Mensch arbeitete, vorausgesehen. Zuvor aber wurde Brangwyn etwas von einem Realisten, ein Künstler der im Vaterlande die Rolle eines französierten „Modernen", eines Anti-Akademikers spielte, und daher zunächst von der Kritik als bête noire behandelt wurde. Das gibt dem Verfasser Veranlassung zwei Kapitel lang der Kritik einmal vorzuhalten wie sie sich von Fall zu Fall Brangwyn gegenüber gestellt, sich an ihm blamiert hat. Durch dieses Intermezzo gewinnt das vorliegende Buch ein ganz besonderes Interesse, auch über sein eigentliches Thema hinaus. Die Spitze der langen Auseinandersetzung ist die, schon öfters gestellte Frage: „ist es nicht sonderbar daß die Engländer, eine Rasse von Athleten und Sportsmännern, in der Kunst das weiblich-süßliche anbeten." Was Brangwyn in England zu leiden gehabt hat, hatte er zu leiden wegen seiner männlichen Kraft, seiner Energie und der gewissen Derbheit, die sich bei ihm im Kolorit, in der Zeichnung, sowie in der Auffassung gleichmäßig offenbaren. Der Verfasser muß sich selbst darüber verwundern, daß Brangwyns Ruhm vom Ausland, besonders von Deutschland und Frankreich, herstammt und daß erst die Fremden England gezeigt haben, was es an ihm hat. Shaw Sparrow selbst würdigt seinem Helden völlig und weiß in fesselnder sowie geschickter Weise dessen Tugenden hervorzuheben, namentlich den Kritikern Brangwyns „Standpunkt" klarzulegen, um daran die selbstverständliche Erinnerung zu knüpfen, daß er auch das Recht habe allein nach seinem Standpunkt beurteilt zu werden. Die Staffelei- und die monumentale Wandkunst, die Aquarelle und Graphik werden gesondert durchgenommen. Am Schluß stehen einige Verzeichnisse, die jedoch keinen wissenschaftlichen Wert haben, aber immerhin einen ungefähren Begriff von Brangwyns Arbeitsleistung und der Verbreitung seiner Kunst geben. Ganz zuletzt befindet sich eine internationale Zeitschriften-Artikel Biographie. Zwanzig recht gute Farbendrucke und 16 Lichtdrucke schmücken das empfehlenswerte Buch.

Hans W. Singer.

THEOBALD HOFMANN, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. III. Band. Palast- und Wohnbauten. Dresden, Gilberssche Verlagsbuchhandlung.

Schon mehrfach habe ich hier über dies monumentale Werk berichtet und mich seiner gefreut. Es ist in unserer Zeit jedenfalls eine fremdartige Erscheinung: eine Veröffentlichung von sieben

Digitized by Google

großen Bänden, die ganz einem Künstler gewidmet ist, der als Architekt etwa ein halbes Dutzend Paläste oder Villen, sonst kaum mehr als einige Umbauten entwarf, der an der ganz grossen baulichen Unternehmung der Peterskirche ohne heute bemerkbare Spuren teilnahm, der sonst noch sich für die Erforschung der altrömischen Baukunst mit Nachdruck und Erfolg bemühte — von dem der heute überhaupt nur drei beglaubigte nicht große Gebäude — und ein zweifelhaftes — bestehen. Und der in der Tat doch der Größten einer ist, ja nach und neben Michelangelo als der erfolg- und nachfolgereichste Architekt der eigentlichen römischen Renaissance gewürdigt werden muß.

Das zu beweisen und dem bis ins allerletzte nachzugehen hat sich Hofmann vorgesetzt, und dazu ist dieser dritte (mit dem Vorbande vielmehr der vierte) prächtige Band ein weiteres gewichtiges Dokument.

Man könnte gerade bei ihm wohl meinen, ein Teil des darin gegebenen sei schon im vorigen Bande so ziemlich erledigt; insbesondere die Palazzi Raffaello-Bramante und dell'Aquila.

Doch will Hofmann planmäßig nochmals alle Palast- und Wohnhausbauten des Meisters nebeneinanderstellen und es so ermöglichen, sie als geschlossene Gruppe erfassen und das ihnen allen eigentümliche und gemeinsame als den eigentlichen Kernpunkt raffaelischer Architektur erkennen zu lassen. Und darum wollen wir uns dieser außerordentlichen Gründlichkeit erfreuen und den embarras de richesse, der doch nur so gehäuft ist, um die Größe des Baukünstlers auf das nachdrücklichste einzuprägen, wie den eigentümlichen Charakter seines Wollens völlig zum Ausdruck kommen zu sehen, gerne auf uns einwirken lassen.

In der Tat hat Raffael als der einzige in seiner Zeit unablässig darnach gestrebt — und das tritt in den hier behandelten Bauten aufs unverkennbarste hervor — seine Gebäude immer als einen geschlossenen Organismus zu bilden und wirken zu lassen. Was er da erreichte, ist wirklich erstaunlich. Wer zum ersten Male den Palast Pandolfini in Florenz sieht — ja nur eine Zeichnung seiner Fassade, der erliegt dem überwältigenden Eindruck dieser Geschlossenheit. — Der Urbau des Pal. Vidori-Caffarelli ist noch immer gewaltig in seiner Einheit; berauschend muß aber der verschwundene dell'Aquila gewirkt haben; eine der prächtigsten, geschlossensten und einheitlichsten Architekturen, die je erfunden wurden.

Durchaus bezeichnend ist der Umstand, daß diese Bauwerke alle fünfachsig sind, nur der Pandolfini sogar vierachsig. Ferner, daß sie aus strengst getrennten Unter- und Oberbau bestehen, von denen der letztere stets so stark zurücktritt, daß die stattlichen Balkons vor seinen Fenstern auf dem Rücksprung noch Platz haben. Ganz ebenso ruht das riesige Hauptgeschoß — mit Mezzanin — der Villa Madama auf seinem mächtig weit vorspringenden Unterbau.

Raffael erzielt auf solche Weise eine Einheit in diesen Bauwerken, die der griechischer Tempel nahekommt, — die nur noch Michelangelo mit seinem Peterskirchen-Entwurf erreichte.

Palladio hat hier und da — bei seinen einfachst disponierten Gebäuden, wie der Villa Rotonda — ähnliches gewollt. Doch nicht in so völlig ausgeglichener Weise, mit solcher nachdrücklichen Kraft, mit solcher malerischen Wirkung und vor allem in so völlig selbständiger Weise.

Hofmann macht dabei mit Recht darauf aufmerksam, daß der Pal. Pandolfini trotz seiner riesigen Wirkung und seiner Unvergeßlichkeit eigentlich nicht eine einzige richtige Nachahmung gefunden hat. Er ist eben unnachahmlich geblieben. Ich glaube selbst nicht, daß man, wie Hofmann, das Palais Oppenheim in Dresden als den Versuch einer solchen betrachten darf. Eher noch dürfte der Pal. Albergati zu Bologna (der ja von Peruzzi sein soll, doch kaum ist, eher von Serlio) das Semper bestimmende Vorbild gewesen sein.

Von noch nicht besprochenen Palästen behandelt Hofmann hier also den Pal. Vidoni-Caffarelli, Pal. Bresciano und Pal. Pandolfini, außerdem die Villa Farnesina und Raffaels Anteil an ihr. Zu dem Pal. Bresciano muß ich jedoch bemerken, daß die Autorschaft Raffaels mir auch hier noch nicht hinreichend sicher nachgewiesen, vielmehr Peruzzi, den Falda als Verfasser des Entwurfes nennt, mir doch noch sehr in Frage zu kommen scheint. Gewiß kann Falda sich irren und hat sich schon geirrt; im allgemeinen erkennt aber auch Hofmann seine Bezeichnungen als richtig an und fußt auf ihnen.

Immerhin will ich damit nicht in Abrede stellen, daß auch dieser Bau völlig in die Raffaelische Einflußsphäre fällt, daher unbedingt hier genannt werden mußte. Sein Aufbau unterliegt so durchaus dem Raffaelischen Schema und seiner energischen Zweiteilung, zeigt so ähnliche kraft- und ausdrucksvolle Architektur, daß der Volksmund und die Beurteilung der Kritiker mit innerem Rechte auf Raffael als den Schöpfer hinwiesen.

Trotzdem scheinen mir Detaillierung und ganz bestimmte Einzelheiten — die breiten Fenstergewände, die platten weichen Vorderflächen der Konsolen und anderes — allzu starke Anklänge an Peruzzi

Digitized by Google

zu enthalten, als daß man ohne weiteres seine wenigstens einmal bezeugte Autorschaft ganz negieren dürfte, während für Raffael ganz allein die Nachricht spricht, daß er in Borgo Nuovo mehrere Häuser gebaut habe.

Inwieweit hier der Kompromiß, den Hofmann andeutet, als Lösung angenommen werden kann, daß nämlich Raffael den Bau entworfen, Peruzzi ihn ausgeführt habe, lasse ich dahingestellt. Mir scheint von je her Peruzzi als Träger der Hochrenaissance unterschätzt zu werden; von einer Wirkung seiner Kunst auf Raffael wird nie gesprochen, die trotzdem unleugbar bleibt.

Man darf doch nie vergessen, daß unter den eingebauten Palästen Pal. Massimi alle colonne den Höhepunkt der ganzen Hochrenaissance bedeutet, und daß, was Durcharbeitung zu wahrhaft klassischer Bildung anbetrifft, selbst Raffael die hier von Peruzzi erreichte Höhe nicht ganz gewann. Wenn die ältere Farnesina in der Tat ihrerseits einen etwas anderen Sinn, eine verschiedene Richtung, mehr im Sinne Bramantes, aufweist, so spricht doch auch sie deutlich genug von der Bedeutung ihres Meisters.

Ich vermisse dazu am Pal. Bresciano das starke Zurücktreten des Obergeschosses, das nun einmal, nach Hofmanns Ansicht selber, als eines der bezeichnenden Merkmale Raffaelischer Palastbauten anzusehen ist.

Übrigens hat dies ob oder ob nicht für das Buch an sich nicht viel zu bedeuten; denn auch der genannte Palast gehört unbedingt hinein, sei er nun wirklich von Raffael selber, sei er nur unter dem gewaltigen Einflusse seiner Architektur entstanden. Da Hofmann ja gerade die Bedeutung Raffaels in der Architekturentwicklung seiner Zeit darstellen will, so gewinnt jenes Gebäude in diesem Sinne als Zeugnis seines Einflusses vielleicht mehr an Wert, als es, falls es nicht Originalwerk Raffaels wäre, in anderer Hinsicht einbüßen könnte.

Das Kapitel aber, das Hofmann der „Vereinigung Raffaelischer Bauformen" widmet, ist meines Erachtens embarras de richesse. Es ist ein deutliches Zeugnis der unbegrenzten Bewunderung des Verfassers für Raffaels Architektur, und gewiß interessant, daß es Hofmanns möglich war, die Ober-Unterteile von Raffaels Architekturen auseinander zu reissen und zu neuen harmonischen Werken anders zu kombinieren. Mir will es aber scheinen, als ob da mit einem Beispiel genug getan gewesen wäre, ja an die Erwähnung dieser Möglichkeit schon ausgereicht hätte. Denn anderseits habe ich das Gefühl, als ob gerade sie eher gegen das absolut Organische und streng Zusammengehörige jeder Raffaelischen Architektur spräche — während man bei ihr doch immer die überzeugende Geschlossenheit und Einheit bewundert.

Man kann aber den Beweis wenigstens als geführt ansehen, daß Raffaels einzelne Geschosse wieder so eigenartig und in sich fertig sind, daß sie, ganz wie eine Säulenordnung, zu weit auseinanderliegenden Aufgaben beliebige Verwendung finden können; also als Nachweise gelten müssen dafür, daß Raffael überall typische Architekturen prägte.

Übrigens glaube ich, daß auch die ersten Architekturschöpfungen G. Romanos in Mantua unbedingt hierher gehörten. Der Palazzo del Té, den dieser, sozusagen eben vom Totenbette Raffaels gekommen, dort entstehen ließ, erscheint mir so durchaus als eine Nachwirkung Raffaelischer Architektur, daß ich selbst versucht bin zu glauben, daß ihm eine Raffaelische Erfindung zugrunde liege. Jedenfalls ist er das klarste Ergebnis seiner Architekturschule, die G. Romano nachher völlig verließ. Und so gehört er sozusagen zu Raffaels Vermächtnissen.

Im übrigen muß gesagt werden, daß dieser neue Band sich seinen Vorgängern in gleicher Art und Bedeutung anreiht; daß er ein gleich reiches Material in ebenso klarer Aufreihung wie jene enthält und uns gestattet, wie der Verfasser es beabsichtigt, die Entstehung des einzelnen wie des ganzen sozusagen neu zu erleben.

Die Zeichnungen und Photographien beleuchten die Objekte von allen Seiten und bis zum heutigen Tage. Die Rekonstruktionen, insbesondere des Pal. Raffaello - Bramante und vor allem des Pal. dell'Aquila, sind glänzend und für Raffaels Werk von wirklichem Werte.

Eine Marotte des trefflichen Verfassers ist es freilich, daß er wichtige Grundrisse auf dem Mappenumschlage bringt. Ein nochmaliger Abdruck für das eigentliche Werk wäre doch wohl nötig.

Auf weiteres im einzelnen will ich mich hier nicht einlassen. Es würde gleich ein zu dem Buche gehöriges Kapitel daraus. Ich will nur noch das eigentlich selbstverständliche aussprechen, daß auch dieser Band wieder ein glänzendes Zeugnis für des Verfassers Liebe und Verständnis für Raffaels Architektur bildet, wie in Fülle des beigebrachten einschlägigen Materials überreich ist. Und daß er in der Tat beweist, welche gewaltige Rolle Raffaels Architektur gerade zur Höchstentwicklung der italienischen Renaissancebaukunst zu spielen berufen war. Es ist kaum auszudenken, welchen Weg diese genommen hätte, wenn die so wenig zahlreichen und doch so mächtig wirkenden Bauten Raffaels dabei gefehlt hätten. Albrecht Haupt.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 8:

CORRADO RICCI, Die Florentiner Porträt-Ausstellung. (7 Abb.)

EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN und WILHELM R. VALENTINER, Zum Werk Gerard Davids. (11 Abb.)

EUGEN PETERSEN, Adolf Michaelis. (2 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft VIII:

MAX LIEBERMANN, Empfindung und Erfindung in der Malerei.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Feuerbachs Bildnisse. (13 Abb.)

ANTON FREIHERR VON PERFALL, Wilhelm Leibl. (10 Abb.)

MAX. J. FRIEDLÄNDER, Bilderverkäufe.

JULIUS ELIAS, Straßburg. (6 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 4:

KLARA RUGE, Die Ausstellung alter orientalischer Teppiche im Metropolitan Museum of Art in New-York. (6 Abb.)

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN, Österreichische Volkskunst. (1 farb. Tafel.)

HARTWIG FISCHEL, Koloniale Bauweise in Amerika. (18 Abb.)

M. DREGER, Zur Ausstellung spätantik-ägyptischer Funde im K. K. Österreichischen Museum. (13 Abb.)

DER CICERONE.

Heft 10:

A. GOTTSCHEWSKI, Neuere Erwerbungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. (12 Abb., davon 2 auf Taf.)

Heft 11:

LEO BALET, Zwei schwäbische Glasmaler der Barockzeit. (13 Abb.)

GEORG BIERMANN, Römische Ausstellungen II.

DIE KUNST FÜR ALLE.

Heft 17:

PAUL CLEMEN, George Grey Barnard. (21 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 6:

ERNST STÖCKHARDT, Niccolo Barabino (Schluß). (5 Abb.)

HUGO STEFFEN, Das alte Heiligen-Geist-Hospital der freien Reichsstadt Lübeck. (9 Abb.)

H. E., Hemmnisse der Grabmalkunst.

FRANZ WOLTER, Altwiener Malerei im Kunstverein München. (5 Abb.)

KARL HARTMANN, Joseph Danhauser. (1 Abb.)

O. DOERING-DACHAU, Apsidenschmuck in der kath. Kirche zu Schweinfurt.

FELIX MADER, Emaillierter Altar von Cosmas Leyrer.

G. E. LÜTHGEN, Ausstellung Elberfeld.

RICHARD RIEDEL, Wiener Herbstausstellungen I.

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Sezession.

Heft 7:

S. STAUDHAMER, Die Plastik der Gegenwart. (3 Taf., 35 Abb.)

HUGO STEFFEN, Die alten Innungen und die neuen Organisationen im Baugewerbe. I.

RICHARD RIEDEL, Wiener Herbstausstellungen (Schluß).

HANS SCHMIDKUNZ, Dänische Ausstellung in Berlin.

FRANZ WOLTER, Altspanische Malerei in der Galerie Heinemann, München.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Jahrgang 1911/12. Heft 2:

FRITZ WITTE, Eine figurenbestickte Purpurkasel des XIV. Jahrhunderts in der „Sammlung Schnütgen". (1 Taf.)

LUDWIG ARNTZ und A. SCHNÜTGEN, Pfarrkirche und Pfarrhaus in Lichtringhausen. (7 Abb.)

GEORG HUMANN, Neuzeitl. Kunstbestrebungen. II.

APOLLON.

März:

A. TRUBNIKOW. Der Dämonismus des Hietonimus Bosch (22 Abb.).

P. MURATOW. Nikolai P. Krymow (12 Abb.) nebst Verzeichnis seines Oeuvres.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

2e livraison. Mars-Avril 1911:

L. GOUGAUD, L'art celtique chrétien. (13 Abb.) Der Aufsatz stellt das 10. Kapitel des Les Chrétientés celtiques betitelten, eben erschienenen Bandes der Bibliothèque de l'enseignement de l'histoire ecclésiastique dar.

ANDRÉ DE HEVESY, Les miniaturistes de Mathias Corvin. II. (2 Taf., 9 Abb.)

A. GAZIER, François Bucher et le bréviaire de 1736. (11 Abb.)

MÉLANGES:

PAUL CLEMEN, Les fouilles du palais carolingien d'Ingelheim. (1 Abb.)

Digitized by Google

HENRI DROUOT, Le nombre des „Pleurants" aux tombeaux des ducs de Bourgogne. (2 Abb.)

JOS. CAHIER, Marguerite d'York et les Pauvres Claire de Gand. (7 Abb.)

PAUL VITRY, Musée du Louvre, Département de la sculpture du moyen-âge et de la Renaissance, Acquisitions et dons, année 1910.

CHRONIQUE.

BIBLIOGRAPHIE.

THE STUDIO.

May:

COLLINS BAKER, The paintuigs of William Orpen, A. R. A., R. H. A. (10 Abb.)

E. A. TAYLOR, The American colony of artists in Paris (17 Abb.)

M. C. SALAMAN, The Engraving School of the Royal College of Art. (9 Abb.)

LEWIS HIND, Mrs. Sydney Bristowe's water-colours. (6 Abb.)

M. H. SPIELMANN, An Indian portrait painter: S. Rahamim Samuel. (4 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

April 1911.

Leitartikel, Rembrandts Mill.

Macht dem Vorstand der National Gallery den Vorwurf, die ihm auferlegte Pflicht nicht erfüllt zu haben. Diese Pflicht bestehe einmal darin, 15 erstklassige, in britischem Privatbesitz befindliche Gemälde (darunter war Rembrandts Mühle) bei sich bietender Gelegenheit für die Nation anzukaufen, und sodann darin, von Zeit zu Zeit Bilder zweiten Ranges zu erwerben, sofern sie eine Lücke im Bestande der Galerie ausfüllen oder historisch von besonderem Interesse seien.

ROGER FRY, The Fraga Velasquez (2 Tafeln mit 3 Abbildungen).

Behandelt das Porträt Philips IV. von Spanien, das aus dem Besitz eines Prinzen von Parma in den des Mr. H. C. Frick übergegangen ist, und gibt historische Daten dazu.

EMANUEL LOEWY, On the Anzio Statue (1 Tafel mit 2 Abbildungen).

Der bekannte römische Archäologe bespricht die Definition des Geschlechtes der Anzio Statue, das seit langem einen Streitpunkt bildet. Loewy hält die Statue für die „eines jungen Mädchens im Übergangsalter".

ETTORE MODIGLIANI, A Picture by Giovanni da Bologna in the Brera (2 Tafeln mit 3 Abbildungen).

Das Bild ist das von der Brera neuerworbene „Madonna mit Kind und Engeln" des Trecentisten Giovanni da Bologna, von dem nur ganz wenige Bilder sicher bestimmt sind.

F. MELIAN STAWELL, An Interpretation of the Phaestos Disk (2 Tafeln und zahlreiche Abbildungen im Text).

Ein neuer Versuch die Schrift auf dem Discus aus Phaestus in Creta zu entziffern. Resultat der Deutung ein Hymnus an Athene.

A. CLUTTON-BROCK, Tintoret.

Eine Charakterisierung Tintorettos im Anschluß Evelyn Merch Phillips Buch „Tintoretto".

CHARLES FLOULKES, A Craft-Picture by Jan Brueghel (2 Tafeln mit 6 Abbildungen).

Detaillierte Besprechung der „Venus in der Werkstätte des Vulkan" im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 678).

MARY F. S. HERVEY & ROBERT MERTIN-HOLLAND, A Forgotten French Painter: Felix Chretien (2 Tafeln mit 5 Abbildungen).

Chretien war ein Kleriker des Bischofs François de Dinteville von Auxerre und starb 1579.

Letters to the Editors: The Housebook Master (W. F. Storck). Reviews and Notices: Recent Art Publications. Art in France.

Maiheft 1911:

JOSE PIJOAN, A Rediscovered School of Romanesque Frescoes (2 farbige Tafeln).

Behandelt die Wandmalereien in den nordspanischen Kirchen, auf die seit einigen Jahren das Interesse einiger Kunsthistoriker sich konzentriert hat, und weist, trotz offenbarer Beeinflussung vom Orient und Byzanz her, gewisse zu einer nationalen Eigenart sich verdichtende Charakteristika in diesen Wandgemälden nach. Die Abbildungen werden von eingehenden Bemerkungen begleitet.

JOHN HUNGERFORD POLLEN (Mrs.), Early Design in Lace (2 Tafeln mit 8 Abbildungen).

Kurzer Abriß der Entwicklung der Spitzenmanufaktur.

HENRJETTE MENDELSOHN: Did The Dossi Brothers Sign Their Pictures? (1 Abbildung im Text).

Nein. Der durch ein großes D gezogene Knochen auf dem Wiener Bilde des Heiligen Hieronymus sei nur eine Ausnahme. Der ältere Dosso (Giovanni), der sicher der Maler dieses Bildes sei, habe sich hier ein kleines Spiel mit seinem Namen erlaubt, da es sich dem Gegenstand des Bildes zwanglos angepaßt habe.

A. M. HIND, Giovanni Battista Piranesi and His Carceri (4 Tafeln mit 7 Abbildungen).

Bespricht die ersten Zustände der „Carceri", die das Britische Museum kürzlich erworben hat, und weist auf den Unterschied zwischen ihnen und den bekannteren zweiten Zuständen hin.

HENRY NEWTON VEITCH, Sheffield Plate: The Period of Device Marks (2 Tafeln mit zahlreichen Abbildungen).

Die Periode der „Device Marks" auf dem berühmten Sheffield Silver Plate dauerte von etwa 1810—1842, in welch letzterem Jahre die alte, künstlerisch hochstehende Methode durch die neue rein mechanische ersetzt wurde.

GEORGE A. SIMONSON, A Newly Discovered Guardi (1 Tafel).

Das Bild schildert ein Fest im Teatro San Beneditto zu Venedig zu Ehren der „Conti del Nord", und ist ein Pendant zu dem neuerworbenen

Digitized by Google

Guardi der Münchner Pinakothek. Seltsamerweise nennt S. den Eigentümer nicht. Das Bild wird auf der Sommerausstellung des Burlington Art Clubs zu sehen sein.

Notes on Various Works of Art (1 Tafel zu The St. Goar Triptych; W. F. Storck). Reviews and Notices. Recent Art Publications. German Periodicals. Art in France.

ONZE KUNST.

April 1911:

JAC. MESNIL, De Mysteriespelen en de plastieke kunsten. 3. Fortsetzung (4 Abb.).

JULIUS DE BOER, Jan Toorop. 2. Fortsetzung und Schluß (15 Abb.).

S. H. De ROOS, Het Grafische werk van Georg Rueter (15 Abb.).

STARYJE GODY.

März:

N. KONDAKOFF. La nouvelle pinacothèque du Vatican (9 Abb.).

Behandelt die byzantinisch-italienischen Primitiven des XIV. und XV. Jahrh. in den dem Publikum nicht zugänglichen Sälen der Pinakothek.

E. BONDARENKO. Les palais des alentours de Moscou au XVIII s. (27 Abb.).

Gibt in erster Reihe die Entstehungsgeschichte und dokumentarische Rekonstruktion des nicht mehr existierenden Schlosses in Kolomenskoje, sowie des Schlosses in Zaritzyno, von dem noch grandiose Reste vorhanden sind.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

KARL KYNAST, Allgemeine Ästhetik. Mit einer werttheoretischen und psychologischen Voruntersuchung und einer Analyse des künstlerischen Schaffens. Verlag Bruno Volger, Leipzig. Preis br. M. 3.—, geb. M. 4.—.

R. BÜRKNER, Kunstpflege in Haus und Heimat. 2. Auflage (Aus Natur und Geisteswelt). Verlag B. G. Teubner. Preis geb. M. 1.25.

FRITZ HOEBER, Die Frührenaissance in Schlettstadt. Verlag der Elsässischen Rundschau, Straßburg. Preis M. 10.—.

L. DUMONT-WILDEN, La collection Michen van Gelder. G. van Oest & Cie., Editeurs, Brüssel.

HENRY LEMONNIER, L'art français au temps de Louis XIV. (1661—1690). Libraririe Hachette & Cie., Paris.

PAUL KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt in 4. Jahrh. 2. Aufl. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst. Aus dem Nachlaß Gustav Ludwigs. Herausgegeben von WILHELM BODE, GEORG GRONAU, DETLEV Frhr. v. HADELN.

MARCEL LAURENT, L'art chrétien primitif. Vromant & Co., Brüssel.

CAMPBELL DODGSON, M. A., Catalogue of early German and Flemish woodcuts, preserved in the department of prints and drawings in the British Museum. Vol. II.

JULIUS KURTH, Der japanische Holzschnitt. R. Piper & Co., Verlag, München.

H. W. SINGER, Julius Schnorr von Carolsfeld. (Künstler-Monographien, Bd. 103.) Velhagen & Klasing, Leipzig-Bielefeld. Preis geb. M. 4.—.

LOUIS CADDAU, Monographie de la Cathédrale de Farbes. H. Champion, Paris. Preis Frs. 4.50.

Dr. CARL FREY, Scritte da M. Giorgio Vasari Bd. I. Verlag Georg Müller, München.

Tables générales des cinquante premières années de la Gazette des Beaux-Arts. 1859—1908 par CHARLES DU BUS. Tome Ier. Tables des articles. Paris, 106 Boulevard Saint-Germain.

Dr. jur. J. v. BÜLOW, Künstler-Elend und -Proletariat. Maritima, Verlagsgesellschaft m. b. H. Preis M. 1.25.

MAXIMILIAN MODDE, Unser Lieben Frauen Kloster in Magdeburg. Creutzsche Verlagsbuchhandlung, Magdeburg. Preis geb. M. 3.60.

WILHELM PINDER, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Mit 78 Abb. auf 56 Taf. Preis br. M. 12.—. Verlag Curt Kabitzsch (A. Stübers Verlag), Würzburg.

FOURNIER-SARLOVÈZE, Louis-Auguste Brun, peintre de Marie-Antoinette, 1758—1815. Paris, Goupil 32 Frs.

CRUTTWELL, Donatello. London, Methuen 12 s. 6 d. net.

COLLIGNON, Les statues funéraires dans l'art grecs. Paris, Leroux. Frs. 30.—.

Le scolture e gli stucchi di Giacomo Serpotta. Publicati per cura di R. Lentini, con la monografia dell' artista scritta da E. Basile, e prefazione di C. Ricci. Turin (Crudo).

IV. Jahrgang, Heft VI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt über die bei der DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT in STUTTGART erschienene, nunmehr 18 Bände umfassende Sammlung „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben", sowie anderer kunstwissenschaftlicher Werke und ferner ein Prospekt der Firma HALM & GOLDMANN in WIEN über das soeben vollendete „Niederländische Künstlerlexikon" von Dr. Alfred von Wurzbach bei. Ferner verweisen wir auf den Prospekt der bei GEORG MÜLLER in MÜNCHEN erscheinenden „Vasari-Ausgabe, die Karl Frey besorgt. Die Beilagen werden freundlicher Beachtung angelegentlich empfohlen.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese alphabetisch nach Städten geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Seltene Bücher. Kupferstiche. Porträts. Handzeichnungen. Buch- und Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **Charles A. de Burlet.** Unter den Linden Nr. 1 Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **Ludwig Glenk,** Unter den Linden 59. Gegr. 1886. Antiquitäten. China, Japan, Persien. Islamische Kunst. Alte Gemälde, Pastelle, Miniaturen, Kupferstiche, Lithographien. Bedeutendste Adolf Menzel-Sammlung. Japanische Farbenholzschnitte. Illustrierte Bücher. Ankauf wertvoll. Stücke zu gut. Preis.

– **Paul Graupe,** Lützowstr. 38 Seltene Bücher / Manuskripte / Kupferstiche / Exlibris / Stammbücher etc. / Ankauf / Verkauf.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamerstr. 27 B. Bücher für Bibliophilen — Kunst etc.

– **Stuhr'sche Buch- u. Kunsthandlung** G. m. b. H., W 8, Unter den Linden 17/18 Spezialgebiet: Literatur, Geschichte, Kunst, Kunstgeschichte u. Philosophie.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Budapest. Könyves Kálmán. Ungarische Kunstverlags-A. G., Nagymeró u. 37—39. Kunstverlag. Verkauf von Reproduktionsrechten hervorragend. Schöpfungen ungarischer Künstler. Hervorragender Kunstsalon mit ständig wechselnden Kunstausstellungen.

Darmstadt. **Müller & Rühle.** Großherzoglich hessische Hofkunsthandlung. Kais. russ. Hofl.

Dresden. **Galerie Ernst Arnold.** Inhaber L. Gutbier. Permanente Ausstellung in 11 Sälen: Gemälde, Skulpturen, Radier. neuer Meister.

– **Franz Meyer,** Sidonienstraße 28 Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Handzeichnungen alter und neuerer Meister. An- und Verkauf sowie Taxation von Einzelblättern und ganzen Sammlungen.

– **Emil Richter,** Hofkunsthändler H. HOLST, Handzeichnungen.

– **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Größtes Dresdener Buch- und Kunstantiquariat. Kataloge gratis. (Nr. 214 Kupferst., Handzeichnungen 4078 Nrn. Nr. 220 Histor. Architekt. Nr. 225 Alte Drucke, Kupfer- u. Holzschnittwerke. Nr. 229 Kunstwissenschaft. Nr. 230 Bibliophile Werke.

Frankfurt a. M. **Joseph Baer & Co.,** Buchhandlung u. Antiquariat, Hochstr. 6. Spez.: Kunst u. Kunstwissensch. Seltene Drucke. Handschr. m. Miniat.

– **Rudolph Bangel,** begr. 1868, Kaiserstr. 66, Übernahme v. Kunstwerk. all. Art z. Auktion od. freihänd. Verkauf. ca. 800 Kataloge. Ständ. Kunstausstell.

Frankfurt a. M.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **Frankfurter Kunstverein.** Gemälde erster moderner Meister und der Frankfurter Schule. Permanente Ausstellung.

– **A. Volgtländer-Tetzner,** Kunsthandlung für alte und moderne Graphik. Mainzer Landstraße 19.

– **Max Ziegert,** Hochstraße 3. Kupferstiche, Handzeichnungen Autographen, Holzschnittwerke Porträts, Ansichten, Inkunabeln Übernahme v. Aukt.-Aufträgen.

Karlsruhe. **A. Bielefeld's Hofbuchhdlg.** Kupferst., Holzschn., Handzeichnungen, Manuskripte.

Köln. **v. Eisner & Spieckermann.** Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-Antiquariat. Galerie- und Sammelwerke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

– **J. M. Heberle** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz 15. Auktionshaus für Kunstgegenst., Gemälde, Stiche etc.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **P. H. Beyer & Sohn.** Moderne Gemälde, Kleinplastik, Handzeichnungen. Speziell neue Graphik (Max Klinger, O. Greiner, Menzel, Boehle, Zorn etc.)

– **C. G. Boerner,** Kupferstiche, Handzeichn., Autograph., Manuskr., Holzschnittb., Erstausgab., Übernahme ganz. Sammlg. z. Auktion.

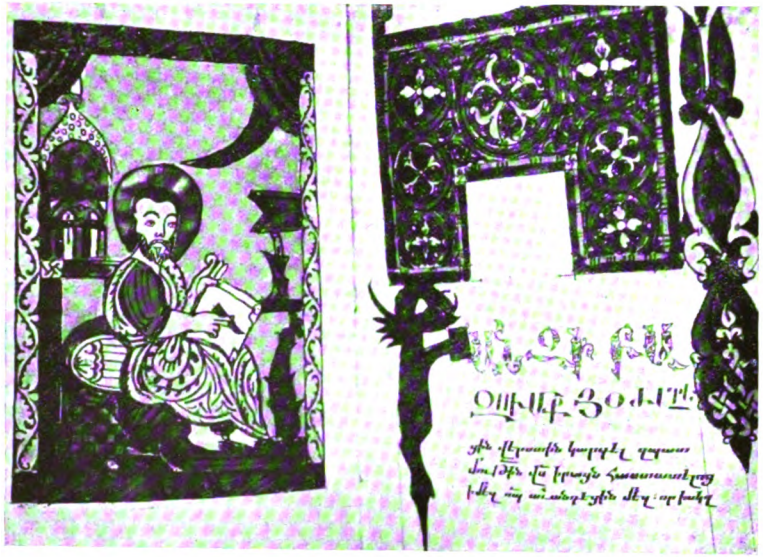
HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

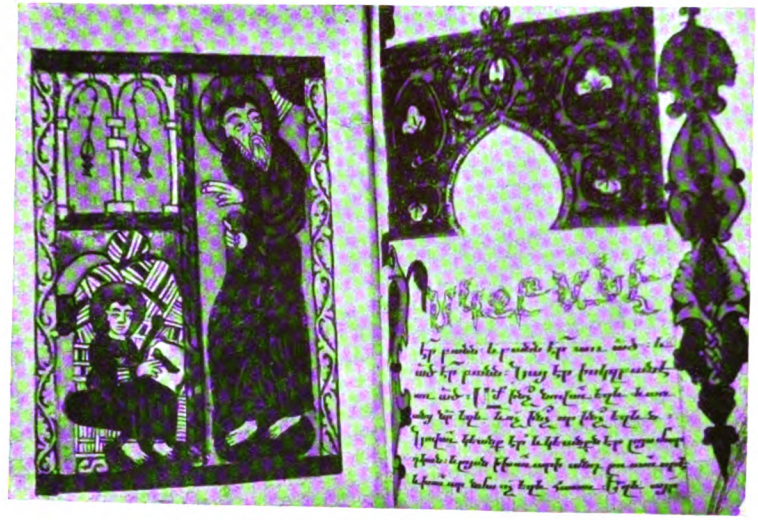
Digitized by Google

1. Matthäusanfang

2. Markusanfang



3. Lukasanfang



4. Johannesanfang

Jerusalem: Armenisches Evangelienbuch der Jakobuskathedrale vom Jahre 1730 (Eigene Aufnahme des Verfassers)

Zu: ANTON BAUMSTARK, EINE GRUPPE ILLUSTRIERTER ARMENISCHER EVANGELIENBÜCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Geburt

2. Darstellung

3. Jordantaufe

4. Erhöhung Adams

5. Die Frauen am Grabe

6. Das jüngste Gericht

Jerusalem: Armenische Evangelienbücher der Jakobuskathedrale vom Jahre 1651 (Abb. 1—5) und vom Jahre 1664 (Abb. 6) (Eigene Aufnahme des Verfassers)

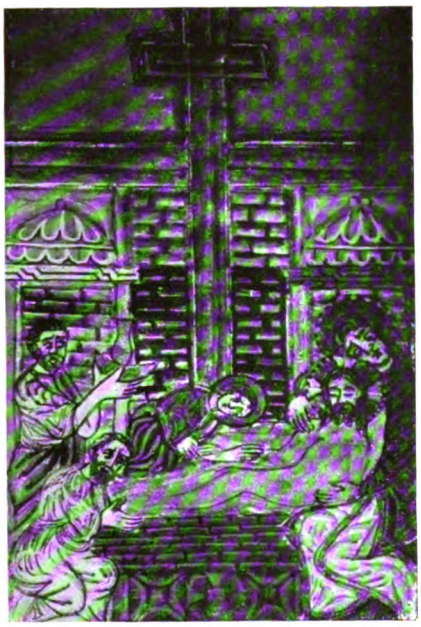
Zu: ANTON BAUMSTARK, EINE GRUPPE ILLUSTRIERTER ARMENISCHER EVANGELIENBÜCHER

Digitized by Google

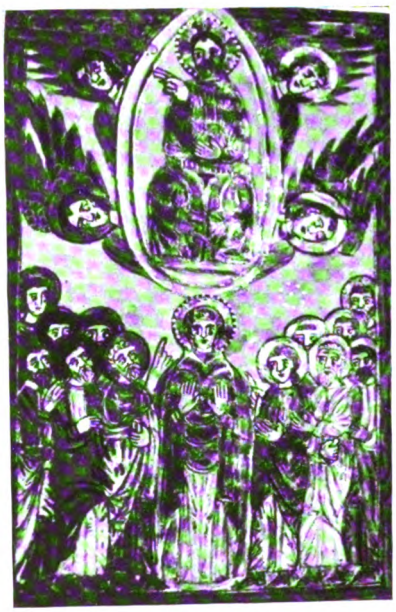
Digitized by Google

1. Geburt

3. Erhöhung Adams



2. Beweinung



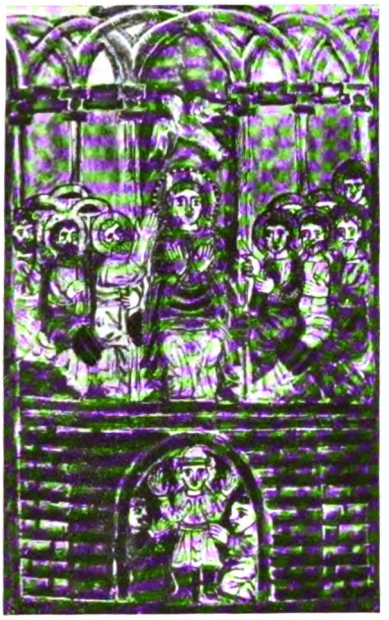
4. Himmelfahrt

Jerusalem: Armenisches Evangelienbuch der Jakobuskathedrale vom Jahre 1656 (Eigene Aufnahme des Verfassers)

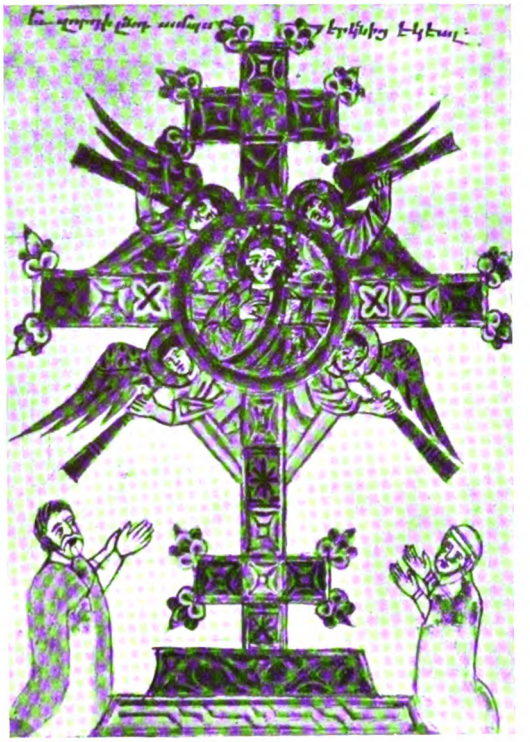
Zu: ANTON BAUMSTARK, EINE GRUPPE ILLUSTRIERTER ARMENISCHER EVANGELIENBÜCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

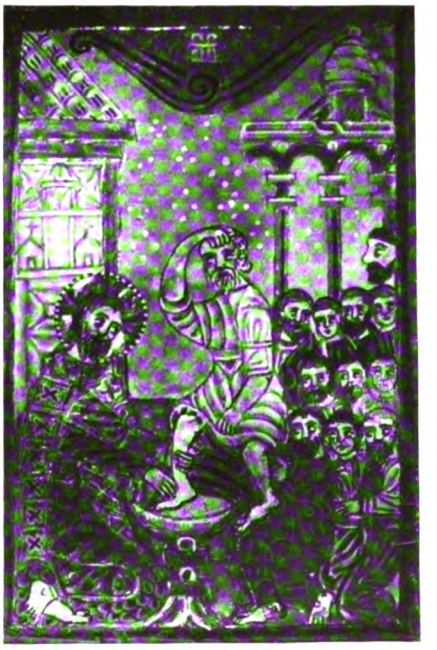


1. Pfingsten



2. Der Triumph des Kreuzes

3. Verklärung



4. Fußwaschung

Jerusalem: Armenische Evangelienbücher der Jakobuskathedrale vom Jahre 1656 (Abb. 1, 2) und vom Jahre 1654 (Abb. 3, 4) (Eigene Aufnahme des Verfassers)

Zu: ANTON BAUMSTARK, EINE GRUPPE ILLUSTRIERTER ARMENISCHER EVANGELIENBÜCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Evangelist Matthäus

2. Brotvermehrung

5. Auferweckung des Lazarus

3. Zachaeusszene

4. Gichtbrüchigenheilung

Jerusalem: Armenisches Evangelienbuch der Jakobuskathedrale vom Jahre 1712 (Eigene Aufnahme des Verfassers)

Zu: ANTON BAUMSTARK, EINE GRUPPE ILLUSTRIERTER ARMENISCHER EVANGELIENBÜCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. PIER MARIA PENNACCHI — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Abb. 2. GIROLAMO PENNACCHI — S. Salvatore bei Sussegana

Zu: DETLEV v. HADELN, EIN JUGENDWERK DES PIER MARIA PENNACCHI

Digitized by Google

Digitized by Google

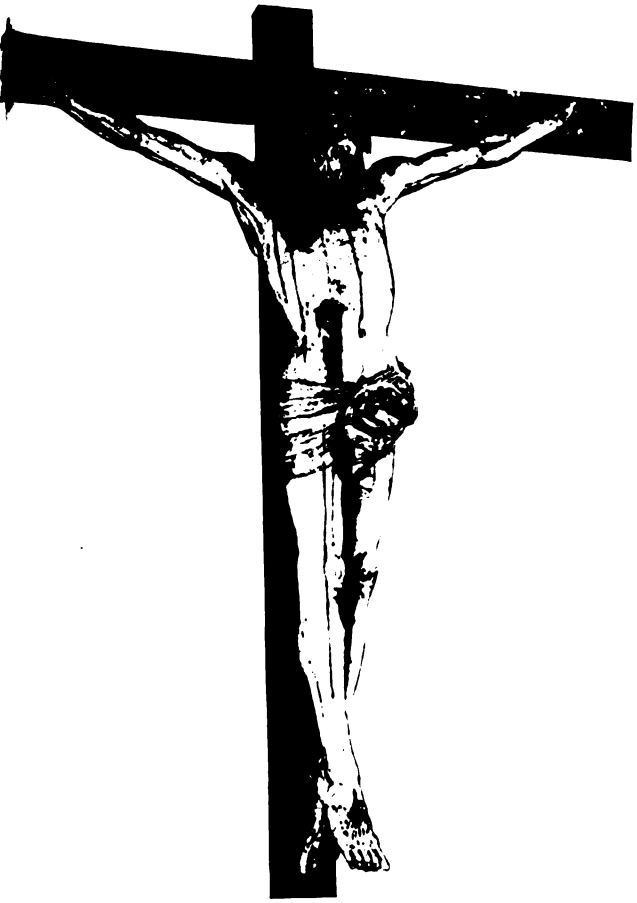
Abb. 3. GIROLAMO PENNACCHI — Mailand, Brera

Abb. 4. PIER MARIA PENNACCHI — Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Zu: DETLEV v. HADELN, EIN JUGENDWERK DES PIER MARIA PENNACCHI

Digitized by Google

Digitized by Google



b. 1. VEIT STOSS (Schule), Krucifixus
Salzburg, Städtisches Museum

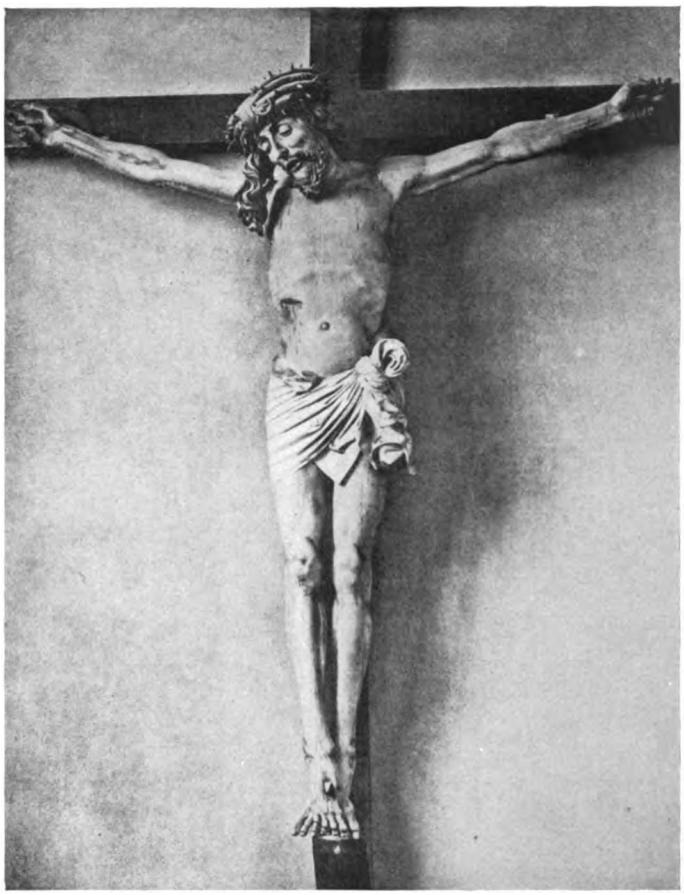


Abb. 3. VEIT STOSS, Krucifixus Florenz, Ognisanti

Abb. 2. VEIT STOSS (Schule), Fünf Figuren aus einer Kreuzigung Salzburg, Städtisches Museum

Digitized by Google

Zu: VÖGE, VEIT STOSS.

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

Kissermann

IV. JAHRGANG · HEFT 7 — JULI 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

E. B. WEISS 1908

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 7

ABHANDLUNGEN

MISZELLEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

Kunstgeschichtliche Werke

aus dem Verlage von KLINKHARDT & BIERMANN in Leipzig

(Die Jahreszahl bedeutet das Erscheinungsjahr des Buches)

A. Italienische Kunstgeschichte

Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen Florentinischen Malerei
Von OSWALD SIRÉN 1908
Mit 36 Tafeln. Geh. M. 9.—, geb. M. 10.—

Die Einzelporträts des Sandro Botticelli 1910
Von H. TIMOTEUS KROEBER
Mit 30 Abbildungen auf 12 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

Bramante und Raffael 1910
Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom. Von JULIUS VOGEL
Mit 6 Tafeln. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50

Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinen Bruder Battista.
Von WALTER C. ZWANZIGER
Mit 20 Tafeln in Lichtdruck 1910
Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.50

Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei 1908
Von E. v. HOERSCHELMANN
Mit 16 Tafeln. Geh. M. 6.50, geb. M. 8.—

Die Renaissance- u. Barockvilla in Italien 1907
Von BERNHARD PATZAK
Bd. III. Die Villa Imperiale in Pesaro
Mit 300 Abbildg. Geh. M. 32.—, geb. M. 35.—
In Vorbereitung befindet sich:
Bd. I u. II. Palast u. Villa in Toskana
Erscheinen im Laufe des Jahres 1911

Barock und Klassizismus
Studien zur Geschichte Roms 1910
Von KONRAD ESCHER
Mit 22 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 12.—, gebunden M. 14.—

Die Villen des Andrea Palladio
Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur
Von FRITZ BURGER 1910
Mit 49 Tafeln
Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—, in Halbfr. M. 16.—

B. Niederländ. Kunstgeschichte

Pieter Lastman
Sein Leben und seine Kunst 1910
Von KURT FREISE Mit 44 Abbildungen auf Tafeln. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.50

Martin van Heemskerck
Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts
Von LEON PREIBISZ 1910
Mit 12 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 7.—, gebunden M. 8.50

Das niederländische Architekturbild. Von HANS JANTZEN
Mit 80 Abbildungen auf Tafeln 1910
Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—, in Halbfr. M. 16.—

Rembrandt als Dichter
Eine Untersuchung über das Poetische in den biblisch. Darstellungen Rembrandts
Mit 55 Abbildungen auf 20 Tafeln 1909
Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

Digitized by Google

Kunstgeschichtliche Werke

aus dem Verlage von KLINKHARDT & BIERMANN in Leipzig

In Vorbereitung befinden sich:

Die niederländische Marinemalerei

Von FRED C. WILLIS

Mit 61 Abbildungen auf 31 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 12.—, gebunden M. 14.—
Erscheint im Herbst 1911

Thomas de Keyser

Von RUDOLF OLDENBOURG

Mit etwa 30 Abbildungen
Geheftet M. 6.—, gebunden M. 8.—
Erscheint im Herbst 1911

C. Deutsche Kunstgeschichte

Die Erztaufen Norddeutschlands. 1908

Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Erzgusses
Von ALBERT MUNDT

Mit 37 Tafeln. Geh. M. 9.—, geb. M. 10.—

Dürer und die Reformation

Von ERNST HEIDRICH 1909

Mit 1 Titelbild. Geh. M. 2.—, geb. M. 2.75

Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland 1909

Von MAX KEMMERICH

Mit 112 Abbildg. Geh. M. 11.—, geb. M. 12.50

Wilhelm Tischbein 1908

Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts
Von FRANZ LANDSBERGER

Mit 18 Tafeln. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation

Im Auftrag der Königl. Sächsischen Kommission für Geschichte bearbeitet von EDUARD FLECHSIG

Lieferung 1 (1909) Leipzig. Mit 40 Tafeln in Lichtdruck. Lieferung 2 (1910) Freiberg i. S. Mit 41 Tafeln in Lichtdruck

Preis pro Lieferung M. 30.—

Jedes Jahr erscheint eine Lieferung. Das Gesamtwerk umfaßt ca. 6 Lieferungen und einen abschließenden Textband

In Vorbereitung befindet sich:

Die Werkstatt und Schule des Bildhauers Hans Backoffen in Mainz.

Von PAUL KAUTZSCH

ca. 20 Tafeln in Lichtdruck. Preis geh. ca. M. 10.—

D. Französische und spanische Kunstgeschichte

Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen u. gotischen Kirchenportalen Frankreichs

Von W. H. v. d. MÜLBE 1910

Mit 20 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

W. BÜRGER-THORÉ: Französische Kunst im neunzehnten Jahrhundert 1910

Deutsche Bearbeitung v. A. SCHMARSOW und B. KLEMM

3 Bände gebunden M. 15.—

Digitized by Google

Kunstgeschichtliche Werke

aus dem Verlage von KLINKHARDT & BIERMANN in Leipzig

Die sozialistische Weltanschauung in der französisch. Malerei
Von JULES COULIN
Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—

Unter der Presse befindet sich:

Die Sevillaner Malerschule
Beiträge zu ihrer Geschichte
Von AUGUST L. MAYER
Mit ca. 100 Abbildungen auf Tafeln
Preis geheftet ca. M. 20.—

E. Kupferstich, Holzschnitt und Radierung

Meister der Graphik
Herausgegeben von Dr. HERM. VOSS

Bd. I. Jacques Callot 1909
Von HERMANN NASSE
Mit 46 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—

Bd. II. Die Anfänge des deutschen Kupferstiches u. d. Meister E. S.
Von MAX GEISBERG 1910
Mit 70 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—

Bd. III. Albrecht Altdorfer und Wolf Huber 1910
Von HERMANN VOSS
Mit 63 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 12.—, gebunden M. 14.—

Bd. IV. Francisco de Goya
Von VALERIAN VON LOGA 1910
Mit 72 Tafeln in Lichtdruck
Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—

Bd. V. Die Nürnberger Kleinmeister Von E. WALDMANN
Mit 62 Tafeln in Lichtdruck 1911
Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—

Unter der Presse befindet sich:

Bd. VI. Giov. Battista Piranesi
Von ALBERT GIESECKE 1911
Mit ca. 60 Tafeln in Lichtdruck
Preis geheftet ca. M. 16.—

F. Allgemeine Kunstgeschichte

Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung 1910
Von AUGUST GRIESEBACH
Mit 88 Abbildungen auf Tafeln
Geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—

Die Kunst u. Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens
Von JULIUS VON SCHLOSSER
Mit 102 Abbildungen 1908
Gebunden M. 5.—, in Liebhaberband M. 6.—
(Monographien des Kunstgewerbes Band 11)

Der Schmuck 1910
Von E. BASSERMANN-JORDAN
Mit farbigem Titelbild und 136 Abbildungen
Geheftet M. 5.—, in Liebhaberband M. 6.—
(Monographien des Kunstgewerbes Band 12)

Niederländische Bilder des XVII. Jahrhunderts in der Sammlung Hölscher-Stumpf 1909
Von MAX Gg. ZIMMERMANN
Mit 27 Tafeln. Geh. M. 14.—, geb. M. 15.—

Digitized by Google

KÜNSTLER-BÜCHER

Paul Merse von Szinyei.

Ein Vorläufer der Pleinairmalerei. Von Dr. BÉLA LASAR. Mit 40 zum Teil farb. Tafeln. Künstl. Ausstattung von E. Falus, Budapest. A. gewöhnliche Ausgabe in 550 Exemplaren à M. 24.—. B. vom Künstler signierte Luxusausg. auf echt japan. Bütten in gepreßtem Sämischleder, 100 Exempl. à M. 60.—

Diese Monographie des bedeutendsten lebenden ungarischen Malers wird bei allen Freunden der modernen Kunst ungeteilten Beifall finden.

Die norwegische Malerei im XIX. Jahrhundert.

Von ANDREAS AUBERT. Mit 100 Abbildungen. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50

Den Freunden der modernen Kunst erschließt das Aubertsche Werk ein bedeutsames Kapitel neuerer Kunstgeschichte. Denn es ist nicht wenig, was gerade Norwegen auf dem Gebiete der Malerei geleistet hat.

Leo Putz.

Ein deutscher Künstler der Gegenwart. Von WILHELM MICHEL. Mit 70 ein- und mehrfarbigen Tafeln. Geheftet M. 18.—, gebunden M. 20.—. Geschenkausgabe in Pergament und japanischer Rohseide gebunden M. 22.—

Das Buch ist voll künstlerischer Genüsse und voll von Anregungen für Menschen, die sich diesem prachtvollen Temperament innerlich wesensverwandt fühlen.

Grundprobleme der Malerei

Ein Buch für Künstler und Lernende. Von RUDOLF CZAPEK. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 3.75.

Für jeden, der den Problemen der Malerei nachgeht, bedeutet dies Buch eine Fundgrube der Erkenntnis. Man darf es jedem Menschen empfehlen, der sich mit dem Werdeprozeß der Kunst unserer Tage ernstlich beschäftigt.

Giovanni Segantinis Schriften und Briefe.

Bearbeitet u. herausgegeben von BIANCA SEGANTINI. Mit 6 Tafeln. Einband nach Entwurf von Gottardo Segantini. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50

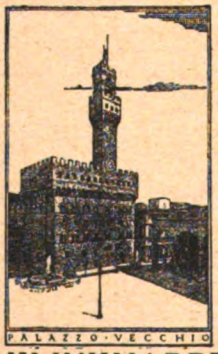
Die rührenden Fragmente der Selbstbiographie, die Schriften über Kunst, die das persönlichste Bekenntnis des Meisters sind, die Briefe an Freunde, Literaten und die geliebte Gattin gewähren einen Einblick in das intime Seelenleben des großen Malers, das nicht nur seine Verehrer fesseln wird.

Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk.

Von FRANZ SERVAES. — 2. Auflage. — Mit zahlreichen Bildtafeln. Geheftet M. 6.50, gebunden M. 8.—. Geschenkausgabe in Halbpergament M. 9.—

Die berühmte und temperamentvolle Segantini-Biographie von Servaes gehört zu den schönsten Geschenkbüchern für den deutschen Kunstfreund.

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN LEIPZIG



DIE RENAISSANCE IN BRIEFEN

Von Dichtern, Künstlern, Staatsmännern, Gelehrten und Frauen bearbeitet von LOTHAR SCHMIDT

Band I und II geheftet je M. 5.—, geb. je M. 6.—. Beide Bände in Geschenkkarton M. 12.—. Geschenkausgabe in Leder M. 12.50

Greifbarer ist nie die Epoche der Renaissance zum Leben erstanden als in diesem persönlichen Dokumenten der Zeitgenossen, die die beiden hier empfohlenen Bände vereinigen. Was diese Zeit an Typen aufzuweisen, was sie im letzten erstrebt, versucht und gehofft hat, hier wird es zur Wirklichkeit.

KLINKHARDT & BIERMANN / Verlagsbuchhandlung / LEIPZIG

Digitized by Google

ÜBER EINIGE PORTRÄTS DES ANTONIUS PALAMEDESZ

Von HERMANN BURG

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Kürzlich ist aus russischem Privatbesitz in das Eigentum des Herrn Julius Böhler in München ein Porträt übergegangen, das zunächst durch die Persönlichkeit des Dargestellten ein größeres Interesse erregt, aber auch auf den Entwicklungsgang seines Urhebers ein bedeutsames Licht wirft.

Das 63 cm hohe, 48 cm breite auf Eichenholz gemalte Bild stellt einen ca. 25 jährigen zwerghaft gewachsenen Mann in der Tracht der dreißiger Jahre des XVII. Jahrh. dar. Er steht da zu dreiviertel dem Beschauer zugewandt mit ironisch überlegen lächelndem Gesicht, das mit einem kleinen Anflug von Schnurrbart geziert und von langen Locken umrahmt ist. Die rechte Hand, die eine Reitgerte hält, ist keck in die Hüfte gestemmt, über die linke Schulter fällt ein Überwurf, der den linken Arm verdeckt. Er trägt ein schwarzes Barett, dunkelbraunen Rock und Hosen, einen spitzenbesetzten Leinenkragen. Die Schäfte seiner mit Sporen versehenen Reiterstiefel sind umgeschlagen. Neben ihm sieht man noch die Hälfte eines Tisches, bedeckt mit einer braunroten mit Goldborte und Fransen besetzten Tuchdecke, darauf ein Degen mit reichverziertem Griff und goldgepreßtem grüngefütterten Lederwehrgehenk. Der Tisch ist angelehnt an einer hölzernen Säule, deren Anstrich die Adern des Marmors nachahmt. Der Hintergrund ist grünlich braun. Der Boden in demselben Ton etwas heller, das ganze Bild in diesen bräunlich grünen Ton getaucht. Das Licht kommt von rechts, beleuchtet die (vom Beschauer) linke Seite der Gestalt und läßt das Wehrgehenk des Degens hell erschimmern.

Das Bild gilt als ein Werk des Antonius Palamedesz, dessen Pinselführung und Farbengebung es unverkennbar trägt, auch mit manchen Figuren aus seinen Gesellschaftsstücken in nahem Zusammenhange steht. Es glückte mir nun die Persönlichkeit des Dargestellten festzustellen, sowie den Rest einer Signatur aufzufinden, so daß auch durch diese beiden Merkzeichen die Urheberschaft des Antonius Palamedesz sicher gestellt wird.

Bei genauerer Untersuchung findet man auf der Goldborte der Decke, rechts von der Falte, die Reste einer Signatur, deren Anfangsbuchstaben P — und zwar in der für die Signatur des Palamedesz charakteristischen Form — noch deutlich zu lesen ist. Sodann zeigt das Bild eine schlagende Ähnlichkeit mit dem bekannten von van Dyck gemalten Porträt des Malers Palamedes Palamedesz, des jüngeren Bruders des Antonius Palamedesz, das in der Münchener Pinakothek hängt (siehe Abbildung). Die Gesichtszüge der auf beiden Bildern Dargestellten sind überaus ähnlich, wenn man von der etwas genialisch geordneten, aber für van Dyck sehr charakteristischen Haartracht des van Dyckschen Bildnisses absieht. Van Dyck, der sein Modell nicht mit den Augen brüderlicher Liebe ansah, betonte auch stärker den unglücklichen Wuchs des Buckeligen, der auf dem Bilde des Bruders zwar auch verwachsen erscheint, aber geschickt gemildert durch Tracht und Stellung. Das Porträt des van Dyck, der um 1627 in Holland weilte und auf seinen Reisen manche seiner Zunftgenossen, die ihn interessierten, porträtierte, wird aus dieser Zeit herrühren.

Aus älteren Nachrichten wissen wir,[1]) daß das Verhältnis der beiden Palamedesz wahrscheinlich ein recht brüderliches war, sie wohnten bis zu ihrer Verheiratung

(1) Havard in der Gazette des beaux arts, 1878, Band XVII. Oud Holland 1897.

Digitized by Google

zusammen, heirateten fast gleichzeitig und Palamedes Palamedesz wurde Pate des ältesten Sohnes seines Bruders.

Nach den Schilderungen, die uns über Leben und Art des jüngeren Palamedesz erhalten sind, ist das Porträt außerordentlich treffend in der Charakteristik. Nach der Darstellung Houbrakens, der diese Notiz aus Bleyswijcks Beschryvunge der stad Delft (1667) — wahrscheinlich einem persönlichen Bekannten des Antonius Palamedesz — übernimmt, war Palamedes P. von glühendem Ehrgeiz und außerordentlicher Energie erfüllt. Er soll sich ganz ohne Lehrer ausgebildet haben, und Houbraken sagte von ihm, „daß er solches Verlangen und solche Sucht gehabt habe, sich weiter auszubilden, daß er stets das Wort im Munde geführt habe: ‚wenn ich nur einmal anfangen werde'." Eigenartig berührt der Hymnus, den Cornelius de Bie in seinem Werke „Het Gulden Cabinet van edele vriye Schilderconst" (Anvers 1661) auf Palamedes Palamedesz, der bekanntlich fast nur Reiterschlachten gemalt hat, anstimmt. Er wird dort als Sohn des Kriegsgottes angeredet, genährt von Mars, von der grausamen Bellona und den Furien. Diese Apostrophierung bekommt einen Anflug von Komik, wenn man das Bild des krüppelhaften Zwerges sieht, den man sich schwer als Kriegsgottähnlichen Held im Getümmel einer Reiterschlacht vorstellen kann. Jedenfalls scheint er, wie die Bilder seiner Hand und die alten Schilderungen seines Charakters zeigen eine starke Vorliebe für kriegerisches Draufgängertum gehabt zu haben, das sich in seinem ganzen Wesen ausgedrückt haben muß. Sein Bruder erfaßte jedenfalls sehr glücklich diesen Hauptzug seines Charakters, indem er ihn gestiefelt und gespornt, Haltung und Antlitz voll kecker Tatkraft abkonterfeite.

Nun ist das Porträt des Palamedes nicht bloß merkwürdig durch die Person des Dargestellten, sondern gibt auch Aufschluß über den künstlerischen Entwicklungsgang des Malers, dessen künstlerische Persönlichkeit noch ziemlich im Dunkeln ruhte. Über die Lehrer dieses Malers weiß man aus Nachrichten nichts, Bode[1]) glaubt an Einflüsse des Franz Hals, während andere Forscher[2]) Abhängigkeiten von Mierevelt oder Pot erkennen wollen. Im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindet sich nun auch das Porträt eines Mädchens (siehe Abb.), das deutlich die Art der genannten Vorgänger des Palamedesz aufweist. Es zeigt die schlichte Sachlichkeit, die saubere Kleinbürgerlichkeit der holländischen Porträtisten um die Wende des XVI. Jahrh. Das Bild trägt den kühlen klaren gelbgrauen Ton und den festen Vortrag der Frühwerke des Palamedesz, mag also Ende der zwanziger Jahre des XVII. Jahrh. entstanden sein, worauf auch die Tracht hindeutet. Nicht lange darnach muß nun Antonius Palamedesz das Bild des Bruders gemalt haben. Dieser starb 1638, ca. 31 jährig. Anfang der dreißiger Jahre mag das Porträt entstanden sei, das ihn im Alter von ungefähr 25 Jahren darstellt.

Das Münchener Bild des Palamedesz zeigt nun einen auffallenden Stilwandel im Verhältnis zu dem erwähnten Berliner Porträt. Nicht mehr eine ruhige Gegenständlichkeit, nicht mehr ein Bewußtsein, das in sich selbst Genüge findet, auch nicht die impulsive Frische eines Franz Hals, der den temperamentvollen Augenblick erfaßt, sondern die gewollte Pose ist in die Kunst des Malers eingedrungen. Die Dargestellten markieren die Persönlichkeit dem Beschauer gegenüber. Man braucht nicht weit zu suchen, wem Palamedesz diese Stiländerung verdankt. Das Porträt des Bruders hat er ganz in der Art des van Dyck gemalt. Die Haltung

(1) Bode, Studien zu Geschichte der holländischen Malerei 1883.

(2) Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei, Band III, Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon.

Digitized by Google

des Dargestellten, seine Stellung im Raum, die Komposition der Umgebung findet man auf vielen Porträts des van Dyck überraschend ähnlich. Bei dem innigen Zusammenleben der Brüder Palamedesz ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch Antonius den Maler seines Brudcrs persönlich gekannt hat, sicherlich hat er aber, wie seine Bilder zeigen, die Kunst des Vlamen gekannt und ist als Portätmaler dessen übermächtigem Einfluß erlegen. Von diesem Einfluß hat er sich in seinen Bildnissen nicht mehr befreien können. Das Bild eines Knaben in Berlin (siehe Abb.), das die buntere und leichtere Farbengebung seiner mittleren Jahre zeigt, ahmt die vornehme Delikatesse van Dyckscher Darstellungen junger Aristokraten noch mit Geschick nach, zwei Bilder in Cöln[1]) (1665 datiert), die in seinen letzten Lebensjahren entstanden sind (siehe Abb.), zeigen, wie er in einer gespreizten konventionellen Manier endigte und auch schließlich die holländische Kunst der feinen tonigen Farbengebung verlor, durch die sich seine Bilder sonst auszeichnen.

(1) Diese Bilder, immerhin wertvoll genug, befinden sich in ziemlich verwahrlosten Zustande auf dem Speicher des Walraf-Richartzmuseums, dem Staube und auch der Feuchtigkeit ausgesetzt.

Digitized by Google

RAFFAELS PERUGINER JAHRE

Von WALTER BOMBE

Die unmittelbare Veranlassung zur Niederschrift der nachstehenden Bemerkungen über Raffaels künstlerischen Werdegang war das Erscheinen von Georg Gronaus Neubearbeitung der ersten drei von Rosenberg verfaßten Ausgaben des von der Deutschen Verlagsanstalt herausgegebenen Raffael[1]), in der Gronau auf Grund eindringender Forschungen eine vielfach neue chronologische Anordnung der Werke des Urbinaten gibt. Wer sich jemals mit der Frage der Entwicklung des jungen Raffael beschäftigt hat, weiß, daß dieses Problem zu den schwierigsten der gesamten Kunstwissenschaft gehört und daß es vielfach schwer, ja fast unmöglich ist, zu einer völlig befriedigenden Lösung zu gelangen. Um so dankbarer dürfen wir dem ausgezeichneten Kenner Raffaels sein, der uns hier die erste ganz einwandfreie Lösung des vielumstrittenen Problems vorlegt. Seither hat das Problem der Lehrjahre Raffaels und seiner ersten künstlerischen Tätigkeit Adolfo Venturi und Lisa von Schlegel zu Aufsätzen angeregt, die während der Drucklegung dieser Zeilen erschienen[2]) und auf die im folgenden, soweit das in der Korrektur noch möglich war, näher eingegangen werden soll.

Die ersten festen Daten über Raffaels selbständige künstlerische Tätigkeit liefern uns einige im Jahre 1908 durch Magherini-Graziani publizierte Urkunden, aus denen wir entnehmen, daß der junge Raffael gemeinsam mit dem Maler Evangelista di Piandimeleto sich am 10. November 1500 verpflichtete, für die Kirche S. Agostino in Città di Castello eine Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino zu malen, für welches Bild beide Künstler am 13. September 1501 die letzte Zahlung empfingen[3]). Wenn Raffael schon gegen Ende des Jahres 1500 als selbständiger Künstler Verträge abschloß, so muß er damals bereits die eigentlichen Lehrjahre hinter sich gehabt haben.

Der Hinweis Vasaris, daß der junge Raffael während Peruginos Abwesenheit sich mit einigen Freunden nach Città di Castello begab, wo er als erstes Werk in S. Agostino ein Tafelbild in der Manier Peruginos malte[4]), gewinnt im Zusammenhang mit den oben erwähnten Urkunden Magherini-Grazianis besonderen Wert. Ungefähr gleichzeitig mit der Krönung des heiligen Nikolaus, die in der Zeit der französischen Invasion aus Rom verschwand, wohin das Bild unter Papst Pius VI. gekommen war, mag dann jenes Gonfalonebild der Brüderschaft S. Trinità entstanden sein, das Gronau, und mit ihm die meisten der neueren Raffaelforscher, gestützt auf Stilkritik und alte Tradition, für Raffael energisch in Anspruch nehmen.

Wir wissen, daß im Jahre 1499 die Pest das große Sterben über viele Städte Mittelitaliens und über Città di Castello brachte. Wahrscheinlich kurz nach dem Aufhören der schrecklichen Seuche ließ die Confraternità della S.S. Trinità diese Prozessionsfahne malen, mit den beiden Pestheiligen Rochus und Sebastian und der Dreieinigkeit auf der einen Seite und der Erschaffung der Eva auf der anderen.

(1) Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Erster Band. Raffael, des Meisters Gemälde in 275 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. Vierte Auflage, herausgegeben von Georg Gronau. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1909.

(2) Vortrag vom 14. Februar 1911, abgedruckt in L'Arte 1911, fasc. 2. Lisa de Schlegel: Il primo maestro di Raffaello. Notizie e Documenti inediti. Rassegna d'Arte 1911, Aprile, p. 72—75.

(3) Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Bd. XIV, 1908, fasc. 1, Nr. 37.

(4) Ed. Sansoni, Bd IV, p. 318.

Digitized by Google

Im Jahre 1706 wurde der Gonfalone vom Hochaltar fortgenommen, 1797 in grausamster Weise „gereinigt", dann als wertloses Gerümpel in eine Dachkammer geworfen, die als Taubenschlag diente, schließlich wieder hervorgeholt und von dem Peruginer Maler Carattoli mit einer dicken Schmutzschicht überschmiert. Nach allen diesen Mißhandlungen ist das Bild heute eine traurige Ruine, und nur liebevolles Versenken in die Einzelheiten läßt noch hier und da Spuren der ehemaligen Schönheit erkennen. Für die Stilkritik aber ist es nahezu unbrauchbar. Auch wenn wir die Kopie des Gonfalone zu Rate ziehen, die im Jahre 1631 ein mittelmäßiger Provinzmaler, Francesco Ranucci angefertigt hat, gelangen wir höchstens dazu, uns eine Vorstellung von der Komposition des Ganzen zu machen, die in der Darstellung der Dreieinigkeit recht deutliche Anklänge an Timoteo Vitis gleichnamiges Bild in der Brera aufweist, während die Gestalt Gottvaters auf eine Oxfordzeichnung Raffaels zurückgeht[1]).

Als drittes Werk folgte sodann die Kreuzigung, die er im Jahre 1503 für die Kirche S. Domenico gemalt hat. Das Bild wird uns noch später beschäftigen.

Über die Krönung des heiligen Nikolaus, deren wir Anfangs gedachten, war man bis vor Kurzem auf Vermutungen angewiesen. Ältere Schriftsteller, und auch noch Crowe-Cavalcaselle, nahmen den Zeitraum zwischen 1502 und 1504 für die Entstehung des Werkes an. Durch die Dokumente Magherini-Grazianis erfahren wir aber das genaue Datum des Auftrages, 10. Dezember 1500, der Vollendung des Bildes, 13. September 1501, den vereinbarten Preis, 33 Dukaten, den Namen des Auftraggebers, Andrea di Tommaso Baronci, und, was wichtiger ist, den Namen eines Arbeitsgenossen, dem jedenfalls ein bedeutender Anteil an dem Werke zukommt, da er als Mitkontrahent auftritt, Evangelista di Pian di Meleto.

Vasari bezeichnet die Krönung des heiligen Nikolaus als das erste der in Città di Castello ausgeführten Werke Raffaels; er gibt ferner an, daß Raffael das Bild im Stile der Krönung Mariä gemalt hat, die aus Perugia in die vatikanische Gemäldegalerie gelangt ist. Luigi Lanzi war der erste, der in seiner Geschichte der Malerei Italiens 1823 eine Beschreibung des Werkes gab, die für alle späteren Raffael-Biographen bis auf Passavant maßgebend blieb, in Ermangelung des verschollenen Originals[2]). Wie Raffaels Jugendwerk verkauft wurde und dann für immer den Blicken der Forscher entschwand, berichten mehrere ältere Autoren. Im September 1789 stürzte während eines verheerenden Erdbebens die Kirche S. Agostino ein und begrub unter ihren Trümmern das kostbare Bild. Um den Mönchen den Wiederaufbau ihrer Kirche zu ermöglichen, gaben die Brüder Domenichini-Trovi, die Besitzer des Altars, die Erlaubnis, das Bild zu verkaufen. Jedoch sollte auf Kosten der Augustiner eine Kopie für den wiederhergestellten Altar gemalt werden[3]). Ein Käufer fand sich schließlich in der Person Papst Pius' VI, der den oberen, schwer beschädigten Teil in einzelne Stücke zerschneiden ließ und das Hauptstück mit den Fragmenten in seinen Privatgemächern bewahrte. Nach Passavant verschwand das Ganze in der Zeit der französischen Invasion. Moroni, ein Zeitgenosse, berichtet noch, daß der Papst kurz vor dem Einrücken der Franzosen die Kirchenschätze aus Loreto und kostbare Stücke aus der vatikanischen Sammlung und aus der Engelsburg nach Terracina bringen ließ, wo sie aber keineswegs der Gier der

(1) S. Herbert Cook in der Gazette des Beaux-Arts 1900, p. 177 u. ff.

(2) Storia pittorica, Milano, 1823, Bd. II, p. 52. Siehe auch 5. Aufl. Florenz 1834, Bd. II, p. 40 und die davon abweichende Beschreibung Pungileonis (Elogio storico p. 34 u. ff.).

(3) Die auf den Verkauf bezüglichen Urkunden im Stadtarchiv zu Città di Castello wurden von Adamo Rossi im Giornale di Erudizione artistica, Perugia, Nuova Serie, 1883, p. 13—16 veröffentlicht.

Digitized by Google

fremden Eindringlinge entgingen. Seither hat man nichts mehr von dem Hauptbild und von den Fragmenten vernommen. Bei Gelegenheit der Ausstellung altumbrischer Kunst in Perugia tauchte 1907 ein angebliches Fragment des Werkes, die Figur eines segnenden Gottvaters, auf. Das Stück trug alle Kennzeichen der Schule Raffaels, müßte aber der spätesten Epoche des Meisters, der Zeit der Loggienmalereien zugewiesen werden. Glücklicherweise befindet sich noch jetzt in Città di Castello die Kopie des unteren Teiles, die der Maler Ermenegildo Costantini 1791 vor dem Verkauf des Bildes angefertigt hat[1]) und die Gronau auf S. 199 abbildet.

Die Kopie stellt innerhalb einer Pilasterarchitektur den heiligen Nikolaus von Tolentino im schwarzen Ordenshabit der Eremitaner dar, das Haupt leicht nach links geneigt. In der Rechten hält der Heilige ein Kruzifix, in der Linken ein geöffnetes Buch mit den Worten aus dem Evangelium Johannis Kap. XV, Vers 10, „Precepta patris mei servavi, ideo maneo in eius dilectione", die Luther mit den Worten übersetzt: „So ihr meine Gebote haltet, so bleibt ihr in meiner Liebe, gleich wie ich meines Vaters Gebote halte und bleibe in seiner Liebe." Zu seinen Füßen liegt ein gefesselter Dämon in Menschengestalt, der sich mit den Händen an das Ordenskleid des Heiligen klammert. Der Kopf des Dämons ist zum Teil verdeckt durch zwei Engel, welche von rechts herzugetreten sind und Spruchbänder halten. Links ein dritter Engel, gleichfalls mit Spruchband.

Wenn wir auch annehmen dürfen, daß die Kopie in der Hauptsache getreu ist, so stimmt sie doch gewiß nicht in allen Einzelheiten mit dem Urbilde überein, denn der junge Raffael hätte sicherlich die Pilaster nicht ohne Schmuck gelassen. Und in der Tat schreibt Lanzi, daß die Handlung in einem Tempel vor sich ging, dessen Pilaster im Stile des Mantegna verziert waren. Der Kopist mag diese Dekorationen fortgelassen haben, um sich Mühe und Zeit zu sparen, möglich ist aber auch, daß die Augustinermönche gern die Kosten der Kopie herabmindern wollten und deshalb auf diese Dekorationen und auf die Wiedergabe des oberen Teiles verzichteten, der besonders beschädigt war. Von diesem oberen Teile des Gemäldes geben die noch vorhandenen Zeichnungen Raffaels in Oxford und in Lille eine gewisse Vorstellung, ganz besonders eine der Liller Studien, welche, mit dem Quadratnetz bedeckt, wohl zur Ausführung der ersten Fassung benutzt wurde, die später allerdings Modifikationen erfuhr[2]).

Verschiedene andere Skizzen des jungen Künstlers aus diesen Jahren geben Kunde von fleißigen Studien nach anderen Meistern. Neben dem unbedeutenden Francesco Tifernate hat er auch den charaktervollen Luca Signorelli kopiert, und einige Bogenschützen aus Signorellis Martyrium des heiligen Sebastian finden wir zuerst schüchtern auf dem Blatt in Lille und dann freier und sicherer auf einer Oxforder Zeichnung reproduziert.

Die erste Fassung des oberen Teiles in Lille zeigt die Halbfigur eines Jünglings in einer Mandorla, zu den Seiten je einen männlichen und weiblichen Heiligen, alle drei mit Kronen in der Hand. Aus dem die Krone überreichenden Jüngling wurde später, vielleicht auf Wunsch des Auftraggebers, ein bärtiger Gottvater, von einer Engelsglorie umgeben. Auf der Rückseite des genannten Liller Blattes ist die Figur eines Greises skizziert, vielleicht die erste Studie zu dem Gottvater. Diesen finden wir dann noch einmal, als Mantelfigur, auf einer Oxforder Zeichnung.

(1) Auf der Rückseite der Kopie ist die Inschrift zu lesen: Copia fatta da un originale di Raffaello in oggi in Roma da Ermenegildo Costantini l'anno 1791.
(2) Abgebildet bei Morelli-Lermolieff p. 367.

Digitized by Google

Eine frühere, sehr zerstörte Kopie des Nikolaus-Bildes, von einem mittelmäßigen Freskomaler aus dem Ende des Cinquecento herrührend, ist unweit Castello auf der Straße nach Cortona in einer Kapelle der Familie Lucari erhalten. Nur die Gestalt des Heiligen und Fragmente einer kassettierten Bogenarchitektur sind noch erkennbar. Wie Magherini-Graziani zu erkennen glaubte, zeigt die Figur des heiligen Nikolaus sowohl hier, wie auf der Kopie des Costantini Ähnlichkeit mit einem bisher Francesco Tifernate zugeschriebenen Bilde in Città di Castello. Ebenso sind zwei Halbfiguren auf einer der Zeichnungen Raffaels in Lille einer S. Katharina und einem heiligen Bischof ähnlich, die gleichfalls Francesco Tifernate zugeschrieben werden. Dementsprechend glaubt Magherini, daß diese, wie einige andere Bilder in Città di Castello, die auf den Namen Francesco Tifernate getauft sind, von Evangelista di Pian di Meleto, dem bisher noch wenig studierten Genossen und vielleicht ersten Lehrer Raffaels, herrühren.

Evangelista war Schüler Giovanni Santis, in dessen Werkstätte er bereits 1483 als „famulus" erwähnt wird und am 29. Juli 1494, als das Testament Santis verlesen wurde, war er als Zeuge zugegen[1]). Es ist daher wohl anzunehmen, daß er identisch ist mit jenem Gehilfen Santis, den Elisabeth Gonzaga in ihrem Briefe vom 19. August 1494 an den Marchese von Mantua erwähnt.

Daß Evangelista auch nach dem Tode seines Meisters mit dessen Hinterbliebenen Beziehungen unterhielt, ja, daß er, als der langjährige Mitarbeiter Giovannis, vielleicht auch die künstlerische Erziehung des jungen Raffael übernahm, erscheint ganz folgerichtig, und ebenso natürlich erscheint es, daß er bei dem ersten großen Auftrage, den der junge zum Meister herangereifte Künstler übernahm, als Mitkontrahent auftritt. Den von Scatassa publizierten Dokumenten entnehmen wir die interessante Tatsache, daß Evangelista und Timoteo Viti seit 1515 stets zusammen genannt werden, also wahrscheinlich das Malerhandwerk gemeinsam betrieben. Diese Ateliergemeinschaft der beiden Künstler muß bis zum Tode Vitis (1523) gedauert haben, denn Evangelista verpflichtet sich, die von jenem unvollendet hinterlassenen Arbeiten auszuführen, und 1538 arbeitet er mit Pietro, dem Sohne Vitis, wiederum in gemeinsamer Werkstätte. Auf Grund dieser Tatsachen hat Gronau die bezwingend verführerische These formuliert, daß eine Ateliergemeinschaft zwischen Evangelista und Timoteo Viti bereits seit dem Tode Giovanni Santis bestand und daß demnach der elfjährige Raffael in der mit Viti gemeinsam unterhaltenen Werkstätte seine erste künstlerische Ausbildung erfahren habe[2]).

Diese Ansicht Gronaus findet ihre Bestätigung in den ursprünglich zwar vielfach bekämpften, heute aber wohl allgemein angenommenen Ergebnissen der Forschungen Morellis, die den Zusammenhang zwischen den frühesten Werken Raffaels und dem Stile des in Bologna ausgebildeten Urbinaten Timoteo Viti auf analytischen Wege aufdeckten. Alle Unklarheit, die infolge gänzlichen Mangels an Tatsachen über den künstlerischen Werdegang Raffaels bisher herrschte, scheint beseitigt, wenn wir mit Gronau annehmen, daß Giovanni Santi vor seinem Tode dem in mehr als zehnjähriger Mitarbeit erprobten Evangelista di Pian di Meleto die Sorge für den weiteren Unterricht seines Sohnes anvertraute und daß dieser in der mit Timoteo Viti gemeinsam betriebenen Werkstätte in die bolognesisch-ferraresische Tradition eingeführt wurde, deren Einflüsse in den frühesten Werken Raffaels klar zu Tage treten. Demnach hätten Timoteo Viti und Evangelista di Pian di Meleto das Verdienst, die ersten Lehrer Raffaels gewesen zu sein.

(1) Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi p. 136.
(2) Kunstchronik, 20. Jahrgang, 1908/1909, Nr. 10, 25. Dezember, Sp. 145—150.

Digitized by Google

Leider ist die künstlerische Tätigkeit Evangelistas ganz in Dunkel gehüllt[1]). Trotzdem hat es nicht an Versuchen gefehlt, dem schemenhaften Meister zu einem Oeuvre zu verhelfen. So glaubte Ercole Scatassa das Werk eines schlichten Dorfmalers aus der weiteren Nachfolge Giovanni Santis und Timoteo Vitis in der Kirche San Francesco des Pian di Meleto benachbarten Örtchens Sassocorbaro bei Urbino als eine Arbeit Evangelistas ansehen zu müssen und in einem Tondo, das sich ehemals im Oratorium S. Andrea Apostolo zu Urbino befand und die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes darstellt, die Hand des Meisters zu erkennen[2]). Wie man aber auf den ersten Blick sah, und wie Egidio Calzini dann bald feststellte, handelte es sich um eine späte und schwache Arbeit eines Nachahmers Raffaels, der die Hauptfiguren aus der „heiligen Familie Franz des Ersten" übernommen hatte[3]).

Neuerdings hat Adolfo Venturi den Versuch unternommen, auf andere Weise ein Oeuvre Evangelistas zusammenzustellen, indem er die bisher Giovanni Santi zugeschriebenen Bilder auf Anklänge an die in der Kopie Costantinis uns überlieferten Stilelemente Evangelistas untersuchte. Er fand in einem Bilde der Budapester Nationalgalerie, das auf Santi getauft war, und das ihm auch sehr nahe steht, mehr Grazie in der Formenbildung und mehr „sentimento", als in den beglaubigten Werken Santis. Eine liebenswürdigere Abwandlung der Typen dieses Meisters glaubte er ferner in einigen der aus dem herzoglichen Palast zu Urbino, und zwar aus dem Studio Guidobaldos stammenden Musengestalten zu erkennen, die nach seiner Meinung von Santi begonnen und von dem hypothetischen Evangelista vollendet sein sollen[4]). Unmöglich wäre es nicht, daß auf dem von Venturi beschrittenen Wege eine gewisse Klärung der Frage herbeigeführt werden kann. Solange es aber nicht gelingt, ein wirklich sicheres Werk des Meisters aufzufinden, bleiben wir auf Vermutungen angewiesen.

Wir wissen nicht, wann Raffael Urbino verlassen hat. Das bekannte Dokument vom 13. Mai 1500, das den gerichtlichen Vergleich mit der Stiefmutter betrifft, gibt an, daß Raffael bei dem Gerichtsakt nicht zugegen war. Aller Wahrscheinlichkeit nach weilte er damals bereits in Perugia, wo wir ungefähr zur gleichen Zeit auch Perugino nachweisen können, der am 23. April ein Stück Land kaufte und am selben Tage über den Empfang von 120 Dukaten für das Altarbild in S. Pietro bei Perugia quittierte. Einen beträchtlichen Teil des Jahres weilte Perugino dann in Florenz, mit der Vollendung des großen Altarwerkes für Vallombrosa und anderen Arbeiten beschäftigt. Inzwischen scheint Raffael in Città di Castello den freilich umstrittenen Gonfalone für die Brüderschaft von S. Trinità und den heiligen Nikolaus für S. Agostino gemalt zu haben, um nach Erledigung dieser Arbeiten wieder als Gehilfe in die Werkstätte Peruginos einzutreten. Diese Tätigkeit Raf-

(1) Lisa von Schlegel hat neuerdings in den Urbinater Archiven und zwar zunächst im Archivio del S. S. Sacramento Nachforschungen angestellt, aus denen wir entnehmen, daß Evangelista von 1513 bis 1522 damit beschäftigt war in der Kapella del S. S. Sacramento im Dom zu Urbino Malereien auszuführen, die zugrunde gegangen sind. Ferner fand sie im Archiv der Confraternità del Corpus Domini die leider undatierte Notiz, daß sowohl Evangelista wie Raffael Mitglieder dieser Brüderschaft gewesen sind. (Vgl. Rassegna d'Arte 1911, p. 72—75.)

(2) Arte e Storia, Florenz, 1910, Fasc. 6, p. 167, mit Abbildungen.

(3) Rass. Bibl. dell'Arte Italiana, 1910, Fasc. 5—7, p. 48.

(4) Vortrag im Palazzo Doria in Rom, am 14. Februar 1911 vor der Società Italiana di Archeologia e di Storia dell'Arte, abgedruckt im Arte 1911, fasc. 2.

Digitized by Google

faels als Gehilfe Peruginos hat vielleicht bis zu seiner Übersiedelung zu ständigem Aufenthalt nach Florenz gedauert. Wann sie aber begonnen hat, darüber schweigen die Akten. Vor 1499 kann es kaum gewesen sein, da Perugino, wie urkundlich feststeht, in den Jahren von 1495 bis 1499 ein Wanderleben führte und, wenn er nicht auf Reisen war, in Florenz seinen Wohnsitz hatte. Zu diesem äußeren Grunde für die Meinung, daß Raffael erst am Schlusse des Jahrhunderts in Peruginos Werkstätte eintrat, kommt noch ein innerer: Wäre er bereits im zarten Knabenalter unter Peruginos Einfluß gekommen, so hätten wir keine Erklärung für die Stileigentümlichkeiten Timoteo Vitis in den ganz frühen Arbeiten des jungen Raffael. Daß Raffael eine gediegene künstlerische Ausbildung nach Perugia mitbrachte, erscheint gewiß, und daß er nach absolvierter Lehrzeit noch vieles von seinem neuen Meister übernahm, und daß dieser fortan einen entscheidenden Einfluß auf sein künstlerisches Schaffen ausübte, ist zu natürlich, als daß es überraschen könnte. Perugino stand damals im Anfang der Fünfziger und war auf dem Höhepunkt seines Schaffens angelangt. Noch hatte er nicht durch übertriebenes Heranziehen von Gehilfen und durch schematische Selbstwiederholung seinen Ruf geschädigt. Bis zum Jahre 1500 hielt er sich auf der Höhe, die er langsam und mühselig im Laufe der neunziger Jahre erklommen hatte. Von da an ging es allmählich bergab. Zu der Zeit aber, als Raffael bei ihm arbeitete, war Perugino noch einer von den ganz großen Meistern.

Die neuere Stilkritik beginnt schon in den Werken Peruginos aus den letzten Jahren des Quattrocento nach Spuren der Mithilfe Raffaels anzuschauen. Wir finden sie zum ersten Male deutlich manifestiert in einem großen Altarwerke Peruginos, von dem jetzt gehandelt werden soll.

Im Jahre 1500 vollendete Perugino im Auftrage des peruginer Notars Bernardino di ser Angelo ein Tafelbild für die Kirche S. Agostino mit der Madonna in Glorie zwischen den Heiligen Nikolaus (oder Thomas von Villanova), Bernhardin, Hieronymus und Sebastian, ein Bild, dessen bis jetzt verschollen geglaubte Predelle das Berliner Kaiser Friedrich-Museum besitzt. Diese Predelle, deren Zugehörigkeit ältere Peruginer Autoren, wie Orsini[1]) und G. B. Morelli[2]) bestätigen, trägt die Inschrift: HOC OPUS FECIT FIERI SER BERNARDINUS S. ANGELI ANNO SALUTIS MD und stellt in deutlicher Anlehnung an das Abendmahl Peruginos in S. Onofrio zu Florenz den gleichen Gegenstand dar.

Das heute in der städtischen Pinakothek zu Perugia bewahrte Hauptstück des Altarwerkes ist vor allem deshalb für uns wichtig, weil Raffael an seiner Ausführung stark beteiligt ist, und weil es das früheste Werk Peruginos ist, an dem Raffael ganz selbständig mitgearbeitet hat. Die Madonna mit dem Kinde finden wir in Raffaels Madonna aus dem Hause Diotalevi im Kaiser Friedrich-Museum wieder; die beiden knieenden Heiligen sind in Haltung und Stellung auf Raffaels Kreuzigung für S. Domenico in Città di Castello wiederholt, nur daß an die Stelle

(1) Orsini, Guida di Perugia p. 127—138. — S. Agostino. „Segue la Cappella di S. Tommaso da Villanova. A dritta è allogata una tavola colla Madonna e 'l Bambino, S. Tommaso da Villanova, S. Bernardino da Siena, e S. Sebastiano; e a piedi sul mezzo è un piccolo portello con il Salvatore. Nella predella un' istorietta dell' ultima Cena di Cristo coi dodici Apostoli. Vi è notato il tempo in cui fu fatta l'opera. Anno Salutis MD. È opera di Pietro Perugino, fatta nel suo miglior fare; è composta assai semplicemente, e con facilità".

(2) Morelli erwähnt in seinen „Brevi notizie . . . di Perugia 1683, die Predelle, aber ohne die Jahreszahl und die Darstellung genau anzugeben; er gedenkt aber der kleinen Figuren auf der Predella und bemerkt, daß die Kapelle den „Signori Benedetti, cognominati Capra" gehörte.

Digitized by Google

des S. Sebastian eine Magdalena getreten ist. Wenn diese Indizien die Annahme stützen, daß Raffael als Gehilfe Peruginos dessen Zeichnungen für die Komposition seiner eigenen Gemälde benutzte, so ist andererseits hervorzuheben, daß Einzelheiten an dem Peruginer Altarwerk, wie die doppelten Kreise der Heiligenscheine, die sich auf allen früheren Bildern Raffaels, bei Perugino aber fast nie finden, und ferner, wie Knapp richtig bemerkt, die Bildung der Hand, die breiter als bei Perugino ist, die weichen, rundlichen Formen des Gesichtes, besonders der Madonna und die unbestimmte, faltenreiche Behandlung des Mantels der Madonna, an Raffael erinnern, der freilich damals noch ganz unter dem Einfluß seines Meisters stand[1]).

Am 2. März 1499 erhielt Perugino den Auftrag auf eine Auferstehung Christi, ferner auf ein Fresko mit der Darstellung des heiligen Rochus und Dekorationsmalereien für die Kirche S. Francesco dei Conventuali in Perugia. Das Altarbild ist nach mancherlei Schicksalen in die vatikanische Gemäldegalerie gelangt. An seiner Ausführung hat der junge Raffael einen nicht unbedeutenden Anteil. Die schlafenden Wächter und die beiden anbetenden Engel sind ganz im Geiste Raffaels. Durchaus peruginesk aber ist die Gestalt Christi und die weiträumige, sonnenhelle Landschaft. Der Lohn von 50 Fiorini, der dem Meister für ein so großes Altarstück, ein Fresko und Dekorationsmalereien ausgesetzt war, erscheint recht gering und der Lieferungstermin, kaum zwei Monate, recht kurz, so daß ihn Perugino bei seiner außerordentlich rührigen Tätigkeit im Jahre 1499 doch nicht hätte einhalten können. Beide Umstände, der geringe Lohn und der kurze Lieferungstermin, mögen ihn bewogen haben, einen großen Teil der Ausführung seinem jungen Gehilfen zu überlassen. Die Vollendung des Bildes aber hat sich gewiß bis in den Anfang des neuen Jahrhunderts hingezogen.

Auch in dem Hauptwerk Peruginos, den wahrscheinlich im Jahre 1500 vollendeten Fresken des Cambio, sucht die neuere Stilkritik nach einem Anteil Raffaels.

Unter den Schülern Peruginos, die an der Ausschmückung des Cambio mitarbeiteten, erwähnt Vasari den Alovigi di Assisi, genannt L'Ingegno, und aus den Zahlungsvermerken der Bücher des Cambio geht hervor, daß Giovanni Ciambella, genannt Fantasia, und Roberto da Montevarchi während der Arbeiten im Cambio Gehilfen Peruginos waren[2]). Solange aber keine sicheren Werke dieser Meister nachgewiesen sind, läßt sich über ihre Beteiligung nichts feststellen. Lancellotti, ein Peruginer Autor des XVII. Jahrhunderts, erzählt in seiner Scorta Sagra, daß Raffael die Gewölbe und in wenigen Stunden zum größten Erstaunen des Meisters den Kopf des Christus der Transfiguration gemalt habe[3]).

Daß Perugino ein so großes Werk nicht ohne Gehilfen ausgeführt hat, wäre selbstverständlich, auch wenn man nicht wüßte, in welchem Maße er sich schon damals der Arbeit seiner Schüler bediente, um sich der zahlreichen Aufträge zu entledigen. Wenn der Meister auch die Wandbilder zum größten Teil eigenhändig ausgeführt hat, so ist die Decke hingegen ganz von Schülern nach Zeichnungen des Meisters vollendet worden. Ob aber Raffael daran beteiligt ist, bleibt eine offene Frage. Jedenfalls ist sein Anteil nicht mehr festzustellen.

Als ein Werk Raffaels galt in früheren Zeiten das Abendmahl in S. Onofrio zu Florenz. Schmarsow war der erste, der es mit schwerwiegenden Gründen für

(1) F. Knapp, Perugino, Künstler-Monographien, Bd. 87, Bielefeld und Leipzig, 1907, p. 98.

(2) Siehe Adamo Rossis „Storia artistica del Cambio di Perugia, compilata sopra nuovi documenti" im Giornale di Erudizione artistica, Bd. 3, 1874, p. 3—32.

(3) Ms. der Comunale zu Perugia, c. 201 t.

Digitized by Google

Perugino in Anspruch nahm[1]). Für die Zuschreibung an Raffael läßt sich, abgesehen von der während der Restauration ganz erneuerten und vielleicht sogar gefälschten Inschrift auf dem Kleidersaum des Apostels Thomas RAP. VR. MDV (?) kein Argument anführen. Für die Datierung gibt einen terminus ante quem die aus der Werkstatt Peruginos hervorgegangene, bereits oben erwähnte Wiederholung des Abendmahles auf der Predellentafel der Madonna zwischen vier Heiligen mit dem Datum 1500 im Kaiser Friedrich-Museum. Vor diesem Bilde also und sicherlich nach dem Tafelbilde der Beweinung Christi aus dem Jahre 1495 (Pitti) und nach dem Fresko der Kreuzigung in S. Maria Maddalena dei Pazzi aus dem Jahre 1496 wird dieses schwächere, aber des Meisters durchaus nicht unwürdige Werk angesetzt werden dürfen.

Wenn Raffael, wie wir gesehen haben, bis zum Jahre 1503 mehrfach für Città di Castello beschäftigt war, und in allen für diese Stadt geschaffenen Werken der Stil Peruginos in die Erscheinung tritt, so müssen neue, frische Eindrücke aus Perugia und eine Tätigkeit als Gehilfe in Meister Pietros Werkstätte angenommen werden. Diese Mitwirkung Raffaels läßt sich an mehreren zwischen 1500 und 1504 entstandenen Werken Peruginos nachweisen. Es scheint zwischen ihnen ein geistiger Austausch stattgefunden zu haben, der für den jungen, hochbegabten Künstler von größter Bedeutung wurde uud zugleich den alternden Meister zu neuem Aufschwunge mitriß. Raffael hat eine ganze Anzahl seiner Gemälde aus der Zeit von 1500 bis 1504 unter den Augen und wahrscheinlich in der Werkstätte Peruginos begonnen und in weitestem Umfange Kompositionen und Entwürfe des Meisters für seine eigenen Arbeiten verwendet. Bei den im folgenden mitgeteilten Nachweisen der Einflüsse Peruginos auf die von Raffael in der genannten Epoche geschaffenen Werke schließen wir uns im allgemeinen Georg Gronau an.

Raffaels Madonna del Libro ist eng mit der Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts verwandt, auf deren anderer Seite sich die Kompositionsskizze zu der Madonna del Duca di Terranuova befindet. Wie Morelli zuerst erkannt hat[2]), rührt dieses Blatt von Perugino her, doch lehnt sich Raffael in der Ausführung mehr an Pinturicchios großes Altarwerk von 1498 in der Peruginer Pinakothek an. Bei der Übertragung des Bildes auf Leinwand konnte festgestellt werden, daß Raffael während der Arbeit eine Änderung vorgenommen hat. Die Madonna hielt ursprünglich an Stelle des Buches einen Apfel in der rechten Hand. Dadurch wird der Zusammenhang des Bildes mit der Berliner Skizze noch auffälliger[3]). In der Ausführung der Madonna mit den Heiligen Franciscus und Bernhardin (im Berliner Museum) schließt sich Raffael teils an das genannte Werk Pinturicchos an, teils folgt er, besonders in dem heiligen Franciscus, dem Vorbilde Peruginos. Für die Madonna di Casa Diotalevi, die früher als Werk Peruginos galt, ist die Madonna mit vier Heiligen Peruginos vorbildlich gewesen, doch ist, wie bereits dargelegt, Raffael an dieser Schöpfung seines Lebens stark beteiligt.

Ganz peruginesk ist die Madonna Solly, deren Komposition auf eine Federzeichnung Peruginos im Louvre zurückgeht, während der Christusknabe dem Altarbilde Peruginos von 1493 in den Uffizien entlehnt ist. Der heilige Sebastian in der Accademia Carrara zu Bergamo, dessen direktes Vorbild sich nicht nachweisen läßt, gehört ebenfalls in die Peruginer Periode Raffaels. Beachtenswert ist der Hinweis Berensons[4]), daß eine Wiederholung des Bildes von der Hand Spagnas in der

(1) Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. V, Jahrg. 1884.
(2) Die Galerie zu Berlin, Leipzig, p. 262 u. f.
(3) Vgl. Lippmann im Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. II, 1881, p. 62.
(4) Gazette des Beaux-Arts, 1896, p. 212.

Digitized by Google

Sammlung Roß zu New York existiert. Dieser Umstand läßt die Entstehung des Bildes in Perugia als nahezu sicher erscheinen. Die Kreuzigung aus S. Domenico in Città di Castello, jetzt in der National Gallery in London, laut Inschrift vom Jahre 1503, ist fast ganz aus dem Formenschatz Peruginos zusammengestellt. Die Nachweise im Einzelnen gibt Gronau[1]).

Die jetzt verdeckte Inschrift auf dem Bilde: HOC OPUS FECIT DNICUS TOME DE GAVARIS MDIII hat Magherini-Graziani zuerst bekannt gemacht[2]). Demselben Autor verdanken wir die wichtige Angabe, daß die Tafel für den Altar zu klein ist, daß also noch eine Predelle dazugehört, von der zwei Tafeln kürzlich durch Gronau nachgewiesen wurden, die eine in der Sammlung Frederick Cook in Richmond, nach Gronaus interessanter Feststellung ein Wunder des heiligen Hieronymus darstellend, der den Häretiker Sabinianus bestraft, die andere, in der Galerie zu Lissabon, auf welchem ein Wunder gezeigt wird, das der Schüler des Hieronymus, Eusebius, mit dem Mantel des Heiligen an drei in der Nacht verstorbenen Männern vollführt, die vom Tode erweckt werden und nun durch ihre Erzählungen von Hölle, Fegefeuer und Paradies die Irrigkeit der häretischen Lehre nachweisen. Gronaus Hinweis auf die Zugehörigkeit der beiden Tafeln zu dem Crucifixus für Città di Castello scheint uns besonders verdienstlich.

Die Krönung Mariä, der erste Anlauf des jungen Meisters zu einer stark bewegten, figurenreichen Komposition, verrät in allen Einzelheiten den Einfluß seines Lehrers, dessen Typen Raffaels Jugendwerk an edler Begeisterung und tiefer Innerlichkeit jedoch weit übertrifft. Weit mehr noch als in dem Hauptbilde erscheint Raffael von Perugino in den Darstellungen der Predelle abhängig, die er einer Reihe der schönsten Kompositionen seines Lehrers, den Szenen aus dem Marienleben auf dem Altarwerk von 1497 in S. Maria Nuova zu Fano entlehnt hat. Von Vasari stammt die seither in die Literatur übergegangene Angabe, daß Raffael die Krönung Mariä für Maddalena degli Oddi gemalt habe. Nun ergibt sich aber aus demnächst in den vom Kunsthistorischen Institut zu Florenz herausgegebenen Italienischen Forschungen von dem Unterzeichneten zu publizierenden Urkunden, daß Perugino am 15. Dezember 1512 den Auftrag übernahm, für die Kirche S. Maria zu Corciano bei Perugia ein Tafelbild mit Predelle, darstellend die Himmelfahrt Mariä, nach dem Vorbilde der Tafel zu liefern, welche Alessandra di Simone degli Oddi für die Kirche S. Francesco in Perugia hatte malen lassen.

Über Maddalena degli Oddi besitzen wir keinerlei Nachricht aus Chroniken und Dokumenten. Dagegen wissen wir aus einem Totenbuch der Kirche San Francesco, daß Alessandra degli Oddi am 15. Juli 1516 in ihrer Kapelle beigesetzt wurde und daß sich auf ihrem Grabstein die Inschrift befindet: LEANDRAE. SUMMAE / PUDICIITIAE. ET PROBITATIS / SIMONIS. ODDI. CIVIS. PRIMARII / UXORI FILIAE. PIENTISS [IMAE] POSVERE / MDXVI. Es ist in höchstem Grade wahrscheinlich, daß hier ein Irrtum Vasaris vorliegt, und daß Crispolti und alle Späteren diese Angabe aus Vasari geschöpft haben. Nicht weniger bemerkenswert als dieser Hinweis auf die Stifterin des Altarwerkes aus San Francesco, das jetzt die vatikanische Galerie bewahrt, ist der Umstand, daß dem schon betagten Meister ein Werk seines genialen Schülers als Vorbild hingestellt wurde. Übrigens entspricht das Gemälde Peruginos, das noch heute auf dem Hochaltar der Pfarrkirche S. Maria zu Corciano prangt, in der Komposition keineswegs dem Altarwerke Raffaels für S. Francesco in Perugia, sondern

(1) Op. cit. p. 220.
(2) L'Arte a Città di Castello.

Digitized by Google

ist vielmehr eine schematische Replik früherer, ähnlicher Darstellungen Peruginos, wie der Himmelfahrt Mariä von 1500 in der Accademia zu Florenz und der Himmelfahrt Christi in Lyon (ehemals in S. Pietro zu Perugia) und im Dom zu Sansepolcro.

Das Hauptwerk der Peruginer Periode Raffaels ist das Sposalizio, das, wie aus Urkunden hervorgeht, die Magherini-Graziani im Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria publiziert hat, von Filippo degli Albezzini für den Altar S. Giuseppe in S. Francesco zu Castello gestiftet wurde [1]). Man hat stets angenommen, daß Raffael als Vorbild das Sposalizio benutzte, das Perugino für den Dom zu Perugia gemalt hat, indem er die Gruppe der Männer und der Frauen vertauschte. Neuerdings jedoch ist, wie bekannt, von Berenson die These aufgestellt worden, jenes Altarbild sei ein Werk Spagnas und umgekehrt mit Benutzung von Raffaels Bild entstanden [2]). Über das Sposalizio für den Dom zu Perugia besitzen wir jetzt aber Dokumente, welche erweisen, daß zuerst Pinturicchio, und dann Perugino den Auftrag erhielt, es auszuführen, weiter wissen wir, daß es gegen Ende des Jahres 1503 noch nicht vollendet war. Es wird die Leser dieser Zeitschrift interessieren, über die zwecks Klärung dieser Frage von Adamo Rossi in den Peruginer Archiven begonnenen und von dem Unterzeichneten zu Ende geführten Forschungen, die demnächst veröffentlicht werden sollen, einiges zu erfahren.

Die früheste, bisher unbekannte und von Adamo Rossi entdeckte archivalische Notiz über das Sposalizio Peruginos ist der Beschluß des Peruginer Magistrats vom 31. Mai 1486, also etwa 13 Jahre, bevor Perugino den Auftrag erhielt, der Brüderschaft von S. Giuseppe für den Bau ihrer Kapelle im Dom und für das zu malende Altarbild eine Beihilfe von 200 Fiorini zu gewähren. Am 16. September 1489 erteilte die Brüderschaft den Auftrag dem Bernardino Pinturicchio. Dieser versprach, die Arbeit im nächsten April zu beginnen und sich dem Schiedsrichterspruch zweier Sachverständiger zu unterwerfen, zu denen, falls eine Verständigung über den zu zahlenden Lohn nicht zustande käme, noch ein dritter durch den Bischof von Perugia gewählt werden sollte. Als erste Zahlung bei Beginn der Arbeit wurden 20 Fiorini und 20 Soldi festgesetzt. Schon am 26. September erteilte Pinturicchio jedoch dem Maler Bartolomeo Caporali Vollmacht, seine Interessen der Brüderschaft S. Giuseppe gegenüber zu vertreten, wahrscheinlich, weil er beabsichtigte, nach Rom zurückzukehren. Er hat dann jahrelang fern von Perugia gelebt, und seine lange Abwesenheit mag die Brüderschaft veranlaßt haben, den Auftrag schließlich an Perugino weiterzugeben. Am 22. Februar 1495 erhält die Brüderschaft auf ihr Ersuchen vom Peruginer Magistrat eine neue Beihilfe von 15 Fiorini, „pro una tabula facienda in Capella Sancti Josephi in Ecclesia Sancti Laurentii", und am 28. Februar gelangte der Magistratsbeschluß zur Ausführung. Trotz dieser Unterstützung seitens der Stadt zögerte die Brüderschaft noch vier Jahre mit der Erteilung des Auftrages. Erst am 11. April 1499 wurde in einer Versammlung der Vorsteher der Confraternità darüber beraten, ob der Auftrag an Perugino oder an einen anderen Künstler zu vergeben sei. Nachdem der Prior die Frage zur Diskussion gestellt hatte, ergab sich, daß drei Mitglieder einen Aufschub wünschten, bis genügende Mittel vorhanden seien. Bei der Abstimmung jedoch erklärten alle 14 Teilnehmer an der Versammlung: „quod tabula debeat locari magistro Pietro ad pingendum". Ob die Brüderschaft sofort nach der Beratung, oder erst später sich Perugino verpflichtete, bleibt

(1) Loc. cit.

(2) Gazette des Beaux-Arts, IIIe période, t. XV, April 1896, p. 273 u. ff. und The study and criticism of Italian Art, Bd. II, London 1902.

Digitized by Google

ungewiss, weil es bisher nicht gelungen ist, das Aktenstück über die Erteilung des Auftrages zu finden. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß man sich bald dazu entschloß, da die Arbeiten am Cambio sich ihrer Vollendung näherten und Pietro sich vielleicht mit dem Gedanken trug, gleich nach der Fertigstellung der Cambiofresken seine Tätigkeit in Florenz wieder aufzunehmen. In den nächsten Jahren fuhr die Brüderschaft fort, Gelder zu sammeln. Am 3. November 1500 erhielt sie vom Magistrat zu Perugia wiederum eine Unterstützung von 15 Fiorini „pro pictura et ornamento tabule pingende", und am 25. Juni 1503 faßte der Magistrat den Beschluß, daß der Restbetrag einer gewissen Summe entweder für das Gitter der Kapelle oder für den Altar, oder aber für das Altarbild zu verwenden sei. Einem von uns im Peruginer Notariatsarchiv aufgefundenen Testament des Kaufmanns Paride di Baldassarre di Paolo Petrini vom 26. Dezember 1503 entnehmen wir die interessante Tatsache, daß damals das Sposalizio noch nicht vollendet war, denn Paride Petrini hinterläßt der Confraternità di S. Giuseppe 5 Fiorini, welche Perugino erst nach Vollendung des Bildes zu zahlen sind: „pro solvendo magistro Petro pictori de Perusio pro pictura tabule Capelle dicte Fraternitatis solvendos tunc quando ditta tabula perfecta fuerit et non ante, videlicet dicto magistro Petro seu alteri magistro qui eam perfecerit".

Aus dem mitgeteilten Nachrichtenmaterial ergibt sich also, daß vor dem 11. April 1499 das Bild nicht begonnen sein konnte und daß es gegen Ende des Jahres 1503 noch nicht vollendet war. Des weiteren folgt daraus, daß Raffaels Sposalizio, das laut Inschrift 1504 vollendet wurde, fast gleichzeitig mit dem Sposalizio seines Meisters, und vielleicht in der Werkstätte und unter den Augen desselben entstanden ist.

Ein Vergleich der beiden Gemälde zeigt sofort, daß Peruginos Sposalizio die ältere, altertümlichere Redaktion des Themas ist. Ähnlich wie in dem Fresko der Schlüsselübergabe sind hier die handelnden Personen am vorderen Bildrande in gleicher Größe aufgereiht. Raffael dagegen läßt seine Figuren schon in der zweiten Reihe kleiner werden, stellt die beiden Hauptpersonen um und rückt sie weiter auseinander, so daß der Vorgang deutlicher wird, läßt den Priester, der bei Perugino als vertikale Mittelachse wirkt, durch eine leichte Bewegung seines Oberkörpers die Bewegung Mariens begleiten, vereinigt die Zahl der Zuschauer, die er ebenfalls umgestellt hat, so daß links die Frauen, rechts die Männer stehen, zu Gruppen, schafft aus der Gestalt des stabbrechenden Jünglings, die bei Perugino unter den Begleitfiguren fast verschwindet, eine höchst wirkungsvolle Kontrastfigur, welche die Symmetrie aufhebt, und gibt schließlich in dem hübschen Zentralbau, der die Komposition zusammenfaßt, eine Linie, welche dem halbrunden oberen Abschluß des Bildes besser entspricht, als die durch den Rahmen abgeschnittene Halbkuppel Peruginos.

Nach dem oben gesagten ist es eigentlich überflüssig, zu betonen, daß wir uns Berensons Ansicht, so geistreich sie auch vorgetragen ist, durchaus nicht anschließen können. In der Komposition, in der Formengebung, in der klaren Umrißzeichnung, in der Behandlung des Faltenwurfes, in der Zeichnung der Köpfe und der Hände finden wir die charakteristischen Eigentümlichkeiten der gesicherten Werke Peruginos wieder. Es erscheint auch ganz unglaubhaft, daß der Meister ein Bild, das für die vornehmste Kapelle der Stadt bestimmt war, einem Schüler hätte anvertrauen dürfen.

Bis zum Jahre 1798, der Zeit der französischen Invasion, prangte das Sposalizio auf seinem Altar in S. Francesco zu Città di Castello [1]). Um die Stadt vor einer

(1) Magherini-Graziani publiziert in seiner mehrfach erwähnten Abhandlung zwei interessante Briefe aus dem Florentiner Staatsarchiv, aus denen hervorgeht, daß schon 1571 Herzog Guidobaldo von Urbino den (vergeblichen) Versuch machte, das Sposalizio für seine Galerie zu erwerben.

Digitized by Google

Plünderung durch die französische Armee zu bewahren, schenkte der Magistrat der Stadt dem Kommandanten der Okkupationstruppen, General Giuseppe Lechi, das kostbare Werk[1]). Der General entledigte sich bald für 3600 Zechinen des Bildes, das nun in den Besitz des Sammlers Giacomo Sannazari in Mailand kam, der es bis an sein Lebensende hoch in Ehren hielt. Vom Ospedale Maggiore, das es geerbt hatte, kaufte es die italienisch-französische Regierung für den bescheidenen Preis von 45 000 Lire. Am 5. April 1806 erwarb es die Direktion der Brera-Galerie zugleich mit der Madonna Giovanni Bellinis von 1510 und der Assunta von Marco d'Oggiono, auf Befehl des Vizekönigs Eugen Beauharnais. Noch einmal kam das Sposalizio in Gefahr: Im Jahre 1859, als die Franzosen in Mailand einzogen, wollten die hochwohlweisen Stadtväter nach dem Vorbilde derer zu Città di Castello es den Siegern schenken. Es ist ein Glück, daß dieser Beschluß nicht zur Ausführung gelangte.

* * *

Im Jahre 1504 kehrte Raffael nach Urbino zurück. Damals war die kleine Stadt am Ufer des Metaurus eines der bedeutendsten Centren des Humanismus in Italien. Um die kluge und geistvolle Elisabetta Gonzaga, die Gemahlin Herzog Guidobaldos und um die edle Maria Pia, die Braut eines natürlichen Bruders des Herzogs, pflegte sich in den Abendstunden die Blüte der kirchlichen und weltlichen Würdenträger, der Gelehrten, Dichter, Diplomaten und Musiker zu versammeln, von denen nur der Kardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena, der Venezianer Pietro Bembo, den später gleichfalls der Kardinalspurpur schmückte, und der Graf Baldessar Castiglione genannt sei, der diesen Abenden in seinem „Cortegiano" ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Wir dürfen wohl annehmen, daß auch der junge Raffael an dem eleganten und geistvollen Hofe verkehrte, wo man über die „doti del perfetto cortegiano" und über die „perfetta donna di palazzo" diskutierte und mit gleichem Scharfsinn auch ernsteren Lebensproblemen nachging. Raffael war damals ein Künstler von Ruf und Rang, und sein Vater Giovanni Santi hatte, wie schon seine „Cronaca rimata" und das Festspiel bei der Vermählung Guidobaldos mit Elisabetta beweisen, gute Beziehungen zum Hofe unterhalten. Und wenn auch der Brief als apokryph bezeichnet werden muß, in welchem Giovanna Feltria, die Schwester des Herzogs, den jungen Raffael an den Gonfaloniere von Florenz, Pier Soderini, empfahl, so ist dagegen sicher authentisch jener in der vatikanischen Bibliothek bewahrte Brief Raffaels an seinen Oheim Simone Ciarla, in welchem er sich als des Herzogs „anticho servitore e famigliare" bezeichnet hat[2]). Es ist sehr wahrscheinlich, daß er während dieses kurzen Aufenthaltes in der herzoglichen Residenz im Auftrage seines kunstsinnigen Landesherrn ein Bildnis eines Knaben in fürstlicher Tracht schuf, das im Palazzo Pitti bis vor Kurzem den Namen Giacomo Francia trug und durch Gronau zum ersten Male Raffael zugeschrieben worden ist[3]). Aus unveröffentlichten Inventaren gibt Gronau den wichtigen Hinweis, daß dieses Porträt zu den Kunstschätzen der Herzöge von Urbino gehört hat und mit ihnen 1631 nach Florenz gekommen ist.

Schon Durand-Gréville[4]) hatte die Vermutung ausgesprochen, daß wir hier das Porträt des jungen Thronfolgers, Francesco Maria della Rovere vor uns haben, der

(1) S. Adamo Rossi in Giornale di Erudizione Artistica, Nuova Serie, 1883, Heft 1, p. 8—10.
(2) Mus. Borg. P. F.
(3) op. cit. p. 222, Abb. S. 16.
(4) Revue de l'Art ancien et moderne, 1905, p. 377—386, mit Varianten, kürzer gefaßt, in Angers-Artiste, 1906.

Digitized by Google

im März 1490 oder 1491 geboren war und dessen authentische Bildnisse auf Münzen und auf einer Miniatur der vatikanischen Bibliothek eine große Ähnlichkeit mit dem Dargestellten zeigen. Wir werden daher annehmen dürfen, daß dieses prachtvolle Bildnis den jungen Francesco Maria della Rovere im Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren darstellt, im Jahre 1504 von Raffael in Urbino gemalt.

Durch die Übersiedelung zu ständigem Aufenthalt nach Florenz, im Herbst 1504, kam Raffael unter den Einfluß Leonardos und Fra Bartolommeos, und als er 1505 in Perugia, im Kamaldulenser Kloster San Severo eine Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit malte, stand er bereits unter der Herrschaft Fra Bartolommeos. Aber noch in dem großen Altarwerk für die Nonnen von S. Antonio zu Perugia, das wahrscheinlich gegen Ende des Jahres 1505 vollendet worden ist, treten, wie Gronau feststellt, Einflüsse Peruginos klar zu Tage, besonders in der Lunette und in der Gruppe der von drei Frauen gestützten Maria, die ein Motiv der Kreuzabnahme Peruginos für die Santissima Annunziata in Florenz (1505 begonnen und 1506 vollendet) wiederholt. Die Komposition der Madonna del Duca di Terranuova, jetzt im Kaiser Friedrich-Museum, läßt sich auf die bereits erwähnte Zeichnung Peruginos im Berliner Kupferstichkabinett zurückführen, die Raffael mit einigen Änderungen für seine Studie in Lille benutzt hat. Noch enger als in dieser Studie schloß Raffael sich in der Ausführung des Bildes an seinen Meister an, von dessen Zeichnung er die Hauptfiguren übernahm.

Mit der Madonna del Granduca, die bald nach der Madonna del Duca di Terranuova ausgeführt wurde, beginnt die Florentiner Periode des Meisters, aber der Einfluß Peruginos manifestiert sich noch immer deutlich in der kleinen Madonna Cowper und in noch viel größerem Umfange in der Madonna Ansidei, deren Entwurf und Mittelgruppe nach Gronaus Ansicht noch vor Raffaels Weggang von Perugia entstanden sind, während die Vollendung in Florenz erfolgte. Umbrische Reminiscenzen zeigt dann noch die S. Catharina der National Gallery, deren Typus demjenigen der Magdalena des Crucifixus aus Città di Castello und dem S. Johannes der Krönung Mariens verwandt ist, ferner die Madonna im Grünen in Wien und, wenn auch in geringerem Grade, die Madonna del Cardellino in den Uffizien.

Eine letzte Erinnerung Raffaels an Peruginer Eindrücke gibt die in Rom um 1512 vollendete Madonna di Foligno, wo der Künstler auf der Höhe seiner Schöpferkraft Kompositionsmotive verwertete, die alte Peruginer Gonfalonebilder[1]) aufweisen.

Auf leichtem Gewölk heranschwebend, neigt sich die Gottesmutter zu dem von Hieronymus empfohlenen Stifter. Links blickt der heilige Franz empor, der mit einer hinausdeutenden Handbewegung gleichsam die ganze gläubige Gemeinde in seine Fürbitte einschließt. Ein Engelknabe, der ein Cartello trägt, ist, wie auf den Gonfaloni von S. Fiorenzo, S. Domenico und S. Lorenzo in Perugia das Bindeglied zwischen Erde und Himmel. An Stelle des Landschaftsstreifens, den fast alle Gonfaloni aufweisen, tritt hier eine ideale Ansicht von Foligno. Doch überbietet Raffael seine bescheidenen umbrischen Vorgänger durch eine Vielseitigkeit und Tiefe der geistigen Kontraste, die, abgesehen von der rein formalen, jede Vergleichbarkeit aufhebt.

Der Zweck dieser Zeilen wäre erreicht, wenn es dem Verfasser gelungen sein sollte, die künstlerische Tätigkeit Raffaels in Città di Castello und in der Werkstätte Peruginos auf Grund einiger neuer Beobachtungen und durch Verknüpfung dieser mit den Forschungsresultaten anderer einigermaßen überzeugend darzulegen.

(1) S. Repert. f. Kunstwissenschaft, Bd. 32, 1909, p. 233.

Digitized by Google

NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE VOM „WERDEN DER GOTIK“

Von ERNST GALL

Mit neun Abbildungen auf sechs Tafeln

UNTERSUCHUNGEN ZUR BAUGESCHICHTE DER NORMANDIE

Seitdem Dehio zunächst im Repertorium für Kunstwissenschaft und später in der kirchlichen Baukunst des Abendlandes[1]) seine Untersuchungen über das hier zu behandelnde Thema veröffentlicht hat, sind von deutscher Seite diese Forschungen nicht weiter fortgesetzt worden. Man kann auch nicht sagen, daß seine so wohlbegründeten Ausführungen jenen durchschlagenden Erfolg bei den französischen Forschern hatten, der ihnen zu wünschen gewesen wäre. Man hat niemals im ganzen darauf geantwortet, und wenn man etwa den letzten Band des Congrès Archéologique de France, Caen 1908, aufmerksam durchliest, kann man die Wahrnehmung machen, daß seine Forschungsergebnisse im allgemeinen abgelehnt worden sind, wenn man auch im einzelnen hier und da sich stillschweigend manche seiner Ergebnisse aneignete.

Indessen hat Dehio von anderer Seite eine wesentliche Unterstützung erfahren durch die sehr bedeutenden Artikel, die der Engländer Bilson in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichte, vor allem durch seine Untersuchungen über die Kathedrale von Durham[2]).

Es ist hier mit großer historischer Sicherheit festgestellt worden, daß die Erbauer der Rippengewölbe auf dem Hochschiffe des Chores — und eben solche deckten die Seitenschiffe — der Ile de France in ihrer bedeutungsvollen bautechnischen Neuerung gar nichts verdanken konnten, denn die erwähnten Bauteile sind gegen 1104 entstanden, zu einer Zeit also, wo nach allem, was wir mit Sicherheit sagen können, in der Ile de France niemand an derartige Dinge dachte.

Die nächste Folge war, daß Robert de Lasteyrie[3]) trotz mancher Zweifel doch sich gezwungen sah, wenigstens einzuräumen, in diesem Falle müsse in der normännischen Schule der wahre Ursprung dieses neuen, so wichtigen Konstruktionsprinzips der Rippengewölbe gesucht werden. Im gleichen Sinne wurden dann auch Bilsons Ergebnisse in Enlarts Handbuch[4]) aufgenommen.

Man hätte nun erwarten sollen, daß die Aufforderung Lasteyries, auf dem eigentlichen Mutterboden der anglo-normännischen Schule, der Normandie selbst, darauf bezügliche Untersuchungen anzustellen, neue Resultate hätte veranlassen müssen. Allein dem war nicht so. Im Congrès Archéologique von 1908 steht das alte non liquet: „Die normännischen Wölbungen können so gut von 1130 wie von 1160 sein[5])“, und es hat den Anschein, als stehe der Fall Durham jetzt erst recht isoliert da.

(1) Dehio, die Anfänge des gotischen Baustiles. Rep. f. Kunstw. Band 19, 1896, p. 169. Dehio-Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Band II, p. 38 ff.

(2) John Bilson, Les origines de l'architecture gothique: Les premières croisées d'ogives en Angleterre. Rev. de l'art chrétien 1901—1902. Weiter die Aufsätze im Bulletin Monumental 1908, p. 128 u. p. 498.

(3) Robert de Lasteyrie, Discours sur les origines de l'arch. gothique, Caen 1901. Auch Rev. de l'art chrétien 1902, p. 213.

(4) Enlart, Manuel d'archéologie française, 1902 I, p. 440 n. 3.

(5) I, p. 11. Stammt von L. Regnier. Cf. Mém. de la Soc. hist. et archéol. de Pontoise, 1895, t. XVI: Les origines de l'architecture gothique.

Digitized by Google

Wenn auch die urkundlichen Quellen schweigen, so ist das doch noch lange nicht der Dinge letzter Schluß. Die Bauten reden aus den Steinen heraus eine Sprache für sich, der bei dem Charakter der mittelalterlichen Quellen überhaupt schon an sich mehr Beweiskraft zukommt. Und aus diesem Gesichtspunkte, durchdrungen von dem Werte der rein baugeschichtlichen Untersuchung, hat Verfasser nachfolgenden Versuch angestellt, größere Klarheit in die Geschichte der frühen normännischen Rippengewölbe zu bringen.

Da ich glaube, in Lessay und in der Trinité zu Caen sehr frühe Gewölbe nachweisen zu können, so folgt zunächst eine Art kurzer monographischer Bearbeitung dieser beiden bedeutenden Bauten, woran sich weiter eine vergleichende Zusammenfassung anschließen soll.

1. DIE ABTEIKIRCHE VON LESSAY (Manche)

Der Plan der Kirche[1]) bietet nichts sonderlich Interessantes. Er könnte als Typus jener auf normännischem Boden sich fast stets wiederholenden Anlage dienen, die als Charakteristikum der Schule genügend bekannt ist. Auch der Aufriß mit seiner einfachen Dreiteilung zeigt als solcher nichts Außergewöhnliches. Unser Interesse konzentriert sich vielmehr allein auf die Wölbung und ihre Entstehungsgeschichte. Man hatte bei der Grundsteinlegung zunächst nicht auf eine solche gerechnet, sondern eine flachgedeckte Basilika mit nur gewölbten Seitenschiffen aufführen wollen. Tatsächlich sind nach diesem im Anfang aufgestellten Plan nur der Chor, das Querhaus und die beiden letzten Joche des Schiffes bis zur Höhe des Lichtgadens vollendet worden. Die übrigen Teile des Schiffes gehören offenbar einer späteren Zeit mit neuen Ideen an. Wenn man auch nur wenig an der allgemeinen Aufteilung der Hochschiffswände änderte, so wurde doch die innere Struktur auf eine ganz neue Basis gestellt: Man nahm jetzt von Grund aus auf Gewölbe und zwar, wie nicht bezweifelt werden kann, auf Rippengewölbe Rücksicht. Anstatt der älteren $^8/_4$ Säulen steigen von der Innenseite der Pfeiler Pilaster in die Höhe, die zu beiden Seiten von $^1/_4$ Säulen eingefaßt sind, so daß die nötigen Unterstützungen für Gurte und Rippen damit gegeben und klar voneinander geschieden sind (Abb. 1 und 5). Anders als der erste Plan es wollte, ist aber die ganze Kirche gewölbt, und hier beginnt die bisher ganz einfache Sachlage sich gefährlich zu komplizieren: Es zeigen nämlich Chor, Querhaus und das letzte Joch des Schiffes primitivere Rippengewölbe als die erwähnten späteren Teile des Schiffes.

Wir haben also im Unterbau und im Oberbau ältere und jüngere Teile. Ihr gegenseitiges Verhältnis zu bestimmen ist die Aufgabe.

In der jüngsten Arbeit über die Kirche von Lessay im Congrès Archéologique von 1908 ist diese Frage nicht beantwortet worden. Lefèvre-Pontalis schreibt dort: „Man kann dem Ende des XI. Jahrhunderts die Apsis, das Querhaus, den Unterbau des Vierungsturmes und die drei letzten (Versehen! Gemeint sind die zwei letzten) Joche des Schiffes zuweisen. Die Fassade, die vier ersten Joche des Schiffes und das obere Stockwerk des Vierungsturmes müssen dem zweiten Viertel

(1) Weder Erwähnung noch Abbildungen bei Dehio-Bezold. Grundriß und teilweiser Aufriß bei Ruprich-Robert, L'architecture normande; ferner im Congrès Archéologique Caen 1908, p. 244ff. Der im letztgenannten Werke gebotene Grundriß ist z. T. ungenau. Dort auch eine Abbildung der Wölbung im nördlichen Querhaus. Cf. Die Photographien der Commission des Monuments Historiques Nr. 1541—1545 und 12717. Davon Nr. 1545 wiedergegeben bei Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, p. 199. Ganz oberflächliche Äußerungen über die Kirche bei Porter, Medieval Architecture I, 296.

Digitized by Google

des XII. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Zu gleicher Zeit etwa wurden nachträglich die Rippengewölbe der Kirche gebaut, ohne Scheidbogen, in zwei wohl zu unterscheidenden Bauperioden. Man wölbte zunächst den Chor, das Querhaus und das letzte Joch des Schiffes, darauf die anderen Joche des Hauptschiffes." Hier ist nicht ganz klar unterschieden worden, ob man die älteren Wölbungen vor oder nach den jüngeren Teilen des Schiffes ansetzen muß, es scheint aber, als neige der Autor sich mehr der letzteren Annahme zu, daß nämlich die älteren Gewölbe ausgeführt seien, nachdem bereits die jüngeren Unterbauten des Schiffes fertig dastanden.

Man gewinnt aus der erwähnten Schrift auch die Meinung, daß die Vierungsbogen gleichzeitig mit dem älteren Teil des Unterbaues errichtet seien[1]). Hier besonders müssen nun unsere Untersuchungen einsetzen, denn, wie man bald erkennen wird, liegt hier der Schlüssel zur Lösung der Frage.

Gehören nämlich die Bogen der Vierung nicht der ältesten Bauperiode an, sondern sind sie gleichzeitig mit den Gewölben, so ist sofort klar, daß dann die heutigen Gewölbe überhaupt die erste solide, dauernde Bedachung der Chorpartien darstellen, denn es ist beinahe unmöglich ohne Vierungsbogen eine auch nur einigermaßen haltbare Flachdecke herzustellen. Sie können dann nur ganz kurze Zeit nach Vollendung der ältesten Bauteile in nachträglicher Änderung des Planes ausgeführt sein und sind älter als der jüngere Unterbau des Schiffes. Es würden sich dann diese Gewölbe nicht allzuschwer datieren lassen.

Zunächst die Form der Vierungsbogen! Ein gewöhnlicher Vierungsbogen pflegt im Halbkreis konstruiert zu sein, und kein Architekt wird etwas anderes machen, wenn er keine Gründe dafür hat. Man kann sich nun leicht überzeugen (siehe Abb. 1 und 3), daß unsere Vierungsbogen nicht unbeträchtlich gestelzt sind: Es handelt sich um 3—4 Steinlagen. Um es gleich zu sagen: Es entspricht ihre Kurve genau den Gurtbogen der die Vierung begrenzenden Wölbungen von Chor, Querhäusern und Schiff. (Siehe Abbildung 2, 3 und 4.) In diesen Wölbungen sind die Rippen reine Halbkreise — auf die Konstruktion der Wölbungen komme ich später noch zurück — wollte man nun für alle Bogen gleiche Scheitelhöhe erreichen, so war man gezwungen, die Gurtbogen zu stelzen. Das ist tatsächlich an den genannten Gurtbogen der Fall (Abb. 2) und genau so an den Vierungsbogen; ihre eigenartige Form kann also nicht anders erklärt werden als im Zusammenhang mit diesen Wölbungen entstanden.

Man sehe sich weiter an (Abb. 3), wie diese Vierungsbogen im Verhältnis zu den Pfeilern der Vierung konstruiert sind, insbesondere achte man auf die Art ihres Absetzens von den Deckplatten. Sie sind so aufgesetzt, daß sie nur zum Teil den vorhandenen Raum ausfüllen; man hat möglichstviel Platz auf den Deckplatten zu erübrigen gesucht, um später genügend Raum für die Rippen der Vierung zu finden.

Endlich bieten uns noch die Profile die interessantesten Aufschlüsse. Die Vierungsbogen zeigen ihrer großen Stärke entsprechend ein zusammengesetztes Profil, dessen Element aber eine Platte mit Rundstab darstellt (Abb. 3). Es ist genau das gleiche wie in den Gurtbogen des Schiffes und Chores. Ja, noch mehr! Es finden sich so besondere Eigentümlichkeiten, daß nur ein und dieselbe Schablone zugrunde gelegen haben kann. Es sind nämlich die Kanten der Platte hier wie dort beiderseits abgeschrägt. Bedenkt man, wie in den Profilen im Mittelalter nie

(1) „Encadré par quatre arcs en plein cintre, dont les trois boudins sont logés dans les ressauts, le carré du transept fut voûté après coup d'ogives à tore unique", p. 244.

Digitized by Google

wirklich kopiert wurde, wie sehr sich z. B. hier in unserem Falle die Profile in den älteren und jüngeren Teilen der Wölbung unterscheiden, so wird man ohne weiteres zugeben, daß hier nur eine Entstehungszeit angenommen werden kann.

Diese Tatsachen sind vorhanden und ihre Erklärung kann nicht gut bestritten werden. Wir sahen, wie Lefèvre-Pontalis anzunehmen scheint, die Vierungsbogen seien ohne Zusammenhang mit der Wölbung ausgeführt, und glauben bewiesen zu haben, wie diese Meinung mit dem tatsächlichen Baubefund nicht in Übereinstimmung gebracht werden kann. Was scheinbar daraufhin deutete, die Erhöhung der Scheidbogenlinien über den Vierungsbogen, findet in anderen Umständen seine Erklärung, auf die erst weiter unten eingegangen werden soll. Indessen — können nicht andere Vierungsbogen vorher und dann auch schon vor der heutigen Wölbung eine auf Dauer berechnete Bedachung der Chorpartien vorhanden gewesen sein? Das halte ich nicht für möglich, denn ich habe weder im Dachstuhl noch sonst irgendwo Spuren dafür finden können, vor allem aber wird man annehmen müssen, daß nicht nur die Vierungsbogen, sondern überhaupt der ganze obere Lichtgaden gleichzeitig mit den Gewölben entstanden sei. Das über die Vierungsbogen oben gesagte macht dies an sich schon wahrscheinlich, es läßt sich aber auch aus der Konstruktion des Lichtgadens herleiten.

Der Aufriß der Querschiffswände ist ein ganz unzweifelhafter Beweis dafür (siehe Abb. 2). In den beiden unteren Geschossen haben die Fensterbogen wie die darüber liegenden Arkaden des Triforium eine bei weitem größere Distanz voneinander als die Fenster des Lichtgadens. Hier sind sie zusammengerückt worden, um eine Überschneidung durch die Gewölbe zu vermeiden. Der Bau des Lichtgadens ist also durch die Gewölbe bestimmt, er ist vollkommen einheitlich, und es finden sich hier nirgends ältere Teile darin vermauert, wie etwa in der Abteikirche S. Etienne zu Caen.

Diese Feststellung ist von höchster Wichtigkeit; wenden wir uns darnach wieder der Gesamtanlage zu, so wird deren vorhin so komplizierte Entwicklungsgeschichte uns jetzt ganz anders, viel einfacher erscheinen. Man könnte sie überhaupt als Typus dafür aufstellen, wie man im Mittelalter bei großen Bauten vorging. Hier wie überall — wo nicht besondere örtliche Verhältnisse zu Ausnahmen zwangen — ist mit dem Chor der Anfang gemacht, und es ist zunächst nur soweit mit dem Bau fortgeschritten worden, als nötig war, um den Gottesdienst im Kreise der Mönche feiern zu können. Ehe man weiter baute, deckte man natürlich den fertigen Teil in solider Form, d. h. mit der heutigen Wölbung ein. Und wir müssen allen Nachdruck darauf legen, daß dieses im ganz unmittelbaren Anschluß an den Unterbau geschah. Da vor der heutigen Wölbung eine haltbare Decke nicht bestanden haben kann, die Mauern auch noch gar nicht soweit hochgeführt waren, wie wir oben sahen, so ist es geradezu undenkbar, daß man sich zunächst auf dem wichtigsten Teil der Kirche lange mit einem Notdache begnügt und das Baugeld für die Weiterführung des zunächst ziemlich unwichtigen Schiffes verwendet haben sollte. Ein solches Verfahren würde gegen jede mittelalterliche Bauregel verstoßen, und um es auch nur einigermaßen wahrscheinlich zu machen, hätte ein ausgedehnter Beweis geführt werden müssen.

Die weitere Analyse des Baues kann unsere Meinung nur verstärken, denn man muß selbst glauben, daß der Unterbau nicht an einem zufälligen Punkte und auch nicht aus äußeren Gründen, wie etwa Geldmangel, unterbrochen sei. Denn er hört gerade da auf, wo er aufhören mußte, wenn man den Chor und die Vierung zunächst fertigstellen wollte. Man baute zwei Joche westlich der Vierung: um das

Digitized by Google

Gewölbe der Vierung zu stützen, brauchte man zuvörderst alle vier Gewölbe rund um die Vierung, und um seinerseits das Gewölbe westlich der Vierung zu halten, war es unbedingt nötig, im Unterbau als Widerlager noch ein zweites Joch auszuführen, das dann natürlich zunächst nicht eingewölbt werden konnte (Abb. 5). Es besteht eine sehr merkwürdige Konkordanz zwischen der tatsächlichen Unterbrechung im Unterbau und den Erfordernissen, die eine Wölbung der Ostpartien stellte. Sie muß erklärt werden, und man kann hier nicht recht an einen Zufall glauben, wenn man sieht, wie sich so eins zum andern fügt, und wie man in wohlüberlegter Weise die Ausführung zunächst unterbrach, als die neuen Ideen auftauchten.

Es ist heute noch ganz einfach zu konstatieren, in welcher Reihenfolge die Gewölbe im allgemeinen ausgeführt wurden. Man baute zunächst alle, rund um die Vierung liegenden Gewölbe und nahm diese selbst zuletzt in Angriff, da sie ja dann erst die geeigneten Widerlager finden konnte. Wir sahen oben, wie die Form der Vierungsbogen sich nur aus den umliegenden Gewölben erklären läßt, und hier liegt nun auch der Grund, warum das Gewölbe der Vierung so eingeflickt aussieht (Abb. 3). Seine Scheidbogenlinien erheben sich unschön über die Vierungsbogen in hohem Bogen hinaus, und ein flüchtiger Beobachter könnte hieraus schließen, daß die Gewölbe später zugefügt seien. In Wahrheit liegt es daran, daß die Rippen der Vierung im Halbkreise konstruiert wurden und die Gurtbogen in ihrer Kurve bereits den kleineren umliegenden Gewölben angepaßt waren. Den reifen Gotikern ist derartiges natürlich nicht untergelaufen, wir stehen hier sicherlich noch ganz unerfahrenen Meistern gegenüber.

Will man sich überzeugen, wie ungeschickt man im allgemeinen wie im einzelnen verfuhr, so sehe man sich die Wölbung südlich der Vierung an: hier laufen die Rippen nicht diagonal gerade durch, sondern stoßen ganz unregelmäßig in dem übrigens gemauerten Schlußsteine zusammen.

Diese Teile werden kaum lange Zeit allein gestanden haben, sehr bald wird man den Bau im Westen der Vollendung zugeführt haben. Lefèvre-Pontalis nimmt — ohne einen Grund anzugeben — eine Unterbrechung des Baues auf mindestens 30 Jahre an. Mir scheint dies selbst für das Maximum sehr hoch gegriffen — indessen will ich darauf hier nicht bestehen: Die allgemeinen Bauformen zeigen, daß man sich dem älteren Teil sehr nahe anschloß, aber kein Detail erlaubt es, das Datum der Ausführung irgendwie zu präzisieren; alles ist hier Vermutung.

Aber so viel läßt sich immerhin über die Zeitstellung sagen:

Der ältere Unterbau wird von Lefèvre-Pontalis zweifelsohne mit Recht dem Ende des XI. Jahrhunderts zugewiesen. Es heißt, daß im Jahre 1098 der an mancher Stelle als Gründer bezeichnete „Eudo cum Capello", „medio in choro" begraben sei[1]). Ob damals die Wölbung schon vorhanden war, kann natürlich nicht behauptet werden, so gerne man sich auch an ein festes Datum klammern möchte. Auf alle Fälle ist aber mit dem Datum, das man dem jüngeren Unterbau zuweist, die äußerste obere Grenze gegeben, und wir haben gesehen, daß der wahre Zeitpunkt der unteren Grenze mit größter Wahrscheinlichkeit bei weitem näher liegen muß, so daß ich nicht glaube, unvorsichtig zu sein, wenn ich das Datum der älteren Wölbungen rund um 1100 ansetze.

(1) Gallia christiana, t. XI, col. 919.

Digitized by Google

2. DIE ABTEIKIRCHE SAINTE TRINITÉ IN CAEN (Calvados).

Die Baugeschichte dieser hochbedeutenden Kirche[1]) ist sehr kompliziert, und es kann hier alles das, was nicht unmittelbar zur Sache gehört, nur in der allerknappesten Form angedeutet werden.

Es stammen aus dem XI. Jahrhundert der größte Teil des Unterbaues der gesamten Kirche, der noch rein vorliegt im Chor, den Vierungspfeilern und im Schiff bis zur Höhe der Hauptarkaden, im Querhaus dagegen zum Teil von späteren Ergänzungen verdeckt ist. Dieser Bau bot im Grundriß das damals Übliche mit geringen Abweichungen.

Am Ende des XI. Jahrhunderts erbaute man die heutige Apsis und erneuerte den oberen Teil des Chores, der mit Gratgewölben gedeckt wurde. Soviel ist sicher und allgemein anerkannt.

Indes wurden auch Querhaus und Schiff bedeutenden Umbauten unterzogen, wobei man beide Teile mit Rippengewölben eindeckte. Über die Zeit dieser grundlegenden Umgestaltungen befindet man sich im allgemeinen sehr im unklaren, man hat auch nicht in eingehenderer Form den Versuch gemacht, hier zwischen früherem und späterem zu unterscheiden. Ich glaube die allgemeine Meinung wiederzugeben, wenn ich das von Louis Serbat Gesagte anführe, der im Congrès Archéologique von 1908 folgendes darüber mitteilte: „Welcher Zeit gehören die oberen Teile des Schiffes und seine Wölbungen an? Hier ist ein Problem, daß der Mangel an Texten zu einem der dunkelsten macht. Wie L. Régnier gesagt hat, können die Wölbungen der Normandie ebenso gut von 1130 wie 1160 sein.“ Obwohl hier nur von Wölbungen des Schiffes gesprochen wird, so geht doch aus der ganzen Abhandlung hervor, daß man im allgemeinen die Rippengewölbe der Kirche einer ziemlich geschlossenen Bauperiode zuweist. In diesem Falle ist dann tatsächlich nichts zu machen, und wir werden uns auch wahrscheinlich immer vergebens nach aufklärenden Texten umsehen.

Es fragt sich nur, ob denn in der Tat alle Wölbungen der Kirche einer Bauperiode angehören, ob man nicht in der Lage ist, hier zu unterscheiden, um vielleicht auf diesem Wege zu neuen Ergebnissen fortzuschreiten.

Es muß hier bemerkt werden, daß die Wölbungen des Schiffes gänzlich modern sind: sie stammen von den Restaurationsarbeiten unter Leitung von Ruprich-Robert. Alt sind hingegen die Wölbungen über Querhaus, Vierung und Chor, sodaß man nur hier hoffen kann, zu sicheren Resultaten zu gelangen. Für diese Bauteile ist es von großem Werte, daß die seinerzeit von Ruprich-Robert vor der Restauration gemachten zeichnerischen Aufnahmen leicht zugänglich sind[2]). Wir sind also in der Lage, über diesen Punkt wenigstens volle Klarheit zu haben und erfahren daraus — seine Aufzeichnungen[3]) und der Baubefund bestätigen es —, daß in diesen Partien der Kirche alle wesentlichen Neuarbeiten und Ergänzungen sich nur auf

(1) Abbildungen bei Dehio-Bezold, hierhergehörig Taf. 145 und 265. Andere bei Ruprich-Robert, L'architecture Normande. Endlich im Congrès Archéologique, Caen 1908, p. 4. — Im letztgenannten Werke, wie überhaupt allgemein, wird als Gründungsdatum 1062 nach Ruprich-Robert angegeben. Dies stützt sich auf keinerlei Quellen. Eine genaue Quellenuntersuchung kommt zu demselben Resultat, das L. Delisle in seinen Rouleaux des morts, p. 177 andeutete, nämlich 1059 für die Gründung und 1066 für die Weihe des ersten Baues.

(2) Phot. der Commission des Monuments Historiques Nr. 9655 bis 9658.

(3) Ruprich-Robert: L'architecture normande. Von demselben Autor: L'église Sainte-Trinité et l'église Saint-Étienne à Caen. 1864.

Digitized by Google

die unteren Teile genau bis zum Beginn des oberen Chorgeschosses erstreckten, so daß gerade die für uns so wichtigen Wölbungen und ihre nächsten Unterlagen in ihrem historischen Werte keine Beeinträchtigung erfahren haben.

Wir erwähnten oben, daß die unteren Mauern des Chores dem Bau des 11. Jahrhunderts angehören, und daß man gegen Ende des Jahrhunderts die Apsis und die oberen Chorpartien neu aufführte. Es lassen sich fast überall die Nähte verfolgen, man erkennt ohne große Mühe die Fuge im Unterbau des Chores da, wo der neue Bauteil ansetzte: sie ist im unteren Teile verwischt durch die Restaurationsarbeiten, im oberen Teile aber noch genau sichtbar, und es scheint, als hätten wir, abgesehen von der sicher vorgenommenen Abkratzung, den ursprünglichen Zustand vor uns. Wir können dann erkennen, wie die obere Partie des Chores und der Apsis weiterhin gleichzeitig gefördert ist: indem hier die Fugen der Steinlagen horizontal ganz gleichmäßig von einem Ende bis zum anderen, der normännischen hochentwickelten Bautechnik entsprechend, durchlaufen[1]). Man beachte etwa in der Mitte des Obergeschosses (Abb. 7) zwischen breiteren Steinlagen eine schmälere, etwa nur halb so breite, die sich durch den ganzen Chor von Ost nach West hindurchzieht und sich auch in den gegliederten Pfeilern, die den Triumphbogen der Apsis stützen, wiederfindet. Die in gleichem Geiste gehaltene Dekoration, ebenso die sich hier wie dort wiederholenden Profile der Basen, Kapitelle und Deckplatten lassen keinen Zweifel an dem Gesagten aufkommen.

Es braucht nicht erst klargelegt zu werden, daß der Gurtbogen, der Chor und Vierung trennt, auch aus dieser Periode stammt. Es ist möglich, daß seine Unterlagen ursprünglich nicht bis zum Boden herabgereicht, sondern, wie die Zeichnungen angeben[2]), erst am oberen Chorgeschoß begonnen haben, in etwa gleicher Höhe und in ähnlicher Art wie heute noch die entsprechenden Bauteile im Westen der Vierung.

Ich war sehr überrascht zu konstatieren, daß die horizontalen Fugen nun nicht nur die für die Gurtbogen bestimmten Vorlagen, sondern auch noch die diagonal gestellten Viertelsäulen, die die Rippen der Vierung tragen, ganz gleichmäßig durchziehen, so daß auch diese Viertelsäulen noch derselben Bauperiode angehören. Man kann das auf beiden Seiten auf das allergenaueste verfolgen und wird sich am besten davon überzeugen, wenn man etwa die schmalen Steinlagen verfolgt (Abb. 6), die den Deckplatten der Kapitelle in den kleinen Bogenstellungen des Chores entsprechen: sie finden sich nicht nur durchgehend im Chor, sondern gehen auch auf die Gurtbogenunterlagen und weiter, in gar nicht zu verkennender Form, auf die Dienste der Vierungsrippen über.

Von Zufall kann hier keine Rede sein; vielmehr ist diese Tatsache wichtig genug, sie lehrt in ganz unzweideutiger Weise, daß man bereits beim Chorbau daran dachte, die Vierung in besonders solider Form mit Rippen zu überwölben. Man darf nicht etwa annehmen, daß diese diagonalgestellten Dienste die Grate von einem einfachen Kreuzgewölbe aufnehmen sollten; das wäre ein gänzlich ungebräuchliches Verfahren. Wie man sich z. B. an den zahlreichen großen Gratgewölben, die die verschiedenen Geschosse der Westtürme von S. Étienne in Caen decken, überzeugen kann, war es durchaus Regel, bei einfachen Gratgewölben die Vorlagen für die Grate rechtwinkelig und nicht diagonal zu den begrenzenden Wänden zu stellen[3]).

(1) Vergleiche hierfür und die Technik überhaupt die Ausführungen bei Ruprich-Robert, L'architecture normande, passim.
(2) Phot. M. H. 9657.
(3) Bouet, Analyse architecturale de l'abbaye de Saint-Étienne de Caen, 1868.

Digitized by Google

Dieses Rippengewölbe möchte staunen machen, denn man kann fragen, warum die Vierung anders eingedeckt werden sollte, als der Chor, dem nur Gratgewölbe zugedacht waren. Wir stehen hier an jener entscheidenden Stelle der Entwicklung, wo man sich sagte, daß man bei einem so großen Gewölbefeld, wie die Vierung es darbot, auf außerordentliche Schwierigkeiten bei der Ausführung stoßen würde, daß ferner diese Stelle des Baues an sich schon eine ganz besondere Sicherheit verlangte, da die Wände des Vierungsturmes von vornherein auf eine Wölbung nicht berechnet waren. Man wollte also einen Ausweg finden, der es gestattete, in der denkbar einfachsten Form die Last des Gewölbes auf die Pfeiler der Vierung zu übertragen, die ja doch der Verstärkung noch zugänglich waren.

Es ist durchaus nicht das erste Mal, daß derartige Probleme auftauchten, und auch nicht das erste Mal, daß man ihnen eine Lösung entgegenzustellen wußte. Es ist allzuwenig bekannt, hier aber von nicht hoch genug einzuschätzender Bedeutung, daß man bereits seit den siebziger Jahren des 11. Jahrhunderts daran dachte, bei außergewöhnlich schwierigen Fällen das einfache Gratgewölbe durch solidere Konstruktionen zu ersetzen. Die beiden unteren Turmgeschosse der Kathedrale von Bayeux, die jenem Bau angehören, der 1077 geweiht wurde, zeigen interessante derartige Versuche, die sehr wohl gelungen sind. Es sind hier im Nordturm Rippen, eher noch ganz mächtige rechteckige Gurtbogen, nicht diagonal gestellt, sondern von der Mitte der Begrenzungswände des Gewölbefeldes her gespannt, so daß in der Projektion das Gewölbe in annähernd vier Quadrate geteilt ist[1]).

Der Fall der Trinité von Caen ist also durchaus nicht ohne Voraussetzungen, die Probleme lagen in der Normandie schon lange in der Luft.

Man muß hier noch näher die Einzelheiten betrachten, um sich von dem Gesagten zu überzeugen, zumal wir heute noch imstande sind, uns im großen und ganzen ein Bild von dem Fortschritt der Arbeit zu machen. Nachdem die für die Rippen bestimmten Dienste etwa 10 Steinlagen hoch mit dem Obergeschoß des Chores zugleich gefördert waren, hat man zunächst den Gurtbogen gespannt und den Chor eingedeckt. Man mag vielleicht zuerst daran gedacht haben, die Rippen der Vierungswölbung in gleicher Höhe mit dem Profil der Deckplatte unter dem Gurtbogen ansetzen zu lassen — wird aber bald erkannt haben, daß man dann bei halbkreisförmiger Führung der Rippen ein Gewölbe mit stark überhöhtem Scheitel erhalten hätte. Aus diesem Grunde setzte man also die Kämpferpunkte der Rippen und die Kapitelle, die sie aufnehmen sollten, entsprechend tiefer, so daß nunmehr die Busung des Gewölbes eine geringfügige werden konnte. Man kann noch heute an der Hand der sichtbaren Fugen verfolgen, dass die Kapitelle auf beiden Seiten nachträglich eingesetzt wurden (Abb. 6 und 8). Es entsprach dieses Verfahren genau der Regel, denn man kann an dem Kapitell unter dem Gurtbogen, der die beiden Chorwölbungen trennt, genau das Gleiche konstatieren. Man bestimmte die Kämpferpunkte erst, nachdem die Sargmauern schon höher geführt waren. Aus diesem, wie wir gesagt haben, „nachträglichen" Einschieben des Kapitells kann also nicht etwa auf eine andere Bauperiode geschlossen werden. Es muß betont werden, daß dies unmöglich ist, denn die dekorativen Formen der Kapitelle stimmen, soweit sie überhaupt mit solchen versehen sind, genau mit den im Chor verwandten überein. Es ist dies besonders sichtbar an dem Nordwest-Kapitell der Vierung (Abb. 8 und 9). Auch kann es sich nicht etwa um ein später wieder verwandtes Stück handeln, denn es ist genau für seine Stelle gearbeitet, so daß es auch nur hierfür bestimmt

(1) Siehe Plan im Congrès Archéologique von Caen 1908 und Text daselbst p. 147.

Digitized by Google

gewesen sein kann. Wir wollen auch nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß man sich ebensowenig wie an anderen Stellen gescheut hat, Unregelmäßigkeiten in der Schichtung der Steinlagen bei späteren Einschiebungen zuzulassen: die früher als Beweismittel benutzte Fugenkonkordanz ist also zuversichtlich kein Zufall.

Unsere bisher auf der Ostseite der Vierung gemachten Beobachtungen müssen sich vollständig ergänzen lassen durch den Baubefund auf der Westseite, sollen sie wirklich ausschlaggebend sein.

Hier kann man nun die sehr interessante Wahrnehmung machen, daß die Deckplatten unter dem westlichen Vierungsbogen genau in einer Höhe liegen mit den Deckplatten der Kapitelle, die die Rippen aufnehmen (Abb. 6, 8 und 9), daß beide also gleichzeitig entstanden sind und es das Vierungsgewölbe war, das Kämpferpunkte und Kurve des Gurtbogens im Westen bestimmte. Und weiter wird man erkennen, daß diese Profile im Schiff keine Fortsetzung finden, vielmehr die dort vorhandenen hart gegen den Vierungsbogen stoßen und sich dadurch sofort als später erweisen. Mit anderen Worten: es kann nicht bezweifelt werden, daß die Vierungswölbung früher als die Wölbungen des Schiffes und unabhängig von diesen entstanden ist, wodurch das vorhin Gesagte indirekt bestätigt wird. Man betrachte noch die Einzelheiten, wie ungeschickt die Rippen des Schiffes gegen den Vierungsbogen hin sich absetzen, wie man den vorhandenen, überflüssigen Raum zu verkleben sich bemüht hat; trotz der Restauration kann hier der Zustand niemals ein anderer gewesen sein.

Man wird dann auch die Bedeutung erkennen, die der Konstruktion als solcher zukommt, daß nämlich hier in ganz unzweideutiger Weise die halbkreisförmige Bildung der Rippen die spitzbogige Form des Gurtbogens im Westen erzeugt hat. In Lessay verfuhr man so, daß man den Gurtbogen unterstelzte, hier ergriff man jenen Ausweg, der für die Zukunft sich als der glücklichere erweisen sollte. Brauche ich noch hinzuzufügen, daß das Profil der Rippen aufs deutlichste abweicht von den sonst in der Trinité verwandten Formen aus späterer Zeit?[1])

Mir scheint es wichtig, hier noch vor allem auf einen rein technischen Punkt hinzuweisen. Man möchte sich vielleicht erstaunt fragen, wie es möglich war, daß bei einer so verhältnismäßig frühen Wölbung die Rippen so wenig Spuren von Ungeschick zeigen, während die Wölbungen von S. Étienne am gleichen Orte daran so reich sind. Dies erklärt sich sehr einfach daraus, daß der Architekt hier, genau betrachtet, einen leichten Fall vor sich hatte, da er den Kämpferpunkt der Rippen frei bestimmen konnte. Wäre er gezwungen gewesen, den Kämpferpunkt höher anzusetzen, und hätte er gleichzeitig einen geraden Scheitel erreichen müssen — der Fall von S. Étienne —, so wäre seine Wölbung vermutlich nicht so gut ausgefallen. Es waren verhältnismäßig einfache Umstände, unter denen er ans Werk ging. Man braucht nur die ungeschickte Ausführung in den Querhäusern zu vergleichen — Wölbungen, die mit denen des Schiffes zwar sehr verwandt, aber etwas früher, und in der ganzen Haltung des dekorativen Beiwerks sicher später sind als Chor und Vierung —, um zu erkennen, daß an sich die geschicktere oder ungeschicktere Ausführung kein Maßstab der historischen Entwicklung sein kann. Es kommt

(1) Zu meinem Bedauern muß ich hier anmerken, daß die Angaben über die Profile der Rippen in dem sonst so ausgezeichneten Congrès Archéologique von 1908 sehr viel zu wünschen übrig lassen. Einmal ist die Zeichnung auf p. 29 für die von S. Étienne ganz verkehrt, weiterhin ist es unrichtig, daß die Profile der Rippen im Querhaus der Trinité die gleichen sind wie im Schiff (ebenda p. 11).

Digitized by Google

immer vor allem darauf an, die Umstände in Betracht zu ziehen, unter denen die einzelnen Architekten ans Werk gehen konnten.

Diese baugeschichtlichen Tatsachen gestatten es, der Vierungswölbung ihren besonderen Platz im Bauwerk anzuweisen. Sie ist früher entstanden als die übrigen Gewölbe des Querhauses und die des Schiffes und in direktem Anschluß an den Bau der noch rippenlosen Kreuzgewölbe im Chor. In welche Zeit nun die Chorumbauten zu setzen sind, kann nicht zweifelhaft sein und ist oben auch schon angedeutet worden. Manche Profile — besonders an den Fensterbogen — stimmen noch auffallend überein mit denen von S. Nicolas in Caen, ja noch mit denen der Westtürme von S. Etienne, es findet sich auch noch nirgends das Pfeifenkapitell (chapiteau à godrons): so sind denn auch alle Forscher übereingekommen, diese Arbeiten dem Ende des 11. Jahrhunderts zuzuweisen, so daß unsere Wölbung, wie die von Lessay, sich rund um das Jahr 1100 ansetzen läßt.

Auf die übrigen, hochinteressanten frühen Rippengewölbe der Normandie kann ich hier natürlich aus naheliegenden Gründen im einzelnen nicht eingehen. Es soll das an anderer Stelle einmal ausführlicher behandelt werden; nur soviel wird man mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem oben Ausgeführten schließen können: die Frage, ob die frühen Gewölbe der Normandie um 1130 oder um 1160 entstanden sind, muß entschieden dahin beantwortet werden, daß nur die Zeit um 1130 und eher eine noch frühere Periode in Betracht kommen kann. Es muß da vor allem betont werden, daß es sonst geradezu unmöglich wäre, eine normännische Baugeschichte überhaupt zu schreiben, denn zwischen den Bauten des 11. Jahrhunderts und denen um 1160 klaffte dann eine Lücke von mehr als einem halben Jahrhundert, die schlechterdings mit nichts ausgefüllt werden könnte. Man müßte es auch als eine höchst merkwürdige Tatsache bezeichnen, wenn ein in baukünstlerischer Hinsicht so außerordentlich veranlagtes und so selbständiges Volk wie das normännische, Wünsche, die es um 1050 nach allgemeinster Monumentalität äußerte (das Schiff von Jumièges stammt von 1054), und Probleme, die ihm 25 Jahre später (1077 Bayeux) aktuell wurden, erst nach mehr als 100 Jahren in einer nur einigermaßen brauchbaren Lösung erfüllt gesehen hätte.

Diese Gründe wollen erwogen werden, soll ein wirklich klares Bild der Entwicklung entstehen. Wie dies zu denken ist, kann ich nur andeuten: sollte es ausgeführt werden, so dürften natürlich nicht nur Konstruktionsprinzipien in den Vordergrund gerückt werden, um die es sich ja hier zunächst nur handelt. Ferner muß ich zur Unterstützung des oben Gesagten erwähnen, daß uns aus der ersten Frühzeit zum Glück noch ein festes Datum überliefert ist; wir wissen nämlich, daß die Kathedrale von Evreux[1]) kurz nach dem Brande von 1119 neu erbaut wurde, und es ist äußerst wahrscheinlich, daß bei diesem Bau die Gewölbe mit Rippen versehen wurden. Sie selbst sind uns nicht erhalten, aber der Plan der Pfeiler aus dieser Bauzeit ist so charakteristisch darauf angelegt, daß man zu dieser Annahme gezwungen wird. Es sind diagonal gestellte Dienste vorhanden und solche fanden vor Erfindung der Rippen keinerlei Verwendung.

Leider können bekanntlich für die übrigen Bauten feste Daten nicht gegeben werden, aber es läßt sich doch wenigstens feststellen, welches die Stufenfolge

(1) Abbildungen von Evreux siehe bei Fossey, Monographie de la cathedrale d'Evreux.

Digitized by Google

war und welches somit das relative Datum der einzelnen Gewölbe ist. Das ist aber wertvoll genug.

Mit den Ausführungen über Lessay und die Trinité zu Caen glaube ich dem, was wir von Durham und Evreux wissen, eine breitere Basis und eine neue Grundlage gegeben zu haben, wonach der Anfang der Entwicklung um das Jahr 1100 angesetzt werden muß. Um diese Zeit erscheinen aus eigner normännischer Kraft heraus die ersten zukunftskräftigen Beispiele eines neuen Gewölbesystems. Zu den ersten, noch erhaltenen großen Anwendungen dieser überraschend fruchtbaren Erfindung müssen zweifelsohne die großen daraufbezüglichen Umbauten von S. Etienne und S. Trinité in Caen gerechnet werden, welche sich wohl bis ins dritte Jahrzehnt hinein ausgedehnt haben werden. Es folgen dann etwa in den nächsten dreißig Jahren Bauten wie Bernières s. Mer und die verwandten Anlagen in der großen Ebene von Caen. Erst nach 1160 möchten Gewölbe anzusetzen sein, wie die von Fontaine-Henri oder Pontorson, womit wir uns bereits der Zeit nähern, in der der Einfluß der Ile de France sich geltend zu machen beginnt.

Von diesen Wechselbeziehungen soll hier absichtlich nicht die Rede sein, es müßte dazu auf ganz anderen, weitreichenderen Fundamenten aufgebaut werden. Ich möchte nur zu bedenken geben, daß man wohl von simultaner Entstehung geistiger Strömungen und künstlerischer Anschauungen allenfalls noch wird reden können, daß es mich aber im höchsten Grade unwahrscheinlich dünkt, ein Konstruktionsprinzip, also eine ganz besondere und abgegrenzte historische Erscheinung, könne aus zweierlei ganz und gar gesonderten Quellen seinen Ursprung nehmen, zumal nach allem, was wir wissen, ein zeitlicher und qualitativer Vorsprung der normännischen Schule im allgemeinen angenommen werden muß [1]).

Für uns ist es hier wichtiger, von den normännischen Wölbungen noch nach anderer Richtung hin im Zusammenhang zu sprechen. Der Versuch muß gemacht werden, gewisse Grundfragen der Entwicklung an der Hand der normännischen Gewölbe darzulegen. Erst wenn man weiß, welche Ursachen die neuen Konstruktionsprinzipien entstehen ließen und wie die gewonnenen Resultate sich im Lande weiter verbreiteten, kann man mit Hoffnung auf Erfolg sich im einzelnen umsehen.

Zunächst muß ich besonders an die Theorien von Bilson erinnern [2]). Er hat versucht, die historische Aufeinanderfolge in der Entwicklung des Rippengewölbes systematisch zu begründen. Dabei stellt er zwei klar sich unterscheidende Etappen auf, bei denen das gegenseitige Verhältnis von Rippen und Gurtbogen die Grundmerkmale abgibt. Er nimmt an, man hätte zunächst die Rippen in derselben Weise behandelt wie die Grate in den früheren rippenlosen Gewölben, sodaß die Rippen in ihrer Kurve von dem reinen Halbkreise der Gurtbogen bestimmt wurden. Dann seien auf der nächsten Stufe der Entwicklung die Rippen, die jetzt im reinen Halbkreise konstruiert wurden, der maßgebende Faktor und nach ihnen sei die Kurve der Gurtbogen entwickelt worden.

(1) Vergleiche den Artikel von Lefèvre-Pontalis im Bulletin Monumental 1906: Les influences normandes dans le nord de la France. Die Frage der sehr vereinzelten südfranzösischen Rippengewölbe ist noch höchst ungeklärt, doch sind sie keinesfalls früher als die nordfranzösischen. Ebenso sind die lombardischen Rippengewölbe nicht genügend untersucht. Sicher verdanken die Franzosen dieser Bauschule nichts Wesentliches. Auch beruht die italienische Gotik nicht auf einer Weiterbildung des Lombardischen, sondern einer Umbildung der nordischen Gotik.

(2) Dargestellt gelegentlich der Diskussion Brutails und Lefèvre-Pontalis über Morienval im Bulletin Monumental 1908.

Digitized by Google

Die mehr andeutende als ausführende Art Bilsons macht es nicht ganz klar, ob er ein für allemal diese Aufstellung als wirkliches Kriterium für die Datierung benutzen will. So geistreich das System ist, wird man doch einwenden müssen, daß es nur als reine Theorie Geltung beanspruchen kann, da nicht einmal alle Bauten der Normandie historisch einbezogen werden können.

Wir finden z. B. in Lessay[1]) und in dem besprochenen Gewölbe der Trinité in Caen den zweiten Typus, während die, auch nach Bilson, ganz sicher späteren Gewölbe in S. Gabriel und Creully dem Typus I angehören. Man sieht, daß bereits in diesen Fällen das System versagen würde[2]).

Noch bedenklicher wird die Sache, wenn man hinzuzieht, daß von Bilson überhaupt zwei sehr wichtige Faktoren, die die Konstruktion der Gewölbe beeinflußten, unberücksichtigt geblieben sind. Er hat nämlich angenommen, es handle sich immer um Gewölbe mit geradem Scheitel oder solche, deren Busung nur geringfügig ist. Zunächst ist die geringfügige Busung ein sehr dehnbarer Begriff, und dann ist es feststehend, daß eine große Anzahl von Gewölben eine starke Busung aufweisen, wie z. B. die Schiffsgewölbe der Trinité, und es überhaupt in der Frühzeit bunt wechselt zwischen Gewölben mit geradem und solchen mit erhöhtem Scheitel. Ich nenne als Beispiel die zeitlich kaum sonderlich entfernten Gewölbe von Bernières s. Mer und S. Gabriel, von denen ersteres einen ziemlich stark gebusten, letzteres einen ganz geraden Scheitel hat. Ferner ist nicht bedacht worden, daß es dem Erbauer in manchen Fällen freistand, den Kämpferpunkt der Rippen tiefer hinabzusetzen als den der Gurtbogen, wie wir es tatsächlich in der Trinité zu Caen sahen, und wie es bekanntlich auch im südlichen Turmgewölbe von S. Denis vorkommt. Alle diese Momente müssen uns zu einer vorsichtigen Haltung gegenüber diesem System veranlassen: sein Wert liegt mehr im Begreifen des historischen Vorganges im großen, als in der Aufstellung eines prinzipiellen Kriteriums.

Auch in folgendem soll nur von solchen reinen Erkenntnissen gesprochen werden. Wir wollen von der Tatsache ausgehen, daß nur ganz wenige Gratgewölbe im Hochschiff erhalten sind und daß man mit größter Wahrscheinlichkeit — gleichgültig, ob man meine oben erwähnten Daten anerkennen will oder nicht — erklären kann: es hat vor der Anwendung von Rippengewölben in Nordfrankreich überhaupt kein allgemein aufgenommenes Wölbungssystem für das Mittelschiff gegeben. Wenn auch sehr wichtige Bauten sich nicht erhalten haben, wie das Kloster Le Bec, über das wir ausgezeichnet unterrichtet sind, so zählen zu den auf uns gekommenen Bauten trotzdem solche von allerbedeutendstem Range, die keinesfalls hinter den Anforderungen ihrer Zeit zurückstanden. Alle diese bestätigen nur, daß vor der Anwendung von Rippen das eigentliche Mittelschiff nicht eingewölbt wurde. Was an Hochschiffsgratgewölben da ist, erstreckt sich stets nur auf die ein oder zwei Joche des Chores, wie es Domfront, S. Nicolas in Caen, Boscherville und die Trinité in Caen zeigen. Obwohl nun die großen, vorbildlichen Abteikirchen des 11. Jahrhunderts — Jumièges, S. Étienne in Caen — in allen Hochschiffsteilen nur flach gedeckt und sicher auch nur in dieser Absicht erbaut waren[3]), so kann man doch aus der

(1) Bilson gibt hier an, daß die Wölbungen dem Typus I angehören. Fraglos gehört jedoch die Vierungswölbung dem Typus II an, und ebenso die übrigen der älteren Periode.

(2) Nicht zu vergessen ist, daß nun einmal historische Erscheinungen niemals in typischer Reinheit auftreten, sondern stets mehr oder minder ein Ausgleich eintritt, derart, daß im gleichen Gewölbefeld sowohl die Gurtbogen etwas gestelzt wie auch die Rippen als gekürzte Halbkreise konstruiert worden sind.

(3) Cf. Die interessanten Ausführungen von Martin du Gard in seiner Monographie über Jumièges. Anders äußerte sich noch Dehio.

Digitized by Google

Tatsache, daß überall da die Wölbung eingeführt wurde, wo es nur irgend die Mittel erlaubten: in Seitenschiffen, Tribünen, Nebenchören und Türmen, mit Sicherheit schließen, wie sehr der baukünstlerische Wille der Zeit auf diese Probleme in allgemeinster Weise eingestellt war, und nach deren endlicher Lösung — der vollen Einwölbung — drängte. Die weitere Entwicklung lehrt uns gleichfalls, daß die Erfindung der Rippengewölbe so gut wie ausschließlich im Hinblick auf die Hochschiffsgewölbe erfolgte, da infolgedessen auch zuerst entwickelt und nachher auf die Seitenschiffe übertragen wurde.

Wir sehen nämlich in zahlreichen Fällen die Rippengewölbe nur für das Hochschiff angewandt und im Seitenschiff das alte Verfahren der Gratgewölbe beibehalten[1]). Ich nenne als Beispiele S. Gabriel, Creully und Lessay. Dieser Fingerzeig, den die Geschichte uns bietet, ist wertvoll, obwohl auch andere Fälle vorkommen wie Bernières s. Mer und Ouistreham, wo die Seitenschiffe auch Rippen zeigen, so gibt es doch in der Normandie keinen Fall, wo nur die Seitenschiffe mit Rippengewölben versehen wurden. Darin ist noch klar gezeigt, was die eigentliche Triebfeder für die Umgestaltung der Konstruktionsprinzipien darstellte. Im allgemeinen ist der Glaube verbreitet, daß zunächst in den Seitenschiffen und über kleinen Feldern Rippengewölbe gemacht und dann das hier Erprobte auf das Mittelschiff übertragen sei. Erstens ist eine derartige Entwicklung nicht zu beweisen, und zweitens wäre sie geradezu unverständlich, denn es entsteht nichts Neues, wo kein Bedürfnis vorliegt. Zu bloßen Experimenten aber — sie liegen an sich außerhalb der Möglichkeiten des Mittelalters — wird man keine Bauten benutzt haben, die dauernd stehen sollten[2]).

Eine zweite nicht minder wichtige Frage scheint mir gleichfalls dringend einer erneuten Untersuchung zu bedürfen. Waren es die großen oder die kleinen Bauten, die Centren der mittelalterlichen Kultur oder die kleinen ländlichen Gemeinden, die die neue Bewegung einleiteten? Ich sagte oben, daß, ganz abgesehen von festen Daten, doch die relative Aufeinanderfolge innerhalb der normännischen Entwicklung feststehe: hier sind es unzweifelhaft die großen weltberühmten Abteien von Caen und so bedeutende Gebäude wie die Klosterkirche von Lessay, die das neue Prinzip zuerst übten, und erst nach ihnen ist es von den kleineren Kirchen wie Ouistreham, Bernières s. Mer, Creully und S. Gabriel, angewandt worden. So einfach diese Tatsache auch scheinen mag, so ist es doch wichtig, sie zu betonen, denn nach den bisher vorgetragenen Theorien wären die neuen konstruktiven Errungenschaften in kleinen Landkirchen (Auvillers, Rhuis) oder abgelegenen Klöstern (Morienval) gemacht worden, und erst dann hätte man nach hier wohlgelungenen Versuchen das neue Verfahren an den großen Abteikirchen und Kathedralen angewandt.

Ich brauche nicht erst lange auseinanderzusetzen, daß hierfür ein strenger historischer Beweis keineswegs erbracht worden ist.

Man weiß vielmehr aus den Schriften Sugers[3]), daß der Bau von S. Denis von

(1) Auch im deutschen „Übergangsstil" häufig zu finden, z. B. im Dom zu Worms, Dom zu Limburg a/L. und Pfarrkirche zu Andernach.

(2) Was indessen im Mittelalter sehr wohl vorkommt, sind Verbesserungen eines einmal angenommenen Bauplans, man geht selbst soweit, daß von Joch zu Joch Veränderungen gemacht werden, wie man es am Dom zu Worms an den Hochschiffswänden der Südseite leicht konstatieren kann. Das kommt zwar Versuchen sehr nahe, hat aber doch andere Voraussetzungen.

(3) Siehe den Artikel von Anthyme S. Paul in dem Bulletin Archéologique von 1890 über Suger und S. Denis.

Digitized by Google

langer Hand vorbereitet war und das Jahr 1140 den Abschluß der Turmarbeiten bezeichnet, die Planlegung aber und der Anfang des Werkes bedeutend früher anzusetzen sind. Unter diesen Umständen wird man mit vollständig beruhigender Sicherheit kein einziges Bauwerk der Ile de France vor den erwähnten Teilen von S. Denis ansetzen können, und in Betracht kämen allenfalls nur S. Etienne in Beauvais, Poissy und Morienval. Die ganze übrige Masse der primitiven Bauten des Übergangsstiles steht erst hinter S. Denis. Von der großen Menge der Kirchen, die Lefèvre-Pontalis in seinem so hervorragenden Werke über die architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons zusammentrug, käme nur das genannte Morienval in Betracht. (Rippengewölbe wie die von Rhuis sind in ihrer Zeitstellung gänzlich unbestimmbar.) Und mit welcher Vorsicht man nur von Morienval sprechen darf, geht allein schon aus der Tatsache hervor, daß Lefèvre-Pontalis selbst im Laufe seiner Schriften nach und nach sich genötigt sah, das Datum der genannten Kirche 20 bis 30 Jahre später als zuerst anzunehmen. In der Normandie liegt die Entwicklung als solche klar vor Augen, und wenn man diesen allein beweisbaren Sachverhalt mit Aufmerksamkeit betrachtet, gibt er keinerlei Veranlassung, mit der am nächsten liegenden Annahme zu brechen, daß die großen Bauten es waren, die den neuen Weg wiesen.

Sieht man noch die weitere Entwicklung der normännischen Baugeschichte an, so erfahren unsere Ausführungen eine wünschenswerte Ergänzung. Es gibt nämlich kaum eine gotische Schule diesseits der Alpen, die in so hohem Maße ihre Originalität und nimmerruhende Erfindungsgabe, im Zusammenhang mit dem allgemeinen von der Ile de France ausgehenden Strome, bewahrt hat, wie gerade die normännische. Ich sagte Schule und muß gleich wieder einschränken, daß gerade das eigentlich Schulmäßige im Sinne des allgemeinen gotischen Stiles ihr vollkommen fremd ist.

Niemals weisen die einzelnen Anordnungen jenen besonderen Grad der regelmäßigen Wiederholung zwischen Bau und Bau auf, der es gestattete, die normännische Gotik mit ein paar Strichen kurz zu charakterisieren. Es würde besondere Anstrengungen erfordern, diese Vielheit im einzelnen auf jenen starken und ganz einheitlichen psychischen Urgrund zurückzuführen, der den Bauwerken im ganzen eigen ist[1]). Es erklärt sich das daraus, daß die schon früh selbständig gelegte künstlerische Grundanschauung stark und eigenwillig genug war, um auch noch in späterer Zeit, trotz mancherlei fremder Einflüsse, immer neue Variationen zu liefern. Ich erinnere nur an jenes besondere Charakteristikum der normännischen Schule, die innere Galerie dicht unterhalb der Wölbungen, ein Motiv, das unendliche Umgestaltungen erfahren hat: von den einfachen Anfängen eines schmucklosen Laufganges, wie ihn der erste Bau von S. Étienne zu Caen bot, zu der komplizierteren Erscheinung in der Trinité am gleichen Ort, weiter zu Coutances und endlich zu einer so grandiosen Leistung, wie sie die Kathedrale von Bayeux darstellt. Auch noch auf Einzelnes möchte ich die Aufmerksamkeit lenken: man wird schon in den frühen Bauten die Vorliebe für ganz ungebrochen aufsteigende Dienste finden wie z. B. im Querhaus der Trinité, und kann dasselbe in fast identischer Form in der Kathedrale von Coutances wieder bemerken.

(1) Die nur allzukurze Behandlung dieses Gebietes bei Dehio-Bezold, Band II, p. 168 kann auch nicht im entferntesten eine Ahnung geben von dem hier vorhandenen Reichtum. Wie Lefèvre-Pontalis wiederholt gesagt hat, wäre der Wissenschaft nichts nützlicher, als eine Abhandlung über die gotischen Bauschulen.

Digitized by Google

Diese Angaben werden genügen, darauf hinzuweisen, in wie hohem Maße die normännische Gotik in den heimischen Grundlagen der ersten Frühzeit wurzelt.

Zum Schluß möchte ich bemerken, daß meine Ausführungen nicht etwa den Sinn haben sollten, zu beweisen, die Gotik sei in der Normandie entstanden. Hier sind nur gewisse hochbedeutende Einzelprinzipien entwickelt worden, wie, allerdings in weit geringerem Maße, auch von andern Provinzen Frankreichs, aber der Ile de France blieb es doch vorbehalten endgültig den weltgeschichtlichen Stil zu bilden.

Digitized by Google

MISZELLEN

EIN UNBEKANNTES GEMÄLDE DES HENDRICK GOLTZIUS.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Die Gemälde des als Stecher so bewunderten Hendrick Goltzius sind selten und wenig beliebt, wenn sie auch für die in Haarlem zu Beginn des XVII. Jahrhunderts herrschende Kunstrichtung recht charakteristisch bleiben. Nach van Mander begann Goltzius erst seit dem Jahre 1600 zu malen, also zu einer Zeit, da seine italienischen Reisen schon weiter zurücklagen und der Künstler als Stecher „der sechs Meisterstücke" längst berühmt war. Die wenigen Gemälde, die er während der letzten 16 Jahre seiner Tätigkeit malte, befinden sich heute hauptsächlich in den Museen zu Amsterdam, Utrecht, Haarlem, Haag und Rotterdam. Der Verbleib einiger Gemälde, die bei van Mander beschrieben werden, ist unbekannt. Das hier abgebildete Werk, das den Haarlemer Meister von seiner besten Seite zeigt, wird an entlegener Stelle, in der Marienkirche zu Ülzen (Prov. Hannover) als Werk des Correggio aufbewahrt. Ein dornengekrönter Christus mit den Passionsgeräten, am Fuße der Martersäule sitzend. Schon der erste Blick zeigt, daß wir das Werk eines Niederländers vor uns haben. Und wenn man genauer hinsieht, findet man an der Plinthe der Säule auch die Signatur: das bekannte Monogramm H. G. des Hendrick Goltzius, wie es auf den meisten seiner Gemälde erscheint, und die Jahreszahl 1616. Das Werk ist also die späteste Arbeit des Meisters, aus seinem letzten Lebensjahre, demselben Jahre, als Frans Hals sein erstes Schützenstück malte. Goltzius erscheint in dieser Einzelfigur weniger manieriert als wenn er mythologische Szenen malt. Die Komposition ist außerordentlich virtuos. Mancher Michelangelonachahmer bleibt dahinter zurück. In einem über Eck gestellten Quadrat ein zusammengekauerter Akt derart, daß das Quadrat vollkommen gefüllt wird und der vorgeschobene rechte, stark verkürzte Fuß in die unterste Ecke zu liegen kommt. Dazu eine prachtvolle Zeichnung, eine feine keineswegs übertriebene Modellierung und ein warm bräunlicher Fleischton, der sich von dem sonst üblichen unangenehmen Rot fernhält. Kein Niederländer hat je so viel an der sixtinischen Decke gelernt wie Hendrick Goltzius in dieser Christusfigur. Eine ältere Behandlung des gleichen Themas erwähnt van Mander: „Goltzius heeft oock noch gheschildert op een coperen plaet eenen sittenden Christus meest naeckt, met twee knielende Engele, met brandede Toortsen, en eenighe reetschap der Passie, dat oock seer uytnemende was, en is by den Graef van der Lip, oft den Keyser." Ein drittes Gemälde mit dem dornengekrönten Christus, 1607 gemalt, besitzt das Museum Kunstliefde in Utrecht. Das Ülzener Bild, das die Kunstrichtung der Haarlemer Akademie am besten repräsentiert, soll sich ehemals im Besitz der Mecklenburger Herzöge befunden haben. Hans Jantzen.

DIE DEUTUNG VON GRECOS „IRDISCHE LIEBE".

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Das hier abgebildete Gemälde Grecos ist bisher ohne Grund unter dem Namen „irdische Liebe" („amor profano") bekannt gewesen. M. B. Cossio hat zuerst an die Möglichkeit gedacht, es könne sich um die Illustrierung irgend einer Auferstehungsszene aus der Apokalypse handeln[1]). Allein er ist über die Andeutung nicht hinausgekommen. Es ist nun kein Zweifel, daß Greco die „Eröffnung des V. Siegels" hat darstellen wollen, ein Thema, das Dürer zusammen mit der „Eröffnung des VI. Siegels", dem „Sternenfall", in seinem Holzschnitt gegeben hat. Aber weil das Motiv des V. Siegels nur mehr nebenbei erscheint, ist es nicht recht beachtet worden. In dem obersten Teil des Blattes liegen die entscheidenden Züge zum Greifen bereit, die Dürer in der Offenbarung des Johannes Kap. VI, 9—12 gefunden hat. Man braucht nicht darauf zu schwören, daß Greco Dürers Blatt sah und benutzte; aber mehr als wahrscheinlich ist doch diese Annahme. Das wäre dann der zweite Fall, daß der große Spanier bei dem großen Deutschen eine Anleihe machte (vgl. Trinität-Prado). Mit Zuhilfenahme des Holzschnittes und der Apokalypse wird der Sinn der sog. „irdischen Liebe" vollkommen klargestellt.

Die geistvolle, wahnsinnige Kniefigur mit den hochstrebenden Armen, die die ganze linke Bildseite füllt, ist der Apokalyptiker Johannes in seiner Vision. Im Gegensatz zu Dürer fehlt das Motiv des Altares, aber die Vordergrundfiguren reden eine leicht verständliche Sprache. Die beiden einander gegenüber Knienden mit hochgenommenen Händen sind „die Seelen derer, die erwürget waren um des Wortes Gottes willen" (V. 9), die „schrieen mit großer Stimme" (V. 10), und die rechte Eckfigur mit dem stark verkürzten Gesicht erzählt im

(1) M. B. Cossio: „El Greco.". Madrid 1908, pag. 355, Taf. 66.

Digitized by Google

Verein mit den zwei Engeln den 11. Vers: „und ihnen wurde gegeben einem Jeglichen ein weißes Kleid.“ Die Putten werden im nächsten Augenblick den im Halbkreis stehenden nackten, männlichen und weiblichen Gestalten erscheinen. Diese sind so phantastisch gedacht, daß man zunächst meinen könnte, Geister trieben da ihr Spiel!

So ist die Idee von der verfolgten Gemeinde Jesu, die ihr Leben opfern mußte, durch den Pinsel festgehalten und angedeutet, daß die Zeit der himmlischen Erhöhung Christi zunächst nicht Friede, Freude und Herrlichkeit bringe, sondern Tod, Not und Leid. Die sieben Märtyrer im Bilde sollen noch „ruhen eine kleine Zeit, bis daß vollends dazu kämen ihre Mitknechte und Brüder.“

Die Komposition ist traumhaft-visionär. In einem Augenblick gesteigerter Empfänglichkeit hat Greco dieses Phänomen geschaut. Rasch ward es verschwunden. „Es war einmal“, und seine Seele durchzuckte die Empfindung von etwas Unerhörtem. Man möchte gern Greco bei seiner Arbeit gesehen haben. Wie mag sein Pinsel leidenschaftlich erregt über die Leinwand hingehuscht sein! Die ganze meisterhafte Verve seines Pinsels tritt in die Erscheinung. Mit ein paar Licht- und Farbenflecken umgreift er seine ganze Vorstellungswelt. Die Helligkeiten sind aus den Dunkelheiten heraus entwickelt. Die letzte Grenze seines übertreibenden Spätstiles, seiner lichtvisionären Malerei ist erreicht. Ein darüber Hinaus scheint überhaupt nicht erstrebt werden zu dürfen. Es ist nicht zu vergessen, der Mystiker Greco hat eine urchristliche Vision auf die Leinwand gezaubert. Zu ihrer Darstellung hat er jener außergewöhnlichen Mittel bedurft, die seinen Spätstil konstituieren.

Alles lebt und lärmt im Bilde. Das dreieckige Gewandstück des Johannes kriecht einem Lebewesen gleich über den kalten, kastilischen Granitboden dahin, die Stellung der fünf Figuren im Halbkreis vorbereitend. Die stürmischen Wolken — es sind die Wolken des „jüngsten Tages“ — umbrausen die schwere Gewandung, „la inmensa y pesada tela“, die wie von Geisterhand gehalten den Mittelgrund vom Hintergrund absperrt.

So hat noch keiner vor und nach Greco das Apokalyptische mit geisterhaft-zitternden Händen gepackt. Das Bild ist ein klassisches Beispiel für Grecos schöpferische Erfindungskraft, um die ihn Velasquez beneidete. Es wird nach dem „Laokoon“ entstanden sein, sagen wir, um eine runde Zahl zu nennen, um 1610, also vier Jahre vor Grecos Tod.

Hugo Kehrer.

CONRAD FABER, der Meister der Holzhausen-Bildnisse.

In meinem Aufsatz über Martin Heß (Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908, S. 443), in dem ich die Werke des Meisters der Holzhausen-Bildnisse zusammenstellte, schlug ich vor, dem Künstler, um eine (schon vorgekommene) Verwechslung mit dem Meister des Holzhausen-Bildnisses, dem Frankfurter Dürerschüler zu vermeiden, nach einer vermutlich so zu lesenden Signatur den Monogrammisten C. v. C. zu nennen. Im Anschluß daran wies Heinz Braune (Monatshefte für Kunstwissenschaft II, 1909, S. 582) darauf hin, daß in der von Gwinner zusammengestellten Liste der Frankfurter Künstler ein Conrad (Faber) von Creuznach figuriere, der vielleicht mit dem Meister C. v. C. identisch sein könne. Karl Simon hat dann (Monatshefte IV, 1911, S. 127 f.) zusammengestellt, was wir aus den Urkunden über diesen Conrad von Creuznach wissen, daß er 1538 (nicht 1537, wie Gwinner meinte) durch Heirat das Frankfurter Bürgerrecht erlangt habe und daß er mit Patriziergeschlechtern in Beziehung gestanden sein muß. Braunes hypothetische Identifizierung hält er für einleuchtend, aber nicht zwingend und glaubt darauf als auf eine entgegenstehende Schwierigkeit hinweisen zu müssen, daß der Name stets in der Form Conrad Faber, nie in der zu erwartenden Conrad von Creuznach in den Urkunden erscheint. Ich glaube jetzt in der Lage zu sein, noch auf andrem Wege wahrscheinlich zu machen, daß der Meister der Holzhausen-Bildnisse, der Monogrammist C. v. C., wirklich Conrad Faber ist.

Von Conrad Faber kannten wir bisher schon eine sichere Arbeit: er hat 1552 die denkwürdige Belagerung Frankfurts im Schmalkaldischen Krieg in einem großen gezeichneten Stadtplan festgehalten, der nach seinem Tode 1553 von Hans Grav in Holz geschnitten und von Christ. Egenolff gedruckt worden ist (vgl. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt, Frankfurt 1862, S. 68 ff. und Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen der Reformationszeit, hrg. von Dr. R. Jung, Frankfurt 1888, Quellen zur Frankfurter Geschichte, Band 2, S. 518). Nun befindet sich unter den Porträts, die der Meister C. v. C. von Mitgliedern der Familie Holzhausen gemalt hat, und die z. Z. mit den andern Gemälden aus Holzhausenschem Familienbesitz leihweise dem Frankfurter Städelschen Institut übergeben worden sind, ein Doppelporträt, das Justinian von Holzhausen (1502—1553) mit seiner Gattin Anna von Fürstenberg (1510 bis 1573) darstellt. Im Hintergrunde des Bildes, in der

Digitized by Google

Landschaft, auf die der Ausblick sich öffnet, sehen wir eine Stadt dargestellt mit hohen Türmen und einem Festungsgürtel, von einem Strome durchzogen; die charakteristische Pyramide des Domturmes, der die Stadt überragt, das breite Band des Flusses, der sie durchzieht, ferner die alte Kirche links im Vordergrunde, die in ihrer Lage wie in ihrer Gestalt die älteste Form der Seckbacher Kirche wiedergibt und schließlich das Holzhausensche Besitztum, die Oede, die zwischen dem Arm des Mannes und dem Fensterpfeiler sichtbar wird, lassen uns keinen Zweifel daran, daß die Stadt Frankfurt hier dem Maler zum Vorbild gedient hat, etwa in der Ansicht, die sie von Norden, vom Lohrberg aus bietet. Dieses Frankfurt aber, wie der Maler es hier dargestellt hat, ist kein anderes als das umlagerte Frankfurt des Faberschen Belagerungsplanes; wir sehen die Zelte eines Kriegsheeres vor den Toren, die Kanonen auf den Wällen blitzen, feindliche Heerhaufen rücken an, alles genau wie auf jenem Plane. Auf dem Bilde erscheint sogar die Oede in genau derselben Gruppierung der beiden Baugruppen, wie auf dem Plan, obwohl auf dem Belagerungsplan die allgemeine Orientierung von Süden her, auf dem Gemälde von Norden her genommen ist. Wenn man das belagerte Frankfurt des Planes mit dem des Gemäldes vergleicht, kann man nicht darüber im Zweifel sein, daß der Zeichner des Planes auch der Maler des Bildes, daß also der Meister C. v. C. wirklich Conrad Faber ist. Das Merkwürdige ist nun, daß Bild und Plan nicht, wie man zunächst anzunehmen geneigt ist, aus der gleichen Zeit stammen. In der Fensterscheibe rechts auf dem Bilde findet sich Justinians Wappen mit der Umschrift: Justinianus von Holtzhausen 1536. Frankfurt ist in dieser Zeit gar keiner Belagerung ausgesetzt gewesen. Nun war aber Justinian im Jahre 1535 der Anführer des Kontingents, das die Stadt Frankfurt zur Belagerung des Wiedertäufersitzes Münster ins Feld stellte. Der Maler, vor die Aufgabe gestellt, die Kriegstat Justinians zu verherrlichen, und unbekannt mit dem Aussehen der Stadt Münster, konterfeite einfach Frankfurt ab und umgab es mit einem Belagerungsheer. Daraus erklären sich auch manche Abweichungen vom Tatsächlichen als beabsichtigt, so wenn er beispielsweise aus der von zwei kuppelbedeckten Türmen begleiteten Leonhardskirche eine zweitürmige Anlage im Stile französischer Kathedralen macht. Möglich, daß dieser aus der Phantasie geschöpfte Belagerungsplan dann in der Zeit der wirklichen Belagerung in Faber den Gedanken eines großen Planes hat entstehen lassen.

Wir wissen übrigens urkundlich, daß Faber nicht nur einmal, sondern zweimal die Belagerung Frankfurts zeichnerisch festgehalten hat. Nach seinem 1553 erfolgten Tode wandte sich seine Witwe an den Rat, um für die Arbeit ihres Mannes Belohnung zu fordern und zwar beanspruchte sie für seine erstere kleinere Zeichnung sechs Taler, für die zweite größere 90 Taler (Lersner, Chronica der Stadt Franckfurth, II, S. 500). Diese Forderung kann uns einen ohngefähren Anhalt für das Größenverhältnis der kleineren Zeichnung Fabers zu dem ganzen zehn Folioblatt umfassenden Belagerungsplan an die Hand geben; wir dürfen uns darnach den ersten Entwurf etwa in der Art des belagerten Frankfurt auf dem Bildnisse Justinians denken.

Gleichwohl gibt uns dieses Bild nicht die erste Darstellung, die Conrad Faber von Frankfurt entworfen hat. Auf zwei anderen Bildern der Holzhausenschen Familie, auf den Bildnissen des Gilbrecht von Holzhausen (1514—1550) und seiner Gemahlin Anna Ratzenbergerin (geb. 1511), finden wir, von pittoresken Bergen umgeben, eine Stadt, die gleichfalls keine andere ist als Frankfurt, und zwar auf dem Bilde des Gibbrecht die Frankfurter, auf dem der Anna die Sachsenhäuser Seite; die Mainbrücke geht auf beiden Seiten über den Bildrand. Diese Porträts sind, wie die Inschrift auf ihrer Rückseite besagt, 1535 gemalt. Auf ihnen haben wir die überhaupt erste bildliche, und in allen Einzelheiten getreue und deutlich zu erkennende Darstellung, die um 15 Jahre älter ist als die in der Kosmographie Münsters, um 17 Jahre älter als die nächste Darstellung Conrad Fabers selbst.

Übrigens läßt sich auch die Frage, warum Meister Conrad in den Urkunden stets als Conrad Faber erscheint und warum er selbst als Conrad von Creuznach signiert, leicht beantworten. Die Signaturen stammen aus der Zeit, als Conrad noch nicht Frankfurter Bürger, als er eben noch der Conrad von Creuznach war, die Urkunden aber reden von dem Frankfurter Bürger, den sie nicht nach seiner Herkunft zu bezeichnen brauchten, sondern dem sie einfach seinen Familiennamen Faber geben konnten.

Carl Gebhardt.

Digitized by Google

REZENSIONEN

W. MARTIN UND E. W. MOES, Altholländische Malerei. Gemälde von holländischen und vlämischen Meistern, die sich in Rathäusern, kleinen Museen, Kirchen, Stiften, Senatszimmern usw. und in Privatbesitz befinden. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911. Lieferung I.

Der Kenner besonderer Kunstgebiete und der weitblickende, nach historischen Zusammenhängen suchende Kunstgelehrte haben beide ein gleiches Interesse an der möglichst baldigen und vollständigen Publikation bisher noch nicht oder wenig bekannter Kunstwerke. Beide können nicht genug sehen: der eine braucht zu seinen speziellen stilistischen Untersuchungen immer neues Vergleichsmaterial, der andere vermag nicht anders als auf Grund umfassender Anschauung weitgreifende geschichtliche Untersuchungen, die ins allgemeine gehen, anzustellen. Deshalb begrüßen wir mit Freude das vorliegende Unternehmen. Zwei bekannte holländische Gelehrte, W. Martin im Haag und E. W. Moes in Amsterdam, haben sich die Aufgabe gestellt, Gemälde von holländischen und vlämischen Meistern, die sich an entlegenen Stellen befinden, wo sie leicht der Aufmerksamkeit der Forschung entgehen könnten, auszuwählen, in guten Reproduktionen zu veröffentlichen und zu beschreiben. Die Herausgeber sind in der glücklichen Lage, in ihrem eigenen Heimatlande eine große Zahl von verborgenen Schätzen entdecken zu können. Schon in dem ersten Heft der neuen Veröffentlichung machen sie uns mit einer Reihe von künstlerisch hervorragenden und geschichtlich interessanten Gemälden bekannt. Ein köstliches Sittenbild von Frans Hals „Zwei lachende Knaben" aus der Familien-Frauen-Stiftung der Mevrouw van Aerden in Leerdam macht den Anfang und zeigt uns den großen Meister in der frischen Kraft der malerischen Behandlung und in der unvergleichlichen Wiedergabe des Gesichtsausdruckes von der glücklichsten Seite. Es folgen ein aus demselben Besitze stammendes, im Motiv höchst einfaches, in der Färbung aber offenbar besonders vollendetes Stilleben von Pieter Claesz, dem erst seit neuerer Zeit bekannten und geschätzten Vater Nicolas Berchems; ein in der Amsterdamer Remonstratenser-Kirche aufbewahrtes, von Jakob Backer, der Rembrandts Schüler in dessen früher Amsterdamer Zeit gewesen war, ganz vorzüglich in feinem Helldunkel gemaltes Bildnis des Hofpredigers Johannes Uitenbogaert, den auch Rembrandt wiederholt gemalt und radiert hat; ein besonders hervorragendes Bild von Johannes Lingelbach aus dem Besitze des Rathauses zu Amsterdam mit der Ansicht eines reichbelebten Platzes dieser Stadt, feiner und in den Figuren viel weniger manieriert als die landläufigen Bilder dieses Meisters; ein mit der größten Sorgfalt ausgeführtes eigenartiges Stilleben von Jan van der Heyden, der sonst mehr als Maler von Städteansichten bekannt ist, aus einer Amsterdamer Privatsammlung. Auch ein Werk des XVI. Jahrhunderts finden wir in diesem Hefte: das im Beginenhof zu Amsterdam aufbewahrte Bildnis des Pastors Nicolaus Cannius, der längere Zeit der Sekretär Erasmus' von Rotterdam gewesen ist. Das im Jahre 1534 gemalte Porträt steht, wie uns scheinen will, der Weise Jan Scorels, der es von einem Kenner genähert worden ist, recht ferne. Die Herausgeber meinen, es könnte eher von einem Amsterdamer Zeitgenossen des Jacob Cornelisz herrühren. Wir möchten hingegen in diesem etwas steifen Bildnisse den altertümlichen, gleichsam verknöcherten Stil der späten Werke Jan Mostaerts erkennen. An ihn erinnern die Zeichnung der Augen und der Hände und besonders die Landschaft des Hintergrundes, die man sehr ähnlich auf zwei schon von Van Mander erwähnten späten Werken des Meisters wiederfindet: es sind dies die von Ernst Weiß wiedergefundene „westindische Landschaft" im Besitze des Herrn J. B. van Stolk in Scheveningen und die Landschaft mit dem heiligen Hubertus in der Münchner Pinakothek, die wir — unter Zustimmung Hugo von Tschudis — Jan Mostaert glaubten zurückgeben zu sollen.

Gustav Glück.

DIE KUNST- UND ALERTUMSDENKMALE IM KÖNIGREICH WÜRTTEMBERG. Bd. I: Neckarkreis, von E. Paulus. 624 S. m. zahlr. Abb. 1889, Neudruck 1906. Paul Neffs Verlag (Max Schreiber), Eßlingen. — Bd. II: Schwarzwaldkreis von dems. 552 S. Ebenda, 1897. — Bd. III: Jagstkreis, 1. Hälfte, von E. Gradmann. 767 S. Ebenda, 1907. — Bd. IV: Donaukreis, Oberamt Biberach, von J. Baum und B. Pfeiffer. 260 S., 227 Abb., 20 Tafeln u. Karte. Ebenda, 1909.

Das württembergische Denkmälerwerk erscheint in seiner Entwicklung als eine umgekehrte Stufenpyramide, welche ruckweise auf enger Grundlage in die Breite geht. Der Anfänger E. Paulus hat

Digitized by Google

die beiden ersten Kreise noch in Gewaltschritten durchmessen und auf kleinem Raum abgetan, was nach heutigen Grundsätzen viele Bände ergeben würde. Man denke, daß bei ihm Stuttgart mit kaum 30, Heilbronn mit etwa 18, Reutlingen mit kaum 20 Seiten Text erledigt sind. Auf kleinere Orte kommen oft nur wenige Zeilen. Und diese sind nicht immer den Denkmälern gewidmet. Hier fesselt den Dichter eine schöne Aussicht, dort eine Stimmung oder eine geschichtliche Begebenheit. Oder seine Notizen sind so kurz, trocken und nichtssagend, daß man über den Bestand wenig oder nichts Greifbares erfährt. Das ist nicht Unvermögen oder Gleichgültigkeit, sondern Grundsatz. Denn an hohen und großen Werken flammt seine Begeisterung lebendig empor und seine Werturteile sind oft klassisch, auch im sprachlichen Ausdruck. Aber er glaubte sich berechtigt aus dem Vollen zu schöpfen, vom Guten nur das Beste zu geben und seine Leser vor aller Bekanntschaft mit geringeren Sachen, mit jeder Art von Detail behüten zu müssen. Der Fernstehende begreift die Wirkung nicht, die von diesem Manne mit seiner echt schwäbischen Einseitigkeit und Beschränktheit doch unleugbar ausgegangen ist. Und man versteht auch nicht, warum von dem ersten vergriffenen Bande ein Neudruck veranstaltet wurde, da doch das ganze Gebiet neubearbeitet werden muß.

E. Gradmann hat den Jagstkreis noch in der Weise seines Vorgängers begonnen, doch etwas eingehender und ausführlicher, so daß nun wenigstens die Einzelheiten für sich mit Namen und Jahreszahlen genannt werden. Im Laufe der Arbeit wird die Darstellung dann immer breiter und farbiger. Die Gegenstände werden nach Form und Inhalt beschrieben und kurz charakterisiert. Das liest sich recht genußreich. Denn da Gradmann als Kunsthistoriker über eine tiefe allgemeine Bildung verfügt, wird man überall gut und ausreichend unterrichtet. Der alte enge Rahmen ist dabei allerdings gesprengt worden. Trotz vielen Kleindrucks ist der Jagstkreis schon in seiner ersten Hälfte zu einem stattlichen Bande angewachsen. Die Fortsetzung wird wohl noch viel mehr Raum erfordern.

Schließlich ist man im Donaukreis zu der anderwärts längst bewährten Form der Inventare übergegangen, und die beiden Bearbeiter des ersten Heftes haben ihre Aufgabe gleich musterhaft gelöst. Eine kunststatistische Übersicht geht voraus, vor jedem Ort werden die Quellen genannt. Im Text ist die Übersicht durch Rubriken und Absätze gewahrt. Ohne Weitschweifigkeit werden die Denkmäler jeder Gattung beleuchtet und gewürdigt. In jedem Satz kommt ein reifes, abgeklärtes Urteil zum Ausdruck. Kurz, hier ist der Bestand wirklich sachkundig aufgearbeitet, wie es von einem guten Inventar verlangt werden kann.

Was die Abbildungen anlangt, so sind die ersten Bände durch Maßaufnahmen und Federzeichnungen der beiden hervorragenden Zeichner Loesti und Cades illustriert, welche oft Bilder von entzückender Schönheit geschaffen haben. Später überwiegt die Autotypie und der Lichtdruck. Die Hauptmasse der Abbildungen ist aber in dem großen Tafelwerke (Atlas) vereinigt, welcher 12 Mappen zu je 12 M. umfaßt. Diese Trennung bietet manche Vorteile. Es lassen sich Hauptwerke in größerem Maßstabe darstellen, und die Reproduktion ist unabhängig vom Format und der Erscheinungsweise des Textes. Die Benutzung wird freilich dadurch sehr erschwert, daß man Zusammengehöriges immer an mehreren Stellen, auch auf Ergänzungstafeln und Nachträgen zusammensuchen muß. Bayern hat die Trennung deshalb aufgegeben und es geht auch so ganz vorzüglich. Vielleicht entschließt man sich auch in Württemberg dazu, beim Fortgang der Arbeit den ganzen Stoff in handliche Buchform zu bringen. Der Eindruck ist in jeder Beziehung, besonders auch für den Laien, gesammelter und anschaulicher.

Dr. H. Bergner.

CASIMIR v. CHLEDOWSKI, Der Hof von Ferrara. Deutsch von Rosa Schapire. Verlag Julius Bard, Berlin.

Es ist gewiss eine verdienstliche Tat, daß Casimir von Chledowski den Versuch unternahm, die Resultate seiner langjährigen Studien zur ferrarischen Kulturgeschichte, in einem Buche „Der Hof von Ferrara" niederzulegen, das nunmehr auch in einer deutschen Übersetzung von Rosa Schapire in schmucker Ausstattung vorliegt Der Verfasser schildert im Eingangskapitel erst Land und Leute von Ferrara. Man lernt die verschiedenen prächtigen Bauten kennen: den Dom, den Palazzo dei Diamanti, den Palazzo Roverella, Naseli Crispi u. a. Er charakerisiert die Estes als ein strenges kriegerisches begabtes Geschlecht, das in der Politik geschickt und verschlagen, im Kriege tapfer und kühn sich benahm, das daneben den neuen Strömungen in Kunst und Literatur zugängig war, fanatisch Musik und Gesang liebte und eine ausgesprochene Leidenschaft für Luxus, glänzende Feste und grandiose Empfänge besaß. Die sieben Herrscher aus jener ruhmreichen Epoche

Digitized by Google

Ferraras — Nicolo III., Lionello, Borso, Ercole I., Alfonso I., Ercolo II. und Alfonso II — alle „geschlossene Charakter, Männer aus Stahl und Eisen" ziehen, jeder in einem besonderen Abschnitte behandelt, vor unseren Augen vorüber. Da zeigt sich Nicolo als ein Herrscher, der eifrig bemüht ist, Kunst und Wissenschaft zu fördern und berühmte Gelehrte, wie Guarini Guarino und Giovanni Aurispa, nach seiner Residenz zu berufen und auf diese Weise Ferrara zu einem der bedeutendsten Mittelpunkte humanistischer Studien zu machen. Unter Lionello, Nicolos unehelichen Sohn, der ihm auf dem Throne folgte, blühte der Humanismus noch mehr empor. Lionello war selbst ein großer Liebhaber der Antike und betätigte seine Liebhaberei auch in der Bereicherung seiner Bibliothek. Als Herrscher zeichnete er sich, entgegengesetzt den brutalen Gelüsten der meisten Renaissancefürsten, durch tieferes menschliches Empfinden aus. Sein Bruder Borso besaß kein so inniges Verhältnis zur Dichtung und Kunst; er unterstützte die Dichter und Gelehrten nur, um von ihnen gepriesen zu werden. Luxus und Jagd waren seine Hauptpassionen. Außerdem war sein einziges heißes Begehren der Herzogtitel, den ihm Kaiser Friedrich III. bei seiner Durchreise in Ferrara auch wirklich verlieh. Unter Ercole I. erreichte Ferrara seine größte Entwicklung. Ercole erwies sich als ebenso geschickter Diplomat, wie Protektor der Kunst nnd Wissenschaften. Seine besondere Liebhaberei galt dem Theater, für das er keine Kosten scheute. Die Prachtliebe seines Vorgängers suchte er in seinen Festen und Empfängen noch weit zu überbieten. Ercoles Sohn Alfonso wurde Herzog, als eine schwere Zeit für Ferrara herangebrochen war. Vor allem mußte er den Anmaßungen der Päpste, die habgierig nach dem ferrarischen Thron schielten, energisch Trotz bieten. Gleichzeitig galt es, zwischen den beiden europäischen Potentaten, dem König von Frankreich und dem König von Spanien, die einander befehdeten, geschickt zu lavieren. Kriege, Pestilenz und Erdbeben suchten das Land heim. In dieser Bedrängnis und Not stand Alfonso am rechten Platz. Seine Tatkraft rettete den Staat aus allen Kalamitäten, so daß sein Sohn Ercole II., als er den Thron bestieg, mit frohem Empfinden in die Zukunft blicken konnte. Die auffälligste Erscheinung unter seinem Regime war die Ansiedelung französischer Hugenotten in Ferrara, welche durch seine Gemahlin Renata di Francia begünstigt wurde. Ercole stand dieser Erscheinung anfangs kühl gegenüber; erst als man in Rom unruhig zu werden begann und Ercole Vorstellungen machte, ergriff er Maßnahmen zur Abwehr der Protestanten. In Alfonso II.', Ercoles Sohn und Nachfolger, vereinigten sich alle Tugenden und Untugenden eines genialen Renaissancefürsten. Eine leidenschaftliche von Kraft überschäumende Natur lechzte er nach Taten, für die ihm diese Welt fast zu eng schien. Wenn er seine Kriegsgelüste nicht stillen mochte, so suchte er sein Temperament in Jagden, Tournieren oder Festen auszutoben. Dann schloß er sich wieder in sein Laboratorium ein, experimentierte und kombinierte Gifte zu medizinischen Zwecken, oder er beschäftigte sich mit Mechanik und Baukunst oder protegierte Künste und Wissenschaften. Das Geschlecht der Este erlebte in Alfonso noch einmal einen ruhmvollen Vertreter in seiner Eigenart und seiner Größe.

Ganz richtig betont Chledowski im Eingangskapitel seines Buches: „Die Herrschaft der Estes steht von Anbeginn an im Zeichen des Frauenkultus, der ritterlichen Tugenden von König Artus und im Bilde des heiligen Georg, der die Jungfrau vom Drachen befreit hat." Die Frauen haben an keinem Renaissancefürstenhof eine solche hervorragende Rolle gespielt, wie hier in Ferrara. Wohl die bedeutendsten Frauen jener Zeit standen, wenn sie nicht schon durch verwandtschaftliche Bande mit dem Haus Este verbunden waren, in näherer Beziehung zu dem ferrarischen Hofe. Man denke nur an Vittorino de Feltres gelehrte Schülerin Margherita Gonzaga, Lionellos Gemahlin, die mit ihrem Gatten zusammen von einem neuen Griechen- und Römertum träumte; oder an die musikalische fein gebildete, in der Malerei wohl bewanderte Eleonora von Aragon, die Ercole sich zu seiner Lebensgefährtin erkor; oder an die ungewöhnlich begabte Markgräfin von Mantua, Isabella Gonzaga, die für die damalige Mode den Ton angab, unzählige Briefe schrieb, um in den Besitz eines neuen Buches oder Sonettes zu gelangen und in ihrer Bibliothek alle literarische Neuerscheinungen sammelte. Man denke ferner an Lucrezia Borgia, deren Salon das Zentrum für das geistige Leben Ferraras bildete, als ihr Gemahl Alfonso weder Muße noch Interesse für die Literatur besaß; an die kluge Renata di Francia und fromme Vittoria Colonna, die beide, freilich jede in ganz anderer Weise, eifrigen Anteil nahmen an den religiösreformatorischen Bestrebungen ihres Jahrhunderts. Alle diese Frauen mit ihren Wesen eigentümlichkeiten und Neigungen führt der Verfasser dem Leser nahe.

Und er schildert auch die bedeutenden Persönlichkeiten, welche sich um die Frauen scharten,

Digitized by Google

die Gelehrten, Dichter und Reformatoren, die sich ihrer Gunst hauptsächlich erfreuten. So fehlen auch nicht die drei großen Epiker der Renaissance deren Kunst merkwürdiger Weise auf dem Boden Ferraras wurzelte: Bojardo, Ariost und Tasso. Jedem von ihnen ist ein besonderes Kapitel gewidmet, das nicht nur die Beziehunnen der einzelnen Dichter zu dem estensischen Hofe, sondern überhaupt ihr ganzes Leben vor uns entrollt. Am gelungensten scheint unter diesen biographischen Darstellungen der Abschnitt über Tasso zu sein. Der Verfasser gibt sich sichtlich Mühe, alle Irrtümer, die frühere Biographen verschuldeten, aufzuklären und den Dichter in ein möglichst objektives Licht zu rücken.

Es ist natürlich, das in dem Buche, welches so eingehend die Frauen-, Dichter- und Gelehrtenwelt Ferraras behandelt, auch die Sitten und Gebräuche, die Mode, vor allem das gesamte höfische und gesellschaftliche Leben Erörterung finden. Ein großer Teil des Werkes wird von diesen Schilderungen ausgefüllt, und man muß zugestehen, daß sie mit viel Geschmack zusammengestellt sind und daß sie ein ausgezeichnetes Bild von der Renaissancegeselligkeit ergeben. Der Verfasser hat selbstverständlich auch der Malerei ein Kapitel zugewiesen, in dem er die Verweltlichung der Kunst zu zeigen versucht, im Großen und Ganzen ist jedoch sein Buch mehr eine sorgfältig präzisierte kulturhistorische, als eine fein pointierte ästhetische Arbeit. Die Quellen, über die ein Nachweis dem Buche angefügt ist, hat Chledowski gründlich durchgearbeitet — das leuchtet aus jedem Abschnitt deutlich hervor — und er hat die Resultate so geschickt zusammengeschweißt, daß das Ganze sich nicht wie eine schwerflüssige gelehrte Abhandlung ausnimmt, sondern daß es selbst dem Laien durch die glückliche Art der Darstellung eine angenehme Befriedigung gewährt. —

Valerian Tornius.

GUSTAV GLÜCK, Peter Bruegels des Älteren Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Brüssel 1911. G. van Oest & Cie.

Die Verehrer des alten Bauern-Bruegel werden es als einen glücklichen Zufall begrüßen, daß diese Publikation der kostbaren Wiener Gemälde gerade in dem Augenblicke erfolgte, als Gustav Glück zum Leiter der Kaiserlichen Gemälde-Galerie im Hofmuseum ernannt wurde. Und es ist vielleicht ein ähnlicher Glücksumstand, daß gerade in den letzten Jahren das Interesse an den Schöpfungen des alten Vlamen mächtig gewachsen ist, daß man allmählich auch außerhalb der Fachkreise die Bedeutung Bruegels innerhalb der Kunstgeschichte richtig begreift. Das hat seine primären Ursachen fraglos in der Entwicklung unserer modernen Kunst. War es früher in der Hauptsache das Gegenständliche an sich, das zu den humorvollen Schilderungen des Vlamen hinzog, so hat sich im letzten Jahrzehnt unmerklich eine Umwertung der Bruegelschen Kunst vollzogen, die in erster Linie die malerische Größe dieses Schaffens einschätzt und in dem Meister einen jener großen Pfadfinder entdeckt, der über die Jahrhunderte hinaus seine Hand unmittelbar der Gegenwart reicht. Und da bedauert man es beinahe, daß der Inhalt unwillkürlich immer wieder zur kulturphilosophischen Reflexion ablenkt. Freilich ist dieser Inhalt ein unerschöpfliches Kapitel allgemeiner Menschheitsgeschichte und insbesondere eine prachtvolle Illustration jenes Zeitalters, das literarisch seinen Ausdruck in Charles de Costers „Till Eulenspiegel" (deutsch bei Eugen Diederichs) gefunden hat. Als ich kürzlich diesen gewaltigen Zeitroman in die Hände bekam, mußte ich immer wieder an den alten Bauern-Bruegel denken. Wie ein Geschwisterpaar stehen der Maler und Romancier nebeneinander, und ich wüßte es nicht zu sagen, wer von Beiden der größere Menschenkenner gewesen ist.

Indes um Bruegel kunstgeschichtlich zu erfassen, vergesse man alle kulturhistorischen Reminiszenzen, die vor jeder neuen Zeichnung, vor jedem Gemälde reichlich auftauchen. Man gehe auf das Malerische an sich, das aus den Schöpfungen, die das Wiener Hofmuseum vereinigt hält, mit einer unsagbar kühnen Gebärde auf das Wollen unserer Zeit hinweist. Da mag es auf den ersten Augenblick unerhört anmuten, wenn ich behaupte, daß z. B. alles, was Cézanne und die um ihn erstrebt haben, drei Jahrhunderte früher der alte Bruegel vorweggenommen hat. Und doch wird man diesen Satz unschwer belegen können. Ja, ich meine daß die französischen Ultramodernen, die Expressionisten vom Schlage eines Matisse, van Dongen, Manquin, und wie die Revolutionäre der neuesten Malerei heißen mögen, genau da zu suchen anfangen, woher der Maler Bruegel seinen Ausgangspunkt nahm. Nur mit dem einen Unterschiede, daß unsere Zeitgenossen kaum so schnell zur Vollendung kommen werden, weil sie doch mehr oder weniger Outsider im Rahmen der Evolution sind, während Bruegel in seinen Anfängen durch die Tradition seiner vlämischen Heimat geleitet, sehr bald, den engen Zusammenhang mit dem Geiste seines Jahrhunderts fand,

Digitized by Google

dessen überlegener und feinsinniger Ausdruck er geworden ist.

Wie immer man aber über diese Thesen denken mag, so viel steht fest, das Thema Bruegel als solches berührt sich unmittelbar wie kaum ein zweites mit dem künstlerischen Suchen unserer Tage, und schon aus diesem Grunde wird man jede Publikation, die uns den Meister näherbringt, dankbar begrüßen, ganz besonders, wenn es sich um die Bilder des Wiener Hofmuseums handelt, die uns jeden Besuch dieser herrlichen Sammlung immer wieder zu einem Erlebnis machen, und wenn ein so feinsinniger Kenner wie Glück der kunstgeschichtliche Interpret des alten Vlamen wird. Denn diese eine Tatsache muß die Kritik vorwegnehmen: Die Einleitung, die Glück seinem Bande unter dem Stichwort „Bruegel und der Ursprung seiner Kunst" vorangestellt, ist die beste Einführung in das Werk des Meisters. Sie hat in ihrer summarischen Kürze alle Vorzüge der Diktion und sie weiß aus dem Thema mit warmblütigen Sentiment das hervorzuholen, was für den Kenner und den Laien in gleichem Maße wichtig ist: Die Anknüpfungspunkte der Evolution, die Entwicklung der Bruegelschen Kunst und ihre symptomatische Bedeutung im Rahmen der Kunstgeschichte und nicht zuletzt neben den Lebensdaten und Geschehnissen das eine Etwas, das eben Bruegel der Maler ist.

Selbst gegenüber der erschöpfenden Monographie über den Künstler von van Bastelaer, die im gleichen Verlage erschienen ist, wird diese deutsche Arbeit den Rang behaupten, eben weil sie in ihrer bewußten Konzentration jeder weitschweifigen Betrachtungsweise aus dem Wege geht und auf zwanzig Druckseiten mehr bringt als jene andere stark ins Detail gehende voluminöse Monographie.

Noch ein Moment fällt ins Gewicht: Glück ist vielleicht der beste Kenner der Materie. Als solcher erweist er sich besonders in jenem Abschnitt, der vergleichsweise das kleinfigurige Sittenbild, speziell den Braunschweiger Monogrammisten (Jan van Amstel) und die Vielseitigkeit Bruegels, dies merkwürdige Nebeneinander von Ernst und Humor, umschreibt und den religiös-allegorischen Momenten nachspürt, die in einem fein ziselierten Vergleich selbst den Goetheschen Faust, den Jahrhunderten zum Trotz, in die Vorstellungswelt des alten Vlamen (die Hexenküche) — oder umgekehrt — einbezieht.

Man schätze diese Introduktion, die der schönen Publikation von van Oest erst die rechte Weihe gibt, als kunsthistorische Leistung nicht zu niedrig ein. Hier spricht ein Mann, der souverän die Materie mit allem Drum und Dran beherrscht und wenn im einzelnen auch der Text, der jedes dieser Wiener Bilder begleitet, reiche nnd neue Aufschlüsse bietet und dem Fachmann zum Studium neue Tatsachen preisgibt, so wird der Wert der Publikation im Großen doch immer in dem einleitenden Essay beruhen, das in seiner Art mustergültig genannt werden darf. Auch der Verlag hat von sich aus nicht gespart, sondern der Publikation durch prächtige bildliche Wiedergabe der Wiener Bilder einen illustrativen Schmuck gegeben, wie man ihn sich besser kaum wünschen könnte.

So mag denn diese Publikation in zweifacher Hinsicht berufen sein, der Erkenntnis vorzuarbeiten. Einmal, indem sie das Problem Bruegel unwillkürlich in nahen Zusammenhang zu der künstlerischen Gegenwart an sich setzt, dann als Fundgrube rein kunstwissenschaftlicher Erkenntnis, die einen der uns leider nur viel zu wenig bewußt gewordenen Großen erneut in den Mittelpunkt unserer künstlerischen Interessen rückt.

Georg Biermann.

BERTHOLD LAUFER, Chinese pottary of the Han Dynastie (Publication of the East Asiasic Committee of the American Museum of Natural history). Leiden 1909.

Daß es in China auf dem Gebiet der Kunst für uns noch manche Überraschungen gibt, das leidet wohl kaum einen Zweifel in Anbetracht, daß dieses ungeheure Kulturland für uns noch immer in seinem größten Teile eine Terra incognita darstellt, in die wir vielfach schwerer einzudringen vermögen als in so manche Gebiete des schwarzen Erdteils. Zu derartigen Überraschungen haben auch jene merkwürdigen keramischen Arbeiten gehört, über die obiges Buch zum ersten Male sich wissenschaftlich ergeht, Arbeiten, die auch erst vor wenigen Jahren zum ersten Male in ganz vereinzelten Exemplaren zu uns gekommen sind, um dann sich erstaunlich schnell zu vermehren, die aber vom Anfang in den sich mit dem Studium der chinesischen Kunstgeschichte beschäftigten Kreisen das größte Interesse, vielfach freilich anfangs auch starken Zweifel erregt haben. Es handelt sich hier um jene aus schwach gebranntem Ton bestehenden, mit dünner, grüner oder gelblicher, stark zersetzter und darum oft prächtig irrisierender Glasur, die aus der um Christi Geburt herrschenden Handynastie, also aus einer Zeit beträchtich vor der Erfindung des Porzellans stammen, und die jenes starke Interesse

Digitized by Google

vor allen durch ihre eigenartige formale Gestaltung und Ausschmückung erregt haben, die fast noch garnichts mit der späteren chinesischen Keramik zu tun hat, vielmehr auf der einen Seite in der meist verkleinerten Nachbildung von Dingen des täglichen Lebens einen ganz eigenartigen Naturalismus bekundet, auf der andern Seite ganz in einer mehr oder weniger getreuen Nachbildung von Metallarbeiten bestand. Erstere erklärt sich leicht dadurch, daß es sich hier um Grabbeigaben handelte, die im richtigen Material den Toten beizugeben zu kostbar waren. Wirklich überraschend jedoch bleibt die Ornamentik, meist springende, „gallopierende" Tiere, die der chinesischen Kunst bisher völlig fremd waren, um so auffallender jedoch an den Werken der türkisch-sibirischen Kunst, ja selbst an denen des mykenischen Kunstkreises sich wiederfinden, und von neuem die Brücke schlagen von der Kultur dieser fernen Länder zu der unsrigen, für die schon durch andere unwiderlegliche Feststellungen verwandter Art die Grundlage gelegt worden ist.

Diese eigenartigen keramischen Erzeugnisse haben zuerst in Amerika ihre vollverdiente Beachtung gefunden und gleich auch einen Gönner, der den Verfasser dieses Werkes nach China sandte, um weiter zu sammeln und sich auch an Ort und Stelle genauer zu informieren. Das Resultat dieser Reise und dieser Forschungen stellt dieses Buch dar. Es führt zunächst 111 dieser Stücke in guten Abbildungen vor und begleitet sie mit ausführlichen Beschreibungen. Dann wird auch ihre kulturelle Bedeutung im einzelnen dargetan und einzelne besonders interessante, sie betreffende Fragen in Kapiteln ausführlich behandelt, mit großer Gelehrsamkeit und völliger auch sprachlicher Beherrschung des Materials. Alles dies erscheint völlig erschöpfend. Bedauerlich dagegen bleibt, daß das, was nun an diesen Werken das allgemein Interessante ist, vor allem, was sie für die allgemeine Kunst- und Völkergeschichte in so überraschender Weise Neues gebracht haben, viel zu kurz und viel zu wenig prägnant vorgebracht worden ist. Hier lag aber wohl das Ziel, auf das diese ganze Forschung hinauslief, und das diese Arbeit für noch weitere Kreise interessant und nützlich gemacht haben würde. Ernst Zimmermann.

WOLFGANG SÖRRENSEN, Joh. Heinr. Wilhelm Tischbein. Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1910.

W. VON OETTINGEN, Goethe und Tischbein. Schriften der Goethe-Gesellschaft, 25. Bd. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft. 1910.

Dem Buche Sörrensens liegt der Gedanke zugrunde, daß Tischbeins angeborenes Talent, durch die Malkultur des Rokoko noch gefördert, infolge der eindringenden klassizistischen Anschauungen allmählich verschüttet wurde. Diese These zu beweisen, legt der Verfasser den Nachdruck auf ein paar gute rokokoartige Jugendwerke des Künstlers und stellt ihnen eine Anzahl schlecher Alterswerke entgegen, welche klassizistischen Tendenzen folgen. Aber dieser Beweis ist ebenso lückenhaft wie im Resultat unzutreffend.

Es hätte zunächst einer eingehenden Analyse des Klassizismus bedurft, um festzustellen, welche Werke Tischbeins den Stempel dieser Anschauung tragen, aber davon findet sich keine Spur. Man errät nur, daß ihm das Klassizistische thematisch in einer Vorliebe für kalt-heroisches Gebahren und formal in einem zeichnerischen, aller malerischen Feinheit abholden Technik erscheint, denn nur so kann er die idyllischen Neigungen Tischbeins und sein malerisches Können als einen Gegensatz dazu empfinden. Wer aber den Klassizismus genauer prüft, der erkennt, wie gerade das Idyllische ihm gelegen hat — in der Literatur geben Goethes Hermann und Dorothea oder Vossens Luise dafür Belege — und wie speziell Tischbein den Klassizismus nicht thematisch erfaßt hat, sondern als eine Betrachtungsweise, gleichsam als einen Schlüssel, mit dem man die ganze Natur aufzuschließen vermag. So sind denn seine graphischen Tierstudien, deren Vorzüglichkeit auch S. anerkennt, nicht weniger seinen klassizistischen Werken beizumessen, als etwa das Goetheporträt, das übrigens trotz mancher Schwächen, sein bedeutendstes Bild bleibt.

Und ebenso ungenau ist es, dem Klassizismus den Bruch mit der Malkultur des Rokoko vorzuwerfen. Die Farbigkeit des Rokoko hat er zwar auf eine vorwiegend kühle Skala von weißen, grünen und hellbraunen Tönen beschränkt, aber die Porträts eines David oder der Angelika Kauffmann und von Tischbein das Bildnis des Christine Westphalen (Hamburg, Kunsthalle), dessen Wert auch Sörrensen preist, beweisen es, welche malerische Delikatesse gerade dieser farbigen Kargheit zu entlocken war.

Digitized by Google

Wenn, was zugegeben wird, Tischbein auch schlechte klassizistische Bilder, besonders größeren Formats, gemalt hat, so liegt das nicht an seinem Klassizismus, sondern an seinem Unvermögen. Dieses Unvermögen aber tritt nicht erst mit oder gar infolge der neuen Anschauungen auf — siehe das schlechte Goetzbild in Weimar — sondern es ist ein Charakteristikum Tischbeins, sowohl in künstlerischer als auch in geistiger Hinsicht, blitzartig aufleuchtend geniale Züge neben dunklen Strecken tiefer Banalität zu zeigen.

Erweist sich so der Verfasser in allem historischen Verstehen schwach, so entschädigt er durch die feinen und sorgfältigen Bilderanalysen, die auf eingehender Autopsie gegründet, den eigentlichen Wert des Buches bilden.[1]) Eine hübsche Idee war es, die Kapitelanfänge mit Initialen zu schmücken, welche dem gestochenen Homerwerke entnommen sind.

Gleichzeitig mit dem Buche Sörrensens erschien die Schrift v. Oettingens über Goethe und Tischbein. Der Verfasser verzichtet auf eine nochmalige Beschreibung der Beziehungen zwischen den Beiden und bringt dafür aus den Schätzen des Weimarer Archivs die Briefe Tischbeins von 1805/06, 1817 und 1821/22 an den verehrten Freund. Zwar tut man Tischbein mit dieser ausführlichen Wiedergabe seiner Äußerungen keinen Gefallen, aber um Goethes willen — dessen Geist unmerklich zwischen den Zeilen hervorsteigt — mag es geschehen.

Das an Goethe gesandte „Zwiegespräch zweier Hirten" darf wegen seiner bildhaften und von Naturkenntnis getragenen Schilderungen schon eher einen Eigenwert beanspruchen, während die Tischbeinschen Gedichte zu dem Hefte „Genius" ganz dilettantisch sind. Auch hier also das Schwanken zwischen Leistung und Unvermögen.

Dem Hefte sind 25 Blätter mit Zeichnungen Tischbeins aus Goethes Besitz beigegeben. Einige, so die Tier- und Menschenköpfe (Blatt 17) und vor allem die Studie eines Baumes, dessen unterer Stamm ein griesgrämiges Menschenantlitz zeigt (Blatt 18), sind vorzüglich.

Da das Heft zur Kenntnis Goethes beitragen soll, ist auf jegliche Analyse der Zeichnungen nach der künstlerischen Seite verzichtet worden. Und doch hätten gerade sie dazu ein dankbares Objekt geliefert.

Franz Landsberger.

(1) Hierbei eine Berichtigung. S. erwähnt an zwei Stellen, daß ich — in meinem Tischbeinbuche — das große Bennigsenbild, das im Magazin der Hamburger Kunsthalle schlummert, beschrieben, aber nicht gesehen habe. Ich habe es mir seinerseit aufrollen lassen und genau geprüft.

Die künstlerische Verwendung des Wassers im Städtebau. Im Auftrage der Königl. Akademie des Bauwesens in Berlin herausgegeben von Hans Volkmann, Regierungsbaumeister. C. Heymanns Verlag, Berlin 1911.

Ein erstes zusammenhängendes Werk über Brunnenkunst, wenn auch noch keine abschließende systematische Geschiche derselben. Ja der Verfasser verzichtet ausdrücklich auf einen wissenschaftlichen Unterbau für seine Arbeit, die nur die „Hauptentwicklungslinien der Brunnengeschichte festzulegen und aus einer Anzahl von Typen die Gesetze des Brunnens abzuleiten versucht". Dieses in der Einleitung angekündete Programm wird an der Hand eines umfangreichen, mit großer Sorgfalt zusammengetragenen Materials trefflich erfüllt. Der erste Teil des angenehm lesbaren Buches bringt einen historischen Abriß der Brunnenkunst unter besonderen Berücksichtigung Italiens und Deutschlands; der sehr interessante französische Brunnen wird nur gelegentlich in die Betrachtung hineingezogen. Ein Exkurs über die Brunnenanlagen des Altertums leitet diesen Teil ein. In chronologischer Folge wird dann die Entwicklung des Brunnens erst jenseits, dann diesseits der Alpen vom frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert hinein verfolgt. Es ist ein gewaltiges Kapitel italienischer Formengeschichte, das da aufgerollt wird, wenn man dem Verfasser auf dem Wege durch 5 Jahrhunderte begleitet, angefangen bei der trotz dem Reichtum in der Einzelform so herben und spröden Fonte Maggiore des Niccolo Pisano in Perugia, an der lieblichen Fonte Gaya des Quercia in Siena vorüber, und bis hin zu den die Form zersprengenden Prunkanlagen der Aera Berninis und seiner Zeitgenossen. Ein ähnliches, wenn auch nicht ganz so glänzendes Bild bietet die Entwicklung im Norden, wo die Brunnenkunst mehr auf intime Wirkungen eingeht gegenüber ihrem großartig repräsentativen Auftreten im Süden. Immerhin machen sich auch hier Prachtbedürfnisse noch soweit geltend, daß eine Geschichte der Brunnenkunst auch für Deutschland ein vollständiges, wenngleich stark reduziertes Abbild der Geschichte der gesamten Plastik ergeben müßte.

Ein zweiter anhangsweise behandelter Teil führt einige Musterbeispiele moderner Brunnenanlagen vor und entwickelt das künstlerische Programm der modernen Schmuckfontäne unter Vorbringung einer Reihe recht beachtenswerter praktischer Vorschläge.

Kein zünftiger Kunsthistoriker, sondern ein prak-

Digitized by Google

tischer Architekt hat das Buch geschrieben, und die Absicht, aus der es entstand, war, ein Vorlagewerk für den praktischen Gebrauch zu schaffen, dem Baukünstler und Bildhauer Anregung zu geben. Wenn der Wissenschaftler hier und dort vielleicht eine straffere Systematik in der Anordnung des Stoffes gewünscht hätte, so möge er bedenken, ob nicht gerade dieses lockere Gefüge der Absicht des Buches entgegenkommt. Das reiche Abbildungsmaterial gestattet übrigens Vergleiche und Entwicklungsreihen aufzustellen, auch wo der Verfasser auf solche verzichtet hat.

Hans Vollmer.

PAUL KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Mit 259 Abbildungen. II. stark erweiterte Auflage. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Daß dieses grundlegende Werk für das Studium graphischer Kunst in verhältnismäßig kurzer Zeit eine nicht unbeträchtlich erweiterte Neuauflage erfahren hat, mag auch hier kurz als Beweis des Wertes dieser Arbeit notiert werden. Und es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man noch einmal resümieren, warum dieses Handbuch für die historische und technische Erkenntnis des Kupferstiches und Holzschnittes die wichtigste Grundlage zum Studium der Materie ist, warum im besonderen Kristeller der gegebene Mann war, eine solche mühselige Arbeit zu vollbringen. Das darf an dieser Stelle als bekannt vorausgesetzt werden, nachdem sich die besten Beurteiler beim Erscheinen der ersten Auflage zur Genüge darüber ausgesprochen. Ich erinnere unter anderem an Wilhelm Bodes damalige Besprechung in der Vossischen Zeitung.

Hier interessiert das Tatsächliche allein, daß die Notwendigkeit einer zweiten Auflage beweist, wie sehr sich unsere Zeit auch mit den Problemen zu beschäftigen beginnt, die noch vor zehn Jahren fast völlig außerhalb des allgemeinen Kunstinteresses lagen. Und es ist vielleicht psychologisch nicht uninteressant zu beobachten, wie stark der allgemeine Zug zum Intimen in der kunstgeschichtlichen Evolution im Wachsen begriffen ist. Kristeller hat damals bahnbrechend gewirkt; denn sein Handbuch der graphischen Kunst war gewissermaßen die Voraussetzung, ohne die die allgemeine Freude an der Materie kaum so schnell zum Durchbruch gekommen wäre. Und dafür darf ihm die Wissenschaft danken. Denn inzwischen sind ja eine Menge wertvoller Einzelstudien erschienen, die das Material, das K. darbot, noch intensiver verarbeitet haben und andere Arbeiten stehen in allernächster Zeit zu erwarten. Trotzdem wird Kristeller immer für sich das große Verdienst in Ansprnch nehmen dürfen, daß er der Erste gewesen ist, der sich an eine der wahrhaft fundamentalen Aufgaben herangewagt hat. Die Bearbeitung im einzelnen verdient, ohwohl ich hier und dort in den Literaturangaben Lücken feststellen konnte, alles Lob.

Georg Biermann.

ARNOLD FORTLAGE, Anton de Peters. Ein Kölnischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Mit 33 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1910. Preis 6 M.

Der Untertitel „Ein Kölnisches Künstlerleben des 18. Jahrhunderts" scheint darauf hinzuweisen, daß ein Beitrag zur lokalen Kunstgeschichte gebracht werden soll. Dem ist nicht so. Anton de Peters taucht völlig in der französischen Rokokokultur des 18. Jahrhunderts unter. Ein Stück Pariser Künstlergeschichte lebt mit ihm auf. Daß er, dessen eigene Natur schwach genug war, sich einer wesensfremden Kultur zu akklimatisieren, zum Gegenstand einer Monographie gemacht werden konnte, hat seinen Grund darin, daß er innerhalb der heiter-gefälligen, galanten Rokokokunst künstlerisch reife und ausgeglichene Werke geschaffen hat. Trotzdem — der französische Geist ist ihm nicht ins Blut übergegangen. Seine gewagten erotischen Darstellungen reichen nicht völlig in die künstlerische Sphäre hinein. Oft faßt er mit derben Händen zu; er trumpft gewissermaßen auf, betont dort, wo ein leichtes Hinweghuschen feinen Takt bedeuten würde. Das Derb-augenfällige liegt zu sehr in seiner Kölnischen Natur. Daher scheint mir, hätte sich an diesem Punkte ein guter Anhaltspunkt der kunsthistorischen Darstellung ergeben. Nämlich das Problem so zu fassen, daß die Rasseneigentümlichkeit des Künstlers zum Mittelpunkt der Forschung geworden wäre. Zu zeigen, wie trotz überwiegend französierender Formensprache Merkmale einer deutschen Kunstauffassung wirksam sind. Diese Merkmale der heimischen Kunst, die in den Gemälden des Künstlers am stärksten ausgeprägt sind, näher zu bestimmen, sie zu lokalisieren, eine kölnische oder rheinische Gruppe verwandter Auffassung herauszuarbeiten, wäre vielleicht eine reizvolle Aufgabe gewesen. Kölnische Künstlernamen der Zeit sind in Fülle überliefert. Allerdings ist das, was die rheinische Rokokokunst in der Malerei geschaffen

Digitized by Google

hat, nicht allzu erfreulich. Und Fortlage hat, da er mit Recht die künstlerische Qualität der Arbeiten zum Ausgangspunkt nahm, vor allem auf die Zeichnungen des Künstlers, die in der Tat ihren französischen Vorbildern sehr nahe kommen, hingewiesen.

Über das Milieu des kölnischen Rokoko bringt Fortlage interessante kulturgeschichtliche Mitteilungen. An Hand archivaler Studien weist er nach, wie es psychologisch notwendig war, daß ein Künstler von der Bedeutung Anton de Peters Köln verlassen mußte. Diese kulturhistorischen Erwägungen geben hier, wie auch bei der Schilderung des Künstlers als Mensch und Sammler in Paris, interessante Einblicke in das Wesen des Rokoko. Die Richtigstellung einer Anzahl Irrtümer, die seit den grundlegenden Forschungen Merlos in der Literatur immer wiederkehren, ist das besondere Verdienst Fortlages.

Die Abbildungen auf den 33 Lichtdrucktafeln sind geeignet, von dem Stil und der Technik des Künstlers eine genügend klare Vorstellung zu übermitteln. Dem, dem die heiter gefällige Kunst des Rokoko zusagt, geben sie reizvolles Material einer raffinierten, höchstentwickelten Kulturperiode.

Dr. G. E. Lüthgen.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft IX:

EMMY VOGT-HILDEBRAND, Erinnerungen an Karl Stauffer-Bern. (3 Abb).

KARL SCHEFFLER, Berliner Sezession. Die zweiundzwanzigste Ausstellung. (22 Abb.).

ERICH HANCKE, Das Mesdagmuseum. (8 Abb.).

G. E. LÜTHGEN, Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln. (4 Abb.).

JOH. WIDMER, Barthélemy Menn (1815—1893). (3 Abb.).

DIE KUNST FÜR ALLE.

Heft 18:

ERNST GOLDSCHMIDT, Moderne Dänische Malerei. (1 farb. Tafel, 22 Abb.).

FRITZ HELLWAG, Die „fliegenden" Kunsthändler.

Heft 19:

KARL M. KUZMANY, Die Frühjahrsausstellung der Wiener Sezession und des Hagenbundes.

CARL RABL, Briefe von C. R. aus den Jahren 1844—1850 (I.).

G. S., Leipziger Jahresausstellung 1911 in Verbindung mit dem Deutschen Künstlerbund.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 5:

H. G. STRÖHL, Die Wappen der Ordensstifte in Oberösterreich und Salzburg. (26 Abb.).

JOSEF FOLNESICS, Ludwigsburger Porzellanplastik. (8 Abb.).

Neuerwerbungen für die Sammlungen des Österreichischen Museums. (7 Abb.).

KARL M. KUZMANY, Aus dem Wiener Kunstleben. (13 Abb.).

ÖSTERREICHISCHE KUNSTSCHÄTZE

Herausgegeben von Wilhelm Suida. Verlag K. u. K. Hofphotograph J. Löwy, Wien. I. Jahrg.

Das Werk behandelt bisher folgende Meister mit begleitendem Text:

Lieferung I:

1. Steierischer Maler von 1410. Epitaph des Landschreibers Ulrich Reicheneker.

2. Der Wiener Meister von 1469 (der Bilderfolge im Schottenstift). Die Flucht der hl. Familie nach Ägypten. Die Rückkehr der hl. Familie nach Israel.

3. Österreichischer Meister des XV. Jahrhunderts. Holzstatue des hl. Sebastian.

4. Steierischer Maler um 1500. Madonna mit Kind.

5. Grabmal des Erzbischofs Klesel († 1630).

6. Daniel Grau (1694—1757). Allegorische Darstellung.

7. Bernardo Strozzi (1581—1644). Schlafendes Kind.

8. Jean Baptiste Greuze (1725—1805). Bildnis eines vornehmen Herrn, der Tradition nach des Marquis de Condorcet.

Lieferung II:

9. Ambrogio Lorenzetti (1332—1348). Die hl. Familie.

10. Pietro Lorenzetti (1309—1348). Zwei Halbfiguren von Engeln.

Ambrogio Lorenzetti (1332—1348). Brustbild der hl. Agnes.

11. Benozzo Gozzoli (1420—1497). Die Darstellung des Christkindes im Tempel.

12. u. 13. Bartolommeo Vivarini da Murano (1450—1499). Thronende Madonna, das schlafende Christkind anbetend, und die Heiligen Hieronymus, Agnes, Lucia, Katharina, Christina und Gaudenzio.

14. Bernardo Parentino. Szenen aus einer Novelle, vermutlich des Boccacio.

15. Bernardino Licinio. Bildnis eines jungen Gelehrten.

16. Giovanni Girolamo Savoldo von Brescia. Porträt eines jungen Ritters als hl. Georg.

Lieferung III:

17. Michael Pacher. Martyrium und Leichenfeier des hl. Thomas Becket. Leichenfeier des hl. Thomas Becket.

18. Steierischer Maler von 1490. Votivtafel des Deutschordens-Landkomturs Konrad v. Schuchwitz.

19. Steierischer Maler des XV. Jahrh. Die Bestattung des hl. Oswald.

20. Österr. Meister des XV. Jahrh. Die hl. Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes von Engeln umgeben.

21. Rueland Frueauf d. J. Votivbild eines Patriziers.

22. Kärntn. Schule des XVI. Jahrh. Schnitzaltar.

23. Kärntn. Schule des XVI. Jahrh. Gemalte Rückseite des Altars, Tafel XXIII.

APOLLON.

Nr. 4:

ALEX. BENOIS, Die Schöpfungen D. Stelletzkys. (38 Abb.).

A. F. DAMANSKY, Gustave Morean. (7 Abb., vorwiegend aus Privatsammlungen.)

ONZE KUNST.

Mai 1911:

JACQUES MESNIL, De Mysteriespelen en de plastieke Kunsten. Schluß. (5 Abb.).

Digitized by Google

ATY BRUNT, James Ensor. Moderner belgischer Maler und Radierer, geb. 1860. (9 Abb.).

H. ELLENS, Oud en nieuw Vlechtwerk in Nederland. (9 Abb.).

STARYJE GODY.

April:

A. TROUBNIKOFF, Les tableaux de la Collection de Mr de Schlichting à Paris. (20 Abb.).

M. KAROLKOFF, Les architectes Trezzini. (6 Abb.).

Domenico Trezzini, aus dem Kanton Tessin stammend, war in Kopenhagen am Hofe Friedrichs IV. tätig, von wo er 1713 von Peter I. nach Rußland engagiert wurde. Im Laufe von 30 Jahren spielte er bei der Erbauung St. Petersburgs eine hervorragende Rolle, und eine sehr große Anzahl von Bauten wurden hier nach seinen Entwürfen ausgeführt. Unter andern stammt von ihm das bisher fast unverändert gebliebene Universitätsgebäude, sowie das imposante Einfahrtstor der Peter-Paulfestung. Nach dem Tode Domenicos (1734) blieben sein Sohn Peter, sowie Schwiegersohn, Giuseppe Trezzini, noch eine Reihe von Jahren in russischen Diensten.

G. LUKOMSKY, L'exposition historique d'architecture et d'art décoratif. (15 Abb.).

Beschreibung der von der „Gesellschaft der Künstler-Architekten" in der Akademie der Künste zu St. Petersburg arrangierten Ausstellung von Plänen, Zeichnungen und Modellen Petersburger Architekten seit Peter I.

BARON N. WRANGELL, Die Ausstellung von Werken A. Wenetzianows im Alexander III.-Museum. (5 Abb.)

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 4:

FRANC. NOVATI, Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell'arte italiana dei secoli XIV e XV. (7 Abb.).

Interpretation der Darstellungen einer senesischen Hochzeitstruhe; Polemik mit P. Misciatelli.

GUIDO CAGNOLA, „La schiavona". (Abb.).

Protest anläßlich des Verkaufes der „schiavona" der Sammlung Crespi nach Paris.

ADOLFO MORINI, Alcuni lavori della bottega di Antonio Rizzo a Cascia. (4 Abb.).

Eine Gruppe des Tobias mit dem Engel und ein heiliger Sebastian.

LISA DE SCHLEGEL, Il primo maestro die Raffaello. Notizie e documenti inediti. (3 Abb.).

Stellt fest, daß Evangelista di Pian di Meleto zwischen 1513 und 1522 die Sakramentskapelle des Doms von Urbino ausgemalt hat. Unterstützt die Venturische Zuschreibung der Sa Conversazione in Budapest (606) an diesen Meister.

UMBERTO GNOLI, Una tavola sconosciuta di Ottaviano Nelli. (Abb.).

Madonna mit Engeln in der Sammlung Pio Fabbri, Rom.

LA BIBLIOFILIA.

fasc. 1:

ENRICO CELANI, La biblioteca Angelica. (3 Abb.).

A. D'JUGHUEM, Bibliographie chinoise et japonaise. (2 Abb.).

LEO S. OLSCHKI, Quelques manuscrits fort précieux. (8 Abb.).

LUIGI ZAMBRA, Corriere d'Ungheria.

GARDNER TEALL, American notes.

A. VALGIMIGLI, English Courrier.

Vendite pubbliche. — Notizie.

MUSEUM.

REVISTA MENSUAL DE ARTE ESPANOL.

Num. 4:

PELAYO QUINTERO, Mosaïque de caractère romain en Espagne. (1 farbige Tafel, 18 Abb.).

J. GESTOSO PÉREZ, Souvenirs de la Séville romaine. (7 Abb.).

EMILE MORERA, Statuaire romaine au musée de Tarragone. (1 Tafel, 9 Abb.).

L. D. M., Ruines romaines de Tarragone. (8 Abb.).

JOSÉ RAMON DE MELIDA, Les Fouilles de Mérida. — Le Théatre Romain. (6 Abb.).

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Dr. BÉLA LAZAR, Paul Merse von Sziney. Ein Vorläufer der Pleinairmalerei. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. M. 24.— die gewöhnliche Ausgabe, M. 60.— die Vorzugsausgabe. 100 signierte Exemplare.

WILHELM WORRINGER, Formprobleme der Gotik. Verlag R. Piper & Co., München. Preis geh. M. 5.—, geb. M. 7.—.

Dr. PH. SCHWEINFURTH, Über den Begriff des Malerischen in der Plastik. Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg. Preis M. 3.50.

PROF. Dr. W. MARTIN — E. W. MOES, Altholländische Malerei. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Jährlich in 12 Lieferungen im Format 26 × 36 cm. Preis pro Lieferung mit sechs Bildtafeln in Umschlag mit beschreibendem Text bei Subskription auf einen Jahrgang M. 2.50. Preis für den Jahrgang M. 30.—. Leinenmappe dazu Preis M. 4.—.

E. PFUHL, Die griechische Malerei. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis M. 1.—.

PORTRAITS POLONAIS, Band I, Lieferung 1. Verlag Brockhaus & Pehrsson, Leipzig.

RUDOLF BERLINER, Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139. (Als Manuskript gedruckt.) Weida i. Th.

THE DÜRER SOCIETY, XII Notes and Sketches by Albrecht Dürer selected and edited by Campbell Dodgson.

— — Index to the plates and text of portfolios I—X 1898—1909 by Campbell Dodgson and S. Montaju Peartree, London.

LUDWIG VOLKMANN, Kunstgenuss auf Reisen. 2. Aufl. R. Voigtländer, Verlag in Leipzig.

BERICHTIGUNG. In dem Maiheft dieser Zeitschrift legt Herr Perzynski die „zermalmende Unzulänglichkeit" meiner chinesischen Kunstgeschichte dar. Der vorurteilslose Leser dürfte überrascht sein, wenn er hört, daß Prof. Chavannes von der Sorbonne in Paris über das gleiche Buch sagt (Toung-Pao p. 304): „M. Münsterberg s'est proposé de faire une oeuvre de plus haute portée, et, ... son histoire de l'art Chinois sera digne de ce nom". Es liegt mir natürlich fern, durch den Hinweis darauf, daß Chavannes der berühmteste lebende Sinologe ist und Perzynski als Chinaforscher bis vor kurzem völlig unbekannt war, den Wert seiner Kritik entkräften zu wollen.

Ich betone in der Einleitung meines Buches, daß ich „zum erstenmal in zusammenhängender Weise eine Entwicklung der chinesischen Kunstsprache" geben will und „nicht eine Geschichte der Künstler und ihrer Werke". Ich beschränke daher meine Darstellung ausschließlich auf die „Entwicklung und Charakteristik der Stile" und sprach die Hoffnung aus, daß „mein Buch berufeneren Forschern die Anregung gibt, das Einzelne weiter auszubauen und ein vollständigeres Bild zu schaffen als mir möglich war". In diesem Sinne schreibt mir Dr. Laufer aus Chicago, der vielleicht beste Kenner chinesischer Kunst: „Sie haben in großen Zügen aus einem Guß geschaffen. An Ihren Details könnte ja vielerlei ausgebessert und retouchiert werden, aber das ist zunächst Nebensache und wird mit der Zeit von der Einzelforschung nachgeholt werden. Die Hauptsache bleibt, daß zunächst einmal der Aufbau der chinesischen Kunstgeschichte als Ganzes dasteht und darin besteht der Wert Ihrer Leistung, die Ihnen Niemand absprechen kann".

Perzynski wählt bei seiner Beurteilung gerade den umgekehrten Weg. Seine Kritik findet für das Wesentliche meiner Arbeit kein Wort, dagegen versucht er, an „Hand einiger nach Möglichkeit wörtlicher Stichproben" meine völlige „Unwissenheit" und „Nachlässigkeit" zu beweisen. Es sei mir gestattet „ein kleines Bouquet" Perzynskischer „Stilblüten von singulärem Duft" . . . mit meiner Berichtigung zusammenzustellen.

Einige Bemerkungen z. B. über den „Vollguß" des Daibutsu, über Muchi, über das Krähenbild usw. — bereits früher von anderer Seite aufgestellt — habe ich in der Frankfurter Zeitung vom 9. April richtiggestellt. Um mich nicht zu wiederholen, verweise ich auf die dortigen Ausführungen.

Perzynski spricht von „China und Japan, wo Münsterberg sich ganze 14 Tage aufgehalten hat". Tatsächlich war ich mehrere Monate in Ostasien und zwar im Jahre 1891. Seit dieser Zeit — also seit 20 Jahren — habe ich in Europa und in Amerika, bei einem viermaligen Besuche, zahlreiche Museen, Privatsammlungen, Auktionen und Ausstellungen besucht und infolgedessen mehrere tausend Originalgemälde gesehen, und es ist daher unrichtig, wenn Perzynski behauptet: „Diese acht Kakemonos . . . sind die Einzigen, die Münsterberg im Original zu prüfen Gelegenheit gehabt hat"!!

Perzynski sagt: „Von den etwa 150 Abbildungen des Abschnittes veranschaulichen nur etwa acht Reproduktionen Gemälde, die nicht in Japan aufbewahrt werden" und auf diesen „Kopien und Reproduktionen" baut „er seine ganze Geschichte der Malerei" auf. — Jeder Leser kann durch einfaches Vergleichen der Unterschriften feststellen, daß ich 30 Abbildungen von Malereien, die nicht in Japan sind, abdrucke und daß ich von diesen zum größten

Digitized by Google

Teil selbst Photographien anfertigen leiß. Zu weiteren Originalaufnahmen fehlte mir Geld und Gelegenheit. Um billiger, bequemer und schneller vorwärts zu kommen, wählte ich typische Beispiele unter den Reproduktionen, von denen ich mehr als Tausend besitze; auch lag mir daran, die japanischen Angaben über bestimmte Bilder zu erörtern.

Perzynski zitiert: „Die vielen Grabhügel, die Jahrhunderte vor unserer Zeit datiert (!) sind". — Das Ausrufungszeichen soll offenbar einen Zweifel an die Datierbarkeit der Gräber ausdrücken. Perzynski scheinen die vielen Grabhügeln beigefügten Stelen, Grabsäulen, Steinreliefs, die teilweise Inschriften tragen, entgangen zu sein.

Perzynski behauptet, daß ich „einen westlichen kaukasoiden Volksstamm konstruiere". — Aus der vereinzelten Rassenähnlichkeit z. B. in Sibirien, mit den Ainos, folgere ich, wohl in Übereinstimmung mit den meisten Sinologen, daß eine ursprüngliche Ansiedlung der heutigen Inselbewohner auf dem Festlande stattgefunden hat. In diesem Zusammenhange spreche ich von „Tontäfelchen" „mit Augen und Nasen" bei den Ainos und dem Fehlen der „Menschen- und Tierdarstellungen" bei den später angesiedelten Chinesen. Perzynski dagegen übersieht den Rassenunterschied und sagt bei Erwähnung des Fehlens von „Menschen- und Tierdarstellungen": „Was ihn nicht hindert, schon auf der nächsten Seite auf Tontäfelchen hinzuweisen, die mit Augen und Nasen verziert sind."

Perzynski sagt: „Münsterberg nennt Reliefs von Bronzen unklar, die er nie gesehen hat". — Wiederholt habe ich antike ausgegrabene Bronzen gesehen; einzelne der in den chinesischen Katalogen abgebildeten Stücke konnte ich sogar mit Originalphotographien von Hirth und Chavannes vergleichen. Im Kapitel über Bronzen im zweiten Bande meiner Chinesischen Kunstgeschichte werde ich hierauf näher eingehen.

Perzynski zitiert, daß „ausgesprochene Spiegel der Tang-Dynastie roh seien und jeder künstlerischen Durcharbeitung entbehren". — Ich spreche aber in diesem Zusammenhange nicht von „ausgesprochenen", sondern von „ausgegrabenen" Spiegeln. Während ich also einige in der Erde gefundene Stücke als Beispiele erwähne, bringt Perzinski als Gegenbeweis die im Schatzhause in Japan sorgfältig „aufbewahrten" Spiegel, deren Schönheit ich niemals bezweifelt habe.

Perzynski führt meine Worte an: „Weder in Japan noch in Südchina ist bis zum heutigen Tage der Ochse als Pflugtier ein wirtschaftlicher Faktor" und stellt dem gegenüber: „Bushell, für Things Chinese keine schlechte Autorität, schreibt: ‚Der Ochse ist in China als das wichtigste landwirtschaftliche Tier geheiligt seit den ältesten Zeiten'." — Auf S. 20 sage ich wörtlich: „Schon Richthofen (1877) hat darauf hingewiesen, daß die Einführung des Pflugtieres im Norden Chinas, unter Zuhilfenahme künstlicher Bewässerung, eine Verbindung mit Westasien vermuten läßt. Weder in Japan ... noch in Südchina ... ist bis zum heutigen Tage der Ochse als Pflugtier ein wirtschaftlicher Faktor"!!

Perzynski zitiert: „Das kleine Bauernreich China erhielt aus Mykene volkstümliche Massenware". — Dagegen sage ich wörtlich (S. 21): „Am eigenartigsten ist ein Wolkenmuster ..., das in seiner Ausführung auf ein bestimmtes Vorbild hinweist, das in Mykenä gefunden worden ist". Wenn ich von Mykenischer Kunst spreche, so meine ich damit die Kunstsprache einer Kulturschicht, die durch die Funde in Mykenä zuerst bekannt geworden ist, aber über deren zeitliche und räumliche Ausdehnung wir noch nichts bestimmtes wissen. Es würde daher auch jede andere Stätte dieses Stiles unter diesen Namen eingeschlossen sein" und (S. 28) „Der dekorative Geist, das ornamentale Vorbild, die Technik und die Idee der Verwendung wurde übernommen, aber die Ausführung wurde dem Können und dem Geist des ostasiatischen Handwerkers angepaßt".

Perzynski zitiert bei Erörterung der Aufschriften auf Bildern: „Erst Yunlin, einer der großen Maler der Yuan-Dynastie, führte die Aufschrift eines Gedichtes usw. ein". „Auf S. 244 reproduziert Münsterberg gleich zwei Bilder von Sungmeistern", „Münsterberg hatte vergessen, daß er sie auf S. 210 von einem Yuan-Meister einführen läßt ...." — Auf S. 210 steht aber wörtlich folgender Satz: „Diese Art scheint schon in der Sungzeit vereinzelt (S. 244) vorgekommen zu sein"!!

Perzynski sagt: „Ebenso wird Chao Chung-mu ... erst als Repräsentant der Sung-Periode charakterisiert und dann noch einmal S. 277 in das Ende der Yuan-Zeit eingeschmuggelt". — Die Unterschrift von Abb. 203 lautet: „Ende Sung- oder Yuan-Zeit" und auf S. 277 steht: „Chungmuh, 14. Jahrh." Die Yuanzeit war von 1280 bis 1368. Meine Worte „oder Yuanzeit" hat P. offenbar übersehen und das „14. Jahrhundert" dem „Ende der Yuanzeit" gleichgesetzt.

Perzynski führt einige falsch geschriebene Namen auf. Ich habe aber ausdrücklich betont, daß „die chinesischen Worte und Namen völlig ungenau sind", „da in dem Zusammenhang meiner Arbeit die orthographische Richtigkeit der Namen nur eine sehr untergeordnete Bedeutung hat". Die zusammengestellten Beweise sind daher nur Beispiele

Digitized by Google

meiner eigenen Angaben. Da die Künstler und ihre Werke gar nicht feststehen, so unterließ ich prinzipiell alle Bemühungen auf diesem Spezialgebiet, das, wenn überhaupt, nur in Japan selbst bearbeitet werden kann.

Ähnlich steht es mit der Autorschaft der Bilder. William Cohn sagt (Cicerone 1910, 23) sehr zutreffend: „Solche Zuschreibungen sollen selbstverständlich nur die ungefähre Stilrichtung angeben und haben allein in diesem Sinne Wert". „Unsere Kenntnis chinesischer Künstlerpersönlichkeiten ist ja noch so außerordentlich lückenhaft, daß wir höchstens die Umrisse dieser oder jener Gestalt ahnen können". Von biographisch und künstlerisch fest umgrenzten Persönlichkeiten kann in China gar keine Rede sein, da ältere Originale nur vereinzelt vorhanden sind und die Echtheitsbeweise nirgends erbracht werden konnten. Perzynski berichtigt mich durch die japanische Tradition, aber diese widerspricht sogar z. B. bei dem angeblich berühmtesten Maler Muchi der chinesischen Überlieferung. Ich vermeide es daher, die Frage der Echtheit zu entscheiden. Meine stilkritischen Ausführungen sollten nur zur Prüfung der japanischen Angaben und zum vorurteilsfreien Sehen anregen.

Keiner ist sich der Mangelhaftigkeit und Unvollständigkeit seiner Arbeit mehr bewußt wie ich. Es ist der erste Versuch zur Lösung einer Aufgabe, die Perzynski „eine Titanenaufgabe" nennt. Daher bin ich für jede sachliche Kritik und Ergänzung, von wem sie auch kommen mag, außerordentlich dankbar. Aber „wörtliche Stichproben", bei denen wichtige Wörter fortgelassen sind, „trockenes Tatsächliches", das den Sinn mißverständlich wiedergibt und unbewiesene Gegenbehauptungen — kann ich nicht als ernsthafte Kritik anerkennen.

O. Münsterberg.

IV. Jahrgang, Heft VII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten

Digitized by Google

Bildnis des Malers Palamedes Palamedesz, gemalt von A. van Dyck
München, Alte Pinakothek

Bildnis des Malers **Palamedes Palamedesz, gemalt von** Antonius Palamedesz
München, Julius Böhler

A. PALAMEDESZ, Bildnis (aus der Frühzeit des Malers)
Kaiser-Friedrich-Museum

Zu: HERMANN BURG, ÜBER EINIGE PORTRÄTS DES ANTONIUS PALAMEDESZ

Digitized by Google

Digitized by Google

A. PALAMEDESZ, Bildnisse eines Ehepaares (1665) Walraff-Richartz-Museum, Köln

A. PALAMEDESZ, Bildnis (aus der mittleren Zeit des Malers) Kaiser-Friedrich-Museum

Zu: HERMANN BURG, ÜBER EINIGE PORTRÄTS DES ANTONIUS PALAMEDESZ

Digitized by Google

Digitized by Google

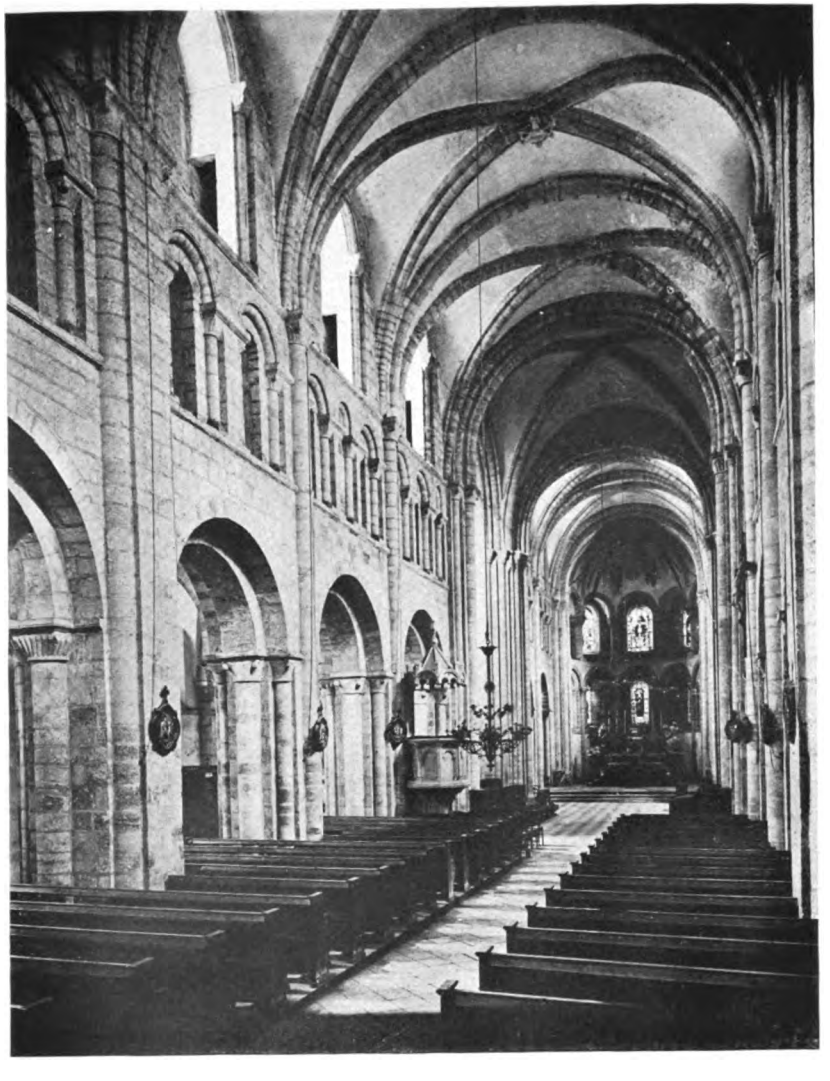


Abb. 1. LESSAY, Blick in das Schiff von Westen nach Osten

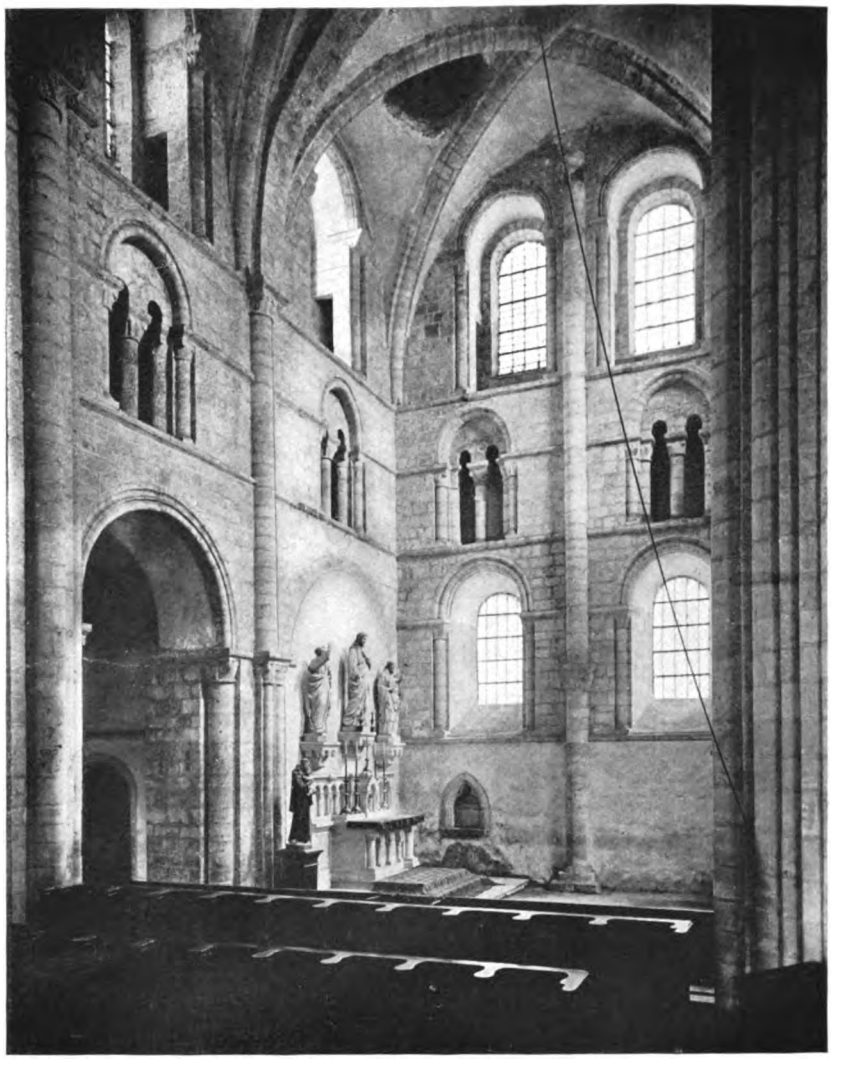


Abb. 2. LESSAY, Das südliche Querhaus

Zu: ERNST GALL, NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE VOM „WERDEN DER GOTIK"

Digitized by Google

Digitized by Google

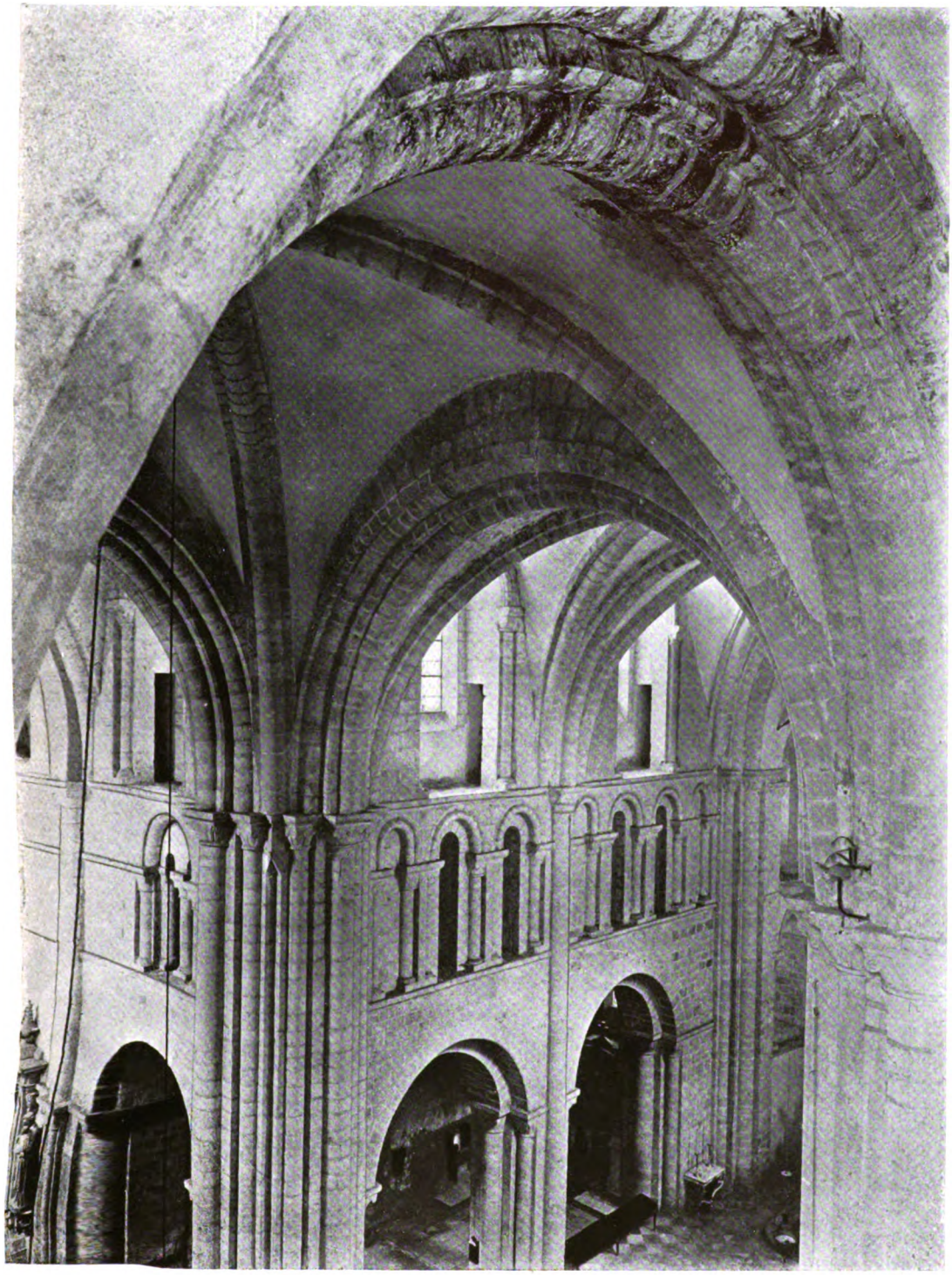


Abb. 3. LESSAY, Blick in die Vierung nach Nordosten

Zu: ERNST GALL, NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE VOM „WERDEN DER GOTIK"

Digitized by Google

Digitized by Google

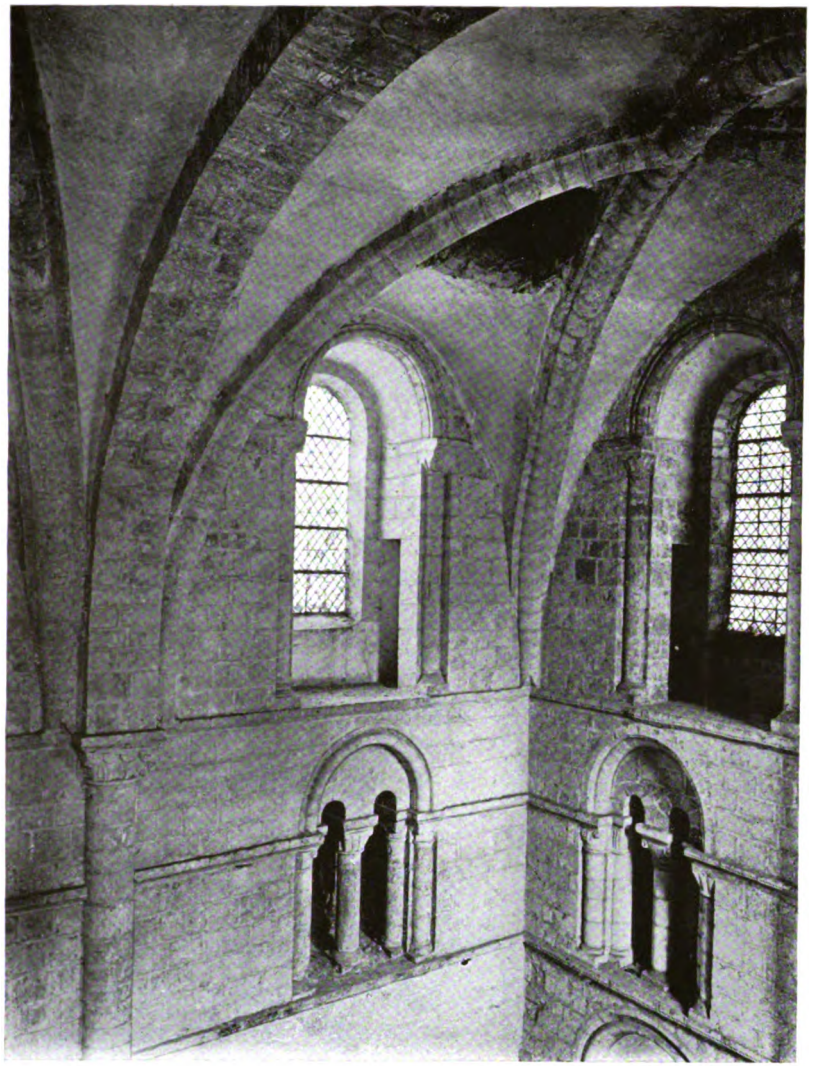


Abb. 4. LESSAY, Oberteile des südlichen Querhauses

Abb. 5. LESSAY, Obere Partien im Schiff auf der Südseite mit älteren und jüngeren Teilen

Zu: ERNST GALL, NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE VOM „WERDEN DER GOTIK"

Digitized by Google

Digitized by Google

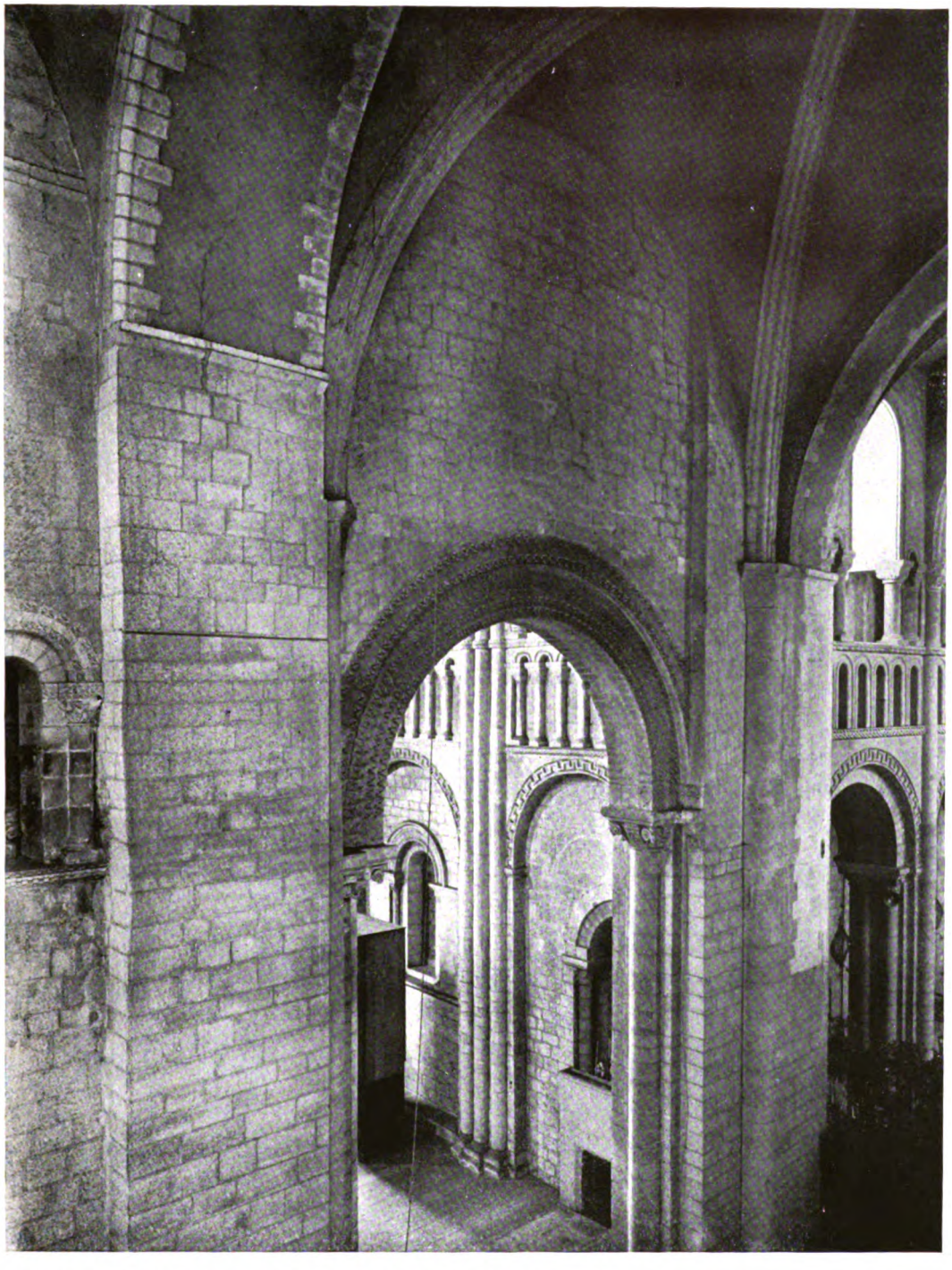


Abb. 6. CAEN, S. Trinité. Blick in die Vierung nach Südwesten

Zu: ERNST GALL, NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE VOM „WERDEN DER GOTIK"

Digitized by Google

Digitized by Google

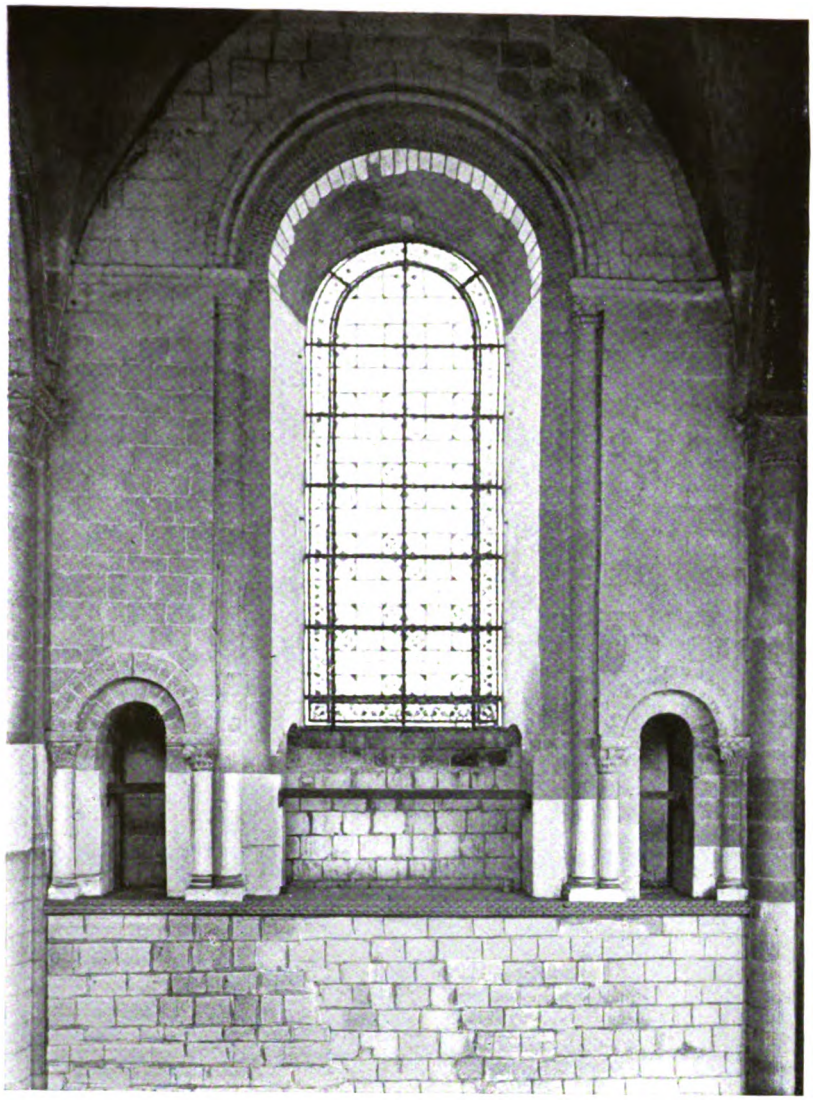


Abb. 7. CAEN, S. Trinité. Von der Nordseite des Chor-Obergeschosses

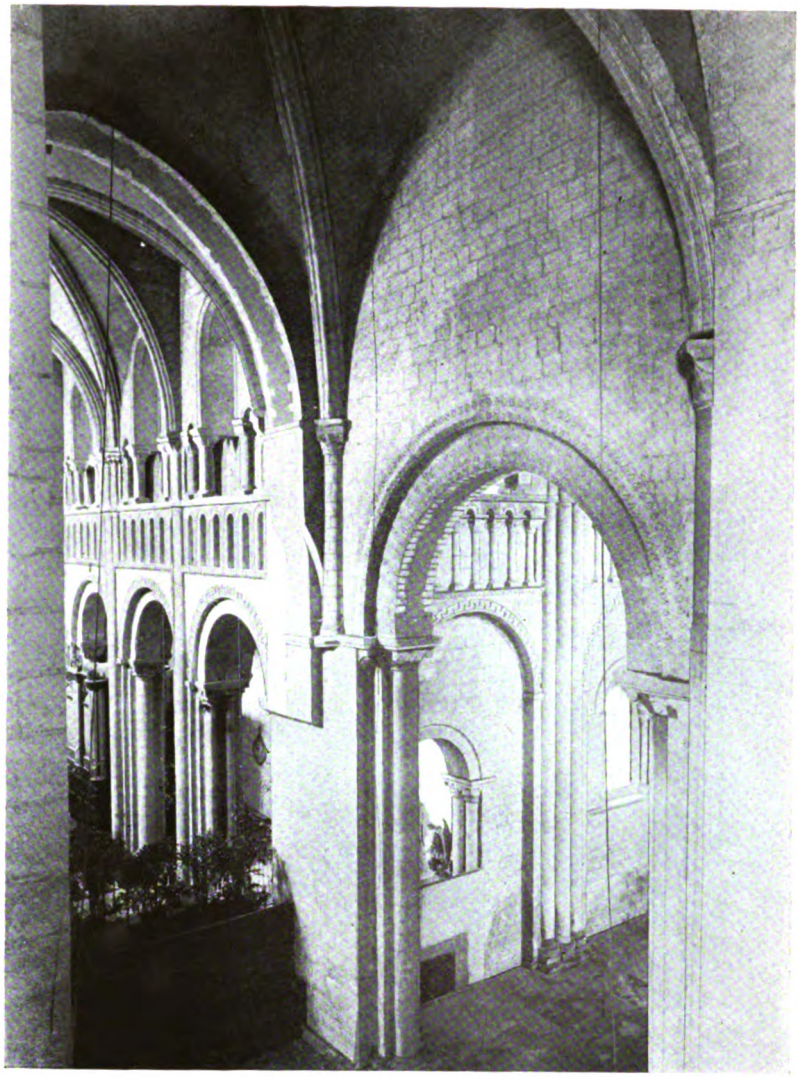


Abb. 8. CAEN, S. Trinité. Blick in die Vierung nach Nordwesten

Zu: ERNST GALL, NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE VOM „WERDEN DER GOTIK"

Digitized by Google

Digitized by Google

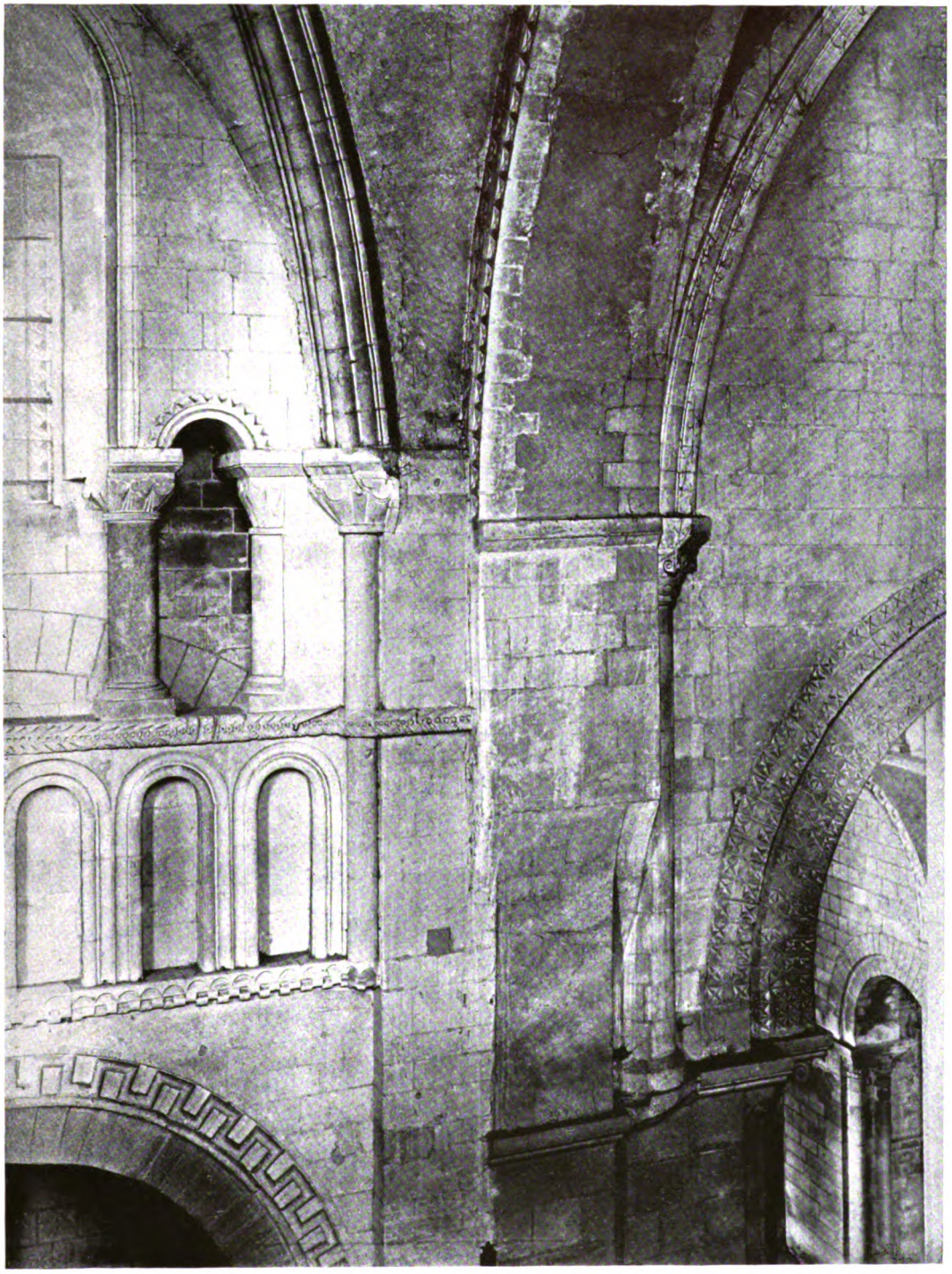


Abb. 9. CAEN, S. Trinité. Blick auf den Vierungspfeiler im Nordwesten

Zu: ERNST GALL, NEUE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE VOM „WERDEN DER GOTIK"

Digitized by Google

Digitized by Google

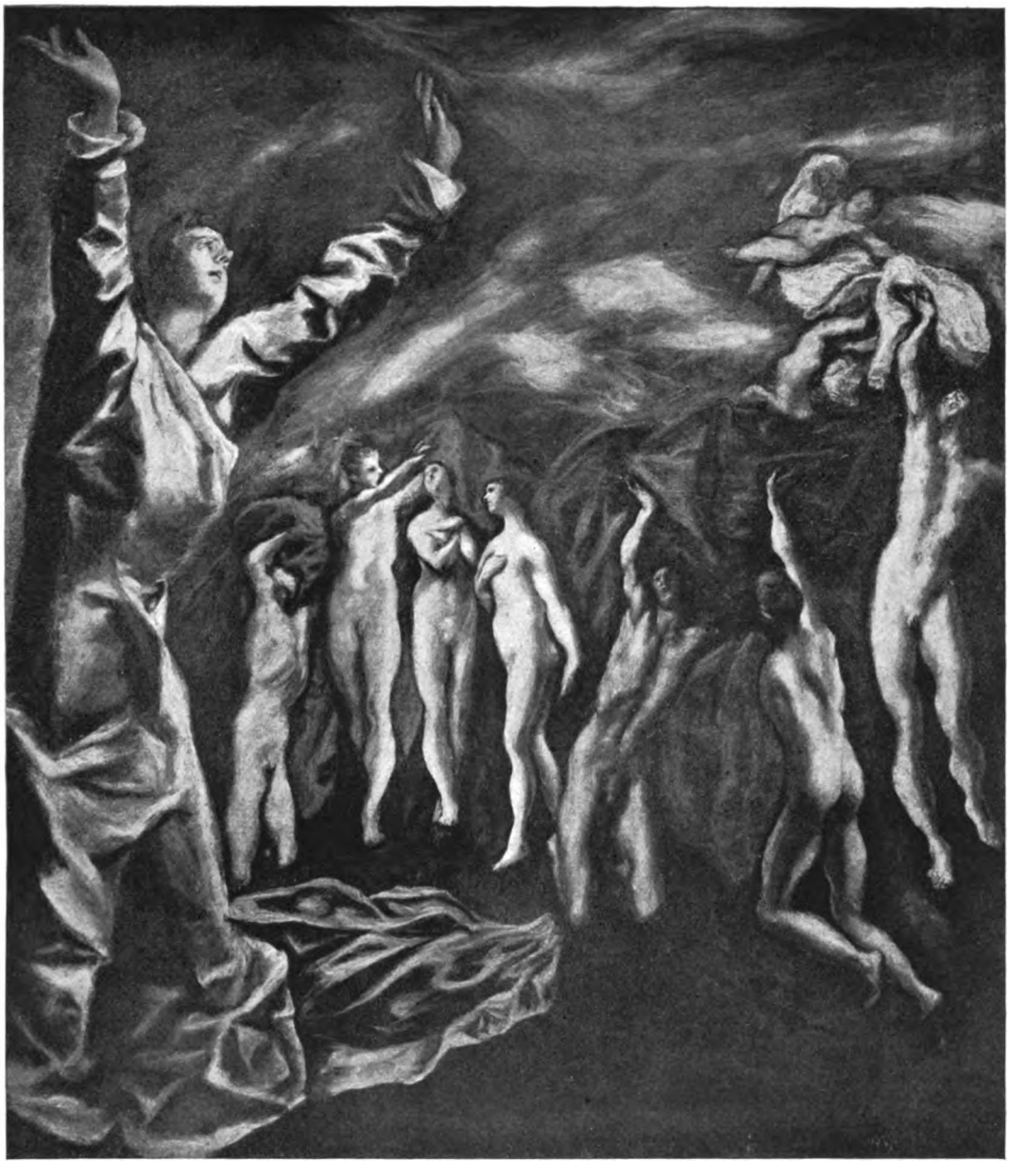
HENDRICK GOLTZIUS, Christus an der Martersäule — Ülzen, Marienkirche

Holz, 79×79 cm

Zu: HANS JANTZEN, EIN UNBEKANNTES GEMÄLDE DES HENDRICK GOLTZIUS

Digitized by Google

Digitized by Google



GRECO: Die Eröffnung des V. Siegels — Paris, D. Ignacio Zuloaga

Zu: HUGO KEHRER, DIE DEUTUNG VON GRECOS „IRDISCHE LIEBE"

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

IV·JAHRGANG·HEFT 8 — AUGUST 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

·F·B·WEISS·1909·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 8

ABHANDLUNGEN

MISZELLEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

DIE FREIHERRLICH VON HOLZHAUSENSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN DER STÄDELSCHEN GALERIE

(ZUGLEICH EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER MITTELRHEINISCHEN MALEREI IM XVI. JAHRHUNDERT, NAMENTLICH IN FRANKFURT)

Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

Von FRANZ RIEFFEL

Die Holzhausensche Sammlung, die der derzeitige Besitzer, Freiherr Adolf v. Holzhausen, der Städelschen Galerie leihweise überlassen hat, ist bisher, solang sie in den Wohnräumen der Holzhausenschen Wasserburg in der Öd untergebracht war, nur wenigen aus eigner Anschauung bekannt geworden. Abgesehen vielleicht von dem in einigen Ausstellungen gezeigten sog. Dürerbildnis.

Von ihren 82 Bildern gehören die meisten und die besten der Ahnengalerie des Hauses an. 32 sind seit kurzem in der Städelschen Galerie öffentlich ausgestellt. Die Gemälde geben eine ganze Geschichte der deutschen, in specie der Frankfurter Bildniskunst vom Beginn des XVI. bis zum XIX. Jahrhundert. Namentlich das XVI. Jahrhundert ist durch eine Reihe künstlerisch hervorragender Stücke vertreten, die auch den Bezirk der Wissenschaft stattlich erweitern. Im folgenden soll nicht ein Verzeichnis der Bilder, nicht einmal aller ausgestellten, erbracht werden, vielmehr nur eine kurze Musterung, die bei einigen ausgezeichneteren Dingen verweilt.

Das früheste der Bilder ist eben jenes sog. Dürerbildnis. Der in den Vierzigern stehende, blauäugige, blondhaarige, frische Mann trägt einen schwarzen Damastmantel mit gelbem, dunkelgeflammten Pelzkragen. In den Händen hält er ein granatrotes Rosenkränzchen. Abgesehen von dem dunkelgrünen, stark erneuerten Hintergrund, auf dem man Spuren einer Bezeichnung zu sehen glaubt, ist die Erhaltung gut. Charakteristisch sind die starken Glanzlichter allenthalben, im Gesicht, besonders der Nase, den Augen, auf den Haaren, den Rosenkranzperlen; der kräftige Karminauftrag auf Lidern, Nasen und Wangen; die Zeichnung der schmalen Lippen und des Mundes; die tiefe, nach oben hin (unter der Nase) unrichtig verlaufende Grubung zwischen Nase und Oberlippe; die Daumeneindrücke des Malers an der (heraldisch) linken oberen Wange. (Solche hat, wie andre an Werken Dürers, Friedr. Dörnhöffer nach Lausers Vorgang auch an der später zu nennenden Beweinung der Wiener Akademie beobachtet, wie er mir gütigst mitteilt; vgl. auch Wickhoffs Kunstgeschichtl. Anzeigen 1904, S. 66).

Das Bild, so kurz es bekannt ist, kann als ein Lieblingskind der Kunstgeschichte gelten. Thode hat es als „Dürer" eingeführt (Jahrb. d. K. Pr. K. S. XIV, S. 208 ff.). Bayersdorfer (Text zum 2. Jahrg. 1896 des Werkes der Kunsthist. Ges. f. phot. Publ.) schreibt es einem unbestimmten Dürerschüler zu. Haack (Rep. f. K. XXIV, S. 376 ff.) äußert seine Bedenken gegen die Taufe auf Dürer und schlägt den Namen Baldung vor. Weizsäcker (Rep. f. K. XXV, S. 82 ff.) erörtert das Bild und die Gruppe, zu der es gehört, eingehend und bezeichnet gleich Bayersdorfer als den „Meister des Holzhausenschen Bildnisses" einen unbestimmten Dürerschüler, wahrscheinlich einen Frankfurter. Gebhardt endlich nennt vermutungsweise Martin Hess als diesen Meister (Rep. f. K. XXXI, S. 437 ff.). In der Zusammenstellung der stilverwandten Bilder ist man ziemlich einig. Es sind vor allem der „Dreikönigsaltar" der Mainzer Galerie, die „Darstellung im Tempel" des Historischen Museums in Frankfurt, der „Christus in der Kelter" in Ansbach. Hierin stimmen Bayersdorfer und Weizsäcker

Digitized by Google

überein. Bayersdorfer fügt noch den Berliner Apostelkopf („Baldung") und die „Beweinung" der Wiener Akademie hinzu; v. Tschudi in einer Anmerkung zu Weizsäckers Aufsatz eine mir unbekannt gebliebene „Madonna zwischen Engeln und Stiftern" im venezianischen Kunsthandel; Gebhardt setzt die Liste fort mit dem „Jakobusmartyrium" des Münchner Nationalmuseums nach Vorgang der Verfasser des Katalogs (No. 383) und — aber nur vermutungsweise — der sehr streitigen „Kreuzesfindung" des Germanischen Museums. Endlich schreibt Heinz Braune im Katalog des Germanischen Museums demselben Meister No. 197 und 198 dortselbst „Christus" und „Maria" zu. Über diese zwei letzten Bilder habe ich wegen ihres hohen Standortes keine Ansicht. Den Apostelkopf in Berlin würde ich eher dem Baldung belassen. Bei der Nürnberger Kreuzesfindung traue ich mich noch nicht Gebhardt zu folgen. Das Mainzer Altarbruchstück habe ich vor schier 20 Jahren als Baldung (und Schäuffelein) in die Literatur eingeführt (Rep. f. K. XV, S. 288ff.). Später habe ich eine Zeitlang an Wechtlin gedacht. Es sind aber zwei oder gar drei Hände daran beteiligt. Am leichtesten unterscheidet man die Hand eines schwächeren, energieloseren, der den Stephanusflügel gemalt, von der Arbeit dessen, der allein oder im wesentlichen das Dreikönigsbild (sowie wohl auch die Bilder der Rückseite: Kreuzigung und Verkündigungsengel), geschaffen hat. In dem Altarwerk vereinigt sich Straßburger (oder ist es Mainzer?) und Dürerische Schulung. Daß der Maler des Dreikönigsbildes für die Stadt des Hintergrundes Holzschnitte des Erhard Reuwich aus Breidenbachs Peregrinationes (Mainz 1486) verwertet hat, ist interessant. Mindestens drei Gebäude von Jerusalem kehren nämlich ziemlich getreu wieder, das zwiebelkupplige Templum Salomonis und zwei stumpfe Kuppeltürme vom hl. Grab. Von der ganzen Bildergruppe kommt dem Dreikönigsbild nichts so nah, wie die Münchner Jakobusgeschichte; darauf die Frankfurter Darstellung im Tempel. Das Ansbacher Bild ist in der Farbe freudiger und lichter. Schwierig steht es mit der „Beweinung" in Wien. Röttinger nimmt (oder nahm) sie für seinen Weiditz in Anspruch (Röttinger, Hans Weiditz, der Petrarkameister 1904, S. 48ff.) und setzte sie ins Jahr 1519/20. Dornhöffer (Kunstgesch. Anzeigen 1904, S. 65ff.) hat ihm widersprochen, das Bild aber ebenfalls von unserer Gruppe abgetrennt. Er hält es für eine weit spätere Arbeit, „die vielleicht einen Dürer bedeuten wollte". Andrerseits hat M. J. Binder (Frimmels Blätter f. Gemäldekunde 1906, S. 61ff.) das Ansbacher Bild gerade wegen seiner Verwandtschaft mit dem Wiener dem Weiditz gegeben. So scheinen schwache Stege von unsrer Gruppe zu Weiditz zu führen. An sich wäre ich geneigt, eine frühe Straßburger-Dürerische Periode dieses Straßburger Künstlers anzunehmen; der dann nicht, wie Dornhöffer möchte, erst um 1495—1500 (S. 56 a. a. O.), sondern spätestens „in den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts geboren" sein muß (Röttinger a. a. O. S. 23). Ich finde auch in den Körperformen und -typen, der auffallenden Vorliebe zum Kraushaar, den widerspruchsvollen Körperverhältnissen, der Bewegung und der Anordnung, Verwandtschaft mit den Holzschnitten des Weiditz (Leben und Leiden Christi; Calixtus und Melibia; Petrarka), aber nicht genug, um einen sicheren Schluß zu ziehen. Selbst wenn ich bereit wäre, das BB zweier Bildnis-Zeichnungen in Berlin (No. 183 und 184 der Zeichnungen alter Meister) auf Weiditz zu deuten. (BB = W; vgl. Dörnhöffer a. a. O., S. 55, Anm. 1). Von diesen Zeichnungen hat allerdings die ältere von 1509 keine klare Schulphysiognomie. Die spätere von 1513 mit der auf einem Zettel aufgesetzten Unterschrift „Jörig Lutz von" sieht ziemlich augsburgisch aus, stellt auch, scheint es, einen Augsburger dar, nämlich den Maler Jörg Lutz d. ä., der 1510 in Augsburg die Gerechtigkeit erhält, 1511 die Lernknaben Hans Schich-

Digitized by Google

tinger und Sigmund Guttermann vorstellt und 1546 gestorben ist; sein Sohn Jörg Lutz d. j. hat schon 1541 die Gerechtigkeit des Vaters erhalten (Rob. Vischer, Studien z. Kunstgesch. 1886, S. 514, 526, 546, 548, 567). Ein zuverlässigeres und charakteristischeres Blatt des Weiditz aus den zehner Jahren des XVI. Jahrh. scheint mir das „Frauenhaus" in Berlin zu sein, das bisher dem Baldung zugeschrieben wird (v. Térey No. 47, Zeichnungen a. M. No. 164). Diesen flüssigen Erzählungsstil, der gerade den Weiditz zum Meister der Novelle macht, hat Baldung nie besessen; ebensowenig diesen etwas zitternden und zuckenden Strich, der selbst durch das Medium des Holzschneiders hindurch in den Schnitten des Weiditz erkennbar ist. Von diesem Blatt aus spinnen sich eher Typenbeziehungen nach dem sicheren Weiditz hin (der weiße Mohrentypus des Herzogs Christoph im „Phalarismus Dialogus" von 1517 und des jüngeren Mannes mit der Schaube vorn links im „Frauenhaus"; derselbe Typus kommt auch in „Calixtus und Melibia" vor), sowie nach der Holzhausengruppe (Mohrentypus des Mainzer Dreikönigsbildes; der Typus der stehenden Frau ziemlich in der Mitte des Frauenhauses verglichen mit der Maria der Mainzer Kreuzigung, der Maria der Frankfurter Darstellung im Tempel, der Maria des Ansbacher Kelterbildes. Als Weiditz spreche ich auch den hl. Martinus in London (v. Térey No. 197) an. H. A. Schwind hielt ihn schon vor Jahren für augsburgisch (Rep. f. K. XXI, S. 312). Röttinger hat ihn dem Wechtlin zugewiesen (Wechtlin 1907, S. 22, 57). Ich bitte, den Bettler mit dem Kranken im Trostspiegel, II. Kap. 129, zu vergleichen. Aber ich will es bei diesen Beobachtungen bewenden und den Weiditz Weiditz bleiben, die Gruppe des Holzhausenbildnisses bei ihrem Namen belassen; wenn auch am Ende der Name „Meister des Mainzer Dreikönigsbildes" unzweideutiger und richtiger wäre.

Denn es scheint mir gewiss, daß dieses Bild als das bedeutendste Werk, ferner die Frankfurter Darstellung im Tempel, das Münchner Jakobusmartyrium und unser Bildnis von einem und demselben Mann gemalt sind. Für den Dreikönigaltar habe ich seinerzeit (S. 305 a. a. O.) das Jahr 1505 als terminus non post quem wahrscheinlich gemacht; für die „Darstellung im Tempel" gibt den terminus post quem, daß von den zwei Begleiterinnen der Jungfrau Maria die eine den Kopfputz der Dürerischen Frau mit dem Totenkopfwappen (1503), die andere den des „Meerwunders" (1503/04) trägt; das Bild ist also kaum viel später als 1504 entstanden.

Etwas weiter ab von dieser Gruppe stellt sich der Ansbacher „Christus in der Kelter". Der doch wohl von Dürer selbst herrührende Entwurf dazu in Berlin (Lippmann I 28) sieht seltsamerweise viel fortgeschrittener aus als das Bild. Dieses ist noch vertikal betont und gotisch eng, der Entwurf dagegen schon weiträumig und breit. Dort, im Entwurf, steht Maria ziemlich aufrecht, hier, im Bild, geknickt; ähnlich Christus. Dort hat der Stifter die Größe der übrigen Gestalten: hier ist er mittelalterlich verkleinert. Dort bildnismäßiger, bartloser Papst; hier der typische Petruskopf. Dort nur je ein Schriftband über dem hl. Geist, Christus und dem Stifter; hier deren sieben. (Die Straßburger und Mittelrheiner haben eine besondere Vorliebe für flatternde Schriftbänder.) Den Entwurf würde ich in die Jahre 1510/12 setzen; das Bild, wenn es nach diesem Entwurf entstanden ist, jedenfalls kaum später.

Das Wiener Bild mag gegen 1511 entstanden sein. Die Anordnung schließt sich an die Kreuzabnahme der Kupferstichpassion Dürers von 1507 an (B. 14). Der Johannes ist nicht ohne das Vorbild des Engels links auf Dürers Dreifaltigkeit von 1511 (B. 122) zu denken.

Sehe ich mich nach Verwandten um, so finde ich vor allem eine Federzeichnung

Digitized by Google

der Sammlung Bürki-Wyss im Berner Museum. Sie mißt etwa 43 cm in der Höhe, 30 in der Breite und bildet den Entwurf zu einer Glasscheibe. Als Umrahmung dienen zwei spätgotische durch einen Bogen verbundene Baumsäulen, auf deren Kapitälen Löwen sitzen. Links und rechts in der oberen Ecke schaut aus einer Nische je eine turbangekrönte alttestamentliche Männergestalt heraus. Innerhalb des Rahmens die Verklärung Christi auf Tabor; Christus steht auf einer kleinen Erderhöhung inmitten der drei Apostel; links und rechts oben Moses und Elias im Brustbild auf Wolken. Die Zeichnung kommt in den Typen dem Stephanusflügel des Mainzer Dreikönigaltars und der Darstellung im Tempel zu Frankfurt (Handformen) am nächsten, ist jedoch wohl etwas jünger. Ein Marienblatt in Dresden (v. Térey, No. 79) ist der Mainzer Maria zwar in vielem ähnlich, aber später; wenngleich sie ebenfalls noch im Typus das Vorbild des Dürerischen Marienkopfes von 1503 in Berlin, L. 6, der der Mainzer Maria zugrunde liegt, nicht verleugnet. Ich wage es nicht, sie demselben Meister zuzuschreiben.

Wenn man an Baldung als den Urheber des Holzhausenschen Bildnisses gedacht hat, so ist das begreiflich. Ein Bild, wie das Londoner Bildnis von 1514, könnte bei der Taufe etwa zu Paten gestanden haben. Aber schon Weizsäcker hat mit Recht auf das geringere Kaliber unseres Meisters aufmerksam gemacht. Abgesehen von den Verschiedenheiten der Formen und der Farbe. Unser Mann ist ein eleganterer Redner als Baldung, aber ohne dessen Wucht und Stämmigkeit. Das Bildnis wird zwischen 1500 und 1505 entstanden sein. Die Haartracht und -behandlung erinnert an Dürers Selbstbildnis in der Pinakothek.

Den Namen des Martin Hess von Frankfurt hat Weizsäcker mit arger List, aber so nebenbei und unverbindlich als möglich in die Debatte geworfen und Gebhardt hat ihn in seinem wertvollen kleinen Aufsatz über diesen Maler (Rep. f. K. XXXI, S. 437ff.) etwas bestimmter wiederholt. Ich trage meine Bedenken gegen die anmutige Hypothese vor. Vor allem bezweifle ich, daß Hess ein Schüler oder Nachfolger Dürers gewesen ist. Ein reifer, fast 40 Jahre alter Meister von dem Ansehen, das Dürer 1509 allerorten genoß und von Dürers Selbstgefühl beruft sich, wie Dürer es in dem bekannten Hellerbrief tut, nicht auf das sachverständige Urteil seines eignen, jüngeren Schülers. Ein solches Urteil würde auch bei Heller nicht schwer gewogen haben. Daß Hess „eins burgers son", am Ende des Malers Hans Hesse, den Gwinner (Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862, S. 26/27 und „Zusätze und Berichtigungen dazu", ebenda 1867, S. 105/106) in den Jahren 1471, 1483 und 1489 urkundlich belegt findet, 1508 in Frankfurt „den Burgereidt" geleistet hat, läßt zwar den Schluß zu, daß er sich damals in Frankfurt dauernd niedergelassen habe, vielleicht unmittelbar nach seines Vaters Tod, begründet aber nicht ohne weiteres die Annahme, daß er erst zu dieser Zeit oder kurz vorher selbständiger Meister geworden sei, verrät also nichts über sein Alter. Ferner stammt ein Bild der Gruppe, bei dem die Frankfurter Herkunft sicher ist, die ehemals in der Frankfurter Dominikanerkirche aufbewahrte Darstellung im Tempel, zweifellos aus der Zeit vor 1508, etwa aus 1504. Um dieselbe Zeit, wohl etwas früher, wird der Dreikönigsaltar gemalt worden sein, sowie das vermutlich einer Mainzer Kirche entstammende Jakobusmartyrium; bald nachher ferner das Holzhausensche Bildnis.

Ich denke mir eher, daß Martin Hess, bevor er 1508 und zwar als bewährter Maler nach Frankfurt zurückgekehrt ist (da Dürer sein Urteil anruft), anderswo sich seine Sporen verdient hat. Am Ende in Mainz. Leo Baer (die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts, Straßburg 1903) scheint mir mit der Vermutung Recht

Digitized by Google

zu haben, daß die ꝗ bezeichneten Formschnitte der 1492 in Mainz erschienenen Chronik der Sachsen von Martin Hess herrühren (S. 165 a. a. O.). Von demselben Zeichner stammen die meisten anderen dieses Buches. Dem Meister der Formschnitte schreibe ich ferner die achttafelige überaus interessante Sebastianslegende im Bischöflichen Hause in Mainz zu. Thode hat sie einem Nachfolger des Hausbuchmeisters gegeben; ich habe das seinerzeit im Vertrauen auf Friedrich Schneiders Mitteilung, das Bild stamme aus Oberbaden, angezweifelt. Später hat Schneider seine Mitteilung mir gegenüber widerrufen und die Tafeln als alten (Kurmainzer) Bestand erklärt. Vielleicht waren sie früher in der Mainzer Sebastianskapelle. Ich hoffe, sie noch einmal veröffentlichen zu können. Nach meiner jetzigen Vorstellung von der mittelrheinischen Kunst (ich rechne dabei die untermainfränkische ein), ist der Altar ausgesprochen mittelrheinisch und kurz vor 1500 entstanden. Ein ferneres und ungefähr gleichzeitiges Werk desselben Malers ist die in der Albertinapublikation unter No. 963 mitgeteilte Zeichnung bei dem Grafen Wilczek in Wien, Franciscus Philelphus, bezeichnet M H. Die Herausgeber haben zuerst (siehe die Unterschrift des Blattes) M H gelesen, darauf (im Jahrgangsverzeichnis) M M und endlich (beim Schluß der Publikation im Generalregister) wieder M H. Der Buchstabe H wird bisweilen als N verwandt (Aufschrift des Multscherschen Kargaltars in Ulm), H mehrfach als M (Aufschrift auf Wolgemuts Perckmeisterbildnis im Germ. Museum No. 135, auf dem „Tod Mariae" der Pfarrkirche in Aßmannshausen). H als H ist meiner auf diesem Gebiet geringen Erfahrung anderswo als (möglicherweise) in der Philelphuszeichnung nicht begegnet. Kann sein, daß sich noch ein älteres Werk, nicht derselben Hand, aber derselben Gruppe, in Mainz verborgen hält. In Frankfurt glaube ich zwei Bilder derselben Hand zu kennen, das männliche und das weibliche Bildnis No. 78 und 79 der Städelschen Sammlung. Weizsäcker hat sie als „mittelrheinisch um 1505" erkannt und auf die enge Beziehung zu dem der Werkstatt des Hausbuchmeisters zugeschriebenen Marienleben der Mainzer Galerie aufmerksam gemacht. Baer (a. a. O. S. 164) bringt sie zutreffend in Verbindung mit der Sachsenchronik. Indem ich den Grad der Verwandtschaft zum Marienleben, das mir dem Hausbuchmeister näher zu kommen scheint, als die Frankfurter Bildnisse, dahingestellt sein lasse, akzeptiere ich im übrigen mit Freuden diese Beobachtungen.

In etwas entfernteren Zusammenhang mit der Gruppe möchte ich zwei andere Stücke bringen. Nämlich zuerst das Doppelbildnis, das früher der Sammlung Lanna angehört hat. Als „Holbein d. ä." wurde die Zeichnung 1910 versteigert, ist falsch mit „Albert Dürer" bezeichnet und obwohl frühestens gegen 1500 entstanden, zweimal mit der in jedem Betracht unmöglichen Jahreszahl 1479 versehen (Alb. Publ. No. 1111: „Oberdeutsch um 1479"). Sodann ein sich ziemlich eng an die Frankfurter Bildnisse anreihendes Bild, das ich freilich nur aus dem Kataloglichtdruck kenne; No. 174 der am 14. Oktober 1907 bei Helbing in München versteigerten Sammlung „aus rheinischem Privatbesitz". Es hieß im Katalog „Wolgemut" und stellt einen älteren Mann nach rechts gewendet dar. Auf der Rückseite ist es (nach dem Katalog) 1500 datiert und trägt ein Wappen. (Ein andrer sogenannter „Wolgemut", ein Greisenbildnis nach links, No. 718 der Fürstlich Liechtensteinischen Sammlung in Wien, ist mittelrheinisch, steht aber dem Philelphusmeister ferner. Über die Schwächen der Zeichnung kann die erregte und bestechende Farbe (Schwarz, Scharlachrot, Lavendelgrau vor dem Tiefblau des Himmels), die an Lottos Koloristik und selbst entfernt an Grünewald gemahnt, nicht ganz hinwegtäuschen. Es kommt mir vor, als ob hier ein Werk des Meisters S D — gewöhnlich D S genannt — vorläge).

Digitized by Google

Die Lannazeichnung gehört gewiß, der erstgenannte „Wolgemut“ vielleicht einer andern Hand an, als der Sebastiansaltar, der Philelphus, die Sachsenchronik-Holzschnitte und die Städelschen Bildnisse, die alle, namentlich die zwei ersteren, sich durch die gleiche fehlerhafte Augenlidzeichnung verraten. Allein sie schließen sich doch zu einer mittelrheinischen Gruppe zusammen.

Deren Stil und Herkunft weisen zunächst auf eine Ortschule, etwa in Mainz Die Anklänge an den Hausbuchmeister sind verschieden stark, spärlicher im Philelphus und im Sebastiansaltar. Diese Gruppe von vielleicht zwei oder drei Malern zusammenzustellen, ist mir wichtiger, als sie zu taufen. Denn wenn ich die Vermutung aussprechen wollte, daß Martin Hess der Mittelpunkt und Meister dieser Gruppe sei, so könnte ich mich nur berufen auf die Deutung der Bezeichnungen ꝗ und MH und auf negative Umstände: daß die geringen urkundlichen Zeugnisse über Hess nicht widersprechen. Er könnte sehr wohl bis 1508 in Mainz gearbeitet haben und von hier nach seines Vaters Tod in seine Heimat zurückgewandert sein. Wenn er urkundlich „Visierer“ genannt wird, so ist das der Annahme günstig, daß er für den Holzschnitt gezeichnet habe. Trifft die annoch sehr luftige Vermutung zu, so hat Thode wieder einmal die rechte Spur gehabt. War Martin Hess auch nicht der Hausbuchmeister selbst, so erscheint er doch als ein namhafter Vertreter seiner Richtung, vielleicht nach seinem Tode als der Erbe seines Ansehens. Auf eines derartigen, nicht durch Schulabhängigkeit von ihm selbst befangenen Mannes Urteil könnte Dürer sich dem Jakob Heller gegenüber mit andrem Fug berufen haben.

Nach dieser Abschweifung kehre ich zur Sammlung Holzhausen zurück.

Zwei Bilder haben es mit Cranach zu tun. Eines stellt die Madonna in Engelsglorie vor Goldgrund und auf dem Halbmond dar, wie sie von dem links knieenden Stifter verehrt wird. Das Bild ist neben dem Stifter falsch bezeichnet „Hier. Rudellant aet. suae 74“ und falsch datiert 1499. Das beigefügte Wappen wird näheres ermitteln lassen. Das Gemälde gehört der Cranachwerkstatt nach 1520 an. Woermann im Dresdner Cranach-Ausstellungskatalog von 1899 erwähnt es unter No. 128; ebenso Flechsig (Cranachstudien, S. 101). Dieser nennt es neben dem bekannteren des Geh. Hofrats Schäfer in Darmstadt, datiert es aber später als jenes. Gleichfalls ein Werkstattbild oder eine Werkstattswiederholung ist der „Christus mit den Kindern“. Wie die Stücke gleichen Gegenstandes in Naumburg, Dresden und Prag (Sammlung Graf Nostitz) wird er nach 1530 entstanden sein. Am meisten gleicht er einem mir aus dem Auktionskatalog No. 94, Math. Lempertz 1907, bekannten, 1541 datiertem Exemplar (No. 29), ehemals in der Sammlung Mertens-Schaaffhausen in Köln. Ich kenne übrigens eine große Lithographie aus dem ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts, die die Komposition unseres Bildes getreu wiedergibt. Ob nach ihm selbst oder einem andern, weiß ich nicht.

In sehr schlechtem Erhaltungszustand befinden sich zwei Bildnisse, von denen das männliche auf der Rückseite 1523 datiert ist. Es stellt den Blasius von Holzhausen dar (1481—1524), das Gegenstück seine Frau Katharina, geb. Breder von Hohenstein († 1549). Der Mann in schwarzem Rock mit einer goldnen Kette und Schaumünze und schwarzem, flachen, breitrandigen Hut blickt nach rechts. Er hat die Hände übereinander gelegt und hält ein goldnes Büchschen darin. Grund (offenbar ganz erneuert): dunkelgrün. Noch schlechter ist das weibliche Bildnis erhalten. Frau Katharina ist gleichfalls schwarz gewandet bis auf die weißen mit einer gestickten Goldborte verzierten und graubraunen großen manschettenartigen Pelzaufschläge an den Ärmeln, trägt eine seltsam geformte weiße Haube und hat die

Digitized by Google

unfeinen Hände steif übereinander gelegt, die rechte auf den Pelzaufschlag des linken Ärmels. Grund: dunkelgrün; wie beim Gegenstück. Beiden gemeinsam sind die unangenehmen, etwas gekniffenen Augen. Diese, die absonderlich holprige Linie, die besonders bei der Frau so flache Modellierung des leeren Gesichts, die stark hervorgehobenen Augenbrauen, deren Haare angegeben sind, das gestickte Zierleistchen am Busen der Frau haben die Vermutung in mir erweckt, die arg provinzial, wenn nicht bäuerlich aussehenden, unsympathischen Bilder könnten von Jerg Ratgeb gemalt sein. Ich finde außer den angeführten Merkmalen physiognomische Verwandtschaften mit der Anbetung der Könige auf Schloß Lichtenstein, auch mit der Predella des Herrnberger Altars (vollendet 1519) in Stuttgart. Der Schweigerner Altar von 1509 ist noch anders. Er hat die hellere Tonhaltung der auf dem späteren Rahmen 1504 (richtig?) datierten Stalburgbildnisse (No. 75 und 76) der Städelschen Galerie. Doch fragt sich, ob bei unsern Bildnissen nicht manches von dem dunkleren Eindruck auf Rechnung des Firnisses und der üblen Übermalung geht. Jerg Ratgeb wird sich wohl noch bis 1523/24 in Frankfurt aufgehalten haben (vgl. Otto Donner-v. Richter, Jerg Ratgeb, Maler v. Schwäbisch-Gmünd, Frankfurt 1892, S. 100).

Es folgt die Gruppe der Bildnisse, die F. v. Marcuard in seinem stattlichen Buch „Das Bildnis des H. v. Schönitz und der Maler Melchior Feselen" (München 1896) in die Literatur eingeführt hat. Weitere Literatur: Weizsäcker (Rep. f. K. XIX 1896, S. 475ff.), Gebhardt (Rep. f. K. XXXI, S. 443/444) und die dort angegebenen, sowie H. Braune (Monatsh. f. K. II, S. 582) und Karl Simon (ebenda IV, S. 127/128).

Das älteste ist das Bildnis des Haman von Holzhausen (1476—1536), wohl noch aus den zwanziger Jahren, unbezeichnet. Dann kommt eine spätere Kopie des ungefähr gleichzeitigen Brüssler Bildes auf Kupfer; durch die Aufschrift auf der Rückseite der Kopie ergibt sich nun, daß der Frankfurter Patrizier Philipp von Rein zum Mohren (1477—1538) auf dem Brüssler Bild porträtiert ist. Dann zwei Bildnisse: Gilbrecht v. Holzhausen (1514 bis ungefähr 1550) und seine Frau Anna geb. Ratzenberger (1511 bis ungefähr 1540); jedes auf der Rückseite mit Wappen und Namensinschrift versehen und bezeichnet ℵ 1535. Endlich ein Doppelbildnis des Justinian v. Holzhausen (1502 — 1553) und seiner Frau Anna geb. Fürstenberg, datiert auf einer Fensterscheibe 1536. Dieses kapitale Bild war bisher ganz unbekannt, soweit ich sehe. Das Bildnis des Haman und das des Ehepaars Gilbert v. Holzhausen hat v. Marcuard mit dem Bild des Schönitz in seinem Besitz, dem Rein in Brüssel, dem Weiß in München und der Stralbergerin in Straßburg abgebildet. Außer Schönitz gehören alle Dargestellten Frankfurter Geschlechtern an.

Allen Bildern des Meisters ℵ eigentümlich ist die offene Wasserlandschaft, die sich tief unter dem Standpunkt der stets im Brustbild dargestellten Figuren im Hintergrunde ausdehnt. Auf dem Bildnis des Haman ist es eine große Wasserfläche mit Landkulissen links und rechts und einem Wasserlauf links, über den eine Brücke führt; noch etwas primitiv, aber fein in der Farbe und dem Brüsseler Bild ähnlich. Koloristisch überaus pikant sind die Bildnisse des Gilbrecht und seiner Frau. Braungrau mit blaßgelb geränderten schwarzen Samtstreifen ist beider Gewandung, beim Mann eine Pelerine mit volantartigen Krägen übereinander. Dazu das Weiß der Unterkleidung und helles, fast maisfarbenes Gold; beim Mann als Stickerei auf dem Hemdkragen, bei der Frau als goldbrokatner Brustlatz, Haube und Goldketten. Die Goldnote verstärken viele Fingerringe mit bunten Steinen und beim Mann das kupferrötliche Haar. Der Fleischton hell. Sie stehen vor lichtblauem Himmel, der am Horizont durch wagerechte schmale Wolkenzüge gestreift

Digitized by Google

ist und sich nach unten hin morgenlich aprikosenrot auflichtet. Die helle kaltfarbige Wasserlandschaft mit Flußeinläufen auf beiden Bildern ähnelt der des Georg Weiß von 1533 in München.

Das Doppelbild dagegen ist dunkler und warm im Ton; der Schauplatz ein hochgelegenes Söllergemach in violettroter Sandsteinfarbe, das rechts ein halb geöffnetes Butzenscheibenfenster mit Ausblick in die Tiefe hat und hinten sich auf die Landschaft des durch eine Bergkette abgeschlossenen Flußtals öffnet. In den Fenstern zwei runde Scheiben mit den Wappen des Justinian v. Holzhausen und der Anna v. Fürstenberg, jenes mit der Jahreszahl 1536. Zur Linken der Mann, zur Rechten die junge Edeldame. Nach vorn, vor den Bildnissen, eine violettrote Marmorbrüstung. Auf einem darauf gelegten dunkelgrünen Sammetkissen in der Mitte zwischen dem Paar sitzt ein geflügelter kleiner Amor mit durchsichtiger Augenbinde. Er reicht einen brennenden Pfeil aus einem mit Pfeilen, darunter einem zweiten brennenden, gefüllten Köcher dem Justinian und empfängt von Anna eine Traube, die sie aus einer neben dem Amor stehenden Fußschale genommen hat. Der rotbärtige Justinian ist in ein blauschwarzes geschlitztes Wams mit breitem graubraunem biberartigem Pelzaufschlag am Hals gekleidet, hat ein lederfarbiges geschlitztes Pelzkoller an und einen kleinen schwarzen schiefgesetzten Hut auf. Anna trägt einen dunkelgrünen Rock mit schwarzem Leibchen und leuchtendem (etwas schwärzlich-) warm roten Futter und eine blaßgelbe Haube. Bei beiden ist das Weißzeug vorzüglich gemalt. Haar- und Pelzbehandlung sind (auch auf den anderen Bildnissen) von der für ℳ typischen Weichheit (vgl. z. B. das Brüsseler Bild). Dagegen wirken die Trauben hart und hölzern. In einem Spiegel, der hinter Anna v. Fürstenberg an der Wand hängt, spiegelt sich ihre obere Rückseite. Das Bild ist nicht bezeichnet, aber ein Zweifel an der Urheberschaft des ℳ kommt nach den Formen (Hand), der Haarbehandlung, der Landschaft und der Anordnung nicht auf. Das Porträt, so recht eigentlich ein Allianzbild, wird zu Ehren der Verbindung des jungen Paares entstanden sein. Der Umstand, daß der angezündete Pfeil für Anna noch im Köcher liegt, deutet wohl an, daß die Vermählung erst bevorsteht. Die Anordnung, der novellistische Beigeschmack und die Farbe gemahnt sofort ganz allgemein an oberitalienische Vorbilder, namentlich an Maler des venezianischen Festlandes. Der gewundene Flußlauf mit Seitentälern, der sich an Städten und Dörfern hinzieht und von Bergen im Hintergrund abgeschlossen wird, ist hier und auf den Bildern von 1535 noch landkartenmäßiger, als auf denen von 1533 (Schönitz und Weiß) und gar den älteren Phil. von Rein und Hamann v. Holzhausen. Diese Beobachtung verdanke ich einem befreundeten Kenner, der die Bilder mit mir betrachtet hat. Man fühlt sich unbestimmt an Main, Rhein, Nahe, Mosel erinnert. Auch das Frankfurter Stadtbild scheint besonders auf dem Doppelporträt, hereinzuspielen. Aber genauer läßt sich die Landschaft nicht identifizieren, Gewiß ist es nicht die Gegend von Passau, wie man von anderen Bildern des Malers der mehreren Flußläufe wegen gemeint hat. Der Maler hat wohl nur ihm vertraute Landschaften frei abgewandelt.

H. Braune hat das Monogramm ℳ (a, a. O. S. 582) in Conrad v. Creuznach aufgelöst und den Maler in dem in Frankfurt wirkenden Konrad Faber aus Kreuznach gesucht. Gwinner berichtet weniges über diesen Künstler (K. und K. S. 68ff.; Zusätze S. 17), Karl Simon (a. a. O.) berichtigt und fügt hinzu: Er ist 1538 Bürger in Frankfurt geworden, 1551 stellt er eine Rechnung für einen „Keyserlichen eren hymel" auf, zu dem er offenbar die Malarbeit geliefert und die Zutaten vorgelegt hat. 1552 hat er einen Grundriß der Stadt und ihrer nächsten Umgebung min-

Digitized by Google

destens zweimal, größer und kleiner, gezeichnet und ist nicht viel später als 1553 gestorben. Davon, daß er als Maler tätig gewesen sei, ist zwar nichts überliefert, aber die ganze kartographische Behandlung der Landschaft auf unseren Bildern und ihr Datum unterstützen Braunes Vermutung. Allerdings würde ich nach dem Stil der Bildnisse sie am ehesten einem Maler zuschreiben, der im Venezianischen und in der Donaugegend gelernt hat (was übrigens bei ℵ der Fall gewesen sein wird) und nicht an einen Mittelrheiner denken, der in mittelrheinischen Landen arbeitete. Aber was wissen wir überhaupt von mittelrheinischer Malerei, namentlich in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts? Gerade darum läßt sich die Wichtigkeit dieser geschlossenen Gruppe von vier hervorragenden, einander verwandten und doch wieder unter sich verschiedenen Werken gewisser Herkunft, Entstehungszeit und -Stelle für unsere arme Geschichte der mittelrheinischen Kunst kaum überschätzen.

Ein weit geringeres, schlecht erhaltenes Brustbild desselben Justinian (?) ist durch ein drachenartiges Zeichen auf Cranach gefälscht und auf der Rückseite „Lucas Cranach 1510" beschrieben. Es rührt aber ungefähr aus derselben Zeit her, aus 1535—1540 und wird wohl von einem einheimischen Maler gemalt sein.

Ebensowenig hervorragend und noch schlechter erhalten sind zwei spätere Bildnisse des Ehepaars Gilbert v. Holzhausen vor einem ähnlichen Landschaftshintergrund wie der Haman. Nach den Handformen, der Haar- und Weißzeugmalerei glaube ich, daß sie der Maler gemalt hat, von dem der sogenannte „Joh. Ernst v. Völker 1641—1696" stammt. Dies sehr verdorbene Bildnis ist nämlich nicht in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern gleichfalls etwa 1535—1540 entstanden.

Vereinigen wir die aus diesen Holzhausenschen Ahnenbildern gewonnenen Erkenntnisse mit dem, was wir über die Malerei in Frankfurt vom Ende des XV. Jahrhunderts an bis um die Mitte des XVI. bereits wissen, so werden wir zu dem Schluß genötigt, daß der Stand der eingebornen Frankfurter Kunst nicht sehr hoch gewesen sein und weder dem Umfang noch der Güte der Leistung nach die beträchtlichen Ansprüche der reichsstädtischen Bürgerschaft und Klerisei befriedigt haben kann. Man würde sich sonst nicht so viel an stadtfremde Maler gewandt haben. So für die Predigerkirche 1501 an Holbein, der um diese Zeit mit seinem Bruder Sigmund und mit Leonhard Beck einen großen Auftrag auszuführen hatte, so an Dürer, der (mit seinem Altgesellen Wechtlin?) für dieselbe Kirche 1509 den Helleraltar geliefert hat, an Grünewald, der die noch vorhandenen zwei Diakone ebendorthin malte. Dazwischen ist der Meister des Holzhausenbildnisses, ein Mann Dürerischer Schulung mit Straßburger Einschlag in Frankfurt tätig und arbeitet ein Maler getreu in des Hausbuchmeisters Weise, wenn nicht gar noch dessen Werkstatt selbst (die Tafel des Frankfurter Histor. Museums; auch der Altar in St. Goar kommt aus Frankfurt). Jerg Ratgeb übernimmt eine Folge großer Wandmalereien bei den Karmelitern; Baldung und seine Werkstatt einen Altar bei den Dominikanern (im Histor. Museum). Auch Niederländer oder wenigstens Maler niederländischer Schulung malen wohl in Frankfurt selbst für die Karmeliter und für die Dominikaner (der „Frankfurter Meister"). Dann tritt der Bildnismaler ℵ auf, der in den dreißiger Jahren den Hausmaler einer Anzahl adliger Geschlechter abgegeben haben muß. Und um dieselbe Zeit Sebald Beham usw. Von eingeborner Kunst ist also im Verhältnis wenig zu spüren, selbst wenn man Dürers Experten, dem kunstverständigen Merten Heß gebührende Rechnung trägt.

Nun komme ich zu dem letzten Hauptstück der Sammlung, einem kleinen Ge-

Digitized by Google

mälde des Frankfurter Malers Philipp Uffenbach (etwa um 1565—1639). Auch dieses Bild taucht zum erstenmal ans Licht. Eichenholz; Maße innerhalb des Rahmens: 0,42 cm breit, 0,585 hoch, bezeichnet mit dem Monogramm und 1588 datiert. Es stellt nicht, wie die Unterschrift unter der Tafel meint, weinende Frauen bei Christi Kreuztragung vor, sondern Maria mit Frauen und Jüngern während der Kreuzigung. Ob dieser Vorgang sonst noch einmal gemalt worden ist, weiß ich nicht. Aber daß der Maler sich diesen seltenen, ergreifenden und für die Kunst so fruchtbaren Stoff ausgesucht hat, erspart eine Charakteristik seines Wesens. In einem Talkessel sieht man im Vordergrund Maria in wildem Schmerz zusammenbrechen. Johannes und ein anderer Freund des Herrn beugen sich zu ihr und fassen sie um die Arme, um sie zu stützen und zu beruhigen. Hinter ihr Magdalena mit verhülltem Gesicht. Links und rechts nach dem Rand der Tafel zu je eine klagende heilige Frau. Nach dem Hintergrund links verengt sich das felsiger werdende Tal. Rechts im Mittelgrund und Hintergrund der Hügel Golgatha. Man sieht vom Rücken aus die Bewegung der Menge, während das Kreuz Christi aufgerichtet wird. Die klagende Frau links ist in schwärzliches Blauviolett und Strohgelb gekleidet, die rechts in Weiß und Braun. Johannes trägt einen olivengrünen Rock und kirschroten Mantel, sein Genosse kaltes Fahlgrün und Rot, der gelbe Mantel ist zu Boden geglitten. Maria hat einen rosaroten Rock an, ihr zu Füßen liegt der blaue (lavendelblaue), rot gefütterte Mantel. Magdalenas Rock ist hell lachsrot, ihre Haube weiß. Die Gesamtharmonie ist kühl und frisch; es ist ein Gewoge von Modulationen und aufgelösten Dissonanzen; dicht nebeneinander stehen die stärksten und gegensätzlichsten Töne: lavendelblau, kaltes Rosa und warmes Rot, Strohgelb, giftig kaltes und warmes Grün; zwischen Rosa, Braun und Weiß ein kaltes Grün usw. Die reich gegliederte Tallandschaft in ihrem Wechsel von Grün und Braun ist ein unmittelbarer Vorläufer der großen holländischen Landschaftskunst. Ein einfaches, großes Pathos erfüllt die Freunde Christi; nirgends bloße Gebärden, überall Ausdruck in schöner Abstufung von stiller, gehaltener Trauer (die klagende Frau rechts) bis zu dem lauten Schmerzensschrei der Mutter des Heilands. Wie Magdalena vor Schluchzen schießlich das Haupt verhüllt hat, ist ordentlich zu sehen. Von diesem Bild aus erschaut man Uffenbachs Schüler Elsheimer. Der ist freilich zwar delikater, aber dieser Tragik gegenüber doch etwas Porzellankabinett. Unsere kleine Tafel bildet eine Etappe auf dem Weg von Grünewald zu Rubens und Rembrandt mit der deutlichen Richtung nach dem letzteren. Reicht sie nicht an das Maß eines dieser Großen, so ist sie doch ein Höhepunkt der deutschen Malerei in dieser kunstarmen Zeit.

Als er sie malte, stand Uffenbach zu Anfang der Zwanziger. Er war ein Schüler des Hans (oder Adam?) Grimmer, angeblich eines Schülers Grünewalds und seine Bilder strafen diese Enkelschaft nicht Lügen. Ein bezeichnetes Altarbild von 1599, Christi Himmelfahrt, im Histor. Museum in Frankfurt, erinnert in der Färbung an unsere Tafel, auch darin, daß es nach Grünewalds Vorgang das Weiß malerisch ausnutzt; ebendaselbst (im Prehnschen Kabinett) eine miniaturartig ausgeführte niedliche Anbetung der Könige von 1619, deren Abbild die Kunsthist. Gesellschaft für phot. Repr. einst gebracht hat. Noch zwei oder drei Bilder an demselben Ort mögen von ihm stammen. Jedenfalls ist er später von dem Hochstand unseres Bildes herabgestiegen. Er ist ziemlich genau ein Zeitgenosse des Greco und läßt sowohl in der Wahl des Stoffes, als auch in der kühnen Rückencharakteristik des tragischen biblischen Vorgangs und in der paradoxen Koloristik beiläufig an jenen denken. Aber er ist kein Neurastheniker. Seine Farbe wirkt seltsam unmittelbar.

Digitized by Google

So trifft man zuweilen auf ein Stück von Bach, das so modern klingt, wie neueste Musik.

Von hier ab läßt sich alles andre rasch erledigen. Zunächst ein graziöses Bildchen; französischer Rasse und Nachfolge Clouets, wie es scheint, auf Eichenholz und 1565 datiert: Die elfjährige Margarete von Holzhausen (1554—1625). Dieselbe sehen wir noch einmal 1588 gemalt als Gegenstück zu dem Bild ihres Gatten Joh. Phil. v. Völker (1555—1605); offenbar von einem einheimischen Maler. Dann das Bildnis des Verfassers des berühmten Frankfurter Rechtsbuchs, der sog. Frankfurter Reformation, Joh. Fichard (1521—1581) und seiner Frau, etwa um 1565—70 gemalt; eine nicht verdienstlose Probe der derberen, aber gesunden Kunst der Zeit. Des Bildnis des Joh. Maximilian zum Jungen (1596—1649) auf schwerer Kupferplatte, bezeichnet I A W Fec. 1642 verrät vlaemische Kunstabstammung und wird, wie Direktorial-Assistent Rudolf Schrey vermutet, ein Werk des Jeremias van Winghen sein (1587—1658), der als Sohn des Brüsseler Jodocus van Winghen in Frankfurt geboren war und gelebt hat. Ein Pastellbild des Joh. Matth. Merian (1659—1716) stellt Phil. Wilhelm v. Günderrode (1623—1689) dar. Joh. Georg v. Holzhausen (1643—1721) ist von Joh. Heinr. Roos (1621—1685) gemalt, dem Stammvater des Roosschen Künstlergeschlechts, der in Amsterdam gelernt und sich dann etwa 1657 in Frankfurt niedergelassen hat. Von dem im übrigen wenig bekannten Joh. Friedr. Trescher ist während seines Aufenthaltes in Frankfurt (1660—1680) die zweimal verheiratete Maria Marg. v. Holzhausen (1634—1667) im Jahr 1664 gemalt worden; das männliche Gegenstück muß einer ihrer Ehegatten sein. Die Bilder bezeugen holländische Schulabkunft. Ferner Joh. Heinr. v. Holzhausen, ein Ovalbild aus 1705 von David le Clerc (geb. 1680 in Bern, gest. 1738 in Frankfurt). Wenn man in diesem Bild etwas weniges von Hyacinthe Rigaud verspürt, so lebt noch mehr von seiner brillanten Art in den Porträts des Joh. Georg Ziesenis. Den heut so gut wie unbekannten, seiner Zeit aber sehr und mit Recht geschätzten Maler (geb. 1716 in Kopenhagen, gest. nach längerem Aufenthalt in Frankfurt — vgl. Gwinner S. 284 — 1777 in Hannover) kann man in drei Stücken kennen lernen, dem bezeichneten und 1758 datierten Bildnis des Joh. Maximilian v. Holzhausen (1708—1768) und zwei ungefähr gleichzeitigen Kinderbildnissen, die nicht bezeichnet, aber, wie ich meine, ihm zuzuschreiben sind: Justus Theod. Friedr. v. Holzhausen (1747—1765) und Marie Sophie Friederike v. Holzhausen (1760—1804). Nur der Knabe ist ausgestellt. Von Heinrich Jakob Tischbein (1760—1804) einem minder berühmten Sprossen der Familie, der in Frankfurt lebte, „wo er wegen seiner Redlichkeit und Herzensgüte allgemein beliebt war" (Gwinner S. 363), rührt u. a. das Doppelbildnis des Joh. Justus Georg und der Henriette v. Holzhausen (1771—1846 und 1773—1834) her. Über den „Professor Hoffmann, Hofmaler in Mannheim", der 1781 den Karl Justus v. Holzhausen (1750—1793) gemalt hat, habe ich nichts sicheres ermittelt. Zum Beschluß der Reihe seien drei kleine Bildnisse genannt. Sie stehen im Gegensatz gegen alle anderen als Brustbild dargestellten Glieder der Familie in voller Figur in der Landschaft und geben die trockene, etwas schauspielerische Anmut ihrer Zeit köstlich wieder. Es sind die jugendlichen Geschwister Joh. Justus Georg (1771—1846), Henriette Karoline Anna Sibylle (geb. 1773) und Friedr. Adolf Karl v. Holzhausen (1776—1811). Der Maler Georg Karl Urlaub, der 1749 in Ansbach geboren war, längere Zeit in Frankfurt gelebt hat und 1809 in Marburg gestorben ist, hat das erstere bezeichnet und 1789 datiert.

Man wird es selbstverständlich finden, daß Frankfurt den Besitz dieser für die

Digitized by Google

Frankfurter Kunst und Geschichte überaus wichtigen Ahnengalerie eines mit ihr so vielfach verknüpften Geschlechts in irgend einer Form erstreben mußte. Es konnte nicht darauf ankommen, ein und das andere Bild daraus zu erlangen. Durch Vereinzelung würde die Sammlung den Wert verloren haben, der gerade in ihrer Geschlossenheit liegt. Das hat sich offenbar auch der Eigentümer gesagt. Noblesse oblige. Der Freiherr Adolf v. Holzhausen hat es wahr gemacht. Immerhin bedurfte es außer seiner schönen Liberalität auf der einen Seite und erprobter Umsicht und Verhandlungsgeschicks auf der anderen noch besondrer Qualitäten, um zu dem beide Teile befriedigenden Ziele zu gelangen. Die Sammlung aufzunehmen war kein Ort geeigneter und würdiger als das Haus, das den Urkern aller öffentlichen Frankfurter Kunstsammlungen bildet, das Städelsche Museum. Es erfüllt seine Pflicht und präsentiert nunmehr in dem neuen Holzhausenkabinett diesen altfrankfurter adeligen Hausbesitz so gut, daß dem hochherzigen Eigentümer der Entschluß nicht schwer fallen kann, aus der Leihgabe mit der Zeit eine Dauergabe zu machen.

Digitized by Google

DER AUTOR DES BEROLINENSIS

Mit zwölf Abbildungen auf drei Tafeln

Von P. G. HÜBNER

Der sog. Codex Berolinensis ist von allen Skizzenbüchern mit Antikenzeichnungen dasjenige, welches der kritischen Behandlung die größten Schwierigkeiten entgegensetzt. Es schwebt völlig in der Luft; man kennt den Autor nicht, und die wenigen Datierungsindizien, die sich aus einigen Zeichnungen herauspressen lassen, verlieren dadurch an Wert, daß die Einheitlichkeit des Albums starken Zweifeln unterliegt; denn nicht nur alle Arten der Technik, alle Grade von Flüchtigkeit und Genauigkeit sind unter den Zeichnungen vorhanden, sondern auch alle Stufen künstlerischer Entwicklung, von den unsicheren Versuchen des Anfängers bis zu der vollendeten Routine des erfahrenen Meisters, sind darin vertreten. Was soll man mit einem solchen Konglomerat ungewisser Elemente anfangen?

Die Gelehrten, welche den Band bei ihren Arbeiten benutzten, haben sich auf eine Untersuchung über Wert oder Unwert der Zeitangaben nie eingelassen und sich an die bisher unbewiesene Behauptung Schreibers gehalten, der Codex sei unter Gregor XIII. von Girolamo Ferrari angelegt worden[1]). Das unsichere Gefühl indes, das man diesem Skizzenbuch gegenüber hatte, hat die Wirkung gehabt, daß man es nie recht benutzt hat; nicht einmal ein Inhaltsverzeichnis ist bisher publiziert worden, obgleich der Codex schon wegen der Menge seiner Zeichnungen in eine Reihe mit Coburgensis-Pighianus und Heemskerck gehört.

Es wird daher nicht überflüssig erscheinen, wenn ich die Probleme, die der Band bietet, hier eingehend behandle, zumal da ich hoffe, einiges zu ihrer endgültigen Lösung beitragen zu können.

Für eine solche Arbeit liegt das Heil in der peinlichsten Detailuntersuchung; man wird mir daher bei den folgenden Auseinandersetzungen gestatten, zunächst eine Menge von langweiligen und anscheinend unwesentlichen Kleinigkeiten auszubreiten.

DIE EINHEITLICHKEIT DES ALBUMS

Unser Codex, der sich im Berliner Kupferstichkabinett befindet (Signatur: 79, D. 1) ist ein modernes Album in Querfolioformat, in das annähernd 200 Zeichnungen eingeklebt sind; manchmal so, daß man Vorder- und Rückseite betrachten kann, oft aber auch so, daß die Rückseite, obgleich sie nicht leer ist, verklebt ist. Wie gewöhnlich stehen auf diesen unsichtbaren Versoseiten die wichtigsten Dinge, die man in mühsamer Betrachtung gegen das Licht zu enträtseln gezwungen ist. Ebenso modern wie diese unpraktische Montierung (die übrigens allmählich beseitigt wird) ist auch die Numerierung der Zeichnungen. Sie ist von einer merkwürdigen Inkonsequenz; im allgemeinen hat sie das Prinzip, jedes gezeichnete Monument zu zählen (so z. B. Nr. 29—32, die auf einem Papierblatt gezeichnet sind), manchmal aber fällt sie aus der Rolle und zählt nur Vorder- und Rückseite eines Blattes (z. B. Nr. 154 und 155 mit je drei Zeichnungen) als besondere Nummern. Es ist jedoch besser nach dieser Zählung zu zitieren, als nach der noch moderneren Numerierung der einzelnen Albumblätter, zu der man der Klarheit halber doch immer noch die Nummer der Zeichnung hinzufügen müßte[2]).

Blättert man den Band durch, so sondern sich auf den ersten Blick eine Anzahl verschiedener Stilgruppen, von denen sich folgende herausheben (hier wird vor-

Digitized by Google

wiegend auf die Statuen exemplifiziert, mit deren Geschichte der Verfasser vertraut ist, und bei denen sich die stilistischen Verschiedenheiten auffälliger markieren):

A	B		
Gruppe I: Feder, ängstlich fest, leer, unsicher	*Gruppe II*: Feder, fest, gewandt, sehr sorgfältig ausgeführt	*Gruppe III*: Rötel- oder Bleistiftvorzeichnungen, unsorgfältig mit brauner Tinte ausgeführt	*Gruppe IV*: Feder, mit Sepia getuscht, flüchtig, locker
29-32 Sarkophage 113 Sarkophag San Lorenzo 114 a-c 121-124 140 a-c 141 Porträtbüsten 154 a-b Statuen, eine aus dem Boschetto 155 a-c Statuen, Boschetto 177 a-c, Statuen, Boschetto und Belvedere 179 a-c (Abb. 1) 179 a ähnl. 131 (II)	24 Psaiphae-Sarkophag 83 Sphinx 131 Sitzende Frau, ähnlich 179 a (I) 132/33 Niobidenpädagoge 143 Ephesisch. Artemis, ähnlich zum Teil Gruppe III (Abb. 3) 150/51 161 (Abb. 2) 162 167 174 181 Karyatide, ähnlich 131	17 a-b } zusammengehörig 148 a-c } Sammlung Valle 72 a-b Pluto 134 } 175 } 142 158 ? Nicht mit Feder ausgeführt: 184-186 nur Rötel 145 nur Bleistift	126 } übereinstimmend 171 } 172 Rs. der vorigen 160 } ähnlich 172 159 } (Abb. 4)

Zu II gehörig, nur Material Bleistift: 135, 136, 139 b, das Detail zu: 139 a (mit Sepia getuscht).

Am schärfsten sondert sich Gruppe I ab (Abb. 1)[8]). Es sind Federskizzen, ziemlich fest und bestimmt, aber mit zaghaft unsicherer Hand ausgeführt. Auffallend und immer vorhanden sind die großen Augen, die sehr weit auseinanderstehen, so daß der Nasenrücken eine unverhältnismäßige Breite bekommt (die Abbildung gibt ein in dieser Beziehung wenig charakteristisches Blatt). Die Gesichter sind rund, schematisch und leblos, die Extremitäten oft anfängerhaft schlecht gebildet. In der Schattengebung finden sich nur schwache Ansätze zur Kreuzschraffierung, meist ist eine zaghafte Parallelschraffur angewendet; selbst die Schatten der großen Faltenlinien sind nur durch kurze, dicke Querstriche gegeben. Die Zeichnungen sind sämtlich auf Foliobogen gleichen Formates mit einer braunschwarzen Tinte auf einer meist sorgfältig ausradierten Bleistiftvorzeichnung ausgeführt und tragen sämtlich ausführliche, offenbar gleichzeitige Beischriften, die wie die Zeichnungen eine akkurate, etwas steife Hand verraten (s. die Abb.). Charakteristisch ist die verhältnismäßige Größe der in der Zeile bleibenden Buchstaben; das a am Ende ist immer normal gebildet.

Fast ebenso bestimmt begrenzt ist Gruppe II (Abb. 2), eine Reihe sorgfältig ausgeführter Federzeichnungen, so sorgfältig (besonders 162), daß sie Vorlagen für den Stich zu sein scheinen. Sie sind mit ausgiebiger Kreuzschraffur vollkommen durchmodelliert, sicher und fest gezeichnet und verraten eine geübte Hand. Die beste und wohl späteste dieser Zeichnungen ist 162, während 167, 131, 181 und wohl

Digitized by Google

auch 174 früher und unsicherer sind. Beischrift ist nur einmal vorhanden, bei 143, und auch da nicht mit derselben Tinte wie die Zeichnung.

Gruppe III sind Zeichnungen, die in Rötel- oder Bleistift flüchtig ausgeführt und dann zum Teil mit einer braunen Tinte mehr oder weniger sorgfältig nachgezogen wurden und gleichzeitig eine Beischrift erhielten (Abb. 6). Die Schrift ist charakteristisch; sie ist gelenkiger wie die von I, das a am Ende ist immer wie ein o gebildet. Zwischen dieser Gruppe und II besteht eine Verbindung in der Zeichnung Nr. 143 (Abb. 3), deren oberer Teil offenbar dieselbe sehr sorgfältige und bestimmte Technik wie II zeigt, deren unterer Teil aber durchaus mit den flüchtigen Blättern der Gruppe III zusammengeht. III ist demnach nur als eine flüchtige Abart der sorgfältigen Zeichnungen von II anzusehen. Übrigens ist auch die Tinte bei verschiedenen Zeichnungen der Gruppe II (z. B. 161, 162) genau dieselbe braune, die bei 143 und überhaupt bei Gruppe III verwandt ist.

Die Beischrift zu der Ephesischen Artemis Nr. 143 ist mit stumpferer Feder und hellerer Tinte als die Zeichnung selbst ausgeführt. Eine vollkommen identische, aber diesmal mit der Zeichnung gleichzeitige Unterschrift findet sich auf Nr. 126, die zu Gruppe IV gehört; beide stimmen so genau überein, daß sie unmittelbar hintereinander ausgeführt sein müssen. Der Zeichner erinnerte sich bei der Ausführung des Barbaren aus der Sammlung Farnese, daß dort auch die Ephesische Artemis, die er gezeichnet hatte, aufbewahrt werde, und brachte nun auch bei diesem Stück die Angabe des Aufbewahrungsortes an.

Gruppe II, III, IV schließen sich also zu einer Einheit (B) zusammen und stammen offenbar von einem Künstler; und in der Tat, vergleicht man Repräsentanten der verschiedenen Gruppen, wie 145, 149 b (zugehörige Rückseite der Rötelzeichnungen 148 a-c), 171, 174, 175, 185, so findet man dasjenige, was bei so weitgehenden Differenzen in der Technik und in der Qualität konstant bleiben kann, überall gleich; es haben z. B. alle der angeführten Figuren denselben sehr breiten Kopf, die großen Augenhöhlen, den breiten Nasenrücken.

Wenn wir nun aus diesen Zeichnungen die Entwicklung des Künstlers herauszulesen suchen, so darf dabei die Flüchtigkeit oder Sorgfältigkeit der Zeichnungen allerdings kein unbedingtes Kriterium für die zeitliche Ansetzung abgeben, wie Nr. 143 bewiesen hat. Doch ist die größere oder geringere Flüchtigkeit unzertrennbar von der stärkeren oder schwächeren Auflösung der Konturen und durch diese überhaupt erst bedingt. Wir befinden uns hier im letzten Stadium der Renaissance, wo die plastischen Prinzipien durch malerische verdrängt werden; daß ferner das Streben nach malerischer Wirkung bei geringeren Künstlern Unsorgfältigkeit und Verschlechterung der Qualität zur Folge hat, ist z. B. in der Kupferstichproduktion dieser Zeit ganz klar erkennbar. Wir haben also in den ängstlich festen, bestimmt umrissenen Zeichnungen wie 150, 132/33 die frühere Manier des Künstlers zu erkennen, während die meistens unsorgfältigen Blätter mit starker Auflösung der Konturen (z. B. 72) ein späteres Entwicklungsstadium repräsentieren. Die nach dieser Unterscheidung frühesten Blätter 150, 132/33, 174, 167/66 (sämtlich Gruppe II) sind alle mit einer grünlichen Tinte gezeichnet; daß der Zeichner diese wirklich eher im Gebrauch hatte als die braune, welche er bei Gruppe III anwandte, beweist Nr. 166, wo zu der Zeichnung mit grüner Tinte eine braune Beischrift hinzugefügt ist.

Vergleicht man nun Gruppe I (A) mit dem ganzen Komplex B, so scheint es trotz der beträchtlichen Differenzen in Technik und Schrift nicht ausgeschlossen, daß die verschiedenen Phasen künstlerischer Entwicklung, welche durch A und B repräsentiert werden, einer Persönlichkeit angehörten. Denn es finden sich zwischen

Digitized by Google

beiden Verbindungsglieder: die verhältnismäßig sicheren und durchmodellierten Zeichnungen 179 a-c, die durch Schrift, Format usw. untrennbar mit Gruppe I verbunden sind, nähern sich den Zeichnungen, die wir als die unentwickeltsten der Gruppe B bezeichnen mußten: 174, 181, 167, 131. Bei diesen ist die Kreuzschraffur noch recht zaghaft angewendet, und es finden sich auch noch die mit kurzen Querstrichen markierten Faltenschatten. Bei 174 und 179 a ist die Übereinstimmung des plumpen, breiten Gesichts mit der niedrigen Stirn besonders auffällig, und überhaupt hat A dieselben Eigentümlichkeiten des Gesichtstypus, die wir oben als gemeinsames Charakteristikum der Zeichnungen von B hervorgehoben haben. Nur für die Entwicklung der Schrift von A zu B fehlen die Bindeglieder; doch findet dies möglicherweise darin seine Erklärung, daß bei allen frühen Zeichnungen von B keine Beischrift vorhanden ist.

Man wird also den Komplex A als eine frühere Periode des Zeichners von B ansehen können, wenn sich auch sonst nichts gegen die Priorität von A einwenden läßt. Zu betonen ist jedoch, daß zwischen A und B immerhin ein größerer Abstand liegt, als zwischen den frühen und späten Zeichnungen in Komplex B; es müßte also ein längerer zeitlicher Zwischenraum zwischen A und B gelegen haben.

Außer diesen Zeichnungen des Anonymus A B finden sich in dem Bande eine Reihe ganz fremder Blätter (z. B. 170 und 144 a-c; diese letzteren zusammengehörig mit 168/69); ihre Zahl ist jedoch so verschwindend gering, daß sie zunächst einmal unbeachtet bleiben können. Dem Stil nach scheinen besonders die Federskizzen Nr. 144 noch in die erste Hälfte des Cinquecento zu gehören. Wann diese Zeichnungen unter die anderen Blätter, die das Gros des Bandes ausmachen, geraten sind und in welchem Verhältnis sie zu diesen stehen, wird später festzustellen sein.

DATIERUNG DER BLÄTTER

Daß die Zeichnungen der Gruppe A und B etwa um die Mitte des Cinquecento entstanden sind, ist aus dem Stil ja ohne weiteres erkennbar. Eine bestimmtere Datierung, die in diesem Falle sogar recht präzis ist, läßt sich aus den verwendeten Papiersorten gewinnen (vergl. Anm. 22). Einige Blätter nämlich haben als Wasserzeichen eine dreiteilige Blüte (Anm. 22, Nr. 2); dieses Papier ist ausschließlich in Rom 1545—1566 verwandt worden; auch bei dem öfters vorkommenden Papier mit den zwei sich kreuzenden Pfeilen (Anm. 22, Nr. 3) ist das letztbekannte Verwendungsdatum 1566; zu den Zeichnungen Nr. 15—17 (Stilgruppe B) und 29—32 (A) endlich ist ein sehr seltenes Papier verwandt worden (Anm. 22, Nr. 1); es hat als Wasserzeichen das Wappen von Fabriano und scheint 1563 oder kurz vorher in dieser Stadt fabriziert worden zu sein. Zu Urkunden verwendet ist es ausschließlich im Herstellungsort 1563, in Lucca 1564 und in Rom 1565—1566.

Doch liefern diese Hilfsmittel nur Wahrscheinlichkeitsgründe; sicher sind die zeitlichen Bestimmungen, die sich aus den Beischriften ergeben.

Die Erwähnung des Francesco Porcari Nr. 141 und 178 beweist, daß Gruppe A nach 1550 fällt, da Francesco erst nach dem Tode des jüngeren Giulio, der noch bei Aldrovandi als Besitzer erscheint, das Haus übernimmt[4]). Die Vigna Ubaldini Nr. 125 ist zweifellos die, welche Uberto 1555 von den Sadoleti erwarb[5]); ja es sind in den Zeichnungen der Gruppe A eine Reihe weiblicher Gewandstatuen enthalten, die sich in dem von Pius IV. von 1560 ab angelegten Boschetto befanden (Nr. 154 a, 155 a-c, 177 b-c). Das Jahr 1561, in dem drei dieser Statuen vom Papst

Digitized by Google

erworben wurden,[6]) gibt eine genaue Grenze für das Datum nach unten hin. Eins dieser Stücke, die „Mnemosine" 155 b wurde bei der Räumung des Belvedere durch Pius V. 1569 nach Florenz verschenkt,[7]) woraus eine Abgrenzung nach oben resultiert; und da es nicht anzunehmen ist, daß der Papst, der in der bekannten Weise gegen die heidnischen Götzenbilder wütete, jemanden sie abzuzeichnen erlaubte, so ist offenbar dieses Blatt und somit die ganze Gruppe A noch unter seinem Vorgänger, also in den Jahren 1561—1565 entstanden.

Die Gruppe B dagegen ist unter Pius V. entstanden. Nicht mehr unter Pius IV. ist jedenfalls die mit der Ausführung in Tinte (vielleicht jedoch nicht mit der Vorzeichnung) gleichzeitige Beischrift zum Pariphaesarkophag Nr. 24 geschrieben: „Questo è un pilo di marmo scolpitovi dentro la presente storia come si puo ancora oggi vedere con le teste del detto a carte 61 e 62 detto pilo fu messo gia in belvedere da Pio IIII e di bella maniera dicono gli antiquari essere la storia di pasife quando fece fabricare la vacca per volersi congiugnere col toro"[8]) (s. Abb. 9). Außerdem existiert ein einwandfreies Zeugnis dafür, daß der Zeichner unter Pius V. tätig war, in der gleichzeitigen Legende zu Nr. 72: „Alla vignia di m^ro^ jac^o^ da perugia fuor di porta pertusa oggi di Pio V." Man wird nicht ohne Grund über die Zeit Pius V. hinausgehen; die Grenze 1575 zu überschreiten verbietet die authentische Bemerkung zu Nr. 125: „Quest' e un coperchio di marmo d'un pilo, dove sono intagliate di basso rilievo le amazzone oggi nella casa di fra guglielmo del piombo in strada julia" (mit brauner Tinte, unverkennbar von derselben Hand wie 72; vgl. die Abbildung bei Robert, Sarkophagreliefs II, Nr. 78). Guglielmo della Porta, nach 1547 Frate del piombo, gestorben vor 1578, vermietete im Mai 1575 sein Haus in strada Giulia an Nicolo Gaddi[9]).

Es ergibt sich also auch aus äußeren Indizien, daß Gruppe A der Zeichnungen einer früheren Zeit angehört als Gruppe B, so daß kein Bedenken mehr vorliegt, Gruppe A und B als Zeichnungen ein und desselben Künstlers zu betrachten, den wir nunmehr als Anonymus AB bezeichnen.

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES BEROLINENSIS

Bei der eben erwähnten Zeichnung des Pasiphaesarkophages Nr. 24 wurde die Klausel eingefügt, daß möglicherweise die Originalskizze nicht gleichzeitig mit der Ausführung und Beschriftung wäre; dieser Verdacht, welcher in mannigfachen Differenzen zwischen Vorzeichnung und Ausführung seinen Grund hat, liegt noch bei anderen Zeichnungen vor, und da bedeutende Unterschiede zwischen Originalskizze und Ausführung die Datierung modifizieren können, muß diese Frage genau geprüft werden.

Bei Gruppe A fällt Skizze, Ausführung und Beschriftung zusammen; ebenso sind offenbar die frühen und sorgfältigen Zeichnungen von B unmittelbar nach der Ausführung in Bleistift mit Tinte fertiggestellt worden. Dagegen gibt es unter den flüchtigen Blättern eine Reihe von solchen, deren Vollendung erst geraume Zeit nach der Skizzierung mit Rötel oder Bleistift erfolgt ist. Denn man kann manchmal überhaupt nicht mehr von einer Ausführung, sondern nur von einem rohen Nachziehen reden, was darauf schließen läßt, daß der Künstler schon das Interesse an dem Objekt verloren hatte und nur noch die Zeichnung einigermaßen sichtbar zu erhalten bestrebt war. So erklärt es sich auch nur, daß bei einigen Blättern ein Teil der Zeichnung nachgezogen ist, während der andere als zu langweilig oder schon zu verwischt belassen wurde wie er war, z. B. der Melissasarkophag

Digitized by Google

abgebildet bei Robert, III, Nr. 86, der Pasiphaesarkophag, ebenfalls bei Robert, III, Nr. 35 abgebildet, und die Profilansicht des Pluto Nr. 72 b. Es ist wichtig, hervorzuheben, daß alle diese flüchtigen Nachzeichnungen, und soweit Beischriften vorhanden sind, auch diese mit einer unverkennbaren, lebhaft braunen Tinte ausgeführt sind. Wegen ihrer großen Gleichartigkeit sind sie sicher ziemlich unmittelbar hintereinander entstanden.

Welche Zeit liegt nun zwischen Originalskizze und Ausführung? — Es ist wesentlich, daß die Ausführung und Beschriftung der Plutozeichnung zu den Arbeiten mit brauner Tinte gehört. Die Beischrift nennt Pius V. als lebend; sie deutet aber zugleich auch an, daß die Originalrötelskizze vor Pius V. entstanden ist. Denn wie soll man es sonst erklären, daß der Künstler sich notiert: „in der Vigna des Jacopo di Perugia, jetzt Pius V. gehörig"? Was sollte er sonst für ein Interesse an dem früheren Besitzer gehabt haben, als daß dieser es war, der ihm seinerzeit die Statue zeigte und ihm erlaubte sie abzuzeichnen? Die Originalskizze muß schon deshalb vor Pius V. entstanden sein, weil unter seinem Regime das Zeichnen verboten worden wäre. Noch viel weniger hätte der Künstler im Belvedere und im Boschetto seine Studien machen dürfen, und so sind auch die Originalskizzen zum Pasiphaesarkophag im Belvedere, der Kybele im Kasino Pio (Nr. 134) und der Mnemosine auf dem Treppenbau im Garten (Nr. 175), die sämtlich erst mit der braunen Tinte ausgeführt worden sind, aller Wahrscheinlichkeit nach noch unter Pius IV. gemacht worden.

Noch ein weiterer Beweis für die Entstehung der Originalskizzen vor 1565 ist vorhanden; es sind die Blätter Nr. 126 und 143, welche beide die identische Beischrift „Nel palazzo del cardinale S. Angniolo" (s. Abb. 3) tragen; beide dargestellten Stücke wurden schon 1550 von Aldrovandi im Palazzo Farnese beschrieben und befinden sich noch heute in den farnesischen Sammlungen in Neapel. Kardinaldiakon von S. Angelo in Pescheria waren von den Farnese nur Alessandro 1534/35 und Ranuccio vom 7. Oktober 1546 bis 7. Februar 1565[10]), von denen hier natürlich nur der zweite gemeint sein kann. Die Beischriften sind, wie oben erörtert, bei Gelegenheit der Tuschausführung der Barbarenzeichnung Nr. 126 aufgesetzt worden. Man würde danach selbst Ausführung und Beschriftung in die Zeit Pius IV. verlegen, wenn nicht glücklicherweise die Ephesische Artemis Nr. 143 mit der braunen Tinte ausgeführt wäre, deren Verwendungszeit unwiderleglich auf die Zeit nach 1566 bestimmt ist. Die Titulatur Ranuccios ist also offenbar eine Reminiszenz aus den Studientagen im Palazzo Farnese und gibt einen terminus ante quem nur für die Originalskizzen.

Wir müssen daher die oben gewonnene Datierung der Gruppe B, die ja ausschließlich auf Beischriften mit der braunen Tinte beruhte, dahin modifizieren, daß die Originalskizzen vielleicht alle noch vor 1566 entstanden sind, während die endgültige Ausführung und Beschriftung zwischen 1566 und 1572 stattgefunden hat.

Von den Arbeiten mit der braunen Tinte finden sich auf mehr als der Hälfte aller Blätter des Skizzenbuches Spuren; auch zu ganz fertigen älteren Zeichnungen sind noch Zusätze über Aufbewahrungsort usw. gemacht (z. B. Nr. 166, 68); es liegt also eine durchgreifende Überarbeitung der Zeichnungen vor, die der Künstler am Ende seiner zeichnerischen Tätigkeit, vielleicht zum Zwecke einer Publikation vornahm.

Zugleich mit dieser endgültigen Redaktion fand eine Ordnung der Blätter statt, deren Spuren wir noch mehrfach begegnen. Auf mehreren Blättern nämlich finden sich (meist auf der jetzt verklebten Rückseite) noch Reste einer Numerierung mit der bekannten braunen Tinte:

Digitized by Google

IIII	bei	Nr.	126	
V	„	„	125	
XI	„	„	162	
XVI	„	„	54	verklebte Rücks.
XXXXVII	„	„	67	„ „
LXI[II	„	„	24	
LXXII[..	„	„	87	„ „
LXXIX	„	„	7	„ „
CII[..	„	„	43	
CX	„	„	127	„ „

Daß diese Numerierung gleichzeitig mit der Redaktion stattfand, wird dadurch bewiesen, daß eine der braunen Beischriften, wie Robert bemerkt hat, darauf Bezug nimmt. Bei der Zeichnung der Langseite des Pariphaesarkophags nämlich wird auf die Zeichnungen der beiden Kurzseiten „a carte 61 e 62" verwiesen. Diese sind in unserem Skizzenbuch noch erhalten, doch sind die Nummern abgeschnitten; dagegen trägt die Zeichnung der Langseite selbst, wie oben angegeben, die Reste einer Ziffer, die offenbar als LXIII zu ergänzen ist.

Auch von den Umschlägen der einzelnen Abteilungen der Zeichnungssammlung sind uns noch einige erhalten. So steht auf der Rückseite der Barbarenzeichnung Nr. 151 (alles mit der braunen Tinte von der Hand des Anonymus AB geschrieben)

„Mia mano antich e moderne",

auf der verklebten Veroseite des Ikariosreliefs Nr. 69

„Disegni di Capitelli e di base
e scompartimenti antichi e moderni
e simile altre cose apartenenti
alla architettura"

und auf der Rückseite von 199, der Skizze des linken Teiles der Hochzeit des Amor und der Psyche in der Farnesina, die von einem fremden Zeichner herrührt,

„D̤ D̤ Moni Pili epitaffi et altre cose antiche".[11])

Das „mia mano antich e moderne" ist ein neuer strikter Beweis dafür, daß es der Künstler selbst war, der die Ordnung vornahm. Die Hervorhebung des „mia mano" läßt außerdem darauf schließen, daß auch manches von anderer Hand in der Sammlung war, wie ja auch der Umschlag zu den Sarkophagen und Inschriften eine fremde Zeichnung ist. Darauf deutet auch ein Verzeichnis von Zeichnungen und anderem Atelierinventar hin, das sich auf der jetzt unsichtbaren Rückseite von Nr. 144, auch einer fremden Zeichnung, findet. Es ist durch das Aufkleben sehr verwischt und zum Teil unleserlich geworden; soweit man urteilen kann, rührt es von der Hand AB her; bei gutem Licht kann man folgendes entziffern:

	P3 bref ....
	braco de .. uno di cera nera
	gorgo uno disegno
A batista ischultore	... del ... de .. e la . aura
Uno disegno d chaualini	
Uno disegno di michelanelo	
[stesso	un disposto ..... di lapis rosso
Una istampa di roso	.....
Uno ischisto del uinci	certe testa di chauagli
Diseni 3 da mia mano ritrati	uno daûto colorito
[dal anticho	

Digitized by Google

Uno disegno di mano di santi ...
Una Madona di mano dadrea
[di lapis roso
pilastri ....
... .. e truei via tigoli
? agnolo di andre?

Die Zeichnung der „truei via tigoli" ist im Berliner Album auf einer verklebten Rückseite, zerschnitten vorhanden; doch bezieht sich das Verzeichnis im allgemeinen nicht auf die Blätter unserer Sammlung; es beweist nur, daß sich der Künstler mit dem Sammeln von Zeichnungen, darunter auch solchen nach der Antike, beschäftigte.

Das Berliner Album stellt sich also dar als Rest einer Kollektion von Zeichnungen nach antiken (und einigen modernen) Monumenten aus dem VII. Jahrzehnt des Cinquecento; weitaus die meisten Blätter sind Zeichnungen des Sammlers selbst; sie sind wohl alle noch unter Pius IV. (1560—65) entstanden, während die endgültige Überarbeitung in der Zeit Pius V. (1566—72) stattgefunden hat.

DIE FERRARITRADITION

Bei diesem Resultat beruhigt sich die Antikengeschichte; ihr genügt die sichere, präzise Datierung; die Kunstgeschichte setzt hier ein mit der Frage nach dem Autor.

Aus den Zeichungen selbst ergibt sich, daß der Künstler ein Meister zweiten bis dritten Ranges war, der unter Pius IV. und V. in Rom arbeitete. Daß seine Heimat Oberitalien war, darauf deuten verschiedene Monumente aus Pisa, die er gezeichnet hat, hin. Am wichtigsten ist der Löwe Nr. 43, der im Stil vollkommen mit dem Sarkophag bei Fra Guglielmo Nr. 125 übereinstimmt; auch Nr. 23 und 119 sind nach Roberts Eintragung im Skizzenbuche Sarkophagstücke aus Pisa, was für 119 auch aus der Unterschrift hervorgeht: doch haben diese beiden Zeichnungen mit den Stilgruppen AB nur geringen Zusammenhang.

Schreiber (vgl. oben Anm. 1) hat Girolamo Ferrari aus Genua als Autor bezeichnet, auf Grund der Worte, die jemand unter den Titel einer jener Abteilungen, nämlich auf die Rückseite von Nr. 199 setzte:

„Di Mano di Girolamo Ferrari Genouese pittore".

Der Zusatz ist mit anderer Tinte als die erste Zeile geschrieben und rührt kaum vom Anonymus AB her, der z. B. nicht ein einziges Mal die hier vorkommende Ligatur zwischen e und s angewendet hat; er geht aber wohl noch ins XVI. Jahrhundert zurück. Da ein obskurer Künstler als Autor genannt wird, so ist die Beschreibung sehr vertrauenerweckend.

Girolamo Ferrari ist offenbar der bei Nagler KL. IV, S. 290 genannte Maler, der sich in der Schule des Lanino di Vercelli bildete und von dem sich einige Tafelbilder finden sollen. Es ist keiner der bei Soprani erwähnten Ferrari; er ist auch nicht identisch mit dem Bildhauer Girolamo Ferrari, der bei Baruffaldi, Pittori e scultori Ferraresi Bd. II, S. 587 und Bd. I, S. 237 nota erwähnt wird. Dagegen existiert eine Nachricht über einen „pictor Hieronymus", die sich allem, was wir über den Zeichner AB wissen, vortrefflich einfügt. Es ist die Rechnung bei Bertolotti, Artisti Lombardi in Roma I, S. 115, wo am 1. Januar 1563 einem „Hieronimus

Digitized by Google

pictor" zusammen mit Lorenzo Costa, Federigo Zuccari u. a. ein gewisser Betrag für Arbeiten im Casino Pio („in stantiis novis viridarij vaticani Belvedere appellatis") ausgezahlt wird. Nun hat ja unser Anonymus bekanntlich in denselben Jahren im Belvedere und im Casino Pio gezeichnet; nichtsdestoweniger führt dieser Weg in die Irre, denn dieser „Hieronimus" ist, wie mir Herr Dr. Friedländer gütigerweise mitteilt, Girolamo da Fano, und ein Girolamo Ferrari kommt in den vatikanischen Rechnungen dieser Jahre überhaupt nicht vor.

Es bleibt uns also nichts weiter als die trübe Aussicht, daß sich von jenem Girolamo Ferrari vielleicht einmal beglaubigte Arbeiten und urkundliche Nachrichten finden werden, aus denen wir soviel über seinen Stil und seine Lebensverhältnisse erfahren, daß wir entscheiden können, ob er der Autor unserer Zeichnungen sein kann.

Sehen wir uns inzwischen nach den verwandten Zeichnungen um, ob sich aus diesen nicht einige Aufschlüsse über unseren Anonymus gewinnen lassen.

DIE FLORENTINER ZEICHNUNGEN

Unter den Zeichnungen der Uffizien befindet sich eine Mappe mit Aufnahmen römischer Ruinen, die in einem gewissen Zusammenhang mit unseren Zeichnungen stehen. Es ist eine Kollektion von etwa 80 Skizzen (Nr. 2503—83), die untereinander stilistisch vollkommen übereinstimmen und deshalb ungefähr gleichzeitig von ein und demselben Künstler ausgeführt sein müssen. Da sie die Kennzeichen des beginnenden Barocks tragen, sind sie nach der Mitte des Cinquecento zu datieren; durch eine Beischrift werden sie sogar ganz präzis wie der Berliner Anonymus auf das Pontifikat Pius IV. fixiert. Diese Beischrift befindet sich auf Nr. 2575 und lautet: ‚Questo è il piedistallo sotto alle colonne delarco di settimio Severo imp. oggi tutto ricoperto al tempo fu scoperto al tempo di Papa Pio IIII nel 1563 dal quale furono prese le misure e ricoperto nel medesimo anno che impediva la strada che viene dal campidoglio e va al foro Romano (vgl. Abb. 11). Auch die Papiersorten, welche die gleichen sind wie im Berolinensis, bestätigen diese Datierung (vgl. Anm. 22). Ja die Übereinstimmungen gehen noch viel weiter; auch bei den Florentiner Zeichnungen waren die Originalskizzen mit Bleistift oder Rötel ausgeführt und wurden später mehr oder weniger roh mit Tinte nachgezogen oder auch mit Sepia laviert. Die Abbildungen 4, 8 und 6, 7 werden die vollkommene Identität der Technik und der Strichführung beweisen. Die Beischriften der Florentiner Zeichnungen, von denen Abbildung 10 eine Probe gibt, entsprechen genau denen des Berliner Anonymus im Stadium B (vgl. Abb. 9); man findet die oben hervorgehobenen Charakteristika der Schrift leicht wieder. Leider läßt sich durch Photographien nicht die frappanteste Übereinstimmung belegen, daß nämlich bei fast allen Blättern der Uffizien die bekannte braune Tinte des Berliner Anonymus verwandt ist.

Aus alledem ist der Schluß zu ziehen, daß die Florentiner und Berliner Zeichnungen von demselben Künstler ausgeführt sind.

Es ist beinahe unnötig, diese Folgerung durch den Hinweis auf einige Skizzen zu erhärten, die sich auf den (auch hier meist verklebten) Rückseiten mehrerer Ruinenzeichnungen befinden und die völlige Pendants zu Blättern des Berliner Bandes bilden. So ist auf der Versoseite von 2565 eine viereckige Ara mit Ähren tragenden und Ähren schneidenden Erosen gezeichnet, auf der Rückseite von 2567 ein Cippus mit der Beischrift „alla vignia del R^{mo} di Carpi" (die der auf dem Ber-

Digitized by Google

liner Blatt, Abb. 6, gleicht), endlich auf dem Verso von 2572 (Abb. 8) ein Grabaltar mit Matrone und 2 Kindern (Abb. 7); alles Zeichnungen, die man sofort als Bestandteile des Berliner Bandes ansprechen würde. Auch Blätter lediglich mit Reliefs sind in die Florentiner Kollektion gelangt: so z. B. die schon angeführte Zeichnung der Basisreliefs des Septimius Severus-Bogens (Abb. 11).

Dieses Blatt ist noch in anderer Beziehung interessant. Denn aus der oben mitgeteilten Legende ist zu schließen, daß zwischen dem Vermessen und der Beischrift, also auch zwischen der Aufnahme der Rötelskizze im Jahre 1563 und der Ausführung mit Tinte eine geraume Zeit gelegen hat; ja die endgültige Ausführung hat überhaupt nicht mehr unter Pius IV. stattgefunden, da sonst nicht „al tempo di Papa Pio IIII." gesagt wäre: genau das gleiche Resultat also, wie wir es für die Berliner Blätter aus den Zeichnungen des Pasiphaesarkophages und der Plutostatue gewonnen hatten.

Der Gedanke liegt nahe, daß wir eben auch hier Reste jener Zeichnungssammlung vor uns haben, deren Zusammenstellung der Künstler unter Pius V. vornahm.

Dem ist in der Tat so. Denn auch bei diesen Blättern hat sich, abgesehen von den vielfachen sonstigen Spuren der Arbeit mit der braunen Tinte, manchmal die Numerierung erhalten, die der Zeichner ihnen bei der Ordnung gab:

LII auf . . . . . Nr. 2567 v°
LIX „ . . . . . „ 2556
LX „ . . . . . „ 2559 (Abb. 12).[12])

Es hat sich bisher folgendes ergeben: Die Berliner und Florentiner Zeichnungen bilden einen großen Komplex; sie sind Reste ein und derselben Sammlung, deren Entstehung unter Pius IV. fällt, während die endgültige Redaktion erst unter dem Pontifikat Pius V. vorgenommen wurde.

Wir stehen nun wieder an jenem Punkte, wo sich die Frage erhebt: Wer ist der Autor dieser Zeichnungen?

DER AUTOR: GIOVANANTONIO DOSIO

Ich habe schon früher, ohne jedoch dafür einen Beweis zu erbringen, seinen Namen genannt[13]): es ist der Florentiner Giovanantonio Dosio. Damals stützte sich die Attribution nur auf die in der „Architektur von Toskana" (Bd. IX, 1) und bei Pini-Milanesi[14]) reproduzierten Architekturzeichnungen und Schriftproben; jetzt ist durch die Angliederung der Florentiner Ruinenzeichnungen jeder Zweifel beseitigt, denn diese sind längst als Arbeiten Dosios bekannt und als solche auch so gut wie möglich beglaubigt. Über 40 dieser Blätter sind nämlich unmittelbar nach ihrer Ausführung, 1569, gestochen und unter folgendem Titel herausgegeben worden: (voran geht die Widmung an Cosimo Medici) „Urbis Romae Aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae summa cum diligentia a Joanne Antonio Dosio stilo ferreo ut hodie cernuntur descriptae et a Jo. Baptista de Cavaleriis aeneis tabulis incisis Repraesentatae M. D. LXIX. Kal. Mai."[15])

Aus den Angaben des Titelblattes gewinnen wir auch einen wertvollen Terminus für unsere Zeichnungen: da die Beschriftung der Skizzen natürlich vor dem Stich stattfand, so muß die Ordnung und letzte Redaktion vor dem 1. Mai 1569 stattgefunden haben.

Über das Leben Dosios haben wir glücklicherweise einige literarische Notizen, die auch seine zeichnerische Tätigkeit in Rom nicht unerwähnt lassen. Es ist die Lebensbeschreibung, die Borghini in seinem „Riposo" gibt; sie ist mehr als 25 Jahre

Digitized by Google

vor Dosios Tode verfaßt, hat also einen gewissen Anspruch auf Glaubwürdigkeit[16]). Borghini erzählt folgendes: „Giovanantonio di Giovambatista Dosio nacque in Firenze l'anno della salutifera incarnazione del figliuol di Dio 1533, e l'anno 1548 essendo molti anni prima morto il padre, si trasferì a Roma, e si pose all' arte dell'oefice; e passato uno anno, non gli piacendo tal mestiere, si accomodò con Rafaello di Montelupo (1549), col quale stette insieme al diciottesimo anno dell'età sua (1551), nel qual tempo si ritirò a lavorare sopra se stesso, e parte del tempo andava guadagnando, e parte disegnando le cose buone di Roma, si antiche, come moderne. La prima opera, che egli facesse di marmo, fu una statua, figurata per la Speranza, la quale è in Santo Apostolo di Roma alla sepoltura di Giulio del Vecchio (1556)[17]). Si diede poi a restaurare anticaglie, e a lavorare di stucchi, per guadagnare il vivere, essendo poverissimo: e nel boschetto di Belvedere a tempo di Papa Pio IV. fece molte statue di stucco, e figure di mezzo rilievo, e istorie, e racconciò molte statue di marmo. Andò poi als servizio del Gig. Torquato Conti" ecc.[18]). Die letzte Angabe paßt ausgezeichnet zu dem, was wir aus den Zeichnungen selbst erfahren hatten; außer den zahlreichen Statuen und Reliefs des Belvedere hat der Künstler überdies auch einmal eine Vedute des ganzen Gartens gezeichnet, auf der man Arbeiter beim Transport von Baumaterialen für das Casino Pio sieht (Abb. 12)[19]). Dagegen verlegt Borghini die zeichnerische Tätigkeit Dosios in die Zeit nach seiner Trennung von Raffaello da Montelupo und vor seiner Beschäftigung im Belvedere, also in die 50er Jahre, während wir aus den Zeichnungen geschlossen hatten, daß sie sich über das VII. Jahrzehnt erstrecke. Doch müssen wir in diesem Falle den Zeichnungen mehr Glauben schenken, da sie uns eine Reihe von vollkommen sicheren Daten aus der Zeit von 1561—69 geben; die chronologische Ungenauigkeit Borghinis ist ja auch sehr geringfügig[20]).

Die Girolamo Ferrari-Inschrift findet eine ganz harmlose Erklärung: der Schreiber hat offenbar nicht den Inhalt des einen Umschlages oder der ganzen Kollektion als Werk Ferraris bezeichnen wollen, sondern nur die eine Zeichnung, auf deren Rückseite eben die Inschrift steht; wie schon hervorgehoben, ist diese Zeichnung von den Dosioblättern im Stil total verschieden.

Die Resultate unserer Untersuchung sind folgende: Giovanantonio Dosio hat in der Zeit von etwa 1561—65 in einigen hundert Blättern die Monumente Roms gezeichnet; mehrere Jahre später, kurz vor 1569, unternahm er — vielleicht weil sich ihm die Möglichkeit bot, sie zu publizieren — eine durchgreifende Revision seiner Zeichnungen, frischte sie auf, versah die Objekte mit Ortsnotizen und stellte seine Blätter samt einigen dazu passenden von fremder Hand in einer Kollektion zusammen. Ansehnliche Reste derselben haben sich in den Uffizien (Architektur) und im Berliner Kupferstichkabinett (Skulpturen) erhalten; vieles ist verloren, manches findet sich vielleicht noch in den großen Sammlungen.

Die für uns verlorenen Blätter haben jedoch möglicherweise eine Spur hinterlassen.

Es wäre an sich sonderbar, daß Cavalieri zu seinen Statuenstichen sich nie des Vorrates an Statuenzeichnungen, die Dosio angesammelt hatte, bedient haben sollte, wo er doch mit dem Zeichner in enger geschäftlicher Verbindung stand. Nun finden sich in der zweiten Serie Cavalieris, die etwa 1579 erschien, eine Anzahl von Stichen, die stilistisch eine Sonderstellung einnehmen; es sind Nr. 15 (Abb. 5), 64, 66, 77 und 86. Sie haben nichts von der barocken Wüstheit der anderen

Digitized by Google

Statuen; statt der rundlich malerischen, weichlich schwammigen Gewandbehandlung haben diese Blätter eine straffe, bestimmte, plastische Faltengebung, die stark an Stilgruppe II der Dosiozeichnungen erinnert (vgl. auch den Gesichtsausdruck). Andrerseits ist es von einer dieser Statuen, der Pudicitia Nr. 15, sehr wahrscheinlich, daß sie schon 1566 aufs Kapitol verbracht wurde [21]), während sie sich bei Cavalieri laut Beischrift noch im Belvederegarten befindet; es scheint also eine Zeichnung zugrunde zu liegen, die noch unter Pius IV. angefertigt wurde. Sollte es sich hier nicht um verlorene Zeichnungen Dosios handeln?

Der Ertrag dieser mühseligen Untersuchung lohnt ihre Mühe: wir haben in den Zeichnungen Dosios eine Quelle für die Geschichte der antiken Monumente Roms erschlossen, wie sie in gleichem Umfang und von gleicher Vielseitigkeit nur noch in den Skizzenbüchern Martin van Heemskercks und in den Stichen des Laferischen Speculum existiert.

VERZEICHNIS DER VON DOSIO GEZEICHNETEN ANTIKEN STATUEN (BERLINER SKB.)

(Eine eingehende Behandlung der Reliefs ist von anderer Seite binnen kurzem zu erwarten.)

Nr. der Zeichnung		aus Sammlung	jetzt	Abbildung od. Katalognummer*)
17a	Barbar	Valle	?	—
17b	Panzerstatue	Valle Capranica	Florenz, P. Pitti	R III 162,5
72ab	Pluto sitzend	Vigna Pio V.	?	R II 20,2
83	Ägypt. Löwe	Capitol	Rom, Mus. Capitol.	—
114a	Muse	Valle	?	—
114bc	Muse sitzend	Valle	?	—
126	Barbar	Farnese	Neapel, Mus. Naz.	Cl-R 519,6
131	Frau sitzend	?	Wilton House	Cl-R 257,1
132/3	Niobidenpädagoge	?	Ny Carlsberg	Röm.M.XXVI, T.15
134	Kybele	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	Cl-R 182,3
135	Venus von Arles (Replik)	Cesi	Paris, Louvre	Cl-R 173,8
136	Weibl. Gewandst.	?	Vatikan?	Cl-R 565,4?
139ab	Imperator	?	Rom, V. Albani	Cl-R 274,1
140a	Hygieia	Bufali	Florenz, P. Pitti	Cl-R 292,3
140b	Muse	Bufali	Florenz, Uffizi	Cl-R 271,4
140c	„Niobide“	Bufali	Florenz, Uffizi	Cl-R 313,3.6
142	Athena	?	?	—
143	Ephes. Artemis	Farnese	Neapel, Mus. Naz.	Cl-R 302,2
144a	Constantin	Capitol	Rom, Piazza del Campidoglio	Cl-R 604,5
144b	Weibl. Gewandst.	Vatikan	?	—
144c	Weibl. Gewandst.	?	?	
145	= 140a	—	—	—
148a	Togatus	Valle Capranica	Florenz?	—

(*) Die Abkürzungen dieser Rubrik sind folgende: Cl-R = Reinach Répertoire de la statuaire I (Clarac de poche); R = Reinach Répertoire de la statuaire II, III; D = Dütschke Antike Bildwerke in Oberitalien.

Digitized by Google

Nr. der Zeichnung		aus Sammlung	jetzt	Abbildung od. Katalognummer*)
148b	Togatus	Valle Capranica	Florenz?	—
148c	Panzerstatue	Valle Capranica	Florenz, Uffizi	R III 162,7
150	Barbar	Valle Capranica	Florenz, G. Boboli	D II 69/70?
151	Barbar	?	Paris, Louvre?	Cl-R 167,6?
154a	„Pudicitia"	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	R II 687,2
154b	Panzerstatue	Ubaldini	?	—
155a	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Vatikan?	Cl-R 256,8?
155b	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Florenz	Cl-R 600,6
155c	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Vatikan?	Cl-R 204,7?
158	Togatus	?	?	—
159	Hecate	Boccabella?	London, Brit. Mus.	Cl-R 295,4
160	Augustus	Ruffini-Capitol	Conservatorenpal.	Cl-R 560,1
161	Amazone	?	Wilton House	Cl-R 482,1
162	Herkules	Valle Rustici	Florenz Uffizi	Cl-R 474,1
167	Weibl. Gewandst.	?	?	—
170a	Isispriesterin	?	?	—
170b	Fortuna	?	? [Lanzi	—
171	Weibl. Gewandst.	Valle Capranica	Florenz, Loggia de	Cl-R 455,6
172ab	Weibl. Gewandst.	Valle Capranica	Florenz, Loggia de Lanzi	R II 655,9
175	Weibl. Gewandst.	Belvedere	Vatikan	Cl-R 256,1
177a	Venus Felix	Belvedere	Vatikan	Cl-R 327,1
177b	„Fides"	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	R II 687,7
177c	„Iuventas"	Casino Pio IV.	Casino Pio IV.	R II 687,5
179a	Demeter	?	?	—
179b	Daphnisgruppe	Cesi	Rom, Mus. Naz.	Cl-R 414,3
181ab	Karyatide	?	Vatikan, Braccio Nuovo	Cl-R 219,4
184	Satyr	?	?	—
185	„Hera"	?	Ince Blundell	Cl-R 203,3
186	Nymphe	?	Mus. Torloni	Cl-R 438,1

ANMERKUNGEN

(1) Conze in der Festschrift für Curtius 1884, p. 101: „Genaueres hat Herr Schreiber ermittelt und mir in eingehender Darlegung zur Verfügung gestellt. Darnach sind jene Zeichnungen ... von dem Genovesen Girolamo Ferrari unter Gregor XIII. (1572—1583) in Rom angefertigt". Robert (Sarkophagreliefs II, p. XI) schließt sich diesem Urteil an; ebenso Reinaah (L'Album de Pierre Jacques, p. 18). Michaelis hielt ebenfalls an dieser Datierung fest, glaubte aber an die Ausführung von verschiedenen Künstlern (briefliche Mitteilung).

(2) Dies Verfahren ist hier befolgt; in den Fällen, wo mehrere Monumente unter einer Nummer zusammengefaßt sind, sind dieselben durch a, b, c unterschieden. Es dürfte sich empfehlen, diese Zitierweise allgemein zu wählen, da sich nur dadurch die eindeutige Bezeichnung eines Stückes erzielen läßt.

(3) Die Vorlagen zu beinahe allen Abbildungen aus dem Berolinensis verdanko ich Herrn G. Dehn.

(4) Das Stemma der Familie bei Lanciani Storia degli scavi di Roma I, p. 116.

(*) Siehe Fußnote auf S. 364.

Digitized by Google

(5) Lanciani Storia degli scavi di Roma III, p. 181: „Vigna del Sadoleto ... era ssata donata dal cardinale Giacomo a suo nipote Camillo il 18. Ottobre 1547. Otto anni dopo, ai 10 di giuguo, Camillo la vendeva a Roberto o Uberto Ubaldini banchiere e tesoriere di papa Paolo IV, al prezzo di scudi 1150".
(6) Ich begnüge mich damit, die urkundlichen Belege für eine dieser drei Statuen, diejenige, welche als Stilprobe für Gruppe A wiedergegeben ist (Nr. 177c, Abb. 1), hierher zu setzen.

Die Beischrift unter dem Sessel besagt: „La venere col cupido sono in belvedere e le altre 2 Figure (unter denen sich die unsere befindet) sono nel boschetto". Die Inschrift an der Basis „Iuventas" ermöglicht die sichere Identifizierung mit Nr. 81 des Inventars der von Pius V. 1566 proskribierten belvederischen Statuen: Gioventù, a sedere (bei Michaelis Jahrbuch des Archäol. Instituts 1890, p. 62). Sie stand damals wie noch heute neben der Kybele über dem Wasserbecken des Casino Pio und ist später auch von Cavalieri (A 14) mit der Unterschrift: „Iuventas dea è marmore in Pontificis viridario Romae" gestochen worden. Es ist ganz sicher, daß es sich um dieses Stück in einer Rechnung vom Anfang des Jahres 1561 handelt, wo es heißt: „piu altri scudi cento a m° Nicolo scarpellino per pagamento di tre statue antiche pel Boschetto cioè l'una di Joventa che siede grande più del naturale vestita di veli sottiliss mi ..." (Lanciani Storia degli scavi di Roma III, p. 226). Der Bildhauer übrigens ist Nicolao Longhi da Vegiù, der bei den Arbeiten am Casino oft genannt wird; in einer Urkunde von 1576 heißt es, er wohne „ad plateam de Cavaleriis" (Lanciani Storia p. 219). Die älteste Zeichnung dieses Stückes findet sich bei Heemskerck.
(7) Da die Statue auf der Basis die Inschrift „Mnemosine" trägt, ist sie in dem Inventar der 1566 verschenkten Statuen zweifellos als solche bezeichnet. Die drei so benannten Statuen aber (Nr. 92, 107, 115 bei Michaelis, Archäol. Jahrbuch 1890, p. 62) wurden alle nach Florenz geschickt (vgl. Michaelis a. a. O., p. 66); im September 1569 waren sie schon abgesandt.
(8) Robert, der diese Beischrift im Text zu Sarkophagreliefs III No. 35, abdruckt, liest „giu", wodurch der Datierungsanhalt verloren ginge; doch ist das sinnvollere „gia" ganz deutlich erkennbar.
(9) Vgl. Baglione Vite (1649), p. 151—153 und Lanciani Storia degli scavi III, p. 265/66; dort auch das von Bertolotti aufgefundene Nachlaßinventar vom 2. Oktober 1578 abgedruckt.
(10) Vgl. Cristofori, Storia dei Cardinali di Santa Romana Chiesa (Roma 1888), p. 350.
(11) Die unsicheren Buchstaben sind durch einen darunter gesetzten Punkt kenntlich gemacht. Die Buchstaben vor „Moni" sind fast ganz abgeschnitten, doch sind sie offenbar als „D D" zu ergänzen, womit die Dedikationsinschriften gemeint sind.

Von der Abteilung der architektonischen Zeichnungen, deren Umschlag vorhanden ist, haben sich Reste in Nr. 43, 44, 86 und auf einigen verklebten Rückseiten erhalten.
(12) Auch sonst befinden sich noch Bestandteile dieser Zeichnungssammlung in den Uffizien, z. B. Nr. 14841 und 14796 (in der Mappe mit Zeichnungen nach der Antike): auf dem ersten Blatte sind vier Köpfe in Rötel gezeichnet, unter denen, wie öfters in Berlin, die Maße angegeben sind „8' alta" u. ä.; das andere, mit einer weiblichen Gewandfigur und einem Athenatorso auf der Vorderseite, trägt auf dem Verso die zu einem anderen Blatte gehörige Inschrift: „Vestigie del Tempio di Bacco fuor di Porta S ta Agnese, oggi si dice Porta Pia in alta semita" (wodurch übrigens die Zeichnung in die Zeit bald nach 1564 fixiert wird); es ist deshalb interessant, weil es einen starken psychologischen Beweis für unsere Deduktionen liefert: Direktor Ferri nämlich hat, wie er mir freundlicherweise mitteilte, lediglich wegen der frappanten Übereinstimmung der Schriftzüge, schon längst dies Blatt dem Zeichner der römischen Ruinen zugeschrieben.

Es muß übrigens noch einmal hervorgehoben werden, daß diese Florentiner Zeichnungen den verschiedenen Formen der Stilgruppe B angehören, während sich zu den Zeichnungen der Stilgruppe A nichts hinzugefunden hat; doch darf dieser Umstand nicht benutzt werden, um die frühen Zeichnungen dem Anonymus abzusprechen.
(13) Revue archèol. XIII 1909, p. 82.
(14) Scrittura degli artisti italiani Nr. 239; Notariatskontrakt von 1576.
(15) Das Buch enthält 50 Tafeln incl. Titelblatt. Da die Vorlagen oft von den Stichen abweichen, sind auch die gestochenen Blätter nicht wertlos; 20 derselben sind eben jetzt von Bartoli in den Cento vedute di Roma (Alinari) in guten Lichtdrucken reproduziert worden. In Ermangelung eines entsprechenden Registers bei Bartoli zähle ich hier die von ihm abgebildeten Nummern auf: 2502 tav. XXVII — 2504 tav. LXI — 2515 tav. XXXVII — 2528 tav. XLIII — 2531 tav. XV — 2532 tav. LVI — 2533 tav. LXX — 2536 tav. XC — 2537 tav. XXXIX — 2539 tav. XLV — 2547 tav. LXXVII — 2548 tav. LXXVIII

Digitized by Google

— 2556 tav. XIX — 2558 tav. LXVII — 2561 tav. XIV — 2563 tav. LXVI — 5565 tav. XLI — 2567 tav. VII — 2572 tav. VI — 2573 tav. LXXVI.

(16) Einen „gewissen" Anspruch auf Zuverlässigkeit, da z. B. gleich als Geburtsort von anderen Quellen nicht Florenz, sondern San Gimignano genannt wird (vgl. Pini-Milanesi).

(17) Das Grabmal wurde 1556 von Giulio del Vecchio „sibi suisque posteris" gesetzt; vgl. Forcella Iscrizioni delle chiese di Roma II, Nr. 724.

(18) Borghini, Il riposo, Firenze 1584, p. 601. Nach Pini-Milanesi starb der Künstler nach 1609.

(19) Auf Bleistiftvorzeichnung mit der kräftig braunen Tinte ausgeführt; auch dieses Blatt ist also ein Beleg für die spätere Ausführung der unter Pius IV. entstandenen Skizzen.

Daß die Zeichnung aus der Zeit der Bautätigkeit Pius IV. stammt, ist ja klar; der Transport der Baumaterialien auf dem Wege zum Tore links hinaus kann nur nach dem Casino im Boschetto gehen. Möglicherweise ist das Blatt auch für die Geschichte der anderen Bauten Pius IV., die hier erst zum Teil vollendet erscheinen, instruktiv und läßt sich ganz präzis datieren. Von den zahlreichen antiken Statuen, mit denen bei Pius' Tode der Treppenbau und die Terrassen geschmückt waren, ist hier noch keine Spur zu sehen.

(20) Ein Moment scheint allerdings für Borghini zu sprechen: In der Beischrift zu Nr. 2504 der Florentiner Zeichnungen wird noch der alte Name der Kirche S. Maria del Sole — „alle carrozze" — genannt, obgleich die Umtaufung 1560 stattfand. Bartoli (Text zu tav. LXI) datiert deshalb dieses Blatt vor dieses Jahr. Doch ist es sogar natürlicher, daß der Künstler die Kirche mit dem alten, ihm seit Jahren vertrauten Namen nennt.

Sollte es übrigens glücken, einen vollgültigen Beweis für die Entstehung eines Blattes der Stilgruppe B vor 1561 zu erbringen, so wäre damit bewiesen, daß die Zeichnungen der Gruppe A nicht von Dosio sind. Denn diese Blätter müssen früher sein als selbst die Originalentwürfe der Gruppe B, sofern sie von Dosio herrühren. Da aber mit Frühjahr 1561 ein terminus post quem für Gruppe A gegeben ist, so würde aus jenem Nachweis die Priorität von Gruppe B folgen.

(21) Das Stück bei Caval. ist ohne Zweifel identisch mit der Statue auf der Treppe des Capitolinischen Museums (Righetti 252, Clarac-Reinach 449, 3); sie mißt 10 Palmen, ist also offenbar die „Pudizizia intiera palmi 10", Nr. 1 des Inventars der 1566 von Pius V. an das römische Volk geschenkten Statuen (vgl. Archäol. Jahrbuch 1890, p. 60; Michaelis Coll. capitol., p. 38, Nr. 1).

Es besteht übrigens die Möglichkeit, daß die Statue erst später aufs Kapitol geschafft wurde; doch ist die oben gegebene Erklärung die wahrscheinlichere.

(22) Zur Feststellung der Wasserzeichen und Papiersorten diente das ausgezeichnete Werk von C. M. Briquet: Les Filigranes. Dictionnaire historique de marques des papier. I—IV. Génève 1907.

Ich stelle hier die Wasserzeichen zusammen, die mir bei einer flüchtigen Befrachtung der Berliner und Florentiner Blätter aufgefallen sind:

1. Schmied, in der einen, erhobenen Hand Hammer, in der anderen, gesenkten Ambos; die ganze Figur 5,5 cm hoch, Papierrippe ca. 2,5 cm breit.
   Briquet 7558. — Verwandt in Fabriano 1563, Lucca 1564, Rom 1565—1566. Fabriziert höchstwahrscheinlich in Fabriano, dessen Wappen es trägt. — Berlin Nr. 15/17 (Stilgruppe B), 29/32 (A).
2. Blüte, dreiteilig, ohne Kreis. Höhe 64,6 cm, Breite 3,3 cm; Papierrippe ca. 2,3 cm.
   Typ Briquet 6683/84. Verwand ausschließlich in Rom 1545—1566. — Berlin 127, 161 (?).
3. Zwei Pfeile, sich kreuzend, darüber Stern. Länge der Pfeile 7,8 cm, Entfernung der Pfeilspitzen 4,4 cm, Durchmesser des Sterns ca. 2,3 cm; Papierrippe ca. 2,8 cm.
   Briquet 6298/99. Verwandt in Augsburg 1554, Florenz 1518—1528, Pistoia 1524—1540, Rom 1527—1566. — Berlin 18, 26, 63.
4. Armbrust im Kreis. Durchmesser des Kreises 4,4 cm; Papierrippe ca. 2,8 cm.
   Briquet 748. Einzige ihm bekannte Verwendung: Rom 1505. — Berlin 154, 179 (beide Gruppe A); Florenz 2567.
5. Leiter in oblongem Vierpaß, darauf Kreuz. Vierpaß breit 4,8 cm, lang mit Kreuz 8,8 cm; Papierrippe ca. 2,5 cm.
   Briquet 5930. Verwandt in Fabriano 1548, Lucca 1560. — Berlin 40.
6. Großer Stern im Kreis, darüber kleinerer. Durchmesser des Kreises 4,5 cm; Papierrippe ca. 2,6 cm. Bei Briquet nicht vorhanden. — Berlin 89, 116, 132 (Niobidenpädagoge); Florenz 2530, 2560, 2572, 2579.
7. Lilienwappen. Nicht festzustellen. — Berlin 24.

Digitized by Google

DIE WIRTSCHAFTLICHE LAGE DER BILDENDEN KÜNSTLER IN DER REFORMATIONSZEIT UND DIE ENTWICKLUNG DER KÜNSTE

EINE WIRTSCHAFTLICH-KUNSTGESCHICHTLICHE STUDIE

Von BERTHOLD HAENDCKE

Die Reformatoren haben bis in die neueste Zeit stets von neuem den Vorwurf hören müssen, daß ihre Lehre der Kunst gefährlich geworden bzw. ihr feindlich gesonnen gewesen wäre. Ein Körnchen Wahrheit liegt in dieser Behauptung, wenn man Lutheranismus und Kalvinismus mit einem Blick umspannt. Sie verliert aber ihr Gewicht, wenn wir die indirekten Folgen betrachten — von den direkten Ergebnissen, die vornehmlich die protestantische Kirchenbaukunst betreffen, sehe ich hier ab —, welche die Reformation für die Entwicklung der Künste gehabt hat. Die unmittelbare Veranlassung für die weitere Ausgestaltung der künstlerischen Aufgaben liegt allgemein im Sollen der Zeit, speziell in den wirtschaftlichen Veränderungen, welche die Verkündigung und Annahme der neuen Lehre brachten. Diese letzteren sollen uns zuerst beschäftigen.

Die Kirche brachte im früheren und späteren Mittelalter unleugbar den größeren Verdienst in die Werkstätten der Maler wie Bildhauer. Ich habe allerdings in einem Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst, Januar 1911: „Die profane Kunst im früheren Mittelalter, eine grundsätzliche Erörterung," mich sehr bestimmt gegen die so verbreitete Annahme gewandt, die Kirche sei in dieser Zeit so ziemlich der einzige ernstlich in Frage kommende Maecenas gewesen, und darzulegen mich bemüht, daß eine Beschäftigung der bildenden Künstler für Fürsten wie Bürger in umfangreichem Maße stattgefunden hat. Die Grundlagen der künstlerischen Arbeit, die seit dem Durchdringen der Reformationszeit einsetzt, sind trotzdem nicht ohne weiteres aus der Beschäftigung für den Alltag in der vorreformatorischen Zeit herzuleiten, sondern aus jenem Bruch mit der alten Kirchenlehre. Dieser hatte, um es mit einem Wort zu sagen, die Schilderung der gesamten überlieferten religiösen Vorstellungswelt überflüssig gemacht, den Christen allein auf den geistigen Gehalt der heiligen Schrift verwiesen. Luther hat sich zwar in einem, wie wir heute sagen würden, freikonservativen Sinne über die Bilder religiösen Inhaltes ausgesprochen, aber der Anthropomorphismus, der die mittelalterliche Religiosität in der Christenheit beherrscht hatte, war beseitigt, und damit der Grund für das Malen und Meißeln der religiösen Legende im engeren und weiteren Sinne, soweit sie der Erbauung dienen sollte. Dies tatsächliche Ergebnis der hier im Wortsinne protestierenden Lehre brachte die Maler und Bildhauer in eine schwere finanzielle Notlage, aus der sie nur eine Erweiterung des Stoffgebietes erretten konnte. Man muß dabei in Erinnerung behalten, daß bis in die dreißiger Jahre des XVI. Jahrhunderts fast ganz Deutschland, von der Nordsee bis an die bayrischen Alpen, „protestantisch" war. Der große Kurfürst von Bayern, Max I. sagte noch: „Hätten nicht unsere in Gott ruhenden Eltern mit solchem Eifer und Ernst ob der Religion und Priesterschaft gehalten, durch die geistliche Obrigkeit wären dieselben wegen ihrer Konvenienz und Kaltsinnigkeit nit erhalten worden". Im Jahre 1564 sollen sich sogar noch in Österreich nur ein Drittel Katholiken befunden haben. Erst

Digitized by Google

seit dem Eindringen der Jesuiten (1554) wurden zunächst langsam, dann schnell größere Gebietsteile für die alte Lehre zurückgewonnen. Die Gebrüder Beham haben in jenen oft zitierten Verhandlungen vor dem Nürnberger Rat am klarsten für uns erkennbar und ganz einwandfrei die wirtschaftliche Lage der Künstler in dieser Zeit gekennzeichnet. Es hieß einfach, neue Erwerbsquellen öffnen. Zuerst suchte man aus der religiösen Bewegung im Streit und Widerstreit Gewinn zu ziehen — nach alter Art; dann aber wandte sich alle Erfindungsgabe der Ausgestaltung der Genre-, Portrait- und Landschaftsmalerei zu.

Das Reformationszeitalter gebar, kann man sagen, die Genremalerei. Allerdings hat das ganze Mittelalter einen Blick auf die tägliche Umgebung geworfen, aber verhältnismäßig selten und zerstreut. Jetzt wird ziemlich rasch und konzequent die Genremalerei in weitem Umfange in den Kreis der Beobachtungen hineingezogen. Zuerst greifen die Künstler nur einzelne Szenen heraus, um allmählich das ganze Tun und Treiben des Werk- und Feiertages, vornehmlich in Darstellungen aus dem „malerischen" Volksleben, zu behandeln. An die Seite des Genre tritt die Schilderung der Landschaft. Der Pinsel wurde allerdings seltener für derartige Motive in Tätigkeit gesetzt, häufiger mußte der Stichel seine Dienste leisten. Der Grund dürfte ebenfalls in erster Linie in finanziellen Erwägungen zu suchen sein. Ein Kupferstich ist schneller und billiger herzustellen, auch weit gewinnbringender zu verwerten. Diese Technik hat überhaupt wohl die Einkehr ins Volkstum, die Erschließung neuer Erwerbsquellen befördert; denn sie ähnelt ja in nicht geringem Maße der Studie, und zweifelsohne hatte das Genre wie die Landschaft früher eine Unterkunft in der Studienmappe, als auf dem Tafelbilde gefunden. Wir wissen, daß die Stiche wie die Schnitte in großen Mengen in Deutschland vertrieben wurden. Durch die Erfindung der Ätzkunst wurde die Verwendung dieses Erwerbsmittels später noch mehr erleichtert. Ähnliches gilt für die Bildhauer, insofern auch diese in vordem unbekanntem Maße der Kleinkunst ihre Aufmerksamkeit zuwandten. Wenn die neue Zeit dergestalt die Künstler zu neuen Stoffen drängte und Lebensverhältnisse wie Dinge wertvoll erscheinen ließ, die vordem wenig beachtet wurden, so zwang sie die bildenden Künstler auch noch in anderer Hinsicht, weiter Umschau zu halten. Im allgemeinen waren dem Maler und Bildhauer im Mittelalter für die Wahl seiner Stoffe die Wege gewiesen. Jetzt tritt zum ersten Male die moderne Jagd auf Motive hervor, und damit trennt sich auch rein äußerlich das Zeitalter der Reformation von der vorangehenden Periode. Hatten die Künstler bis dahin vollauf Zeit gehabt sich immer von neuem in einen Stoff, eben die christliche Legende, zu versenken, und konnten sie deshalb dahin gelangen, ihn schließlich ganz auszuschöpfen (wie es Dürer getan), so eilte jetzt der Sinn, das Auge von einem Vorwurfe zum andern. Zweifelsohne ist dadurch insofern eine gewisse Schädigung gebracht, als die intime Ausgestaltung der Kunstwerke etwas zurückgedrängt, der Mode Tür und Tor geöffnet wird. Auch fehlt die Möglichkeit, sich in großen Gemälden künstlerisch zu entlasten, den Formensinn in größerem Maßstabe zu entwickeln. Im späteren Verlaufe sucht man sich zu entschädigen, indem man die Historienmalerei wieder in Angriff nimmt. Jetzt aber wählt man die Stoffe aus den geschichtlichen Partien des Alten Testamentes oder illustriert einzelne Abschnitte des Evangeliums; man geht also zu einer Art profan-religiöser Historienmalerei über, deren letzte Wurzeln, wie man weiß, bis zu Holbein zurückreichen.

Überall finden wir das Fundament für das XVII. Jahrhundert bereitet. In Hinblick auf die berührten künstlerischen Themata steht das XVI. zum XVII. Jahrhundert wie das XV. zum XVI. Säkulum da — vorbereitend. Das Reformations-

Digitized by Google

zeitalter hat als die Gabe einer „protestantischen" Kunst die Genre- und Landschaftsmalerei geboten; ich trenne hier wieder die Kirchenbaukunst ab. Abgesehen von allgemeinen Zeittendenzen, die zu künstlerischen Vorwürfen aus der Gegenwart anreizten, war der Hauptanstoß aus der wirtschaftlichen Lage der durch die neue Lehre mehr oder weniger brotlos gewordenen Maler und Bildhauer gegeben.

Die überschüssige Kraft dieser Leute suchte aber noch auf andern Gebieten Betätigung. Die Architektur und das Kunstgewerbe wurden von ihnen aufgesucht; nicht durchgängig zum Vorteil dieser Künste. Dem Fachmann wurde dadurch nicht selten ein Malerurteil und auch ein Laienurteil, das sich hier bestochen fühlte, aufgezwungen. Der Baukunst mußte dies Beginnen um so verderblicher werden, als die Zierlust der Maler geringe Geldmittel und nichts grundstürzendes verlangte. Diese Materie, die kunstgeschichtlich jedem bekannt ist, aber noch weiter zu verfolgen, hieße Überflüssiges sagen. Ich hatte nur die Absicht, in die rein kunstwissenschaftliche Entwicklungstheorie ein Moment aus dem rauhen Wirklichkeitsleben einzusetzen, den Kampf um die wirtschaftliche Existenz. Er dürfte in diesem Falle sogar von ausschlaggebender Kraft gewesen sein.

Digitized by Google

MISZELLEN

Zu „A. VICTORYNS".

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Dr. Kurt Freise hat im Heft VIII des Jahrgangs 1910 dieser Zeitschrift ein in Kopenhagener Privatbesitz befindliches Gemälde von A. Victoryns: „Schule" veröffentlicht.

Diesem sehr ähnlich ist ein in der Sammlung des Freiherrn von Bissing, München, befindliches Ölgemälde, das im Kunsthandel als „Adrian von Ostade" erworben wurde. Die, nicht sehr erheblichen, Abweichungen in Einzelheiten der Komposition (z. B. in der Haltung des Schulmeisters, in der Anzahl der Figuren, in der Anordnung des Raumes, im Stilleben) sind aus der beigegebenen Abbildung, die leider nicht besser zu bringen ist (Tafel 79), ersichtlich. Auch ist unser Bild beträchtlich größer: 46,0×64,2 Lichtmaß; Eichenholz. Der Erhaltungszustand ist ausgezeichnet. Die Farben sind in der Hauptsache: ein verschieden heller (hell z. B. die Balken, dunkel der Speicherraum) blond-brauner Grundton, der beim Boden, bei der Zimmerwand in Grau-weiß übergeht. Von diesem nüancierten Braun heben sich die lebhaften Farben der Kopfbedeckungen und Bekleidungsstücke energisch ab; vor allem ein leuchtendes Rot, ein helles Violett und Rosa, ein kräftiges Gelb und Braungelb, Grün und Weiß.

Ich halte unser Bild, wenn auch keinerlei Signatur vorhanden ist, für eine sehr gute veränderte Replik jenes Stückes in Kopenhagen, das, obwohl voll signiert, doch nach Freise ziemlich schwach sein soll. Alle stilistischen Merkmale sprechen für Victoryns, da „Ostade" keinesfalls in Betracht kommen kann. Sie stimmen auch überein mit dem von Freise als für Victoryns charakteristisch Angeführten: Die derben, plumpen und untersetzten Figuren mit den klobigen Nasen, die nüchterne Wand, das Fehlen jeder Lichtquelle im unbestimmt entwickelten Raum, der bei Ostade stets klar gegeben und durchgeführt wird. Von dessen bekannten, bei Hofstede de Groot („Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler, Band III") angeführten oder beschriebenen ähnlichen Darstellungen (Louvre, Straßer in Wien, Bunbury in London usw.) weicht unser Gemälde überall, in allen Punkten, (nicht nur in den Maßen) ganz beträchtlich ab. Derartige Kompositionen Ostades mögen Victoryns als Vorbilder gedient haben, von direkten Kopien kann man aber, soviel ich sehe, nicht sprechen.

Übrigens macht das Kopenhagener Bild mir den Eindruck, als sei es am oberen Rande beschnitten. Jedenfalls fehlt ihm, wie aus einem Vergleich beider Abbildungen hervorgeht, der ganze Speicherraum, der unser Bild abschließt. Ferner ist auch die Zeichnung der Figuren und Gegenstände bei unserem Bilde viel schärfer. Wir verstehen auf den ersten Blick Haltung und Gestus jeder einzelnen der vielen Figuren.

Zum Schluß möchte ich nicht vergessen zu bemerken, daß mich (im Anschluß an Freises Arbeit) die dankenswerte Anregung Dr. Cohens in Heft XI, 1910, auf die Bestimmung des von Bissingschen Bildes gebracht hat.

Hermann Nasse.

REZENSIONEN

DR. C. HOFSTEDE DE GROOT, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Bd. III: unter Mitwirkung von Kurt Freise und Dr. Kurt Erasmus, Esslingen a. N. Paul Neff (Paris 1910).

Ich hatte die Absicht, mich bei der Besprechung des dritten Bandes wesentlich kürzer zu fassen, als ich es bei den früheren Bänden getan habe, denn wo meine Bemerkungen zum Teil prinzipielle Ansichten betreffen, hat es keinen Zweck, nun ich meine Ansicht über verschiedene Punkte einmal klargelegt habe, dies freilich an der Hand neuer Belege, noch einmal zu erörtern. Aber seitdem meine zweite Besprechung erschienen ist, hat der Verfasser es für gut befunden, eine kleine Schrift „Zur Abwehr" einer Lieferung dieses Blattes beizulegen, welche mich nötigt, mich dennoch wieder eingehender mit der Sache zu befassen.

Der vom Verf. für seine Schrift gewählte Titel wird, wie mich, wohl viele gewundert haben. „Zur Abwehr" schreibt man, wenn man angefallen ist, und nicht nur bin ich mir nicht bewußt den hochverdienten Verfasser des von mir sehr anerkannten Werkes angefallen zu haben, sondern auch Verf. selber zollt mir in dem Vorwort seines dritten Bandes Dank eben für das, was ich geschrieben.

Jedem muß sofort die verschiedene Tonart auffallen, in der dieses Vorwort und in der „Zur Abwehr" geschrieben ist. Aber nicht nur die verschiedene Tonart ist es, welche mich gewundert hat. Eine meiner Bemerkungen, der ich am meisten

Digitized by Google

Wert beilegen möchte, ist, daß Verfasser von ihm verworfene Bilder, welche in der geläufigen Literatur genannt sind, ohne weitere Erklärung fortläßt. Und während er diese meine Bemerkung recht gut verstanden hat, denn in dem Vorwort verteidigt er sich gegen meinen Vorwurf, tut er in „Zur Abwehr" als ob ich alle diese verworfenen Bilder in Schutz nähme und es deshalb mißbilligte, daß er sie fortgelassen hat.

Gehen wir aber sonstigen prinzipiellen Bemerkungen in „Zur Abwehr" nach. Daß ich die Anordnung in einem Nachschlagewerk als eine der wichtigsten Angelegenheiten hervorgehoben habe, wird mir übel gedeutet. Aber dieser meiner Ansicht wird doch wohl ein jeder sein, der das Buch nicht nur als eine tüchtige Leistung anerkennt, sondern es auch täglich zu benutzen und unter den Mängeln in der Anordnung zu leiden hat. Nicht ist es „schlimm" und „fatal", daß Verfasser eine andere Anordnung gewählt hat, als diejenige, die ich für richtig halte, sondern daß er eine solche ersonnen hat, die ihm selbst fortwährend böse Streiche spielt. Ich werde dies, um nicht in Wiederholungen zu verfallen, durch Proben aus dem dritten Bande belegen, in dem Frans Hals, die zwei Ostade und Adriaen Brouwer behandelt sind.

Verfasser hat z. B. in Bd. I bei Dou die Bilder darnach angeordnet, ob die Darstellung durchs Fenster oder die Tür gesehen ist oder nicht. Ich habe diese Anordnung getadelt, weil nur die Anordnung nach dem Gegenstand und nach nichts anderem vor Verwirrungen schützen kann, schon darum, weil bei unvollständigen Beschreibungen, z. B. in älteren Katalogen, dieser Umstand nicht immer angegeben ist. Bei Adriaen von Ostade hat Verfasser aber dennoch dieses selbe System verwendet. Bei Isaac aber nicht, wohl weil von ihm weniger existiert. Und was ist ihm nun passiert? Daß er bei den nicht durchs Fenster gesehenen Darstellungen von Adriaen unter 437 „Der alte Fiedler", dasselbe Bild beschreibt, wie bei Isaac unter 216 „Der alte Geiger".

Übrigens ist die Einteilung nach Durchblicken durch Fenster oder Türe besonders bei Ostade fatal — Verfasser halte mir dieses Wort zugute — denn bei ihm bildet Fenster oder Tür öfters einen Hauptbestandteil der Darstellung. „Der Bäcker, der frische Backwaren ankündigt" z. B. (29) ist keine durchs Fenster gesehene Darstellung, weil das Fenster selbst mit zur Darstellung gehört. Ganz ähnlich ist die Sachlage bei 56, wo die Mutter ihr Kind über die halbgeöffnete Tür emporhält, und wo also die Tür mit zur Komposition gehört, nicht die Komposition umschließt. Und daß Verfasser sich sogar nicht immer an diese merkwürdige Einteilung gehalten hat, macht die Sache nicht besser. Adr. Ostade 433 (Der wandernde Musikant) ist zwar nicht durch eine Tür, sondern durch einen Torbogen gesehen, findet sich aber dennoch bei den Darstellungen der Berufe, und nicht bei der ersten Gruppe.

Dasselbe gilt von der Einteilung nach der Zahl der dargestellten Personen. Bei Adr. Ostade finden wir: I Einzelfiguren, II zwei Figuren, III drei Figuren, IV mehr Figuren. Wäre diese Einteilung praktisch, dann hätte es keinen Sinn, bei drei Halt zu machen. Aber Verfasser hat auch hier wieder selber dieses System verleugnet, indem er z. B. den Maler, der mit zwei Lehrlingen in seiner Werkstatt tätig ist (97) zu den Einzelfiguren rechnet. Ebenfalls hat er die Kartenspieler bei ihrem Spiel gelassen, auch wenn es nur drei waren (841).

Die essenden Bauern sind getrennt von den trinkenden aufgeführt. Das ist nun aber öfters sehr schwierig zu unterscheiden, und es ist fraglich, ob nicht z. B. Brouwers „Zehn trinkende und rauchende Figuren" (53) besser bei den trinkenden und rauchenden als bei den essenden eingereiht worden wären. Daß Ostades Trinker (137) nicht soweit von dem Raucher (194) entfernt hätte stehen sollen, geht schon daraus hervor, daß in beiden Nummern dasselbe Bild beschrieben ist. Gerne gebe ich aber zu, daß die Einteilung hier Schwierigkeiten macht, was aber kaum der Fall ist bei Ostades vielen Schweine- und Ochsenschlachten, wo es nützlich gewesen wäre, das eigentliche Schlachten von den Darstellungen der schon geschlachteten Tiere zu trennen.

Auch die Musikanten hätten wie bei Hals auch bei Ostade nach den Instrumenten, welche sie spielen, getrennt werden müssen. Nicht alle Bilder aber, wo nur irgendwo ein Geiger vorkommt, gehören in diese Gruppe. Bei Ostade 443 z. B. nimmt der Geiger eine sehr untergeordnete Stelle in dem Bilde ein. Da der Verfasser das Bild nur nach Smith erwähnt, mußte er sich freilich mit dessen Beschreibung behelfen; im Receuil Réveil ist es aber im Jahre 1828 gestochen.

Natürlich bleiben immer eine Anzahl Bilder übrig, welche sich wegen unzureichender Beschreibung in keiner Rubrik unterbringen lassen. Daß diese Gruppe so klein ist, ist ein Beweis für den Spürsinn des Verfassers.

Bevor man zur Ordnung der Porträts schreitet, muß man sich klar gemacht haben, was zu den Porträts gehört und was nicht. Verfasser sagt in seinem „Zur Abwehr", daß es nicht immer leicht sei, zu bestimmen, ob ein Bild mehr Porträt oder

Digitized by Google

Genrebild ist. Das ist ganz richtig. Die Grenze ist nicht immer genau zu ziehen, aber Verfasser hat sie jedenfalls nicht richtig gezogen. Adr. Ostade 882, das „Brustbild eines lachenden Bauern" im Museum Boymans in Rotterdam und ähnliche Bilder gehören z. B. jedenfalls nicht zu den Porträts. Bei Hals spielt die Anordnung der Porträts eine noch weit wichtigere Rolle. Und was sehen wir hier? Der „Fröhliche Trinker" (63), aus dem Amsterdamer Rijksmuseum, steht bei den Genrebildern, aber die Wiederholung, 1881 bei Herrn Bischoffsheim in London, bei den Porträts (284). — Hille Bobbe rechnet er zu den Genrebildern, was sich ja verteidigen läßt, aber dann gehörte doch auch ihre Kollegin in der Fischweibergesellschaft, Marie Panvis, dahin, die sich jetzt neben der Frau Bürgermeisterin Aeltgen Pater merkwürdig ausnimmt, und ebenso der sogenannte Pieter Cornelisz. van der Morsch (205). Daß dieses Bild den Leidener Rhetoriker nicht darstellen kann, habe ich in meinem Buche über Fr. Hals nachgewiesen. Es ist einfach ein Bücklingverkäufer, also ein Genrebild. Dagegen gehört 107 „Brustbild eines Mannes nach rechts" zu den Porträts. Lacht ein Kind, so genügt das nach Verf., es nicht bei den Porträts einzureihen, sondern ihm ganz vorn bei den Genrebildern einen Platz zu geben. Manchmal braucht es nicht einmal zu lachen, nur seine Haare nicht gekämmt zu haben (45). Bei den Porträts finden wir ganz ähnliche Rundbilder (z. B. 400h).

Ganz richtig hat Verfasser bei Porträts von bekannten Personen jetzt die Frauen bei ihren Ehemännern untergebracht. Aber warum auch nicht so bei den Unbekannten? Hier wäre es gerade noch wichtiger gewesen, immer die Gegenstücke beieinander aufgeführt zu sehen. Und dann hätten von den Männerporträts diejenigen gesondert aufgeführt werden können, welche wegen ihrer Kleidung einen besonderen Beruf verraten, wie Offiziere, Prediger usw.

306 „Der herumziehende Maler" — der gewählte Titel paßt mehr zu den Genrebildern als zu den Porträts — ist, wie ich in meinem Buche über Fr. Hals nachgewiesen habe (S. 54), das Porträt eines von Hals' Söhnen. Freilich habe ich sein Alter mit etwa 14 Jahren wohl zu jung angenommen, was dadurch beglaubigt wird, daß Verfasser die Jahreszahl als 1648 liest. 103 „Ein nach rechts gewandter Jüngling" ist derselbe Sohn.

Bei den Gruppenbildern muß es auffallen, daß die Schützenstücke, welche als besondere Gruppe eine so hervorragende Stelle im Werke von Hals einnehmen, mit andern Bildern, wo mehr als eine Person porträtiert ist, durcheinander geworfen sind. So steht die „Amme mit dem Kinde" in Berlin (429) zwischen dem Amsterdamer und einem der Haarlemer Schützenstücke! Warum aber, möchte man fragen, die Amme mit dem Kinde bei den Gruppenbildern, und de Ruyter mit einem Pagen (220) bei den Einzelfiguren?

Eine zweite wichtige Meinungsverschiedenheit zwischen dem Verfasser und mir betrifft die Vermeldung von Reproduktionen. Verfasser gibt dieselbe nur unvollständig an, und ich nehme Nota von seiner Versicherung in „Zur Abwehr" (S. 12), daß ihm an Vollständigkeit gar nicht gelegen ist. Seine Begründung ist aber doch äußerst mangelhaft. Im Haag, wo Verfasser wohnt, ist freilich kein Kupferstichkabinett, aber erstens habe ich mehrere Reproduktionen nachgewiesen, die in bekannten Büchern stehen, also in der Kgl. Bibliothek daselbst ebenfalls vorhanden sind, und zweitens ist Amsterdam nicht so weit vom Haag entfernt, daß die Benutzung des dortigen Kupferstichkabinetts dem Verfasser unmöglich wäre. „Aber" sagt Verfasser, „die Kupferstichkabinette werden leider (ich unterstreiche) mehr und mehr in einer für die Benutzung der Stiche als Quellenmaterial ungünstigen Weise umgeordnet." Es ist wirklich sehr verdrießlich, von berufener Seite diese Klage hören zu müssen, während ich gerade von der Zeit an, da ich an dem Amsterdamer Kabinett tätig bin, weder Zeit noch Mühe gespart habe, um gerade die Stiche für diesen Zweck zu verwerten. Wo schließlich die Stiche in ihren Mappen liegen, kann doch jedem Benutzer vollständig gleichgültig sein, wenn nur Maßregeln getroffen sind, sie innerhalb kürzester Zeit vorlegen zu können. In Amsterdam besteht nun, für den gesamten Vorrat an Stichen, ein Zettelkatalog, in dem jedes reproduzierte Bild gesondert aufgeführt ist. Unsere Sammlung ist natürlich nicht vollständig, aber ich glaube nicht zuviel zu sagen, wenn ich behaupte, daß nirgends die Benutzung weniger umständlich ist. Verfasser, der so nahe bei Amsterdam wohnt, befindet sich also in einer hervorragend günstigen Lage. Ihm ist es am allerwenigsten zu verzeihen, daß er Stiche nur nach Smith zitiert und sich nicht die Mühe nimmt, den in dieser Hinsicht öfters ungenau berichtenden Smith zu kontrollieren.

Für Hals hätte eine Durchsicht der Blätter von J. de Groot, J. Stolker, W. Vaillant, P. Louw, A. Schouman, T. Blackmore, J. Dixon, J. Watson, W. Baillie u. a. ihm treffliches Material verschafft. — Bei Hals 130 schreibt Verfasser, daß Bilder wie das lachende Kinderpaar mit einer Katze, von der Versteigerung L. von Lilienthal, Köln 21. Dez. 1893,

Digitized by Google

mit mehr Wahrscheinlichkeit Jan Molenaer zugeschrieben werden müssen. Das mag ja bei diesem Bilde zutreffen, aber doch verallgemeinert er wohl zu sehr, da ein ganz ähnliches Bild von zwei Kindern mit einer Katze von Cornelis Danckerts, also zur Zeit des Autors, als nach Hals gestochen ist. — Auf dem Schabkunstblatt von G. White nach Hals 88b (Violine spielender Knabe), steht zu lesen, daß das Bild damals bei Nath. Oldham war. — Da Verfasser sich um die Stiche so wenig kümmert, konnte es ihm auch passieren, daß er bei Hals 182 (sog. Hugo de Groot) einen Stich nennt, der gar nicht existiert. Th. Matham hat überhaupt kein Porträt des großen Juristen gestochen.

Die Blätter von J. de Visscher, J. van Somer, J. Gole, D. Koedyck, J. E. Marcus, J. Greenwood, H. G. de Marée und vielen anderen erläutern mehrfach das Werk der Brüder Ostade. — Adr. Ostade 235 (Zwei Bauern im Wirtshaus) ist von keinem Geringeren als von G. Fr. Schmidt radiert. — Bei Adr. Ostade 421a (Schweineschlachten bei Nacht im Freien) lehrt uns die Fabersche Radierung, daß L. J. Nieuwenhuys damals das Bild besaß, bei Isaac Ostade 25 (Halt vor dem Gasthaus) die Radierung von L. Masurier, daß das Bild aus Antwerpener Besitz in die Sammlung Leuchtenberg gekommen ist. — Ein Blick auf das Schabkunstblatt von Jan von Somer (Adr. Ostade 776 „Die Wirtshausstube mit acht Personen") zeigt sofort, daß dasselbe Bild bei 753 (aus der Versteigerung Wurster) auch schon beschrieben ist. — Und hätte Verfasser das Blatt von J. Gole (Adr. Ostade 306a „Das zärtliche Zwiegespräch", nicht nur nach Wessely zitiert, sondern auch betrachtet, dann hätte er dieser Kopie nach Corn. Visschers „Het zoute scholletje" kaum eine besondere Erwähnung gegönnt.

Bei Brouwer sind es wiederum andere Graphiker; ich nenne nur C. Waumans, Jan Matham, C. Bega, J. Gronsvelt, Th. Major und J. C. Le Vasseur. Bei 151 (Zecher und Raucher) hat Verfasser den Katalog der Sammlung van der Willigen etwas zu flüchtig gelesen. Es steht da nur „le sujet a été gravé par A. Delfos", nicht „le tableau". Und dies trifft auch zu, denn Delfos hat nicht versäumt, auf seinem Stich anzugeben „Ad. Brouwer pinx. hac magnit.", und nun sind die Maße des Stiches $14^{3}/_{10} - 9^{8}/_{10}$, und des Bildes in der Sammlung van der Willigen 25 — 18, beides Zentimeter. Bei Brouwer 95 ist statt L. de Widt zu lesen Fred. de Widt, welches aber die sehr späte Adresse eines früher von J. Pz. Berendrecht herausgegebenen Blattes bedeutet. — Brouwer 184i (Bauer und sein Weib) ist nur genannt, mit der Erwähnung, daß W. Vaillant das Blatt gestochen hat (Wessely 163). Wenn es Verfasser zu umständlich war, das so schlimm nach Stechernamen geordnete Amsterdamer Kabinett zu konsultieren, so hätte er doch nur Wesselys Beschreibung zu übernehmen brauchen. Sonst schreibt er doch Smith ab, ohne die Blätter gesehen zu haben. Warum hier nicht Wessely? — Um diese Abteilung zu schließen nenne ich noch Brouwer 31 (Armoperation). Steuerwald hat dieses Bild auf Stein gezeichnet, als es noch in der Sammlung van Dam zu Dordrecht war, und diese Lithographie zeigt uns genau dasselbe Bild, das Marinus schon gestochen hat, mit der Bemerkung, daß es damals dem berühmten Kunstfreund Jacobus Roelans in Antwerpen gehörte.

Mit diesen wenigen Beispielen hoffe ich einigermaßen dem kupferstichfeindlichen Verfasser die Nützlichkeit der Stiche für seine Arbeit deutlich gemacht zu haben.

Die einzelnen Bemerkungen in „Zur Abwehr" über bestimmte mir nachgewiesene überflüssige oder falsche Anmerkungen brauchen wohl nicht jede für sich besprochen zu werden. Es ist wahr, daß Verfasser in seinem Nachtrag einiges selber schon berichtigt hatte, und gerne gebe ich zu, daß ich versäumt habe, dem Nachtrag die gebührende Aufmerksamkeit zu widmen. Aber ist es nicht das Schicksal vieler Nachträge, übersehen zu werden? Es war ein Fehler meinerseits, den ich in der Folge zu vermeiden hoffe, und den ich bedauere begangen zu haben. Nicht bedauere ich aber die Sätze, woraus Verfasser sogar schließt, daß ich seine Ehrlichkeit verdächtigt habe (S. 11/12), denn nichts lag mir ferner als dies. Verfasser hat aus seinen literarischen Quellen zu viel herauslesen wollen, und das habe ich, vielleicht etwas unklar, ausgedrückt. Wenn in irgendeinem alten Katalog angegeben ist, daß ein Bild hübsch sei, so hat es überhaupt keine Bedeutung, dieses zu betonen.

Ich hebe, bevor ich mir noch einige Bemerkungen zu Bd. III erlaube, nur noch folgende Punkte aus „Zur Abwehr" hervor.

Verfasser hat also immer noch nicht die Darstellung von Jan Steens Geschichte von Arent Pieter Ghysen erfaßt. Nein, mein Herr, nicht die Geschichte selbst ist dargestellt, sondern ein Mann, der das Lied von der Geschichte singt. Würde Verfasser z. B. ein Bild, eine Höhere Töchterschülerin darstellend, die das Lied von der Loreley singt, bei den Rheinsagen bringen?

Daß der im Haag seinerzeit leihweise ausgestellte Vermeer Herrn de Grez in Brüssel gehörte, wußte jeder, der diesen kunstsinnigen Sammler

Digitized by Google

kannte, und der Besitzer hat niemals ein Geheimnis daraus gemacht, wenn es sich darum handelte, der Wissenschaft zu dienen. In seinem Buche hätte Verf. den Namen des Besitzers nicht nur nennen dürfen, sondern nennen müssen.

Nebenbei für Verfasser die Mitteilung, daß der Rothschildsche Metsu Baron Edmond de Rothschild gehört, der jedem mit wissenschaftlichen Zwecken kommenden Fremden gerne seine Schätze zeigt.

Bei Dous Haushälterin aus der Schubartschen Sammlung habe ich mich wirklich darin geirrt, daß ich das Schubartsche Galeriewerk mit dem Auktionskatalog verwechselt habe. Zu meiner Entschuldigung möge dienen, daß als Einführung des Auktionskatalogs das von Herrn Schubart selber verfaßte Vorwort des Galeriewerks nochmals abgedruckt ist, und dieses Vorwort damit schließt, daß er dem Verfasser (= Dr. C. Hofstede de Groot) das Wort gibt.

Zu meiner Bemerkung, daß es nicht unbekannt hätte sein dürfen, woher und wann der Steen in die Sammlung de Stuers gekommen ist, antwortet Verfasser: „Wenn der Rezensent es weiß, soll er es sagen. Ich weiß es nicht, sonst hätte ich es gesagt". Gerne komme ich dieser freundlichen Aufforderung nach. Jan Steens Pferdemarkt in Rijswijk ist von Herrn de Stuers im Juli 1882 in Paris von dem Händler Morhange gekauft. Und nun will ich auch offenbaren, wie ich zu dieser Wissenschaft gekommen bin. Ich habe Herrn de Stuers darnach gefragt.

Nun noch einige Notizen zu dem dritten Bande, der Reihe nach.

Frans Hals 9. Es liegt kein Grund vor, die Vanitas, welche 1636 in einem Amsterdamer Inventar vorkommt, für Frans Hals den Vater in Anspruch zu nehmen. Die Autorschaft Frans Hals des Sohnes, der gerade Stillebenmaler war, liegt näher. — 114. Die „Heringsverkäuferin" war später in der Auktion May, Paris, 14. Juni 1890. — 139. „Junker Ramp und seine Liebste" war 30. Mai 1786 schon in der Auktion Enschedé in Haarlem, und 141 „Lustige Gesellschaft beim Mahle" 3. Oktober 1770 in der Auktion A. B. in Leiden. — 147, das sogenannte „Selbstporträt" in der Sammlung Frick in New York hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem Maler. Dagegen stellt 148, das vom Verfasser mit einem Fragezeichen Hals' Selbstporträt genannt wird, ohne Zweifel den Maler dar. Schon die große Anzahl von Wiederholungen, Kopien und älteren graphischen Reproduktionen, welche von diesem charakteristischen Kopf existieren, beweist dies. — 149 (Johannes Acronius), war schon in der Auktion von Sypesteyn, Haarlem, 20. Okt. 1744. — 157/158. „Herr und Frau Bodolphe". Freilich, ein merkwürdiger Name für ein holländisches Ehepaar! Hier hätte ein Fragezeichen besser gepaßt. — 167 ist unter 195 noch einmal aufgeführt. — 237. Gysbertus Voetius ist nicht von Frans Hals gemalt. Der von mir in meiner Iconographia Batava (No. 8625,1) genannte Stich von Suyderhoef existiert nicht. — 310. „Halbfigur eines Offiziers" in der Eremitage in St. Petersburg, kommt schon vor in der Auktion H. Gevers, Rotterdam, 26. April 1762. — 440. „Familienbild von vier Personen", das Bild vormals in der Sammlung Angus in Montreal und seitdem bei Agnew in London, bei dem ich die Autorschaft des Frans Hals in meinem Buche über diesen Meister ohne triftigen Grund angezweifelt habe, ist 16. Aug. 1797 versteigert in der Sammlung Jan Danser Nyman in Amsterdam.

Von den nicht erwähnten Bildern von Frans Hals weise ich nur auf das Porträt in der Sammlung Gigoux, das verbrannt ist, aber wovon sich in der Gazette des Beaux-Arts von 1868 (I,445) ein kleiner Holzschnitt befindet. Seit 1904 nicht mehr echt ist der Lautenspieler, der in dem vom Verfasser übersetzten Galeriewerke „Meesterwerken der schilderkunst" als im Besitz des Earl of Howe abgebildet ist.

Hals 152, der sogenannte Johannes Barclayus, hält Verfasser für „unwahrscheinlich" von Hals. Man möchte geneigt sein zu fragen: Warum hat er es denn aufgenommen in einem Werke, das nur die „echten" Werke der behandelten Meister umfaßt? Etwa, weil es in dem Katalog des Rijksmuseum als ein wirklicher Hals aufgeführt ist? (Conf. Cuyps Hahnengefecht).

Adr. Ostade 97 (Ein Maler in der Werkstatt) ist von van der Pot 1796 für 211 Gulden in der Auktion Jacob van der Lely in Delft gekauft. — 276 (Zwei Bauern in einem Interieur) ist dasselbe Bild als 280 (Zwei Bauern im Wirtshaus). — 256 „Bauernfamilie". Die fehlende Beschreibung des Bildes ist zu finden in dem 1904 herausgegebenen Katalog der Kgl. Galerie in Kopenhagen. — 278 (Zwei Bauern im Wirtshaus). Hier muß ein Irrtum eingeschlichen sein, denn No. 93 der Auktion Rhaban-Ruhl (1876) ist nicht identisch mit No. 121 der Auktion Kums (1898). Auf erstgenanntem Bilde hat der vordere Bauer das Kohlenbecken in der einen Hand, und auf dem anderen Bilde fühlt der Bauer mit dieser Hand, ob ihm die Pfeife nicht ausgegangen ist. — 448 (Der wandernde Musikant) ist für 31 400 frs. in der Auktion Lebon von Napoleon gekauft, und 1871 in den Tuilerien verbrannt. — 895 (Porträt einer alten Frau) ist schon längst

Digitized by Google

dem Musée du Louvre geschenkt. — Von fehlenden Bildern will ich hier nur das im Jahre 1858 bei Lord Suffolk gestohlene nennen, das uns ja aus einer Abbildung in der Illustrated London News vom 20. März dieses Jahres bekannt ist.

Isaac Ostade 82 (Halt vor dem Gasthause im Winter) ist dasselbe Bild wie 93, denn Baring hat es in der Auktion de Smeth gekauft. Verfasser gesteht selbst, daß das Bild in der Auktion Koopman, Utrecht 1847, andere Maße hat. — 158 (Das Schlachten eines Schweines) war 16. April 1877 in einer Pariser Auktion, bei welcher Gelegenheit Milius eine Radierung darnach gemacht hat.

Brouwer 20 und 21 (Geruch und Geschmack) sollen zu einer Serie der fünf Sinne gehören. Aber die Maße sind doch sehr verschieden. — 113 (Fünf Raucher in einem Interieur) hat Zacharias Conrad von Uffenbach 18. März 1711 bei Sybrand van der Schelling in Amsterdam gesehen. — Von den fehlenden Brouwers nenne ich nur das sehr ausführlich in dem interessanten Katalog der Sammlung Eimbcke (1761) beschriebene und die Bilder aus dem publizierten Inventar der Sammlung Loys in Rotterdam (1676), deren Benennungen nicht uninteressant sind: „Het spougertje", „De vechtertgens", „Het barbiertgen" usw.; unter derartigen Namen kamen die Bilder damals in den Handel.

Verfasser ist also mit mir einverstanden, daß ein zuverlässiges Register unentbehrlich ist. Glücklicherweise hat er die wenig übliche Schreibweise Buonaparte im dritten Bande aufgegeben. Für künftige Bände empfehle ich auch Papin statt Rapin und Dijon statt Dyon. E. W. Moes.

SEB. KILLERMANN, A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1910.

Der Titel des Buches läßt gleich vermuten, daß der Verfasser nicht „vom Bau" ist. Pflanzen- und Tierzeichnungen nennt er alle Darstellungen, ohne Unterschied, ob sie gezeichnet, gemalt, gestochen oder in Holz geschnitten sind. Wie er in seinem Vorworte mitteilt, will er als Naturkundiger dem Kunstforscher die führende Hand bieten. Wie notwendig eine solche Führung sein kann, zeigt z. B. Thausing — um nur einen bedeutenden Forscher herauszugreifen — wenn er die Darstellung eines Steinbockes bei Dürer bespricht, wo es sich in Wirklichkeit um eine Ziege, also ein seinem ganzen Wesen nach höchst verschiedenes Tier, handelt. Wenn somit der Naturkundige dem Kunsthistoriker oft erst die Basis für seine Beurteilung schaffen kann, so muß hier doch sogleich betont werden, daß in den naturwissenschaftlichen Kunstbüchern der letzten Jahre, ich nenne z. B. Schönebeck: „Das Pferd in der Kunstgeschichte", sich die Tendenz kundgibt, rein kunsthistorische oder kunstästhetische Fragen mit dem Seziermesser des Naturforschers lösen zu wollen. Was der Botaniker, der Zoologe, der Anatom in einer bildlichen Darstellung sucht, braucht mit dessen Kunstwert oder seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung nicht das mindeste zu tun zu haben. Schönebeck z. B. gibt Dürers „Ritter, Tod und Teufel" wegen mangelnder Naturtreue des Pferdes auch als Kunstwerk eine sehr schlechte Note. Daß es mathematisch konstruiert ist, hat hat er nicht erkannt. Beeinträchtigt aber diese Idealisierung den Kunstwert? Das trockene Abschreiben der Natur, ist im Gegenteil oft genug das Charakteristikum primitivster Kunstauffassung. So sieht denn auch Killermann — von seinem Standpunkt erklärlich genug — alles Heil im strengsten Realismus. Wenn er seiner hohen Bewunderung für Dürers „großes Rasenstück" dadurch Ausdruck verleiht, daß er es ein „Denkmal deutschen Fleißes" nennt, so ist das ebenso bezeichnend für seine Kunstauffassung, als es seine Ehrfurcht vor der Kunst des photographischen Apparates ist. So wird nach ihm Dürers gar nicht nach der Natur gefertigte Rhinozeros-Zeichnung („eine nennenswerte Leistung des deutschen Genius") doch noch weit übertroffen von den Aufnahmen des Tierphotographen C. G. Schillings! Mag immerhin eine solche Einseitigkeit bei einem Naturforscher noch verständlich erscheinen, ziemlich unverständlich bleibt die ungenügende Sachkenntnis des historischen Materials.

Begnügt man sich nicht mit der naturwissenschaftlichen Bestimmung, sondern betritt das Gebiet der vergleichenden historischen Forschung, was der Verfasser zweifellos getan hat, so genügen nicht Schongauer, Wolgemut und einige andere bekannte Namen, um die Entwicklung eines Pflanzen- oder Tierbildes zu zeigen, besonders wo der Verfasser soviel Wert darauf legt, Dürer als den Entdecker so manchen Naturbildes zu feiern. Die großen Stecher des 15. Jahrhunderts wie die Meister des Hausbuches, der Spielkarten, die Meister E. S., M. Z., vor allem aber die Miniaturmaler mit ihren unvergleichlichen Pflanzen- und Insektendarstellungen bilden da eine wichtige Vorstufe. Kommen wir dann aber auf das eigentliche Gebiet des Naturhistorikers, die mittelalterlichen Naturgeschichten mit ihren so wichtigen Illustrationen, so gibt der Verfasser in seinem Vorwort zu, daß

Digitized by Google

ihm „eigentlich“ nur Werke bekannt seien, die erst nach Dürer das Licht der Welt erblickten. Demnach schickt er denn auch seinem Buche ein Verzeichnis von Werken voraus, von denen zwei aus den Jahren 1532 und 1543, alle übrigen erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Was damit für Dürer gewonnen sein soll, ist ziemlich unerfindlich. Wenn wir von dem bedeutenden handschriftlichen Material ganz absehen wollen, so hätten doch die gedruckten Werke aus dem Ende des 15. Jahrhunderts unbedingt berücksichtigt werden müssen. So wird der Name Konrad von Megenberg nur im Anschluß an sein Zitat erwähnt, sein bereits 1475 in Augsburg gedrucktes und bis 1536 sieben Mal neu ediertes „Buch der Natur“ trotz seiner Abbildungen übergangen. Nicht erwähnt wird ferner Petrus de Crescenttiis, libe muralium commodorum (Mainz 1493) mit 317 Abbildungen von Pflanzen und Tieren. Von geradezu fundamentaler Bedeutung für die naturgeschichtliche Illustration sind aber die Hausarzneibücher, geworden, deren erstes Peter Schöffer 1484 in Mainz („Herbarius moguntinus“) herausgab, und welche dann unter dem Titel „Herbarii oder Horti sanitatis“ in verschiedenen Sprachen über 30 Auflagen erlebten. Hier hätte Verfasser denn auch schon Beschreibung und Abbildung des Maiglöckchens (unter Lilium convallium) gefunden und besonders auch ein Eryngium, wie es Dürer in seinem Selbstportrait von 1493 in der Hand hält. Verfasser befindet sich also durchaus im Irrtum, wenn er glaubt, der Straßburger Arzt O. Brunnfels habe 1532 als erster die Pflanze in seinem „Kontrafayt Kräuterbuch“ beschrieben und abgebildet. Daß der Hortus gerade die amethystfarbene Mannstreu zeigt, behaupte ich nicht. Dazu liegt umso weniger Veranlassung vor, als Killermann am Schluß seiner weitläufigen Abhandlung über diese Pflanze „die Möglichkeit nicht ablehnt, daß doch nur die gewöhnliche Feld-Mannstreu oder eine eingeführte Gartenpflanze vorliege.“ Bei solcher Unsicherheit erledigt sich die schöne Hypothese von dem kühnen Abstecher nach Italien um 1493 (!) von selbst. Überhaupt hat die liebe deutsche Gründlichkeit den Verfasser oft genug zu weit geführt, gerade in der Bestimmung von Pflanzen; so will er in dem Apfel des Paradiesbildes von 1507 eine bestimmte italienische Apfelart (citrus aurantium I. subsp, sinensis var. decumaner I.) erkennen, während er doch andererseits wieder zugeben muß, daß der Baum auf dem Paradiesstiche von 1504 so phantastisch ist, daß man ihn überhaupt nicht mehr als Apfelbaum, geschweige denn als eine Spezies desselben ansprechen kann. Und wenn der prächtige Baum auf B. 66 (Apokalypse) ein Granatapfelbaum sein soll, warum sollte es der auf B. 131 nicht auch sein? Verfasser verkennt hier stilistische Eigenschaften der Dürer'schen Baumschlagzeichnung, welcher mit naturwissenschaftlicher Diagnose absolut nicht beizukommen ist. Und gerade bei Dürer sollte man, wie wir schon bei dem Eryngium gesehen haben, mit allen Momenten, die auf die verfängliche Theorie der italienischen Reise Bezug haben, besonders vorsichtig sein. Aber Verfasser ist im allgemeinen mit seinen Rückschlüssen absolut nicht prüde. So wirft er tatsächlich bei der so echt deutschen (Schongauer!) Flucht nach Aegypten (B. 89) die Frage auf, „ob nicht der ganze Holzschnitt auf Grund eines spanischen oder portugiesischen Originals geschaffen worden sei!“ „Denn die ganze Szenerie“ sagt er, „ist südländisch, zu ihr paßt der Esel und die lang ausgeschweiften Hörner der Kuh erinnern an die spanische Rinderrasse.“ Deshalb also!

Dem zoologischen Teil möchte man oft etwas von der Gründlichkeit wünschen, welche im botanischen zu reichlich vorhanden ist. Die Pferdedarstellung Dürers wird ganz flüchtig behandelt, das so interessante und wichtige Problem der Pferdekonstruktion wird ebensowenig berührt, wie die Abhängigkeit von der antiken Pferdedarstellung. Bei dem Löwen hätte man gerade von dem Naturkundigen eine Aufklärung über die dargestellten Löwenrassen erwartet, repräsentieren doch Dürers Löwen mit dem kurzen Kopf und der dunkeln zottigen Bauchmähne den nahezu ausgestorbenen Atlaslöwen. Und wohin gehört der fast mähnenlose Löwe auf dem Hieronymusstich von 1514? Die „Löwin“ (!) auf dem Florentiner Adam- und Evabilde ist eine Kopie desselben und stammt ebensowenig wie die anderen dort dargestellten Tiere von der Hand Dürers. Die durchweg unrichtige Darstellung des Gebisses wie des Fußes des Löwen hat Verfasser nicht bemerkt, dagegen weist er mit Recht auf die auffällige Betonung der Schnurrhaare auf den Augenbrauenbogen hin. Wenn er aber anstatt „neuerer Tierbilder“ das lebende Tier eines zoologischen Gartens zu Rate gezogen hätte, so würde er das wirkliche Vorhandensein dieser Haare immerhin konstatiert haben, allerdings von viel weniger kräftigem Wuchs, als es Dürers Stilgefühl verlangte. Merkwürdig ist, daß die Anormalität des Hirsches auf dem Paradiesstich von 1504 übersehen werden konnte. Die Ramsnase und der beim Hirsch kaum vorkommende Kehlbart erinnert an den Elch. Der Gang ist unnatürlich steif und der hart aufgeschraubte Rosen-

Digitized by Google

stock des Geweihes weist auf einen schlecht ausgestopften oder gar — hölzernen Kopf hin. Das kann man schwerlich eine „tüchtige Naturstudie" nennen. Und gar die tanzenden Affen von 1523 sollen nach der Natur gezeichnet sein! Wenn Verfasser nicht den Anthromorphismus in der Zeichnung selbst empfand, so hätte ihn der erhaltene Brief Dürers an den Besteller des Tanzes belehren können, daß er damals kein Naturmodell zur Verfügung hatte; denn Dürer entschuldigt sich hier, lange Zeit diese Tiere nicht mehr gesehen zu haben. Die schlimmste zoologische Bemerkung bezieht sich aber auf das Rhinozeros: „Die Haut des Rhinozeros weist kleine Ringelchen auf, welche von abgefallenen Hörnern herzurühren scheinen." Das angenehme Tier muß also wohl zeitweise mit „Hörnern" gespickt sein. Für solche Zoologie wird auch noch der alte Brehm verantwortlich gemacht. Die Ringelchen sind aber nichts anderes als eine sehr treffende Stilisierung der kleinen Buckelungen, welche jede Rhinozeroshaut zeigt.

Hätte Verfasser wenigstens das gefährliche Gebiet der Symbolik gemieden! Wo die symbolische Bedeutung traditionell und zweifellos ist, wie bei dem Hunde auf Dürers Grabmalsentwurf für die Gräfin von Hohenzollern, da sieht er in dem „Mops" den „Liebling der Rittersfrau", wo dagegen jede historische Begründung fehlt, z. B. bei dem Hirsch des Paradiesstiches oder bei dem Dachs auf dem ersten Holzschnitt der kleinen Passion, da wird ersterer als „Wappentier Adams" und letzterer als „lebendiges Beispiel des Wohlbehagens des drallen Menschenpaares" gedeutet. — Nicht symbolisch aber immerhin recht ansprechend erscheint dagegen die Beziehung, welche Verfasser in den letzten Lebensjahren Dürers zwischen dessen Krankheit und seiner häufigen Darstellung von Heilkräutern erblickt.

Schließlich will das Buch noch eine Sammlung von elf kleineren Tier- und Pflanzenzeichnungen für Dürer in Anspruch nehmen, welche sich in einem Rahmen vereinigt im Eskorial befinden. Trotz der ungünstigen Beleuchtung an Ort und Stelle gewann ich daselbst den Eindruck, daß es sich hier ebensowenig um ein Werk Dürers handelt, wie bei einem großen Teile der sonstigen Tierzeichnungen, welche Verfasser der Tradition folgend Dürer zuschreibt. Aber hier zu sichten, ist schließlich nicht seine Aufgabe gewesen und es ist anzuerkennen, daß er sich in der Frage der Echtheit wenigstens in vielen Fällen auf Fachleute berufen hat.

Harry David.

HENRI HYMANS, Antonio Moro, son oeuvre et son temps. Brüssel, Librairie nationale d'art et d'histoire G. van Oest & Cie. 1910. Geb. 30 frcs., broch. 25 frcs.

Diese prächtige Monographie über den bedeutendsten niederländischen Porträtmaler des entwicklungsgeschichtlich so interessanten XVI. Jahrhunderts ist mit großer Freude zu begrüßen. Und das umsomehr, als sie von dem bekannten Brüsseler Gelehrten geboten wird, dessen Name allein schon für ihre Gediegenheit und ihren hohen wissenschaftlichen Wert bürgt. Außerdem weiß jeder Leser dieser Blätter, daß Henri Hymans einen Stil schreibt, dem nur weniges der kunstwissenschaftlichen Literatur an die Seite gestellt werden kann, und daß es stets ein Genuß ist, seine Schriften zu lesen — wie es ebenso köstlich ist, seinem Plaudern zuzuhören. So unterscheidet sich diese Monographie schon im Voraus von manchem andern wissenschaftlichen Werke dadurch, daß sie von Anfang bis zu Ende mit Vergnügen zu lesen ist. Und da es die Absicht des Verfassers gewesen zu sein scheint, seinen Künstler nach Verdienst einem größeren Kreise von Kunstfreunden bekannt zu machen und nicht nur dem der engeren Fachgenossen näher zu bringen, so ist damit schon die erste Forderung hierfür erfüllt.

Auch die vom Verfasser gewählte Form der Gliederung des Stoffes — die sich etwa mit der in E. Michels Rembrandtbiographie vergleichen läßt — ist dafür am zweckmäßigsten. Bei einer andern Einteilung, die etwa die Lebensgeschichte, die Kunst Moros usw., jede allein für sich genommen hätte behandeln wollen, hätte z. B. jene erstere aus Mangel an urkundlichem Material nur ein sehr mageres Kapitel ergeben.

Da die dokumentarischen Quellen über Moros Leben nur spärlich fließen, so müssen die erhaltenen Werke umsomehr von ihrem Schöpfer erzählen — und die sind in diesem Falle allerdings sehr beredte Zeugen sowohl von dem Künstler als auch von jener denkwürdigen Zeit, mit welcher der Name Moro eng verknüpft und von der eine Darstellung seiner Kunst unmöglich zu trennen ist. Es braucht hier nicht des näheren darauf eingegangen zu werden: ein paar Namen der Großen, die Moros Pinsel in künstlerisch vollendeten und historisch treuen Bildnissen der Nachwelt hinterlassen hat, genügen, um anzudeuten, was das für eine Zeit war: Philipp II., Maria Tudor, Alba. So drängte der vielseitige Stoff auf eine ineinandergreifende Gestaltung, und Hymans wußte aus diesem Material, das er wohl wie kein

Digitized by Google

Zweiter beherrscht, ein glänzendes Bild zu formen, aus dem uns der Künstler, sein Werk und seine Zeit in plastischer Klarheit und schöner Deutlichkeit greifbar vor Augen treten.

Diesem in zwölf Kapitel gegliederten Hauptteil folgt ein nach den Aufbewahrungsorten alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Werke des Meisters, ferner eine Liste von zu verschiedenen Zeiten erwähnten, aber bisher nicht mehr wiedergefundenen Bildern; ein alphabetischer Index bildet den Schluß.

Gegen den Hauptteil des Werkes läßt sich schlechthin nichts einwenden. Es ist nicht in erster Linie für den Fachmann bestimmt und, wie aus dem Gesagten schon hervorgehen kann, alles andere als ein bloßes Nachschlagewerk. Aber der Fachmann wird von nun an doch stets nach dieser ersten umfassenden wissenschaftlichen Moromonographie zu greifen haben, und deshalb seien hier in dieser Fachzeitschrift auch einige Bemerkungen gestattet über das, was mancher von diesen etwa beim Gebrauche des Buches vermissen wird. Besonders vielleicht, wenn er von der Lektüre der v. Logaschen Studie über Antonis Mor als Hofmaler Karls V. und Philipps II. kommt[1]). Beide Autoren stimmen erfreulicherweise ja in den meisten und wesentlichsten Punkten überein. Aber in manchen Fällen, wo ihre Ansichten auseinandergehen, hätte man von seiten des späteren Morobiographen wohl gern ein paar Worte mehr über die Gründe seiner abweichenden Stellungnahme gehört. Bisweilen vermißt man schmerzlich überhaupt eine Notiznahme von des Vorgängers anders lautender Meinung. Es mag dem Verfasser wohl zugute gehalten werden, daß seine Arbeit, wie er selbst sagt, schon weit vorgeschritten war, als v. Logas Abhandlung erschien. Es werden nun auch gewiß nicht lange Erörterungen über persönliche Meinungsverschiedenheiten im Hauptteil, gar in Anmerkungen, vermißt. Das nicht; aber im Bilderkatalog hätte sich doch Gelegenheit finden lassen müssen, durchgängig kurz die abweichenden Ansichten anderer Autoren, insbesondere derjenigen v. Logas, anzuführen. Eine Überbürdung war wohl nicht zu befürchten, da die Literatur über Moro doch verhältnismäßig klein ist. Z. B. bei dem Porträt der Elisabeth von Valois (Smlg. Mrs. H. L. Bischoffsheim, London), bei dem von v. Loga im Palazzo Pitti aufgefundenen Porträt der Margarete von Parma in jüngeren Jahren und über die beiden Bilder bei Lord Yarborough in Brocklesby, in denen v. Loga noch ein Selbstbildnis des Künstlers und ein Porträt seiner Frau sehen zu müssen glaubt. Jedenfalls hätte man gern gesehen, daß einem der Verfasser auch über solche Fragen sein stets wertvolles Urteil nicht vorenthalten hätte.

Ich glaube, solche Sachen wären in dem Bilderkatatog leicht unterzubringen gewesen. Aber dieses Verzeichnis ist überhaupt — vielleicht mit Absicht — etwas stiefväterlich behandelt worden. Der Verfasser verzichtet darin z. B. auf jegliche Material- und Maßangaben der Bilder, auf das Zitieren der Katalognummern, was in solchen Fällen, wo eine Galerie mehrere Gemälde Moros besitzt, die Übersichtlichkeit nicht gerade erleichtert. Auch scheint mir, wäre eine Scheidung zwischen den vom Verfasser als echt anerkannten Gemälden und denjenigen, die er nur mit gewisser Reserve für Werke Moros gelten läßt, die er für unsicher oder gar mit Bestimmtheit für Arbeiten anderer Künstler hält, vorzuziehen gewesen. Gerade weil die Zahl solcher Gemälde, über die sich die Bilderkritik noch nicht ganz klar geworden ist, recht beträchtlich ist. In diesem Verzeichnis der Werke Moros gibt es deren fast 50 Stück (die vom Verfasser dem Moro abgesprochenen mit eingerechnet) Und gerade im Interesse der Bilderkritik, die nach Veröffentlichung des Hymansschen Buches sich gewiß noch viel intensiver mit den bei Moro oft sehr schwierigen Problemen befassen wird, wäre ein mit möglichster Genauigkeit ausgearbeiteter Oeuvrekatalog sehr erwünscht gewesen.

Doch ich will damit meiner Einwendungen genug sein lassen, um mir nicht den Vorwurf der Kleinigkeitskrämerei und Mäkelei an einer so schönen jugendfrischen Gabe des allgemein hochgeschätzten Verfassers zuzuziehen. Denn die Ernte an neuen Tatsachen und interessanten oder zur Klärung mancher Irrtümer über Moro und sein Werk dienenden Mitteilungen ist so reich, daß man nur gerade dies oder jenes davon nennen kann, um im übrigen auf das Buch selber zu verweisen. Endlich dürfte doch nun als Geburtsjahr 1519 vor dem selbst in so modernen Katologen wie dem illustrierten Berliner noch anzutreffenden „angeblich 1512" der Vorzug gegeben werden. Auch die Verwirrung und Ungewißheit über Moros angebliche Reise im Jahre 1542 wird nunmehr durch Hymans endgültig beseitigt. Er ließ das Datum jener Zahlungsanweisung der Königin Katharina von Portugal für ihr und ihres Gemahls nach dem Leben gemalte Bildnisse im Original noch einmal eigens nachprüfen: es lautet 1552, und in diese Zeit fällt also auch der Aufenthalt Moros in Por-

(1) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXVII, 1908, Heft 3.

Digitized by Google

tugal, der soviel Kopfzerbrechen verursacht hat, und dessen Ansetzung ins Jahr 1542 gerade für die erste Epoche der Künstlerlaufbahn Moros so viele Widersprüche ergab.

Kurz, nach Hymans, der auch sonst noch einige interessante Urkunden über Moros Schüler, in denen von ihm selbst auch die Rede ist, erstmalig publiziert, wird wohl schwerlich viel neues mehr vorgebracht werden können — es sei denn daß ein Glücklicher die im Nachlaß des Künstlers erwähnten eigenen schriftlichen Aufzeichnungen findet, um die van Mander nicht wußte.

An Vollständigkeit dürfte das Bilderverzeichnis wohl nichts zu wünschen übrig lassen. Selbstverständlich hat das Erscheinen einer solchen erstmaligen katalogartigen Zusammenstellung der Werke eines Künstlers stets eine Reihe von Neuentdeckungen von bis dahin verborgen gebliebenen oder nur Wenigen bekannten Arbeiten des betreffenden Meisters zur Folge. So wurde auch bereits von Lionel Cust im Burlington Magazine[1]) u. a. auf einen heiligen Sebastian aufmerksam gemacht, der möglicherweise identisch ist mit dem Sebastian, den Hymans unter den verschollenen Gemälden erwähnt. Manche Werke wieder werden dem Verfasser erst bekannt geworden sein, als seine Arbeit sich bereits unter der Presse befand, oder aber die Besitzer wünschen eine Veröffentlichung ihrer Bilder nicht, so daß sie hier fehlen müssen. So ist mir ein schönes Porträt eines italienischen Edelmannes in einer in Italien befindlichen deutschen Privatsammlung aus einer kleinen Photographie bekannt, zu dem derselbe Sammler noch das weibliche Pendant besitzt. Die Veröffentlichung dieser Bilder sieht er aber aus einem, von seinem Standpunkte immerhin begreiflichen Grunde nicht gern und hat sie mir daher auch abgeschlagen.

Die Ausstattung des rund 200 Quartseiten starken Bandes ist glänzend, sowohl was Druck, Papier und Illustrierung — 56 Tafeln in Heliogravüre und Lichtdruck — angeht. Kurt Freise.

BENNO GEIGER, Maffeo Verona. Ein Beitrag zur Geschichte der venezianischen Kunst im Zeitalter des Barock. Berlin 1910.

„Unter den Künstlern des Seicento, die für ihr Zeitalter bezeichnend sein können, haben wir einen gewählt, Maffeo Verona, der, obschon von der modernen Forschung bisher noch nicht berücksichtigt, uns wegen seiner doppelten Beziehung zur Schule, aus der er hervorging, und zur Umgebung, in der er wirkte, bemerkenswert erschien. Die Wahl wurde uns durch die Aufdeckung eines Hauptwerkes des Malers, des Kartons zum Mosaik der „Hölle" in S. Marco, nahegelegt. Weit entfernt davon, eine auch nur annähernd abschließende Charakteristik des besagten Zeitalters geben zu wollen, begnügen wir uns, im uns zugemessenen Rahmen, jene stilistischen Merkmale anzuführen, die unser Künstler mit seinen Zeitgenossen geteilt hat, auf diese Art über die enge Grenze seiner Person hinauszuweisen."

Ich glaube nicht, daß der Verfasser, wenn er einen Beitrag zur Geschichte des Seicento in Venedig liefern wollte, in der Wahl des Maffeo Verona gut beraten war. Das — übrigens auch quantitativ — allzuwenig bemerkenswerte Oeuvre des Künstlers bietet dazu kaum irgendwelche Stützpunkte. Groß geworden in der Atmosphäre der Nachfolger Paolos, lenkt er schon in den Mariendarstellungen der „Zittelle" zu Udine in das Fahrwasser des Tintoretto ein, den er teilweise wörtlich ausschreibt, ohne entwicklungsgeschichtlich oder auch nur individuell bedeutsame Züge hinzuzufügen. Etwas persönlicher sind zwei spätere, von Geiger ausführlich behandelte Gemälde im Dom zu Udine, bei Gelegenheit derer m. E. die ebendort aufbewahrten Orgelflügel des Pomponio Amalteo von 1555 zu berücksichtigen waren: von diesen übernahm M. Verona die allgemeine kompositionelle Gliederung, vor allem die Einteilung in eine obere und untere Zone, die einfach durch die Bestimmung auch dieser beiden Gemälde als Orgelflügel gegeben war. Nur die weitere Ausgestaltung der Engelglorie, die Bewegungsmotive in ihrer Tendenz nach Grazie und rhythmischem Schwunge sind in der Tat Momente der allgemeinen stilistischen Entwicklung am Anfang des Seicento. Die speziellen Hinweise, die Verfasser liefert, scheinen mir freilich alles andere als überzeugend; von Einflüssen der Carracci und ihrer Schule vermag ich nichts wahrzunehmen, eher verrät das Streben nach manieristischer Rhythmisierung der Figuren den Geist eines Übergangsmeisters wie Camillo Procaccini.

Eine besondere Aufmerksamkeit schenkt der Verfasser den Mosaikkartons Veronas für S. Marco. Die Auffindung des Kartons zur „Hölle", der sich heute im Besitz des Verfassers befindet, bot den äußeren Anlaß zu diesem bei weitem nützlichsten Abschnitt der Arbeit, in dem manches Brauchbare, wenn nicht für die Charakteristik des Seicento, so doch für ein interessantes Kapitel der venezianischen Monumentgeschichte steckt. Abzulehnen ist auch hier der im engeren Sinne kunsthistorische

(1) Nr. XCI, Bd. XVIII, Okt. 1910.

Digitized by Google

Standpunkt, vor allem Alles, was über das Verhältnis zu den Carracci gesagt wird.

Die Arbeitsweise des Verfassers ist sorgsam, verrät aber in der Schwerfälligkeit des Ausdrucks und der Umständlichkeit der Disponierung den Anfänger. Eine Neigung zu häßlichen und gänzlich entbehrlichen Fremdwörtern (z. B. „kollaborieren" auf S. 49, „Plazidität" auf S. 60, „Inklination" auf S. 92) wirkt störend. In der Ikonographie scheint Verfasser noch nicht zuhause zu sein; er bezeichnet die Kreuzigung in der Sakristei von San Staë durchgehends als „Pietà", obwohl er den Gegenstand ausführlich erläutert.

Der Geigerschen Schrift sind zwei Anhänge beigegeben, deren erster die Werke Veronas in örtlicher Anordnung aufführt, während der zweite das Urkundenmaterial für die Mosaiken von S. Marco (aus den Registern der Procuratori de Supra) enthält.

Hermann Voss.

RICHARD GRAUL UND KURZWELLY, Altthüringer Porzellan. Mit 61 Tafeln, 100 Textabbildungen und 3 Farbentafeln. Leipzig, E. A. Seemann, 1909.

Dies umfangreiche Werk, die bisher letzte der großen Monographien, die das in den letzten Jahrzehnten wieder so rege gewordene Interesse für die Porzellankunst des XVIII. Jahrhunderts auf einmal an allen Ecken und Enden zu Wege gebracht hat, hat zwar — es ist bekanntlich in erster Linie eine Publikation der im Jahre 1904 im Leipziger Kunstgewerbemuseum von den beiden Verfassern veranstalteten Ausstellung von altthüringer Porzellanen — bis zur endlichen Fertigstellung ein wenig lange auf sich warten lassen; es ist aber dadurch erfreulicherweise nur um so besser, um so vollständiger geworden, ja man kann es wohl ohne Übertreibung als die beste aller bisherigen Publikationen über dies Gebiet bezeichnen. Dies gilt sowohl hinsichtlich der Abbildungen, wie auch des Textes. Erstere sind nicht nur hinsichtlich der verhältnismäßig geringen Zahl der bisher für diese Fabriken nachgewiesenen Werke sehr reichlich — es handelt sich hier um nicht weniger als 61 Lichtdrucktafeln mit vielen einzelnen Gegenständen, daneben noch um 100 Textabbildungen — sondern auch, und zwar auch die letzteren, sehr deutlich und klar. Auch sind sie immer sehr typisch ausgewählt. Der Text aber, dessen Abfassung nicht leicht zu nennen war, da das Thema nicht gerade zu den interessantesten der Keramik gehört und auch das historische Material dazu nicht immer sehr reichlich und lebendig war, vermeidet möglichst alle trockene Aufzählung von Tatsachen, wie es Stieda in seinem bekannten Werke über das gleiche Thema nur zu oft getan hat; er scheidet verständig das Wesentliche vom Unwesentlichen, und geht zum ersten Male auf eine wirkliche Charakterisierung der Erzeugnisse dieser Fabriken ein, die meist doch zu stark unterschätzt wurden, im allgemeinen jedoch sich nicht mit jenen der großen Manufakturen an Qualität messen können. Die Verhältnisse waren hier eben immer zu beschränkte und enge, als daß allzuviel große Taten hätten geschehen können, dafür aber wieder so eigenartige, daß auch manches recht Originelle hier zustande kam. Vor allem war die Kunst hier volkstümlicher, nicht so ausschließlich für den Hof und den Adel berechnet, wie bei den großen Manufakturen, vielmehr auch für den einfacheren Mann, und so ist es denn auch kein Wunder gewesen, daß später gerade Thüringen der Hauptsitz jener reichen Massen- und Exportindustrie auf diesem Gebiet geworden, die heute Deutschland alljährlich viele Millionen einbringt. Besonders zu erwähnen ist dann aber bei diesem Werke noch die Behandlung des Kapitels der Fabrikmarken. Drei große Markentafeln sind dem Werk beigegeben, mit allen möglichen Varianten, daneben findet sich im Text bei jeder Fabrik stets am Ende der sich auf sie beziehenden Abhandlung eine ausführliche Besprechung derselben. Das wird allen Sammlern alter Porzellane ganz besonders willkommen sein.

Ernst Zimmermann.

CROOY, FERNAND, Les orfèvreries anciennes conservées au Trésor de Hal. 60 Seiten mit vielen Faksimiles von Goldschmiedemarken, 20 Tafeln Lichtdruck, 4° in Mappe. Brüssel, G. Van Oest & Cie, 1910.

In Hal an der Senne, Provinz Brabant, Arrondissement Brüssel, begann man 1341 den Bau einer Marienkirche und brachte ihn bis 1410 zu Ende. Ein wundertätiges Madonnenbild führte der Kirche Pilgerscharen und fromme Stifter zu, so daß schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein ansehnlicher und auch künstlerisch bedeutender Schatz vorhanden gewesen sein muß. Die fünf Jahrhunderte, die seit Vollendung der Kirche verflossen, brachten dem Kirchenschatze dieselben Schicksale, denen kaum eine andere ähnliche Sammlung kirchlicher Kostbarkeiten entgangen ist: Minderung weniger durch Kriegsnot als durch Stilwandlungen und Abnützung, Schädigung erhaltener Stücke

Digitized by Google

durch schlechte Erneuerungen und Ergänzungen. Der Geschichte des Schatzes entsprechend, fehlen Gegenstände des frühen und hohen Mittelalters, die wir in Kathedralen älterer Gründung zu finden gewohnt sind. Inventare und Beschreibungen gehen nicht weiter als bis zum Anfange des XVII. Jahrhunders zurück. Was von Originalen übrig, ist immer noch wertvoll und interessant genug, um eine so reiche Publikation wie die vorliegende zu rechtfertigen.

Das bedeutendste Stück ist das auch durch Ausstellungen und kleinere Veröffentlichungen schon bekannte, um 1460 von Ludwig XI. von Frankreich als Dauphin und von seiner Gemahlin Charlotte von Savoyen gestiftete Reliquiar, das offenbar nach ganz persönlichen Angaben in Brüssel eigens angefertigt wurde, als Ludwig sich längere Zeit in Flandern aufhielt. Die Form erinnert zwar an Scheibenreliquiare, ist aber doch eine selbständige Erfindung und ohne Parallele. Der rein malerische freie Aufbau ist in der Goldschmiedekunst der Spätgotik, die gewohnt ist, mit den struktiven Mitteln der gleichzeitigen Architektur zu spielen, völlig singulär. Dargestellt ist die Erde durch einen Reif, der nach dem Schema der Reichsapfelteilung in drei Felder zerfällt. In diese sind die Namen der drei damals bekannten Erdteile auf Schriftbändern an Kettchen eingehängt. Zu beiden Seiten knieen die Stifter mit Schriftrollen in den Händen. Überstrahlt wird das Ganze durch die Kreuzessonne Christi, die zur Aufnahme von Reliquien oder der Hostie diente. Auf den Kreuzarmen die Evangelistensymbole, rechts und links Maria und Johannes. Die Kürze des oberen Kreuzarms scheint uns nicht notwendig durch eine spätere Renovierung, sondern eher durch kompositionelle Gründe bedingt zu sein. Der Kopf des Stifters, Ludwigs XI., „eines an Leib und Seele hässlichen bösartigen Mannes ohne Treu und Glauben", ist von offenbar sprechender Bildnistreue und scheint trotz seiner Kleinheit eines der wertvollsten Porträts dieses „populären Tyrannen" zu sein, der „ein Politiker ersten Ranges und für Frankreichs Weg zur Größe unentbehrlich war".

In weitem Abstand von diesem außerordentlichen Kunstwerke steht das Ostensorium, das Heinrich VIII. von England in den Schatz verehrte. Es ist eine jener ganz unpersönliche kirchlichen Goldschmiedearbeiten der spätesten Gotik, wie sie von den großen Goldschmieden vorrätig gehalten wurden, und der König hat das Ostensorium wohl 1513 bei seinem Einfall in Flandern erworben und der Kirche in Hal geweiht. Heute stört zudem der schlecht erneuerte Fuß des Werkes, das ebenfalls die Brüsseler Marke trägt.

Eine spätgotische Marienkrone ist leider durch später aufgesetzten und angehängten Schmuck verunstaltet. Durch Restauration nur wenig entstellt, ist ein Stab mit reichem baldachinartigem Knauf und den Figuren des hl. Martin und der Muttergottes. Wir möchten bei diesem prunkvollen und seltenen Stücke der Frühzeit des 16. Jahrhunderts nicht an einen Stab des Domschweizers denken, sondern an den Stab des Chorregenten, wie solche baculi auch in Köln und Aachen erhalten sind. Ein von Abbé Crooy als Zeremonienstab bezeichnetes spätgotisches Instrument aus Fischbein mit der Figur Mariä an der Spitze möchten wir für einen Zeilenweiser halten.

Einige weniger interessante und meist späte Goldschmiedearbeiten schließen sich an. Sie sind ebenso genau beschrieben und ebenso gut abgebildet, wie die anderen, so daß man sich des Gedankens nicht erwehren kann, wie viel ungleich wertvolleres — sagen wir nur deutsches — kirchliches Gerät aus dem Mittelalter überhaupt noch auch nur auf die bescheidenste Veröffentlichung warten muß.

Dem Verfasser wird jedermann, der sich für altes Kunstgewerbe und besonders für mittelalterliche Goldschmiedearbeiten interessiert, für seine sorgfältige und gründliche Arbeit dankbar sein, die sich der Arbeit des gleichen Verfassers und seines Bruders über die flandrischen Goldschmiedemerkzeichen würdig anreiht.

Ernst Bassermann-Jordan.

STEPHEN W. BUSHELL, Description of Chinese pottery and porcelain being a translation of the T'ao Shuo with introduction, notes and bibliography. Oxford, Clarendon Press 1910. XXI, 222 S.

Das treffliche kleine Buch ist erst nach dem Tode des um unsere Kenntnis der chinesischen Kunst, besonders der Keramik, hochverdienten Autors der monumentalen „Walters Collection" und der „Chinese Art" erschienen, aber schon vor mehr als 20 Jahren im Manuskript vollendet worden. Mit berechtigter Pietät haben indessen die ungenannten Herausgeber keine Veränderungen vorgenommen, obwohl der Verfasser selbst in seinen späteren Lebensjahren sicherlich manches anders gefaßt hätte.

Das Buch ist im wesentlichen eine Übersetzung des chinesischen Hauptwerkes über Chinesische Keramik, des 1774 veröffentlichten „T'ao Shuo" (Essai über Keramik) von Chu Yen oder Chu Li-

Digitized by Google

t'ing, einem höheren Beamten des Bezirks Jao-chou, in dem Ching-tè Chèn, Chinas keramische Hauptstadt, liegt. Es zerfällt in vier Abschnitte. Eine kurze Einleitung zählt, offenbar auf Grund der Akten, die Porzellangeräte auf, die zu Chu's Zeiten, also um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in Ching-tè Chèn gefertigt wurden. Ihr folgen die Erklärung von 20 Bildern mit Darstellungen der Porzellanbereitung, die der bekannte Direktor der kaiserlichen Porzellanmanufaktur, T'ang Ying, im Jahre 1743 für den Kaiser Ch'ien-lung geschrieben hat, dann Auszüge aus den Schriftquellen zur Geschichte der chinesischen Keramik ab ovo bis zur Mingdynastie einschließlich und eine Beschreibung der technischen Prozesse während der Mingzeit, in der die Zitate ausnahmsweise zu einer zusammenhängenden Darstellung verarbeitet sind. Den Schluß macht endlich eine Sammlung der Erwähnungen keramischer Arbeiten von den Anfängen bis zum Ende der Mingzeit.

Diese kurze Inhaltsangabe läßt mit genügender Deutlichkeit erkennen, was der treffliche Chu in seinem Werke hat geben wollen — eine fleißige Scherenarbeit, die ihn nicht zwang den stillen Frieden seiner Bibliothek zu verlassen. Auch seine meist bejammernswert philologischen Kommentare beweisen nur, daß er trotz der Nähe von Ching-tè Chèn nicht getrachtet hat, seine Bücherweisheit durch eigene Anschauung zu ergänzen, und, was er aus eigenem über Keramik sagt — z. B. S. 6 —, daß er von dem Wesen der Keramik kaum eine Vorstellung hat.

Hierin liegt auch der Maßstab für den Wert seiner Arbeit. Bushell selbst sagt mit Recht „a minute's handling is better than a page of description". Freilich war es schon zu Chu's Zeiten selbst für einen Chinesen schwer, einen großen Teil der in seinem Buche beschriebenen Arbeiten in die Hand zu bekommen, aus dem einfachen Grunde, weil sie nicht mehr existierten. Für den modernen Europäer vollends scheint es ein unmögliches Unterfangen aus Beschreibungen, wie sie Chu zitiert, wahrscheinlich ohne sie selbst zu verstehen, gegebene Proben chinesischer Keramik ihrer Gattung und ihrer Zeit nach zu bestimmen, zumal wenn er sich an eine Übersetzung „from such a language as the Chinese" zu halten hat, die in diesem Falle sicherlich vortrefflich ist, aber doch nicht durch eigene Anschauung korrigiert wird. Immerhin ist es ein großes Verdienst der Herausgeber, dieses wichtigste Quellenwerk zur Geschichte der chinesischen Keramik in der Übersetzung des kompetentesten Mannes den der chinesischen Sprache nicht mächtigen Europäern zugänglich gemacht zu haben. Sehr dankenswert ist auch der Anhang, der die beiden köstlichen und ungemein anschaulichen Briefe des Père d'Entrecolles S. J. über Ching-tè Chèn und seine Porzellanindustrie wieder abdruckt. Die Einleitung des Übersetzers, die durch seine eigenen späteren Arbeiten überflüssig gemacht worden ist, hätte dagegen weggelassen werden können. Das Fehlen der chinesischen Charaktere für Orte, Namen und Termini technici halte ich andererseits für einen großen Mangel. Wenn Bushell 1891 die chinesischen Charaktere nicht gegeben hat „on account of the difficulty of printing them", so hat er guten Grund dazu gehabt. Heute existiert eine solche Schwierigkeit nicht mehr.

Dem Kenner der japanischen Sprache sei übrigens die von K. Miura besorgte und kurz, aber trefflich kommentierte japanische Ausgabe empfohlen. (Kyōto 1906, sechs Faszikel.) Kümmel.

Petites Monographies des grandes églises de la France, publieés sous la direction de E. Lefèvre-Pontalis, Directeur de la Société française d'Archéologie:

CHARLES PORÉE, L'Abbaye de Vézelay,
AUGUSTE ANGLÈS, L'Abbaye de Moissac,
GABRIEL FLEMY, La Cathédrale du Mans,
LOUIS DEMAISON, La Cathédrale de Reims,
JEAN LARAN, La Cathédrale d'Albi,
RENÉ MERLET, La Cathédrale de Chartres.

(Henri Laurens, Paris; jeder Band frs. 2.—, gebd. frs. 2.50.)

Dieses neue Unternehmen des rührigen Verlegers Henri Laurens, das unter dem Protektorat der Administration der schönen Künste und der Archäologischen Gesellschaft an die Öffentlichkeit tritt, wird von allen Kunsthistorikern mit Freuden begrüßt werden. Sechs Bände sind innerhalb vier Monaten erschienen und sechs weitere Bände sind teilweise schon im Druck, so daß zu erwarten ist, daß in absehbarer Zeit sämtliche Kirchen Frankreichs vorliegen werden. Jeder Band ist durchschnittlich mit 45 Abbildungen geschmückt, nach Photographien der Monuments historiques, von Neurdein, Martin-Sabon, Lefèvre-Pontalis und Abbé Puech. Die Gesamtaufnahmen haben in der Verkleinerung natürlich nur den Wert, die Erinnerung aufzufrischen; bedeutungsvoller erscheint, daß jedes Bändchen auch vorzügliche Detailaufnahmen, vor allem auch von den Skulpturen und den einzelnen Kapitälen enthält. Wie ernsthaft diese Monographien angelegt sind, beweist endlich, daß jedem Buch ein farbiger Plan des Grund-

Digitized by Google

risses beigegeben worden ist. Der Herausgeber, der durch seine langjährigen Fachstudien über die französische Gothik in Deutschland ebenso bekannt ist wie in seiner Heimat, kann auch zu der straffen Organisation des textlichen Teiles der Bände beglückwünscht werden. Der Zweck dieser Publikation ist, die Freude und das Verständnis an der Architektur und Plastik Frankreichs auf wissenschaftlicher Basis in weiteren Kreisen zu heben. Dieses Ziel wird auf sehr ernste und doch elegante Weise erreicht. Weitausholende, allgemeine ästhetische Betrachtungen sind ebenso wie ein leichter Plauderton glücklich vermieden. Jedem Bande ist eine knappe und klare, historische Einleitung vorangestellt, an die sich eine Geschichte des betreffenden Sakralbaues anschließt, in der jeder Autor versucht, gestützt auf die Vorstudien von Lefèvre-Pontalis, Male, Michel und Vöge, die Kirche seiner Darstellung in die allgemeine Entwicklung der französischen Baukunst einzuordnen. Es folgt dann eine Beschreibung der Innen- und Außenarchitektur jedes Gebäudes, die vom Grundriß ausgehend sich bis auf die ausführliche Beschreibung der einzelnen Kapitäle erstreckt. In diesem Teile der Monographien, der in den Bänden über Chartres, Moissac und Albi besonders gut disponiert erscheint, ist ein vorzüglicher Mittelweg zwischen fortlaufender, wissenschaftlicher Darstellung und einem Cicerone gefunden worden. In den Bänden über Chartres und Le Mans ist an den Schluß eine Liste der bekannten Architekten, die an den Kirchen gebaut haben, gestellt worden, die die anderen Bände leider vermissen lassen. Diese und die übrigen Monographien schließen mit einer allgemeinen Bibliographie. Wenn bei uns in Deutschland das Interesse an der italienischen oder holländischen Kunst bis jetzt noch dasjenige an der altfranzösischen Kunst weit überwiegt, so ist gerade eine solche Publikation, um deren Zustandekommen sich u. a. auch der französische Touring-Club bemüht hat, berufen, das Verständnis für die frühfranzösische Kunst zu heben. Die Zahl der deutschen Kunsthistoriker, die Albi, Le Mans, Moissac, Angoulème, Perigueux, Bordeaux, Contances, Auxerre usw. kennen, ist nicht groß. Hier liegt noch ein großes Arbeitsfeld brach. Aber vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, wo die deutsche Wissenschaft sich auch dieses Gebiet zu eigen macht.

Otto Grautoff.

BERICHTIGUNG. Herr Dr. Franz Landsberger bittet uns mitzuteilen, daß sich in der Besprechung der Tischbein-Literatur in Heft 7 dieser Zeitschrift ein sinnentstellender Fehler eingeschlichen hat. Es muß im dritten Absatz, wo von der Malkultur des Rokoko die Rede ist, heißen: anstatt „von weißen, grünen und hellbraunen Tönen“ von weißen, grauen und hellbraunen Tönen. Die Red.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DIE KUNST FÜR ALLE.

Heft 20:

JOHANNES SIEVERS, Die XXII. Ausstellung der Berliner Sezession. (28 Abb. und 2 farbige Taf.)

Briefe von Carl Rahl aus den Jahren 1844 bis 1850.

Heft 21:

GEORG JAKOB WOLF, Die internationale Kunstausstellung der Münchner Sezession 1911. (1 farb. Taf., 24 Abb.)

HUGO VON TSCHUDI und die Sammlung Nemes.

HANS BARTH, Die römische Kunstausstellung I. Der italienische Palast.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 10:

HANS W. SINGER, Die Farbenholzschnitte von Prof Leonhard Fanto. (2 farb. Taf. und 2 Abb.)

FRIEDRICH PERZYNSKI, Die chinesischen Porzellane der Sammlung Bennett. (4 Abb.)

EMANUEL LÖWY, Das Vorbild einer Dürerzeichnung. (2 Abb.)

BERTHOLD HAENDKE, Der „Niederländische Einfluß" auf die deutsche Kunst des XVI. Jahrhunderts.

HUGO KEHRER, Ein unbekanntes Bildnis aus dem Germanischen National-Museum. Virgil Solis aus der Schweiz (?). (4 Abb.)

E. A. BENKARD, Peruginos Anbetung des Kindes, im Städelschen Institut. (3 Abb.)

E. WEIHMÜLLER, Albert Lebourg. (1 farb. Taf., 4 Abb.)

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

32. Bd., III. Heft:

HERMANN WINNEFELD, Zur Erinnerung an Reinhard Kekule von Stradonitz.

AUGUST SCHMARSOW, Entwicklungsphasen der germanischen Tierornamentik von der Völkerwanderung bis zur Wikingerzeit. (IV. bis IX. Jahrhundert [Schluß].) (45 Abb.)

A. WARBURG, MAX J. FRIEDLÄNDER, Zwei Skizzen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft auf einem Skizzenblatt des sogenannten „Hausbuchmeisters". (2 Taf. in Lichtdruck.)

JOHANNES SIEVERS, Joachim Bueckeleer (1 Taf. und 22 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft X:

KARL SCHEFFLER, Menzel in der Berliner Nationalgalerie. (16 Abb.)

ANSELM FEUERBACH, Jugendbriefe. (1 Abb.)

OTTO GRAUTOFF, Handzeichnungen des Louvre. (14 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Die römischen Kunstausstellungen.

WALTER STENGEL, Aus G. Kerstings späterer Zeit. (6 Abb.)

WOLDEMAR VON SEIDLITZ, Rembrandts Mühle. (1 Abb.)

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 6 und 7:

MARC ROSENBERG, Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor. (2 farbige Taf., 146 Abb.)

EDMUND WILHELM BRAUN, Zur Ausstellung der Plakettensammlung Alfred Walchers von Molthein (11 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 4:

GEORG HUMANN, Ottonische Baukunst in Essen. (3 Abb., 1 Tafel.)

GEORG WEISE, Das Tympanon der Peter- und Paulskirche zu Sigolsheim im Elsaß. (1 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Kunstschätze im Sinaikloster. (8 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Beiträge zur Kenntnis der hl. Grabeskirche in Jerusalem. (9 Abb.)

FRIED LÜBBECKE, Erwiderung.

FRITZ WITTE, Replik.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Juni 1911.

Leitartikel.

Beklagt den Umstand, daß die öffentlichen Londoner Galerien, selbst die neueren, in ihrem Inneren (Größe der Säle, Beleuchtung usw.) nicht den heutigen Ansprüchen und Anschauungen angemessen sind.

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections — XXI. (3 Taf. mit 9 Abb.)

Hat um die Zeit Heinrichs VII. eine englische Porträtkunst bestanden? Diese Frage wird angesichts von sechs Porträts in Windsor Castle die alle in dem Inventar der Bilder Heinrichs VIII. vom Jahr 1542 verzeichnet stehen, und offenbar von ein und derselben Hand stammen, aufgeworfen. Es sind das die Porträts Arthurs, des Prinzen von Wales, der Könige Heinrich V., Heinrich VI., Eduard IV., Richard III. und der Königin Elisabeth York, vielleicht auch das Porträt der Prinzessin Mary Tudor als Maria Magdalena, das der Salting-Collection angehörte und jetzt in der National-Gallery hängt.

ROGER FRY, Richard Bennet Collection of Chinese Porcelain. (3 Taf., 2 davon in Farben.)

Bespricht die Bennet-Collection, die von außergewöhnlicher Bedeutung sei, mehr wegen der Vorzüglichkeit der Gegenstände, als wegen deren

Digitized by Google

besonderer Seltenheit und Eigenart. Die Kollektion empfahl u. a. eine kleine aber erlesene Gruppe von Sungstücken und feine Beispiele von Ch'ien-Lungporzellan.

G. F. HILL, Notes on Italian Medals. (2 Taf. mit 10 Abb.) Elfte Fortsetzung einer Artikelreihe.

Behandelt werden: eine Fälschung der Signatur Pisanellos; ein neues Medaillon des Sperantio; ein kürzlich in London versteigertes Medaillon des Bernardo Nasi und das Porträtmedaillon der Angela Brenzoni von Pomedelli.

CLAUDE PHILLIPS, An Unrecognised Carpaccio. (2 Taf.)

Phillips bespricht das jüngst in der Abdyauktion in London versteigerte Bild, das auf einem cartellino die Signatur „Andreas Mantinea F." trägt, seiner Art nach aber auf Carpaccio als Maler schließen läßt, der denn auch auf Anraten Phillips als Urheber des Bildes im Katalog genannt war. Phillips weist darauf hin, daß des Mantegna Signatur nicht Mantinea, sondern, wo sie auf authentischen Bildern vorkomme, Mantinia sei (z. B. auf der späten Madonna und Kind auf dem Thronsessel, Nr. 277 der National-Gallery). Die Stilähnlichkeiten aber zwischen dem Abdybilde und der Grablegung Christi im Kaiser-Friedrich-Museum, das schon Crowe und Cavalcaselle dem Carpaccio oder seiner Schule zuschreiben, ließen auch das erstere als von derselben Hand gemalt erkennen. Ähnlichkeiten zeigten sich auch in Carpaccios unbezweifeltem „Christus in Gethsemane".

F. MELIAN STAWELL, The Letters of Vincent van Gogh im Anschluß an die Cassirer-Ausgabe der Briefe.

J. A. JOYCE, Some Features of Mexican Architecture. (2 Taf. mit 6 Abb.)

Notes on various works of Art: U. a. wird ein Bild Albert Cupys „Eine Jagdgesellschaft", das dem Rev. A. E. Clementi-Smith gehört, besprochen und in einer Abbildung vorgeführt.

Review and Notices, darunter die Besprechung folgender deutscher Werke: Dalmatiens Architektur und Plastik von Civillo M. Jockovic, Wien; Über den Begriff des Malerischen in der Plastik, von Dr. Ph. Schweinfurth; Die deutsche Medaille usw., von Karl Domanig, Wien; Ausgewählte römische Medaillons der Kaiserlichen Münzsammlung in Wien usw., von W. Kubitschek, Wien; Das Kartenspiel der Königl. Staats- und Altertümersammlung in Stuttgart, von Max Geisburg, Straßburg; Österreichische Kunstschätze, herausgegeben von Dr. W. Suida, Wien.

Recent Art Publications.

French Periodicals.

L'ARTE.

fasc. 2:

CORRADO RICCI, Per la storia della pittusa forlivese. (11 Abb.)

Studien über Marco Palmezzani (Malereien in S. Biagio zu Forli), Giovanni del Sega (Pendentifs in S. Niccolò zu Carpi) und G. B. Rositi (Madonna und Engel in S. M. del Trivio zu Velletri).

ISABELLA ERRERA, Il piviale di Santa Corona a Vicenza. (2 Abb.)

ANTONIO MUÑOZ, La decorazione e gli amboni cosmateschi della basilica di S. Pancrazio fuori le mura. (6 Abb.)

Publikation und Erläuterung der Zeichnungen des Giac. de Sanctis (zweite Hälfte des 18. Jahrh.) nach den 1798 von den Franzosen demolierten Ambonen von S. Pancrazia f. l. m.

GRAF ERBACH VON FÜRSTENAU, La miniatura bolognese nel trecento. (9 Abb.)

Fortsetzung der Studien über Werke des Nicolò di Giacomo.

AUG. SCHMARSOW, Un dipinto di Antoniazzo Romano a Madrid.

Triptychon im Archäol. Museum zu Madrid.

F. MASON PERKINS, Un dipinto di Girolamo di Benvenuto. (Abb.)

Jüngstes Gericht in der Kirche der Osservanza zu Siena, neuerdings von der Wand abgelöst.

MARIO SALMI, Un umile pittore dei primi del Cinquecento. Angelo di Lorentino d'Arezzo. (3 Abb.)

ENRICO MAUCERI, Stalli corali in Sicilia. (13 Abb.)

ADOLFO VENTURI, Il primo maestro di Raffaello. (9 Abb.)

Zuschreibung der aus dem Herzoglichen Palast in Urbino stammenden Musenserie, heute in der Galerie Corsini, Florenz, an Giovanni Santi, Evangelista di Piandimeleto und Timoteo della Vite.

fasc. 3:

C. J. Ff., La Collezione Mond. (7 Abb.)

Besprechung des Werkes von J. P. Richter.

GIUS. ZIPPEL, Paolo II e l'Arte. (7 Abb.)

Die Tätigkeit um S. Pietro, dem Vatikan, dem „giardino segreto" und die Umformung des Petersplatzes.

GIULIO LORENZETTI, De la giovinezza artistica di Jacopo Bassano. (5 Abb.)

Betont besonders den Einfluß Bonifacios auf Bassano.

MATTEO MARANGONI, La scuola bolognese alla mostra del ritratto italiano a Firenze. (10 Abb.)

Porträts von Bart. Pussarotti, Lavinia Fontana, den Carracci, Reni, Cignani und G. M. Crespi.

ALDO SEVERI, Esposizione internazionale di Belle Arti. (4 Abb.)

Besprechung der Ausstellung in Rom.

APOLLON.

Mai:

BARON N. WRANGELL, Die historische Architekturausstellung in der Akademie der Künste zu St. Petersburg. (27 Abb.)

G. LUKOMSKI, Unsere Baukunst von Peter I. bis Nikolaus I.

SERGE MAKOWSKI, N. K. Tschurlianis (gest. 28. März 1911). (5 Abb.)

BARON A. WRANGELL, Alexej G. Wenetzianow in privaten Sammlungen. (6 Abb.)

Digitized by Google

STARYJE GODY.

Mai:

S. TROINITSKY, Galerie de porcelaines à l'Ermitage Impérial. (49 Abb., 2 farb. Tafeln.)

Detaillierte Beschreibung des Meißener Porzellans aus der Porzellansammlung des russischen Kaiserhauses, welche im vorigen Jahre aus dem Petersburger Winterpalais in die Ermitage überführt wurde.

P. MOURATOFF, Un tableau inédit de l'école de Botticelli. (5 Abb.)

Tondo-Madonna mit Christkind, im Besitze der Erben des Fürsten A. W. Mestschersky, Moskau, das sich als Mittelstück in einem Tondo der Galerie Borghese, Rom, wiederholt vorfindet. M. will diese beiden Werke nebst einigen andern, verwandten Stils, einem bestimmten Schüler Botticellis zuschreiben, den er „Alunno Romano di Sandro" benennt.

J. ZARNOWSKI, Le „Concert" de Fr. Guardi dans la Pinàcothèque de Munich. (1 Abb.)

Die zuerst von G. D. Simonson ausgesprochene Ansicht, daß in dem Bilde das Konzert zu Ehren des als Duc du Nord reisenden russischen Thronfolgers, spätern Paul I., dargestellt ist, findet in einer stümperhaften Kopie von Gabriele Bella, in der Sammlung Querini Stampalia, Venedig, dokumentarische Bestätigung. Diese Kopie des Guardischen Gemäldes trägt die Aufschrift: „Cantata Delle Putte Delli Ospitali Nella Procuratia Fila Monici Fatta Alli Duchi del Nord". In der gleichen Sammlung hängt auch eine Kopie von Bella des von Simonson im Maiheft des Burlington Magazine publizierten, neuaufgefundenen Bildes von Guardi: „Bal paré im Theater San Benedetto", welche ebenfalls mit einer auf dem Duc du Nord hinweisenden Aufschrift versehen ist.

A. GOLOMBIEWSKY, La princesse Tarakanoff et le portrait énigmatique de G. Serdionkoff. (2 Abb.)

Juni:

PIERRE MARCEL, Les dessins français. I Le moyen âge; la tradition française au XVIs. (16 Abb.)

Zeichnungen von Jean Fouquet, Fr. Clouet, B. Foulon, D. Dumonstier, Lagneau u. a. in der Ermitage.

N. ROTHSTEIN, Fayence de la fabrique de Poskotchine. (6 Abb.)

DENIS ROCHE, Gouches inédites de 1730 représentant des types russes. (18 Acb.)

Aus einem Manuskript des spanischen Gesandten am russischen Hofe, Herzog de Liria „Relation de Moscovie", das sich in Paris, im Archiv des Ministeriums des Auswärtigen befindet.

A. GOLOMBIEWSKY, David Lüders et trois de ses portraits inédits. (4 Abb.)

L., geb. 1710 in Sachsen, Schüler des Francois Lemoyne, wirkte unter Katharina II. in Rußland.

A. TROUBNIKOFF, Les dessins de Fédor Kalmouck à Carlsruhe (Kunsthalle). (3 Abb.)

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

3e livraison. Mai-Juin 1911:

HENRI CHABEUF, La Sainte-Chapelle de Dijon. (10 Abb., 1 Tafel.)

ERNEST DE LIPHART, Les deux panneaux du Maître de Flémalle au musée de l'Ermitage. (1 Abb., 2 Tafeln.)

ROBERT MICHEL, Le tombeau du pape Innocent VI à Villeneuve-lès-Avignon. (6 Abb.)

MÉLANGES:

C. MÉTAIS, La crosse et le tombeau de Regnault de Mouçon. (4 Abb.)

ALBERT MAYEUX, La cloche du beffroi de Perpignan. (5 Abb.)

E. DURAND-GRÉVILLE, Une „Vierge" de Memling au musée de Saint Sébastien. (1 Abb.)

CHRONIQUE. (3 Abb.)

BIBLIOGRAPHIE.

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 5:

NELLO TARCHIANI, La Mostra del Ritratto italiano in Palazzo Vecchio a Firenze. (47 Abb.)

---

fasc. 6:

LANDEDEO TESTI, Michele Giambono. (3 Abb.)

Publikation der von Giambono bemalten Ancona des Paolo d'Amedeo zu S. Daniele del Friuli. Vergleich zwischen dem von L. Venturi an Giambono attribuierten Christus im Grabe (Museo Civico, Padua) und dem (besseren) Bilde gleichen Gegenstandes (nach Testi vielleicht von Giambono) im Metropolitan-Museum zu New York.

GEORG GRONAU, Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre. (7 Abb.)

Attribution mehrerer Bilder an den Ludwigschen „Pseudobasaiti"; Ausgangspunkt eine von Berenson an Catena attribuierte Madonna der Galerie Borghese. Frageweise Zuweisung einer Madonna mit Johannes und Petrus der Sammlung Giovanelli an Vincenzo dalle Destre.

MATTEO MARANGONI, Un dipinto del Tintoretto dimenticato. (Abb.)

Verkündigung Mariae in S. Isaia, Bologna.

GIORGIO BERNARDINI, Sette dipinti della Raccolta Lazzaroni. (7 Abb.)

Florentiner und venezianische Gemälde des Trecento und Quattrocento.

PIETRO BAZZETTI, Arte ed artisti nel contado di Chiavenna. (4 Abb.)

Fortsetzung des Aufsatzes aus Heft 11 im Jahrgang 1910.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

PIERRE DE NOLHAC, Versailles, L'Architecture et la Décoration. 160 Tafeln, in zwei Bänden mit historischer Einleitung. 165 Fcs. Librairie centrale d'Art et d'Architecture. Ch. Eggimann, Paris.

CAMILLE MARTIN, L'Art roman en France, l'Architecture et la Décoration. Zwei Serien in fünf Lieferungen mit je 16 Tafeln. Preis jeder Serie 115 Fcs. — Daselbst.

CAMILLE MARTIN, L'Art roman en Italie. Erste Serie in vier Lieferungen mit je 20 Tafeln. 125 Fcs. — Daselbst.

CAMILLE MARTIN, L'Art gothique en France. Erste Serie in vier Lieferungen mit je 20 Tafeln. 125 Fcs. — Daselbst.

CAMILLE MARTIN, La Renaissance en France. Erste Serie in fünf Lieferungen mit je 20 Tafeln. 115 Fcs. — Daselbst.

JEAN GUIFFREY, La Peinture française I Les Primitifs. Ein Band in 60 Foliotafeln. 90 Fcs. — Ebendort.

A. E. BRINCKMANN, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Verlag Heinrich Keller, Frankfurt. Preis geh. M. 6,50, geb. M. 7,50.

RUDOLF BERLINER, Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139. Druck von Thomas & Hubert, Weida i. Th,

ARTUR WEESE, München (Berühmte Kunststätten Bd. 35), II. Auflage, Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Preis M. 4.

RICHARD STETTINER, Das Webebild in der Manesse-Handschrift und seine angebliche Vorlage. Verlag W. Speemann, Stuttgart.

G. CUNY, Danzigs Kunst und Kultur. Verlag Heinrich Keller, Frankfurt a. M.

PIERRE-PAUL PLON, Jacques Callot. Maitre-Graveur 1593—1635. Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

BISMARCK NATIONAL-DENKMAL. Hundert Wertbewerbs-Entwürfe. Herausgegeben im Auftrage der Denkmal-Ausschüsse. 1911. Verlag der Düsseldorfer Verlagsanstalt A.-G.

A. BOPPE, Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle. Librairie Hachette & Cie., Paris.

KARL STAATSMANN, Das Aufnehmen von Architekturen. Konrad Grethleins Verlag, Leipzig.

HANS SEMPER, Michael und Friedrich Pacher und ihre Nachfolger. Paul Neff Verlag (Max Schreiber). Esslingen. Preis M. 24 geh., M. 26 geb.

PAUL KLOPFER, Von Palladio bis Schinkel. ebenda. Preis M. 15 geh., M. 18 geb.

Dr. EMIL UTITZ, Was ist Stil? Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart. Preis M. 2.

Bilder aus der Kunst aller Zeiten. Herausgeber: F. Grusendorf. Mappe 2: Bilder aus der antiken Plastik von Dr. W. Michaelis. Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin-Steglitz. Preis M. 3,50.

Zur frdl. Beachtung! *Die Redaktion dieser Zeitschrift befindet sich unter der Leitung des Herausgebers ab 10. Juli in* ***Berlin-Lankwitz,*** *Waldmannstraße 6 (Telephon-Amt Großlichterfelde 456). — Alle* ***redaktionellen Zuschriften,*** *auch Korrekturen, werden daher an die neue Adresse erbeten. —* ***Sprechstunden der Redaktion:*** *Montag 10—12, Donnerstag 3—5 Uhr. —* ***Zugverbindung nach Lankwitz ab Potsdamer Bahnhof mit der elektr. Ringbahn Berlin-Großlichterfelde (Ost) in 13 Minuten.***

IV. Jahrgang, Heft VIII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 6. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Abb. 1. MEISTER DES MAINZER DREIKÖNIGSALTARS, Bildnis eines Unbekannten

Abb. 2. UNBEKANNTER MEISTER, Blasius von Holzhausen

Zu: FRANZ RIEFFEL, DIE FREIHERRLICH VON HOLZHAUSENSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN DER STÄDELSCHEN GALERIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. UNBEKANNTER MEISTER, Frau Katharina von Holzhausen

Abb. 4. MEISTER ЭЄ, Haman von Holzhausen

Zu: FRANZ RIEFFEL, DIE FREIHERRLICH VON HOLZHAUSENSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN DER STÄDELSCHEN GALERIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. MEISTER ℨ€, Gilbrecht von Holzhausen

Abb. 6. MEISTER ℨ€, Frau Anna von Holzhausen

Zu: FRANZ RIEFFEL, DIE FREIHERRLICH VON HOLZHAUSENSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN DER STÄDELSCHEN GALERIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Rückseite von Abbildung 5

Abb. 8. MEISTER ⅄⅄, Justinian von Holzhausen und Anna von Fürstenberg

Zu: FRANZ RIEFFEL, DIE FREIHERRLICH VON HOLZHAUSENSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN DER STÄDELSCHEN GALERIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. UFFENBACH, Die Aufrichtung des Kreuzes Christi

Zu: FRANZ RIEFFEL, DIE FREIHERRLICH VON HOLZHAUSENSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN DER STÄDELSCHEN GALERIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10. ZIESENIS, Joh. Maximilian von Holzhausen

Abb. 11. URLAUB, Joh. Justus Georg von Holzhausen

Zu: FRANZ RIEFFEL, DIE FREIHERRLICH VON HOLZHAUSENSCHE GEMÄLDESAMMLUNG IN DER STÄDELSCHEN GALERIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Berolinensis 177 c (Stilgruppe A)

Abb. 2 Berolinensis 161 (Stilgruppe B [II])

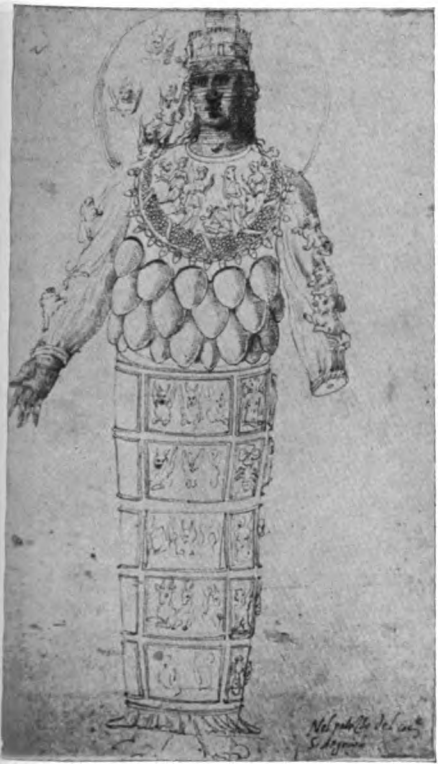


Abb. 3. Berolinensis 143 (Stilgruppe B [II, III])

Abb. 4. Berolinensis 159 (Stilgruppe B [IV])

Abb. 5. Cavalieri A 15 (nach einer Zeichnung Dosios?)

Zu: P. G. HÜBNER, DER AUTOR DES BEROLINENSIS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Berolinensis 68 (Stilgruppe B [III])

Abb. 7. Florenz, Uffizi Nr. 2572 Rücks.

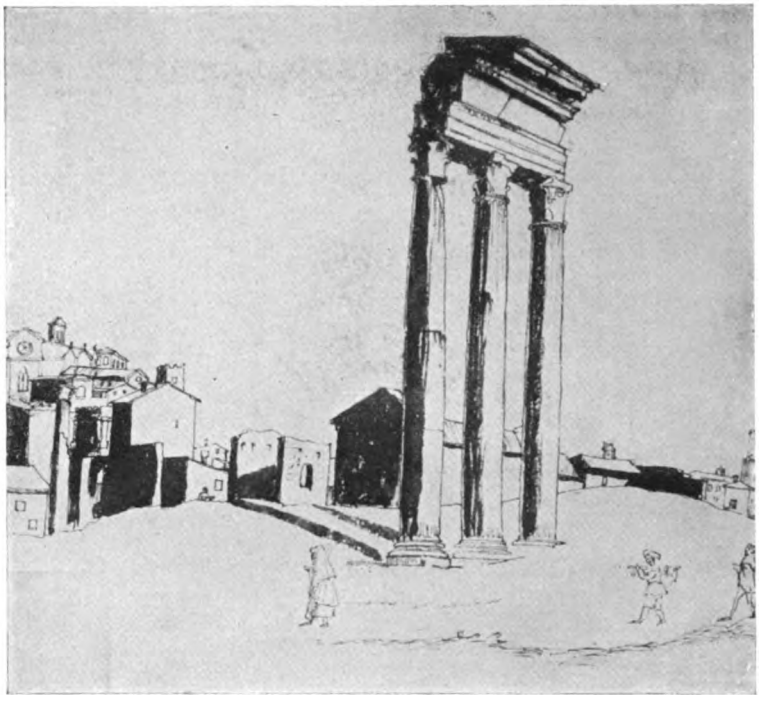


Abb. 8. Florenz, Uffizi Nr. 2572 Vorders.

Zu: P. G. HÜBNER, DER AUTOR DES BEROLINENSIS

Digitized by Google

Digitized by Google

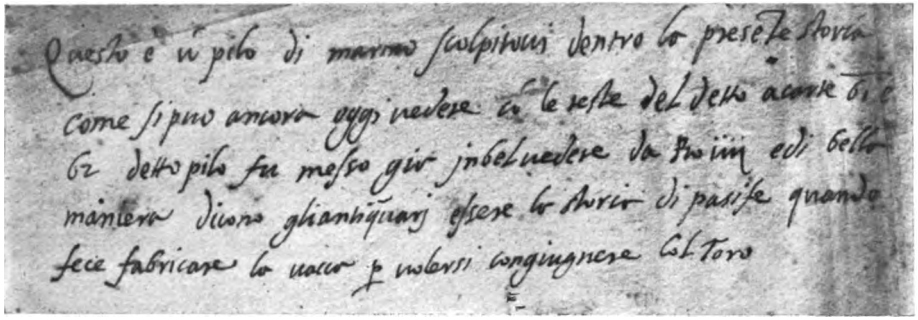


Abb. 9. Schriftprobe von Berolinensis 24

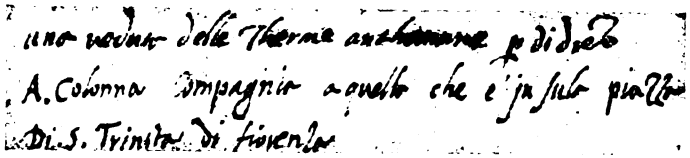


Abb. 10. Schriftprobe von Uffizi Nr. 2563

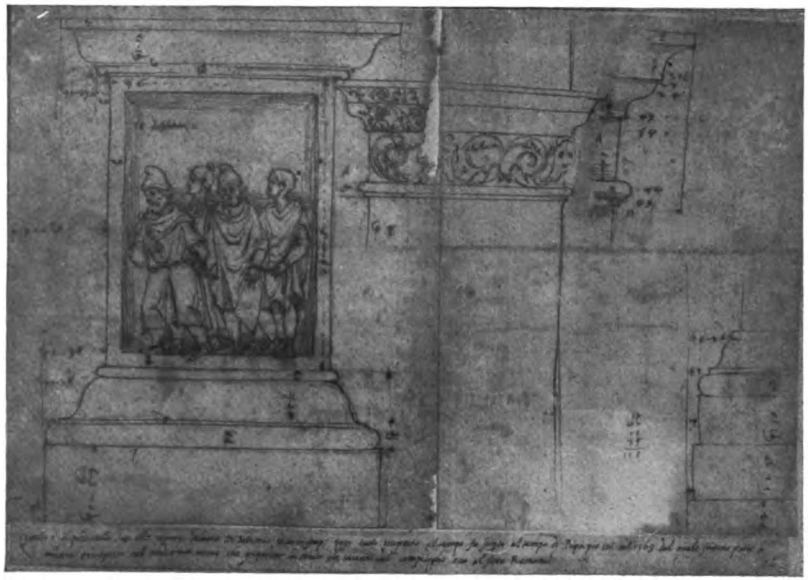


Abb. 11. Florenz, Uffizi Nr. 2575

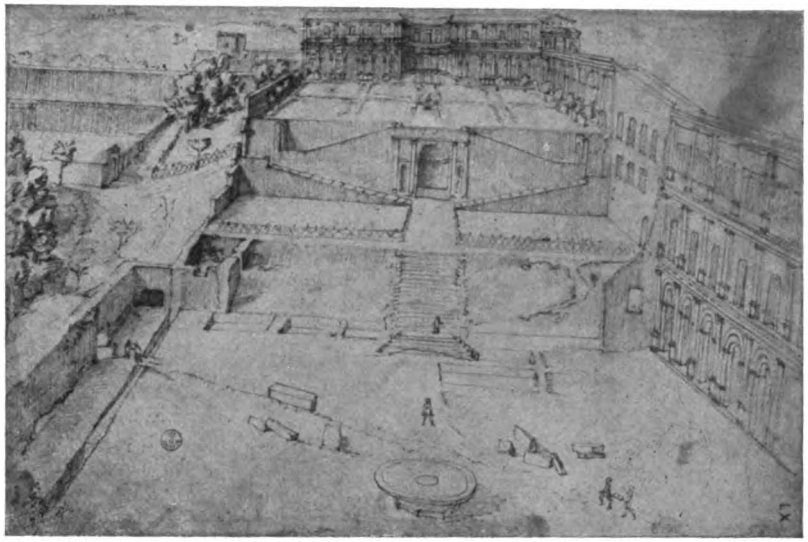
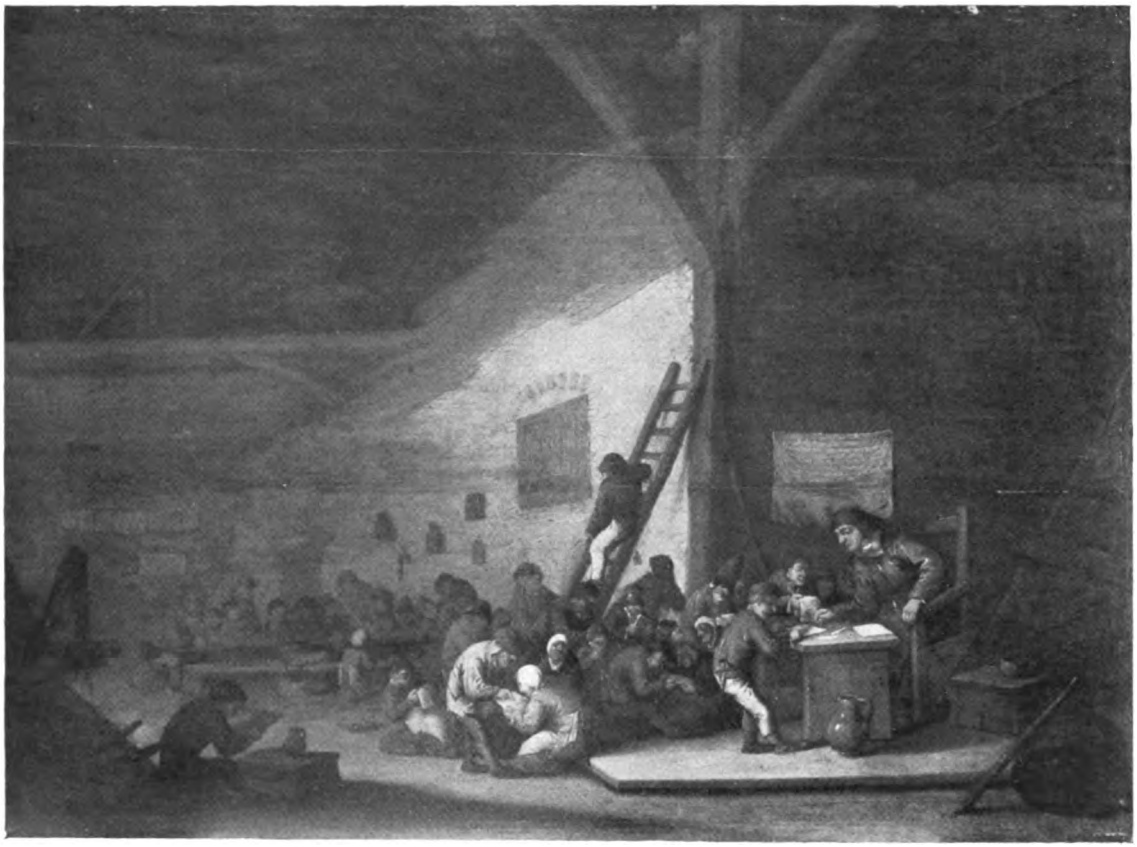


Abb. 12. Florenz, Uffizi Nr. 2559

Zu: P. G. HÜBNER, DER AUTOR DES BEROLINENSIS

Digitized by Google

Digitized by Google



A. VICTORYNS, Dorfschule

Sammlung Freih. v. Bissing, München

Zu: HERMANN NASSE, A. VICTORYNS.

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

Bassermann

IV·JAHRGANG·HEFT 9 — SEPTEMBER 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

·E·R·WEISS·1909·

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 9

ABHANDLUNGEN

MISZELLEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SE. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

KLEINE BEITRÄGE ZUM SCHNITTWERK HANS HOLBEINS D. J. — DER MEISTER C.S.

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel.

Von HANS KOEGLER

Seit der grundlegenden Veröffentlichung von Heinrich Alfred Schmid über Holbeins Tätigkeit für den Formschnitt im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1899 und meinen Ergänzungen dazu im Beiheft des gleichen Jahrbuches 1907 ist es mir durch mehrere unerwartete Funde möglich gewesen, das Holbeinsche Schnittwerk zu erweitern, worüber ich in der Zeitschrift für bildende Kunst 1908, Heft 9 und 1909, Heft 2, in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1910, Heft 1 und 6, im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1909 (ein Basler Kalender fürs Jahr 1533), und im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1910 berichtet habe. Kleine Nachträge und genauere Datierungen sind in der Zeitschrift für Bücherfreunde, XII. Jahrgang, Heft 6—12, niedergelegt. An ein schönes echtes Blatt, das in den Spezialarbeiten über Holbeins Schnittwerk fehlt, das Wappen der Familie Chussen, sei hier der Übersicht wegen erinnert. Dasselbe wurde meines Wissens zuerst 1894 von P. W. Ullrich in Zwickau als Holbeinisch erkannt und ist durch Graf Leiningen-Westerburg mehrmals reproduziert worden, z. B. in der Zeitschrift für Bücherzeichen (Görlitz) 1900 und 1905. Die verschiedenen Exlibris-Freunde datierten auf 1500 und 1550 bis 1570, der Schnitt ist aber nahezu mit Sicherheit ins Jahr 1520 einzureihen.

Trotz so mancher Bereicherung unserer Kenntnis scheint das Füllhorn leicht erfundener Holbeinischer Dekoration noch immer nicht seinen ganzen Reichtum ausgegossen zu haben, besonders scheint sich in Büchern des späten XVI. und sogar des XVII. Jahrhunderts noch manches vorher unbekannte von Holbeins Werk zu verbergen, wenn auch keine großen Überraschungen, so doch Stückchen voller Kunst. (Siehe das Initial B, Abb. 4.)

NEUE HOLZ- UND METALLSCHNITTE.

1. Als ich im Beiheft des Jahrbuches 1907 das Holzschnittwerk des Ambrosius Holbein neu zusammenzustellen unternahm, habe ich das ornamentale Alphabet, das bei Schneeli und Heitz in den Holbein-Initialen als Nr. 1 abgebildet ist, ohne dort einem der beiden Brüder Holbein zugetraut zu werden, sowie das Titelblatt mit dem Tod der Lucretia unten und dem Tuch der Veronika oben, dem Ambrosius Holbein zugeschrieben, indem ich dabei dem Vorgange von Heinrich Alfred Schmid folgte. Ganz geheuer ist mir diese Zuweisung allerdings nicht gewesen, wie meine einleitenden Worte zum Schnittwerk des Ambrosius Holbein zeigen, die lauteten: „Während des ersten Jahres sind manche Arbeiten der Brüder Holbein im Ornament und in den Putten nicht restlos ganz ohne Zweifel zu scheiden, jedoch gewähren die figürlichen Szenen wichtigen Anhalt. Der Scävolatitel des Hans und seine Venetianische Bordüre stehen im Ornament dem gleichzeitigen Alphabet Schneeli Nr. 1, das als Ambrosius gilt, genau so nahe, wie dessen Lucretiatitel. Die Putten dieses Ambrosius Titels sind wieder von dem geflügelten Paar auf dem Scävolatitel des Hans an und für sich nicht zu unterscheiden. Und vergleicht man die Figuren der Lucretiaszene mit dem als Werk des Hans Holbein geltenden Schulmeisterschild, so ergibt sich eine Fülle anderer Beziehungen.“ Daraus geht

Digitized by Google

hervor, daß mich bei der Zuweisung des Alphabetes Schneeli Nr. 1 und des Lucretiatitels an Ambrosius doch die große Verwandtschaft beider Arbeiten mit den gleichzeitigen Werken Hans Holbeins sowohl im Ornament und Putten wie in den Figurenszenen beunruhigte. Für die Entscheidung der Frage sind inzwischen etwas andere Grundlagen gewonnen. Zunächst waren meine Angaben über das Auftauchen der ersten Holzschnitte von Ambrosius Holbein nicht genau, wegen des einen unglücklichen Irrtums in der Datierung der zweiten Frobenschen Ausgabe des Theodorus Gaza. (Siehe unten, Beginn des Abschnittes: Berichtigungen zum bisherigen Werk.) Ferner ist das Alphabet Schneeli Nr. 1 nicht mehr fraglich, weil es, was bisher ganz übersehen wurde, eine bezeichnete Arbeit des Hans Holbein ist. Dieses seit November 1516 in Frobenschen Drucken verwendete Alphabet ist in dem, bei Schneeli fehlenden Buchstaben O[1]), signiert (Abb. 1). Das Initial zeigt unter einem Totenschädel einen großen menschlichen Röhrenknochen nebst drei Rippen, oben links etwas Pflanzenornament, oben rechts ein viereckiges Holztäfelchen mit Zapfen an der oberen Kante zum Annageln. Auf diesem sattsam bekannten Künstlertäfelchen ist Hans Holbeins Monogramm angebracht, bestehend aus dem kleineren vom größeren umschlossenen lapidaren (Doppel)-H, womit auch die Version D der Holbeinischen Kebestafel signiert ist. Trotz aller Scheu kann ich nicht anders, als eine alte belächelte Wortspielerei aus früherem Jahrhundert wieder aufzunehmen und zu finden, daß die hohlen Gebeine in dem gerade mit H H versehenen Vokal O eine Anspielung auf den Namen Holbeins, Hohlbein, enthalten. In der bisherigen Beschreibung des Alphabets fehlte übrigens noch der Buchstabe K mit Harnisch, Schwert und Pflanzenornament, der bei Froben in Erasmus Adagien von 1517/18 vorkommt.

2. Die Sicherung des vorgenannten Alphabets für Hans Holbein entscheidet nun auch weiter, daß der im April 1517 in Erasmus: de duplici copia verborum erschienene Quarttitel mit dem Tod der Lucretia und dem Tuch der Veronika (Woltmann, Ambrosius Holbein Nr. 4, in meinem Verzeichnis Ambrosius Nr. 6) tatsächlich von Hans Holbein ist. Es erscheinen somit die Holzschnitte Hans Holbeins in den Basler Druckwerken in ununterbrochener Reihe von Oktober 1516 bis Mai 1517, ein Nachzügler im Juli 1517, die Holzschnitte Ambrosius Holbeins schließen sich in einer längeren Reihe seit dem Mai 1517 zeitlich an, signierte Blätter sind darunter seit Juni 1517.

3. Eine horizontale Zierleiste mit dem Tod der „Verginea" durch die Hand ihres Vaters „Verginius", 0,157 m breit und 0,031 m hoch mit einfacher Linieneinfassung und weißem Luftgrund (Abb. 2); Metallschnitt von Jacob Faber, erscheint in der Offizin Ludwig Königs in Basel 1619 und 1636 in des Basler Stadtschreibers Johann Rudolph Sattler „Thesaurus Notariorum" und gehört zu einer Folge von Leisten gleicher Breite aber zweierlei Höhen, welche Taten und Erlebnisse berühmter Frauen aus der altrömischen Stadtgeschichte behandelt. Drei davon, die mit der Gesandtschaft der römischen Frauen vor „Marcius Coriolanus", mit der Flucht der „Cloelia" aus dem Lager des „Porsena" und dem Tod der Virginia sind von Holbein gezeichnet, eine vierte, die mit der Cloelialeiste in der Höhe übereinstimmt und die frevelhafte Fahrt der „Tullia" über den Körper ihres Vaters „Servius Tullius" zum Gegenstand hat, ist geringer, ist offenbar ein eigener Entwurf

(1) Ich verweise auf die vorzüglich scharfen Abdrucke in Frobens: Historiae Augustae scriptores, Suetonius etc., Basel 1518, Folio; und in Erasmus Annotationes in nov. test. bei Froben in Basel 1519, mit den Signaturen CC I. 14 und F. G. V. 41 in der Basler Universitätsbibliothek.

Digitized by Google

des Formschneiders Jakob Faber. Die Cloelialeiste ist auch erst spät, vom Jahr 1564 bekannt, die mit Tullia war bei Froben im Oktober 1521 in des Erasmus Apologiae omnes verwendet worden, die Coriolanus-Leiste allein erschien frühzeitig bei Froben im August 1519.[1])

Solange ich nur die zwei anderen Leisten kannte, nahm ich für sie Sommer 1519 als Entstehungszeit an, die neue Virginia-Komposition rückt aber die Datierung der vermutlich gleichzeitig gezeichneten und geschnittenen drei Holbeinschen Stücke nach vorn. Wenn auch bei den zwei anderen eine nicht gar ferne Verwandtschaft zu Metallschnitten, die erst im Jahre 1520 auftauchen, etwa zu dem Titel mit Hektor und Caesar oder zu der Seitenleiste mit dem armen und wieder verarmten Jüngling besteht, so zeigt die Virginia-Leiste doch die größere grundsätzliche Übereinstimmung mit den frühesten Holzschnittiteln des Mucius Scävola und der Enthauptung Johannis, die im Oktober 1516 und März 1517 erschienen und als Arbeiten Holbeins bekanntlich vollkommen gesichert sind.[2]) Die zu großen Köpfe, die meist viel zu kurzen Körper, das wenig geschmeidige Bewegen und das übertriebene Vorrücken der Figuren, die mit ihren Sohlen auf der unteren Einfassungslinie laufen, zeigen das deutlich. Auch ein gewisses Hinneigen zu verzettelter Anordnung, das auch den frühen Innenmalereien des Hertensteinhauses ebenso eigen war, charakterisiert die große Jugendlichkeit des Zeichners, aber gegenüber den genannten zwei Holzschnittiteln finde ich in den drei Leisten hier schon mehr Gruppierung als bloße Reihung und die ganze Darstellung ist vielleicht temperamentvoller. Damit scheinen sich die Leisten als Basler Arbeiten Holbeins nicht lange vor seiner Wanderung nach Luzern zu erweisen, sind vielleicht Fragmente eines eben durch diese Reise unterbrochenen größeren Auftrages, etwa für eine beabsichtigte Livius-Ausgabe. Dann könnte man weiter vermuten, daß nach einem mißglückten Versuch des Formschneiders Faber, mit seiner „Tullia"-Leiste in die Lücke zu treten, der ganze Plan aufgegeben worden sei und die fertigen Leisten deshalb unverwendet liegen blieben.

Echt Holbeinisch ist die rechts in der Virginia-Komposition in die Bildtiefe gerichtete Gruppe nebeneinander sitzender und sich beratend zueinander kehrender Männer, zeitlebens eine von seinen geliebtesten Bildvorstellungen; schon in der Federzeichnung der von der Kanzel steigenden Narrheit war sie angeklungen, in der Leaina-Gruppe der Hertensteinfassade und den frühen Basler Rathausfresken lebt sie bald intensiver wieder auf. Schon durch dieses Leitmotiv gewänne die kleine Zierleiste Wert über manche andere Arbeit, zugleich ist sie als früheste Vorzeichnung Holbeins, die von Jacob Faber in Metallschnitt ausgeführt wurde, von prinzipieller Bedeutung. Während der früheste sichere Metallschnitt Fabers in Basel überhaupt (nicht nach Holbein) erst vom Juni 1518 bekannt war, scheint jetzt schon eine Schnittleistung für Holbein mindestens vom Frühjahr 1517 beglaubigt.

4. Eine horizontale Zierleiste, worin zwei flügelarmige Männchen, die in geschuppte Fischleiber übergehen, einander zugekehrt liegen, zwischen sich einen Pokal halten und nach außen in körnergefüllte Blattkelche enden, — 0,132 m breit und 0,012 m hoch, nur unten ein Doppelstrich als Einfassung, horizontal schraffierter

(1) Beiheft des Jahrbuches 1907 Nr. 45; Monatshefte 1910, S. 220.

(2) Abb. Heitz und Bernoulli, Basler Büchermarken Nr. 30 und Butsch, Bücherornamentik Taf. 45. — Die Basler Büchermarken zitiere ich nach den bei Heitz und Bernoulli und in meinen Beiträgen in der Zeitschrift für Bücherfreunde (Jahrg. XII) durchlaufenden Nummern.

Digitized by Google

Grund. Metallschnitt von Jacob Faber, der in der Druckerei Sebastian Henricpetris in Basel erst im Jahr 1604 in Theodor Zwingers Theatrum vitae humanae mehrfach vorkommt, z. B. auf Seite 2013. Die Leiste gehört zu einer Folge ähnlicher seit Juli 1521 bekannter, von denen H. A. Schmid fünf zuerst als Holbeins Arbeit beschrieb (Jahrbuch 1899, S. 250), man trifft sie z. B. 1523 in Frobens Hilariusausgabe an. Eine davon, mit zwei gegen eine Vase liegenden Delphinen, ist auch in Gesellschaft dieser neuen Leiste im Theatrum 1604 wieder verwendet worden.

5. Eine Druckermarke für die Gebrüder Melchior und Caspar Trechsel in Lyon, bestehend in der Umrahmung einer Inschrifttafel, oben zwischen einem Delphinpaar ein geflügelter Männerkopf, — 0.056 m breit und 0,043 m hoch, weißer Grund, Holzschnitt von Lützelburger, der mir zuerst 1533 in der Oktavausgabe von Symphorianus Campegius Periarchon begegnet ist, dann auch auf dem jeweils letzten Blatt der französischen Originalausgaben von Holbeins Totentanz und der biblischen Icones 1538 vorkommt und deshalb in den entsprechenden Faksimile-Neudrucken der Hirthschen Liebhaber-Bibliothek alter Illustrationen reproduziert wurde, meines Wissens aber noch nie ausdrücklich im Holbeinwerk mitgezählt worden ist. Der Holzstock trug schon 1533 zwei durchlaufende feine vertikale Sprünge, die im Lauf der Jahre zunehmenden Veränderungen zeigen deutlich, daß man es mit einem Holzschnitt zu tun hat. Ob die Druckermarke schon vor 1533 in Büchern gebraucht wurde, ist mir nicht bekannt, Panzer zählt die ersten Drucke der Brüder Trechsel seit 1532 auf. Interessant ist, daß in Basel 1534, also gleich im Jahr nach dem mir bekannten Erstvorkommen, in der Offizin Bebels in Sebastian Münsters hebraica Biblia (Seite 123) eine stark vergrößerte derbere aber vollständig abhängige Kopie vorkommt, von der Hand eines Schülers oder Formschneiders, der uns auch sonst in Holbeins Bannkreis im Anfang der 1530er Jahre in Basel begegnet. Der Holbeinsche Originalentwurf ist aber jedenfalls in ziemlicher Nachbarschaft der Totentanzbilder entstanden, denn die Formelemente und die Grundgestalt der Tafel, die zwar seit Mitte 1522 schon nachweisbar sind[1]), finden ihre ausgesprochene Übereinstimmung in dem ornamentalen Beiwerk der Todesbilder, besonders des Richters und des Kardinals. Nah verwandt sind auch die beiden undatierten Dolchgriffholzschnitte. Hingegen läßt sich die Druckermarke in den Stil von Holbeins Schnitten nach seinem ersten englischen Aufenthalt, wie das Basler Wappen von 1529, die Maskaronleiste von 1531 und Münsters Instrument beider Lichter nicht mehr einreihen, weil da das Ornament strichfeiner und im Detail plastischer gedacht ist. Übrigens gibt es schon eine Lyoner Kopie, abgebildet bei Baudrier VIII, S. 44 Marke Nr. 5, die nach den Angaben der Bibliographie Lyonnaise schon 1528 von Sebastian Gryphius verwendet worden ist.

6. Architektonische Titeleinfassung mit dem Tod der Kleopatra und dem Tempelraub des Dionysos, bezeichnet „C. V." und „1523", einfache Einfassungslinien, teils weißer, teils Landschaftsgrund, 0,123 m breit und 0,174 m hoch, Metallschnitt vom Formschneider C. V. Probedruck im Basler Kupferstichkabinett (Pass. 96 b). — Das Blatt wurde schon mehrfach in Zusammenhang mit Holbeins Werk erwähnt, aber als Kopie nach dem bekannten Holbeinischen Holzschnittitel in Folio, der im Februar 1523 erschienen ist. H. A. Schmid (Jahrbuch 1899, S. 244) nannte das Blatt eine freie Compilation des C. V. nach dem Holzschnitt von Holbein, welcher Meinung ich mich früher anschloß. Seither habe ich das Werk des C. V. wohl so

(1) Titel mit Aristoteles und Phyllis, zwei schöne Kandelaberleisten „H. H.", ornamentale Einrahmung um Cratanders Doppelsäulen-Signet „J. F."

Digitized by Google

ziemlich seinem ganzen Umfang nach kennen gelernt und mich überzeugt, daß er nirgends so hohe künstlerische Fähigkeit aufweist, daß ihm der prächtige Aufbau und die feine Zeichnung dieses Metallschnittes zugetraut werden könnten, ebensowenig die freie Phantasie für die beträchtlichen Änderungen mehrerer Figuren und Gruppen, womit ich dem Formschneider allerdings noch nicht jede zeichnerische Fähigkeit abgesprochen haben will. In den mehrfachen wirklichen Kopien[1]) des C. V. nach Holbeins Kleopatra-Entwürfen ist die Qualität allgemein viel geringer und gleichzeitig klebt er, hier kann man sogar sagen sklavisch, an den beiden echten Vorlagen, die er zwar manchmal beide in einem Blatt und sogar in einer und derselben Figur miteinander verschmilzt, aber immer bis ins einzelne abhängig. Ist es schon von vornherein unglaubhaft, daß der Mann, der einmal so großes Geschick im freien Variieren gezeigt hätte, nachher so ganz ohne neue Einfälle sich selbst und seine Vorlagen wieder abschreiben sollte, so sind noch obendrein die Veränderungen an dem Basler Metallschnitt-Probedruck gar keine solchen, auf die man nach dem Holzschnitt kommen würde, sondern es sind Vorstufen für diesen. Das zeigt unter anderem der weniger statuarische Charakter der beiden Götterbilder und die noch wenig tektonisch in den ganzen Aufbau einbezogene Lagerung der Kleopatra, auch das Näherstehen der Götterbilder an den Menschen, die sich noch nicht so zu ihnen hinaufstrecken müssen, wodurch die Tat des Beraubens noch nicht so eindrucksvoll hervortritt. Bezeichnend sind da auch Kleinigkeiten, auf dem zeitlich früheren Metallschnitt-Entwurf läßt Dionysius den naturalistisch weichen Bart des menschlich bewegten Götterbildes Esculaps, ihn abbiegend, durch seine Hand gleiten, während er in dem reiferen Holzschnitt den Bart des steifer dastehenden Bildnisses mehr nur anfaßt.

Da der Metallschnitt mit 1523 bezeichnet ist, der Holzschnitt aber schon im Februar des gleichen Jahres in Büchern verwendet worden war, so kann der Vorgang kaum anders gewesen sein, als daß Holbein dem Formschneider nachträglich einen seiner früheren Entwürfe zur Schnittausführung überließ, vermutlich für dessen eigene Unternehmerzwecke[2]).

7. Ein Alphabet mit spielenden Kindern, doppelte Quadrateinfassung, Lettern einfach umstrichen und weiß, Grund horizontal schraffiert, Metallschnitt von C. V., 0,029 m breit und hoch. Das Alphabet ist mir vorläufig erst im Jahr 1545 bei Maturinus Dupuys in Paris begegnet in: Johannes Drosaeus juris universi Justineanea methodus 8°, muß aber in Paris schon früher bekannt gewesen sein, denn es kommen daselbst 1538 bei Christian Wechel deutlich kenntliche aber künstlerisch schwache Kopien davon in der Größe von 0.03 m im Quadrat vor, die der für Paris und Lyon um 1540 vielfach tätige Metallschneider J. F.[3]) geschnitten und wohl auch umgezeichnet hat. Die dem Originalalphabet zugrunde liegenden Entwürfe Holbeins stammen jedoch aus viel früherer Zeit, denn von einzelnen Buch-

(1) Die wichtigsten davon sind die in der Holbein-Literatur schon zitierten mit dem verschlungenen „C. V." und „1524" bei Walder in Basel, die mit dem verschlungenen „C. V." in Joh. Brenz Syngramma clariss. viror. etc. 1526 und die unbezeichnete, mit dem Holbeinischen Scävolatitel in der Komposition verschmolzene, die seit 1524 in Augsburg, später in Ingolstadt verwendet wurde.

(2) Der andere Probedruck des C. V. in Basel mit dem Holbeinischen Parisurteil und den Geschichten von der Weibermacht hat beinahe ganz gleiche Maße.

(3) Von diesen auch der bekannte Schnitt Heinrich VIII. im Rat (Woltmann, Holbein Nr. 210). Auf die naheliegende Frage der Identität desselben mit dem bekannten Holbein-Formschneider J. F. vom Ende des 2. und Anfang des 3. Dezenniums in Basel, will ich hier trotz reichlich gesammelten Materials noch nicht eingehen.

Digitized by Google

staben gibt es schon vom September 1523 und von 1524 Kopien, welche der Formschneider C. V. selbst umgezeichnet und geschnitten hatte.

Es gibt eine stattliche Anzahl von Kinderspielalphabeten im Metallschnitt des C. V., zum Teil direkt nach echten Vorlagen Holbeins, zum anderen Teil von ihm selbst aus Holbeins Werk ohne des großen Künstlers Anteilnahme zusammengestellte, kopierte oder leicht veränderte Motive enlhaltend. Alle diese Alphabete haben in Zeichnung und Schnitt ein relativ gleichmäßiges Aussehen, so daß jemand, der das Holbeinwerk nicht genau kennt, keine so falsche Diagnose stellen würde, wenn er eines der nur aus Holbein zusammengestellten Alphabete für ein echtes halten würde; ich verweise als Beispiel auf das bei Schneeli und Heitz in den Holbeininitialen als Nummer 30 reproduzierte Kopienalphabet.

Was uns am sichersten die Originale von den Kopien und Kompilationen scheiden hilft, ist das Achten auf originale Motive der Erfindung. Hauptsächlich nach diesem Gesichtspunkt ergeben sich unter den von C. V. in Metall geschnittenen lateinischen Kinderspielalphabeten folgende echte Holbeinarbeiten: 1. Alphabet Schneeli Nr. 17. — 2. Schneeli Nr. 29. — 3. Das Bebelsche Kinderalphabet aus Ciceros Offizien. — 4. Das in Augsburg 1524 erscheinende Kinderalphabet (Beiheft des Jahrb. 1907, Nr. 40 a). — 5. Diese neuen Pariser Initialen. Die fünf genannten Buchstabenfolgen sind in der Zeichnung auch die besten.

Dagegen sind Kopien — alle mit horizontal schraffiertem Grund und dreifacher Einfassung — folgende Zieralphabete: a) 0,03 m im Quadrat, September 1523 bei Knoblouch in Straßburg, 1532 daselbst bei Schott, 1533 bei Johann Albrecht, 1557 bei Samuel Emmel. — b) 0,023 m im Quadrat, August 1524 bei Ruff in Verbindung mit Grimm in Augsburg. — c) Das Alphabet Schneeli Nr. 30, seit 1524 in Basel. — d) 0,025 m im Quadrat, seit März 1527 bei Petri in Basel. — e) 0,033 breit und 0,034 m hoch, 1528 bei Herwagen in Straßburg, 1531 daselbst bei Georg Ulricher Andlanus, 1535 bei Camerlander, 1538 bei Crato Mylius, 1542 bei Rihelius. — f) 0,039 bis 0,04 m im Quadrat, 1528 ff. bei Vidoveus und dessen Genossen in Paris. — Die Art, wie in den genannten sechs Kopienalphabeten Holbeinische Motive kombiniert werden, ist für die Beurteilung der Echtheitsfrage ausschlaggebend, die Vermischung ist aber so verwickelt, daß man ohne die Abbildungen der ganzen Buchstabenreihen keinen klaren Begriff geben kann.

Von dem neuen Pariser Alphabet sind mir bis jetzt bekannt: A zwei Kinder tanzen; C drei Kinder klagen um einen zerbrochenen Krug; D drei Kinder schlecken eine Pfanne aus; E vier Kinder auf Steckenpferden nach rechts; H zwei Kinder tragen ein drittes auf einem Kissen; J Zug von lanzentragenden Kindern nach rechts; N drei Kinder mit Schießbogen und erlegtem Hasen; P drei Kinder plündern einen Apfelbaum; Q vier Kinder beim Ausspannen eines Vogelnetzes, das linke vorn mit einer Art Bischofsmütze; S zwei Kinder tanzen durch einen Reifen; T vier Kinder als Narren; V drei Kinder schlagen auf eine Katze los, die einen Vogel gefangen hat. Dieser Buchstabe ist vielleicht etwas geringer, das Motiv kehrt bei Holbein in dem R des kleinen Kinderalphabetes (Woltmann 254, Schneeli Nr. 18) wieder. Die Kinder sind überall nackt, höchstens mit Kopfbedeckungen versehen (Abb. 3). Die Buchstaben A, C, D, E und N sind in dem A, L, D, E und N des Alphabetes Schneeli Nr. 30 kopiert, woraus man die Motive ziemlich getreu erkennen kann.

Über die Motive der noch fehlenden Buchstaben läßt sich eine Vermutung aufstellen, weil sich ein schon erwähntes Kopienalphabet (Paris 1538) in allen bekannten Buchstaben mit unseren Initialen deckt, also wahrscheinlich auch bei den noch unbekannten. Es würde das für das B unseres Alphabetes drei Kinder mit

Digitized by Google

einem großen Korb erwarten lassen, für das K drei Kinder, die sich im Handstand üben, für das L drei musizierende, für das M drei, die im Nachen rudern, für das O zwei mit Jagdhunden an der Leine, für das R dreie, die ein viertes überlegen.

EINZELNE ERGÄNZUNGSBUCHSTABEN ZU BEKANNTEN ALPHABETEN.

8. Zu Schneeli Nr. 43 (Februar 1520) ein Y. mit einem Reihervogel, in Calepini Dictionarium bei Henricpetri 1627.

9. Zu der griechischen Serie, die dem vorgenannten Alphabet benachbart ist, ein zweites *Γ*. mit breiter Blattranke, in Erasmus Adagien bei Froben, Oktober 1520 und ein *Ξ* mit Bandwerk, in Eustathius Frobens 1559.

10. Zu Schneeli Nr. 40 (Mai 1520) ein X mit dem keuschen „Joseph", in Curios Thesaurus linguae latinae, Froben 1561.

11. Schn. Nr. 6, lateinisches Metallschnittalphabet mit Cäsarenköpfen, seit Juni 1521 bei Froben, die Lettern durch einen mittleren Teilungsstrich belebt. Von Schneeli Nr. 6 gehören nur Q 1 und Q 2 zu diesem Alphabet, ferner die von mir schon früher beschriebenen Buchstaben P (Bellingarius) und R (Germanicus); außerdem gehören dazu ein E, M und N, wovon bei Schneeli Nr. 6 nur die entsprechenden Holzschnittkopien aus Herwagens Offizin zu sehen sind. Auch H. A. Schmid hat im Jahrbuch 1899, S. 248 als Beleg für das Holbeinische Metallschnittalphabet irrtümlich nur das E in der Herwagenschen Holzschnittkopie abgebildet. Mit diesen Herwagenkopien ist es eine seltsame Sache. Der Basler Drucker Johann Herwagen druckte neben zahlreichen eigenen Verlagswerken auch in Gemeinschaft mit Froben und Episcopius und zwar 1528, 1529, 1530 und 1531 in reger Gemeinschaft, dann aber mit Ausnahme eines einzigen Falles nicht mehr bis 1538, von welchem Jahr mir wieder sieben gemeinsame Werke bekannt sind. Seit ungefähr 1534 erscheint nun in den Werken seines eigenen Verlages fast das ganze von Holbein einst für Froben in Metallschnitten geschaffene Initialwerk in ziemlich getreuen Holzschnittkopien, fürwahr ein ansehnliches Kopistenwerk. Der Zweck dürfte kein anderer gewesen sein, als bei den Käufern den hinlänglich bekannten Eindruck Frobenscher Drucke zu erwecken und es wäre zu verwundern, wenn es dabei ohne Streit sollte abgegangen sein.

12. Zu Schn. Nr. 6, griechisches Alphabet mit Cäsarenköpfen mit weißen Lettern. Von diesem Alphabet ist nur das *π* bei Schneeli Nr. 6 reproduziert, während man von *Δ* und *Ω* dort wieder nur die Herwagenschen Holzschnittkopien zu sehen bekommt, deren Holbeinische Originale bei Froben seit Oktober 1520 vorkommen. Ferner gehören die von mir schon früher beschriebenen *Γ*, *Θ*, *Φ*, *Σ*, *Ξ*, als Ergänzungen dazu. — Eine besondere Reihe, von der aber nur das *Γ* (= Schn. Nr. 6 *Γ*2) und das *Ω* mit „Tullius Cic." bekannt sind, bei Froben seit August 1520, später bei Bebel.

13. Zu Schneeli Nr. 8 (Jänner 1521) ein K mit zwei Papageien in Gessners Lexikon bei Hieronymus Curio und Henricpetri 1560.

14. Zu Schneeli Nr. 26 (Ende 1521) gibt es außer den schon früher beschriebenen Ergänzungen A, G, M.[1]) O. noch weitere vier schöne Buchstaben, alle in Drucken Henricpetris: B. drei tanzende Kinder, im lateinischen Olaus Magnus 1567 (Abb. 4). — E2 drei Flügelkinder mit einem geflochtenen Stuhl, in Calepini Dictionarium 1564. — F. drei Kinder mit Windrädchen nach links, in Reineccius Reinerus 1580. — L. drei Reifen treibende Kinder nach links, im Hieronymus Cardanus 1554.

(1) Das M in Budaeus Dictionarium graecolatinum bei Henricpetri 1584.

Digitized by Google

Die ganze Buchstabenfolge erfreut sich mit Recht allgemeiner Beliebtheit, Grund dafür ist sowohl die glückliche Übereinstimmung des Formates mit der breiten, mehr andeutenden Schnittweise, als besonders das große Format überhaupt, das die Motive recht deutlich macht, während leider bei manchem anderen Zieralphabet die reichen Bildvorstellungen Holbeins in einen zu kleinen Rahmen gezwängt wurden, daß trotz allen Feinschnittes der Wirkung sichtbar Abbruch geschah. Die Alphabete Schneeli Nr. 26 einerseits und Nr. 21 und 18 anderseits sind hierfür Beispiel und Gegenspiel.

15. Von dem Holzschnittalphabet mit meist einzelnen Kindern, das in der Druckerei des Ulrich Morhart seit Juni 1522 vorkommt (Jahrb. 1899, S. 253, Beiheft 1907, Abb. 15), gibt es noch das *Z* mit einem liegenden, Schilf umbiegenden Kind, 1526 bei Morhart in Tübingen im Melchior Vattlin (Steiff Nr. 114).

16. Zu Schn. Nr. 11 (Ad. Petri, Dezember 1522) ein Q. mit flacher Vase und zwei Lilien, in Melanchthon in Evang. Joh. Commentarii, September 1523. 8⁰.

17. Zu Schn. Nr. 23 Tieralphabet ein Y. mit drei Vögeln, in Manuel Moschopulos bei Walder 1540.

18. Zu dem größeren Metallschnittalphabet (0,026 bis 0,027 im Quadrat), geschnitten von Jacob Faber, das bei Gryphius in Lyon um 1530 auftaucht (Beiheft 1907, Nr. 26), gibt es ein M in Jacobi Sadoleti in Psalmum XCIII interpretatio, 1530, 8⁰. Dieses Original-M ist in dem M von Schneeli Nr. 37 kopiert.

19. Zu dem 1524 in Augsburg erschienenen Kinderspielalphabet (siehe oben bei Nr. 7 das vierte der aufgezählten Originalalphabete), gibt es auch ein B. mit zwei Kindern, deren linkes an sich biegender Stange eine Last (Fischnetz) hebt, das rechte greift in einen umgehängten Sack; kommt 1542 bei A. Weissenhorn in Ingolstadt in Joh. Ecks Apologia pro principibus catholicis vor.

20. Zu dem kleineren Metallschnittalphabet, geschnitten von C. V., das bei Gryphius in Lyon um 1530 bekannt ist (Beiheft 1907, Nr. 33), gibt es noch das K mit einem Kettenhund und das *Z.* mit Bandrollen, beide in Jacob Spiegels Lexikon juris civilis 1541. H. A. Schmid (Jahrbuch 1899, S. 262) vermutete, daß das Alphabet während Holbeins drittem Basler Aufenthalt (1528—1532) entstanden sei. Ich fand jedoch in Drucken, die wohl schon ins Jahr 1525 gehören, bestimmt aber in Augsburger Büchern vom März 1526 Kopien dieser Initialen, die Holbein demnach noch während des zweiten Basler Aufenthaltes gezeichnet hat.

BERICHTIGUNGEN ZUM BISHERIGEN WERK.

Die Angaben über das Auftreten der allerersten Holzschnitte Holbeins sind weder bei Schmid noch in meinen Nachträgen vollkommen genau gewesen; die Schuld daran trägt das etwas undeutliche Kolophon der Frobenschen Ausgabe des Gaza von 1516 und der verfängliche Umstand, daß die zweite Frobensche Gaza-Ausgabe vom Juni/Juli 1518 viele Bogen aus der Ausgabe von 1516 wiederverwendet, darunter auch das Blatt mit dem Kolophon. So hielt ich mehrere Schmuckstücke der zweiten Ausgabe für schon 1516 erschienen. Es kann mich trösten, daß auch der sehr sorgfältige Zettelkatalog der Basler Universitätsbibliothek die Ausgabe von 1518 unter 1516 katalogisiert hat[1]). Es erschienen nun tatsächlich als erste Holz-

(1) Demnach sind auch die Angaben über das Erstvorkommen einiger Holzschnitte von Ambrosius Holbein zu verbessern, und zwar, nach den Nummern meines Verzeichnisses im Beiheft des Jahrbuches 1907 zitiert, folgendermaßen: Nr. 1 kommt erst im August 1517 vor; Nr. 2 erst im Dezember 1517; Nr. 4 erst im August 1517; Nr. 5 erst im Jänner 1518; Nr. 17 vielleicht schon seit November 1517

Digitized by Google

schnitte Hans Holbeins d. J. in Basel das Titelblatt mit Scävola, bezeichnet H. H., im Oktober 1516 bei Froben im Aeneas Platonicus. Darauf der Kindertitel mit der Bezeichnung „Hans. Holb." (Heitz 27) und das Alphabet Schneeli Nr. 1 im November 1516 im Theodorus Gaza, sodann im Dezember das große Kinderalphabet (teilweise bei Schneeli Nr. 2) in Glareans Isagoge in Musicem. Das Breve Leos ad Erasmum, welches den Titel „Hans Holb." und das Kinderalphabet auch enthält, ist nicht ausdrücklich datiert, vielleicht ergibt sich aber noch aus Korrespondenzen oder ähnlichem eine genauere zeitliche Festlegung. Es folgen im März 1517 im Scipio Carteromachus die Enthauptung Johannis (Heitz 30, eine Ausgabe des Encomium moriae, welche das Blatt auch enthält, ist nicht bestimmter datiert), ferner im April 1517 der Lucretiatitel, sodann die Kopie der Venetianischen Bordüre (Pass. 82) im Mai 1517 im Galeotus usf. — Die Ergänzungen zu dem Kinderalphabet (teilweise bei Schneeli Nr. 2), gab ich schon im Beiheft 1907, das N 1 und P 2 von Schneeli Nr. 2 und das O von Schneeli Nr. 3 gehören aber nicht mehr, wie ich dort noch angab, zu diesem Alphabet. Das P 2 und das O sind überhaupt nicht von Holbein, obwohl das O, welches ein Motiv einer Titeleinfassung von Ambrosius Holbein wiederholt, ebenfalls bei Froben vorkommt und auch gleich den Buchstaben des echten Holbeinischen Kinderalphabets von Jacob Faber in Metallschnitt kopiert wurde (siehe Schn. Nr. 2, O 1). Hingegen bilden das N 1 von Schneeli Nr. 2 mit dem W 1 und W 2 von Schneeli Nr. 3 eine nicht weiter ausgebaute Buchstabenreihe Holbeins, die bei Adam Petri seit September 1520 vorkommt.

Das Alphabet Schneeli Nr. 43 kommt bei Froben schon seit Februar 1520 vor.

Das Titelblatt mit Judith und Lucretia (Heitz 95) erscheint bei Cratander schon im Februar 1521 im Lactantius, 4°.

Von den zwei Kopfleisten aus Thomas Wolffs Bibliorum opus integrum 1522, die H. A. Schmid im Jahrbuch 1899, S. 253 erwähnt, kommt die eine mit dem in der Mitte aufgerollten Blattwerk schon bei Froben im Juni 1521, zusammen mit ähnlichen Holbeinleisten, in Erasmus Novum Testamentum 4°, vor. (Genf, öffentliche Bibliothek.)

Der Oktavtitel mit Fortuna, Tod und Landsknecht kommt schon im März 1522 bei Froben vor in Erasmus Epist. nuncup. ad Carolum Caesarem.

in den Adagien des Erasmus, die auf dem Titel die Jahreszahl 1518 tragen, in der Druckanzeige am Schlusse aber vom November 1517 datiert sind. — Nr. 23 kommt schon seit Oktober 1518 vor; Nr. 24 und 25 schon seit März 1518. — In meinem Verzeichnis fehlt noch die ganze Illustrationsfolge für Gengenbachs deutschen Hortulus animae von 1519, die ich erst in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1910, Heft I, dem Ambrosius Holbein zuwies. Hier füge ich dem Werk des Künstlers noch einen kleinen unbeschriebenen Holzschnitt hinzu, das runde Wappen des Kardinals Hadrianus Chrysogonus, in dessen bei Froben in Basel im Juni 1518 gedruckter Schrift De lat. sermone. — Da hier von Ambrosius Holbein die Rede ist, möchte ich die Anregung aussprechen, ob nicht jemand einmal genauer untersuchen möchte, ob das Bild des Todes der Maria, Nr. 573 der Galerie der Akademie in Wien, nicht am Ende mit Ambrosius Holbein in Beziehung zu setzen ist. R. Stiassny dachte (laut Katalog von 1900) an Nürnberg um 1530, Th. v. Frimmel sagt im 4. Kapitel seiner Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen S. 146: Deutscher Meister aus der Gruppe Altdorfers. Wilhelm Suida (Moderner Cicerone, Wien II S. 33) betont die große Verwandtschaft mit dem Porträt eines jungen Mannes von 1524 in der gleichen Galerie, das „vom Monogrammisten H. F. (Hans Fries?) aus dem südwestdeutschen Kreis der deutschen Renaissancemaler herrührt" und vermutet vom Tode der Maria: „sollte er nicht von derselben Hand herrühren?" Allerdings erwähnt Suida bei dem Porträt, daß es fälschlich Ambrosius Holbein genannt werde, was auch ganz meine Meinung ist, aber ich glaube hingegen garnicht, daß das Porträt und der Tod der Maria eine nähere Verwandtschaft miteinander haben, als die vermutliche Baslerische Herkunft beider.

Digitized by Google

Das Metallschnittalphabet mit Kinderspielen, das zuerst mit horizontal schraffiertem Grund, später auf weiß erscheint (Schn. Nr. 16, A, B, C, Beiheft 1907, Abb. 16 und 17), kommt schon im September 1522 bei Adam Petri in Wessels Farago rerum theologicarum vor. Es gibt davon zwei verschiedene Ausgaben, beide in der Basler Bibliothek, aber nur eine enthält einen Buchstaben dieses Alphabetes.

Das Metallschnittalphabet Cratanders, Schneeli Nr. 13 mit weißem Grund, kommt schon seit Februar 1523 vor. Die Buchstaben E und V bei Schn. Nr. 13 mit dem horizontal schraffierten Grund bilden mit Schn. Nr. 15 A, F und P ein anderes Alphabet, das auf die Druckereien Cratanders, Petris und Bebels verteilt seit September 1523 vorkommt.

Das Alphabet Schneeli Nr. 17, in Metall vom Formenschneider C. V. geschnitten, ist erst seit März 1525 bekannt, Holbein muß es aber merklich früher gezeichnet haben, denn in Augsburg kommen schon im August 1524 Kopien vor, die der Formschneider C. V. selbst abgezeichnet und geschnitten hat (z. B. in „Der Psalter des kinigs... Davids, bei S. Ruffen in Verlegung S. Grimms, 4°).

Christi Auferstehung mit Petrus und Paulus an den Seiten, Probedruck, Woltmann Nr. 238 (abgebildet in Hirths Formenschatz 1879). Zur Datierung dieses Holzschnittes kann vielleicht dienlich sein, daß eine Kopie bei Wendelin Rihel in Straßburg in einem Druck mit Vorrede von 1539 vorkommt: „De Ec- / clesiae au / toritate, & de vete- / rum scriptis li- / bellus. / Autore / Philip. Melanch. / ..." 8° (Zürich, Stadtbibliothek).

Zu zwei Holzschnitten Holbeins möchte ich noch Bemerkungen über ihren Inhalt machen. Das berühmte Blatt „Christus das wahre Licht" scheint mir im engsten Anschluß an Wilhelm Farells aufsehenerregende Basler Disputation entstanden zu sein und die Darstellung sollte, wenn man sie an diesem Anhalt prüft, strenger genommen „Das evangelische Licht" heißen. Die Datierung von Schmid (Jahrbuch 1899, S. 255) „vor Mitte 1523" würde so auf Frühjahr 1524 verschoben. — Der Holzschnitt vom Domherren im Totentanz, der in der Originalausgabe unter der vortrefflich passenden Überschrift „Ecce apropinguat hora" steht, in den Basler Probedrucken unter der Überschrift „Der Thumherr", geht auf den Text des Narrenschiffes zurück; zwar nicht auf Sebastian Brants Originaltext, aber auf die interpolierte Straßburger Ausgabe von 1494. Das Kapitel 44 „Gebracht in der kirchen" beginnt in Brants Original:

„Man darff nit fragen, wer die sygen
By den die hund jun kylchen schrygen
So man meß hat, predigt vnd singt
Oder by den der habich schwyngt
Vnd dut syn schellen so erklyngen
Das man nit betten kan noch syngen..."

Dazu schaltet der Straßburger Nachdruck wenige Zeilen später einige Verse ein, welche dies weiter ausspinnen, die nach Zarnckes Ausgabe zitiert so lauten:

„Ich gtar von thumherren nüt sagen
Die in den chor ir vögel tragen
Als wollten si bim altar iagen
Vnd meinen es soll schaden nüt
Die will sie sint geboren lüt
So stand dem adel gar vil zu

Digitized by Google

Das er billicher dan andere du
Ich wust gern was sie wolten sagen
Wan der tüffel hin weg wurdt tragen
Den edelman der inn in lyt
Wo blib der tumherr vff die zyt,
Ich vörch sin adel schirmbt in nüt."

Auf Holbeins Holzschnitt folgt dem Domherrn beim Eintritt in die Kirche ein Falkner mit dem Falken und in deutlicher Anspielung ein Narr mit der Schellenkappe. Der Tod mit der Sanduhr führt den Domherrn ein, dem ungefähr das Schicksal wartet, wie es das Gedicht in seiner verfänglichen Frage in Aussicht stellt. Ist hier eine Textstelle des Narrenschiffes anregend gewesen, so hat beim Holzschnitt der Schlemmer in den Totentanzergänzungen die berühmte Narrenschiffillustration der Völler und Prasser bei zwei Figuren ihre sichtlichen Spuren hinterlassen, selbstredend nicht formal, sondern nur in der Auffassung.

MÖGLICHE ZUWEISUNGEN.

Unter dieser Überschrift sei zunächst eine Gruppe von dekorativen Holzschnitten aus der Zeit vor Lützelburgers Schneidetätigkeit in Basel zusammengefaßt, die, soweit sie überhaupt Anhalt für ihr unsprüngliches Erscheinen bieten, auf die Offizin des Valentin Curio weisen. Die meisten Stücke dieser Gruppe wurden in der älteren Fachliteratur schon Holbein zugewiesen, in H. A. Schmids Verzeichnis von Holbeins Basler Schnitten sind sie aber alle weggelassen. Daß die Stücke in Holbeins allernächste Nähe gehören, sogar im weiteren Sinne in sein Werk, scheint mir nach genauer Prüfung nicht mehr zweifelhaft, wie weit die strenge Echtheit aber im einzelnen geht, ist eine schwere Frage. Bedenken erregt in erster Linie, daß in einem Stück dieser Gruppe ein eigenes Motiv Holbeins so genau kopiert vorkommt, wie man es bei dem Künstler sonst nicht gewohnt ist, denn es handelt sich nicht etwa um eine der sonst häufigen Variationen. Ferner fällt an der Gruppe die große Menge Entlehnungen aus Burgkmair auf, spricht aber an und für sich nicht gegen Holbeins Urheberschaft. Manches, besonders die Querleiste mit den zwei Ranken biegenden nakten Figuren, ist so gut und stimmt so schön mit allgemein als echt anerkannten Holzschnitten überein, daß ich keinen Grund finde, warum man z. B. dieses Stück nicht für vollkommen echt anerkennen sollte. Daß ich mit einem definitiven Urteil über die ganze Gruppe noch zurückhalte, hat darin seinen Grund, daß alle Stücke mit nur einer Ausnahme erst ziemlich nach ihrer Entstehungszeit zur Verwendung kamen, einige erst Jahrzehnte später, wodurch die äußeren Anhaltspunkte wegfallen, und daß die einzelnen Stücke augenscheinlich Fragmente sind, von deren ursprünglichem Zustand, vielleicht als Teile einer größeren Holzschnittdekoration, ich mir einstweilen kein Bild machen kann.

Die Gruppe besteht aus folgenden Stücken:

A 1. Horizontale Zierleiste mit zwei nackten Figuren, welche Ranken mit Füllhornendungen unter ihren Armen durchbiegen, an der linken, rechten und oberen Seite Reste von Einfassungsstrichen, zuerst bekannt aus Valentin Curios Straboausgabe vom März 1523, als Buchschmuck abgebildet in Paul Mantz Holbein-Werk und in L'Art pour tous 1861 Nr. 111, daselbst auf Seite 68 als Holzschnitt aus Holbeins Jugendjahren bestimmt.

A 2. Horizontale Leiste, Curtius stürzt sich, nach links gerichtet, in das Loch, hinten links fünf zuschauende Herren, außen Vasen, unten Feston. An drei Seiten

Digitized by Google

von einfachem Strich eingerahmt, unten offen, zuerst aus Sebastian Münsters deutscher Basler Kosmographie von 1578 bekannt, noch unbeschrieben.

A 3. Horizontale Leiste, in Mitte leerer Schild, rechts von einem Krieger, links von einem nackten Mann gehalten, außen je ein Putte, der in ein Füllhorn bläst; eingerahmt wie A 2, zuerst aus Münsters deutscher Basler Kosmographieausgabe von 1592 bekannt, unbeschrieben.

Die drei Leisten bilden eine Folge und haben gleiches Format, 0,142 bis 0,144 m Breite und 0,045 bis 0,046 m Höhe. Die erste ist ausgezeichnet erfunden, der Stil der Zeichnung stimmt aufs engste zu dem ebenfalls aus Curios Offizin seit 1521 bekannten Holzschnitt in Quartformat mit der Geschichte des Tantalus, in flotter Bewegung übertrifft die Leiste sogar dieses Titelblatt und steht darin dem Crassustitel (Curio seit Februar 1522) und dem Alphabet Schneeli und Heitz Nr. 28 (Curio seit März 1522) noch näher. — Die Curtiusleiste macht durch die fünf steifen Hintergrundsfiguren zunächst einen primitiven Eindruck, so daß man an Arbeiten Holbeins vor seinem Luzerner Aufenthalt erinnert wird, die Hauptfigur des mit dem Roß zusammenbrechenden Curtius ist hingegen trefflich und die Schnittechnik läßt darüber keinen Zweifel, daß die Holzschnittausführung in die Zeit von etwa Jänner 1521 bis Anfang 1522 gehören wird, zudem findet man in der seit September 1521 bekannten Version B der Kebestafel kleine Figuren, die kaum besser sind, als die fünf im Hintergrund. Das Pferd ist, wie der Vergleich mit dem Roß auf dem Holzschnitt des heiligen Martin (August 1520) zeigt, echt Holbeinisch, auch sieht man das gleiche Spiegellicht auf dem mächtigen Hals und am Oberschenkel. Vom September 1523 ist ein Metallschnittitel Holbeins in Oktavformat, ebenfalls mit dem Todessprung des Curtius, bekannt, die Gruppe von Roß und Reiter ist in beiden Fällen recht ähnlich, aber abgesehen von der im einzelnen besser ausführenden Zeichnung des Metallschnittes ist die Hauptsache, der Sturz des Reiters, in der Holzschnittleiste sogar energischer und richtiger gegeben, denn der Curtius des Metallschnittes ist nach einem Reiter auf steigendem Pferd, der noch Zügelführung hat, studiert, wie man nach entsprechender Drehung des Blattes sogleich sieht, im Holzschnitt hat er aber den Sitz im Sattel verloren und ist nur hier ein wirklich nach vorn stürzender Reiter, wie schon das charakteristische Ausgleiten von rechter Hand und Schulter zeigt.

Die Leiste mit dem Schild zwischen Krieger und nacktem Mann kopiert in ihrer mittleren Partie, die seit November 1520 bekannte untere Leiste mit Frobens Druckerzeichen, Basler Büchermarke Nr. 41, aus einem Holbeinschen Metallschnittitel in Oktavformat, und zwar genau, nur befinden sich die Gestalten der Holzschnittleiste etwas weniger in Schräglage, der Schild hat hier straffere Formen und das Pflanzenornament ist bei Gleichheit der allgemeinen Anordnung im einzelnen überlegter und besser gezeichnet und besonders dem Stil der Ornamentik angepaßt, wie sie überhaupt in der hier besprochenen Holzschnittgruppe herrscht, besonders in der gleich im Folgenden auszuführenden Querleiste mit Medaillon. Unsere Holzschnittleiste kopiert aber die Metallschnittleiste mit dem Zeichen Frobens nicht in allen Teilen, denn die Postamente mit den kleinen Reliefbildern, die sich im Metallschnitt außen neben dem Krieger und dem nackten Mann befinden, sind im Holzschnitt durch ein Paar sitzender, blasender Putten ersetzt, die sich mit der Rundung ihrer Füllhörner den Mittelfiguren vorzüglich anschließen. Diese Putten, so echt Holbeinisch sie in ihren Formen und im Stich der Zeichnung anmuten sind in der Stellung zweifellos Kopien aus dem reichen architektonischen Rahmen

Digitized by Google

von Hans Burgkmairs Holzschnitt des Planeten „Venus".[1]) Bei Burgkmair sitzen sie ohne Trompeten unter halben Rundbogen, die Art, wie schön sich der Bewegungseindruck dieser Bogen in den Schwung der Füllhorntrompeten auf unserem Holzschnitt umsetzt und damit den Anschluß an die Rücken der mittleren Figuren findet, ist für die Beurteilung der Echtheitsfrage der Leiste wichtiger, als der Einwand, daß überhaupt fremde Motive darin kopiert sind.

Allen drei besprochenen Holzschnittleisten ist die merkwürdige Anlage eigen, daß sie an drei Seiten mit gerader Linieneinfassung abgeschlossen sind, nach unten aber offen mit geschwungenen Ornament- oder Festonformen enden. Die gleiche Anordnung kommt in dem bis jetzt für echt anerkannten Schnittwerk Holbeins wenigstens einmal in der Querleiste mit der Bergpredigt vor, die bei Froben seit November 1520 bekannt und in anderer Technik und anderem Format ausgeführt ist als unsere drei Holzschnittleisten. Diesen reihen sich, in Stil und Format ähnlich, vier in Holz geschnittene zusammengehörige Querleisten an:

B 1. Horizontale Ornamentleiste mit zwei Sirenen, welche mit Blattwerk, das ihre Arme ersetzt, an Ringen zwischen sich ein Medaillon halten, worin ein bärtiger, behelmter Kopf nach rechts sieht. Die Leiste ist 0,137 m breit, die Höhe, bei allen vier Leisten gleich, beträgt 0,032 m; die Leiste hat seitliche und untere Linieneinrahmung und wurde von Butsch auf Tafel 49 der Bücherornamentik schon als Holzschnitt Holbeins abgebildet. Alle vier Leisten sind zuerst aus Valentin Curios Strabo vom März 1523 bekannt.

B 2. Horizontale Zierleiste mit zwei über Füllhörnern nach außen stehenden Sphinxen, in der Mitte Vase mit drei Kinderköpfen, seitlich einfache Linieneinfassung, Format wie B. 1, von Butsch gleichfalls als Holbein abgebildet.

B 3. Horizontale Leiste, die in den Ausbuchtungen des Ornaments Trophäen gelagert hat, links mit Helm, rechts mit Harnisch, in der Mitte oben ein geflügelter Kinderkopf, seitlich einfache Linieneinfassung, oben vielleicht Reste von solcher. Das 0,143 m breite Zierstück wurde in P. Mantz Holbein-Werk als Buchschmuck und in L'Art pour tous 1861 Nr. 109 abgebildet, daselbst Seite 68 auch als Holzschnitt aus Holbeins Jugendjahren bestimmt.

(1) Dieser Rahmen Burgkmairs und sein unterer Puttenfries sind sehr häufig kopiert worden, manchmal mit Teilen aus Burgkmairs Umrahmung um seinen Holzschnitt „Die Sterck" verbunden, z. B. in einem Qarttitelblatt 1514 bei Knobloch in Straßburg sowie in dessen genauer Kopie (oder Vorlage) bei Ansheim in Tübingen 1515. Auch die linke Seitenleiste des einen Titelblattes in Anshelms Hagenauer Plinius von 1518 ist Kopie nach diesem Rahmen Burgkmairs. Am wichtigsten ist die Metallschnittkopie in einem Pariser Oktavtitelblatt, das ich aus Baptistae Platinae vita summorum pontificum, Paris 1530, bei Johannes Parvus und Petrus Vidoveus, kenne und im ersten Heft des Jahrganges 1910 der Monatshefte für Kunstwissenschaft als im weiteren Sinn in Holbeins Werk gehörend genannt habe; der Metallschnitt, von der Hand des Jakob Faber ausgeführt, ist natürlich wesentlich früher als 1530 entstanden. Der Burgkmairsche Rahmen wurde hier in der Hauptsache recht abhängig kopiert, nur mit der charakteristischen Eigenheit Holbeins, daß die gleichbreiten Seitenleisten des Originals in eine schmale linke und erheblich breitere rechte Leiste abgeändert wurden. Der Kinderfries am Sockel des Pariser Titels enthält in der Gruppe des Apfel haltenden Kindes umkreist vom Reigen der anderen noch eine sichtliche Erinnerung an das gleiche Motiv auf dem Rahmen Burgkmairs, verbindet aber damit zahlreiche andere Gruppen aus einer Basler Handzeichnung Holbeins mit 25 spielenden Kindern (Woltmann Nr. 61). Da in der Handzeichnung das Motiv des Apfel haltenden Kindes schon ganz verwischt ist, so ist vielleicht der Kinderfries des Pariser Titels der von Burgkmair angeregte Übergang zu der Basler Handzeichnung, einen zeitlichen Abstand will ich damit aber nicht behaupten, denn die Kinder des Titelblattes sind ebensogut wie die der Handzeichnung. Auf jeden Fall ist jetzt die nahe Zugehörigkeit des Pariser Titels zu Holbein bewiesen.

Digitized by Google

B 4. Horizontale Leiste, zwei bärtige Tritonen langen mit je einem in Pflanzenwerk übergehenden langem Arm in eine mittlere Vase; Reste von Einfassungsstrichen an allen vier Seiten, 0,142 m breit, noch unbeschrieben.

Die Leisten B 1 und B 2, die mit dem Medaillon und die mit den Sphinxen, sind deutliche Entlehnungen aus der äußeren schwarzgrundigen Umrahmung um Burgkmairs allegorischen Holzschnitt: „Die Sterck", nur die Mittelstücke beider Leisten stammen nicht aus dem Vorbild. Auch hier scheint die Art der Umzeichnung, besonders des dünnen Burgkmairschen Rankenwerks in fleischige Pflanzenornamente, mehr für Holbeins Künstlerhand zu sprechen, als der Gegeneinwand, daß überhaupt kopiert wurde, bedeutet. —

C 1. C 2. Butsch bildete in seiner Bücherornamentik auf Tafel 49 auch einen intarsierten eleganten Pilaster mit Kapitell, in dem zwei Widderköpfe und ein Engelskopf vorkommen, als Holzschnitt Holbeins ab. Man findet diesen Schnitt ebenfalls in Curios Strabo-Ausgabe von 1523, er ist aber daselbst und in der Reproduktion bei Butsch nur fragmentarisch, denn es gehört ein Postament dazu mit dem Relief eines nackten Weibchens, hinter dem ein Mann steht. Außerdem gibt es ein unbeschriebenes Gegenstück, ein intarsierter Pilaster mit Medaillon, Musikinstrumenten und Waffen, am Postament die hübsch bewegte, echt ansprechende Gestalt eines römischen Kriegers. Die beiden jetzt vollständigen Seitenleisten in der beträchtlichen Höhe von 0,275 m sind wohl nur die seitlichen Teile einer einst kompletten Titeleinfassung; ich kenne die Leisten nur aus einem Basler Disputations-Programm, Einblattdruck von 1575 aus der Frey-Grynaeischen Büchersammlung, jetzt in der Basler Universitätsbibliothek: „De / Vera Ecclesia, / Disputatio: / In celeberrimo / ac inclyto Basiliensium Ar- / chigymnasio habita: ...Joannes Baptista Meccardus, Augusta- / nus... M. D. LXXV...", folio.

Mit der bisher behandelten Gruppe hängt der von Passavant als Nr. 93 Holbein zugewiesene Holzschnittitel mit dem Tod der Lucretia unten und Valentin Curios Zeichen oben (Basler Druckermarke 107), seit Juni 1522 bekannt, nah zusammen. Nach Woltmann ist auch hier eine Burgkmairsche Vorlage kopiert; ohne dieselbe gesehen zu haben, muß ich mich eines Urteils über Echtheit enthalten. — Der Holzschnitt des sogenannten Molochopfers, aus der Kosmographie Sebastian Münsters von 1578 bekannt, von Passavant als Nr. 36 Holbein zugeschrieben, steht stilistisch der hier besprochenen Gruppe ebenfalls nahe. Die den Aufbau bekrönende Figur ist auch nach fremder Erfindung gezeichnet, begegnet übrigens im Holbein-Werk auch in dem Buchstaben O des Alphabetes Schneeli und Heitz Nr. 28; im Relief der Opferszene, deren Motiv in vereinfachter Weise schon seit November 1520 auf der Frobenschen Druckermarke Nr. 41 bekannt ist, scheint manches flüchtig gezeichnet und im Eindruck des Schnittes leer, aber die große Schönheit des ganzen Aufbaues und der Zeichnung der zwei Kinder überwiegt das doch alles bedeutend. Ich halte es für höchst wahrscheinlich, daß Passavant richtig geurteilt hat.

Der früheste Termin, an welchem ich die Entstehung der Zierleisten A bis C, besonders nach der darin herrschenden Bewegung beurteilt, für möglich hielte, wäre die Entstehungszeit des seit August 1520 bekannten Oktavtitels in Holzschnitt mit dem Zeichen Cratanders (Basler Büchermarke Nr. 93), aber die Holzschnitttechnik ist um diese Zeit, auch wenn man den günstigeren hl. Martin dem Vergleich zu Grunde legt, doch noch anders. Eine in der Hauptsache gleiche Schnittausführung findet man hingegen seit dem Signet des Thomas Wolff mit dem schweigenden Philosophen (Basler Büchermarke Nr. 13), das seit Jänner 1521 be-

Digitized by Google

kannt ist, und alle Eigenheiten der Zeichnung und des Schnittes, besonders das Wirken mit einzelnen kurzen starken Strichen und Punkten in der Zeichnung des Nackten, findet man am übereinstimmendsten auf dem Quarttitel mit der Geschichte des Tantalus und dem Zeichen Curios (Basler Druckerzeichen Nr. 106), der vom Jahre 1521 bekannt ist, leider ohne genauere Monatsdatierung. Die schönen Holzschnitte, die bei Curio im Februar und März 1522 erschienen sind, dürften dann schon die rückwärtige Zeitgrenze sein. Am wahrscheinlichsten halte ich eine Datierung von Mitte 1521 bis Anfang 1522; Curio, der seit Anfang 1521 druckt, kann und wird demnach auch der Besteller dieser Zierstücke gewesen sein. —

Vier Buchdruckerzeichen des Johann Hervagen in Basel von 1531 und 1532, nämlich die Büchermarken Nr. 139, 126, 127 und 128, die schon alle Holbein zu- und abgesprochen worden sind, möchte ich im Zusammenhang mit gleichartigen Arbeiten in der Fortsetzung meiner Veröffentlichung über Holbeins Holzschnitte für Sebastian Münsters Instrument beider Lichter behandeln. Für die Beurteilung von Nr. 127 und 128 sind eben durch diese neuen herrlichen Holzschnitte andere Grundlagen gewonnen worden, speziell von Nr. 128 bin ich überzeugt worden und anerkenne darin eine direkte Vorzeichnung Holbeins, die vom Formschneider V. S. in Holz geschnitten wurde; Nr. 127, im gleichen Jahr erschienen, kann von Nr. 128 aber nicht mehr getrennt werden. —

In Pariser Drucken der 1520er Jahre, die mit Petrus Vidoveus zusammenhängen, kommt ein Signet mit nackter auf dem Meere schwebender nach oben zeigender Frauengestalt in reichem architektonischen Rahmen vor (0,055 breit, 0,081 hoch), das bestimmt vom Basler Formschneider C. V., der so viel für Holbein gearbeitet hat, geschnitten wurde. Da Petrus Vidoveus mehrfach Basler graphische Arbeiten in Pariser Druckereien eingeführt hat, so ist wahrscheinlich, daß auch die Vorzeichnung für dieses Signet aus Basel stamme. Ob man dabei an Holbein denken dürfe, will ich nur von fern andeuten und nichts weiter, weil es mehrere Varianten gibt, deren zeitliche Verhältnisse mir noch nicht genau genug bekannt sind.

EINE UNRICHTIGE ZUWEISUNG. DER MEISTER C. S.

Der Basler Holzschnitt seit Holbeins dauerndem Weggang nach England, also nach 1532, ist noch wenig untersucht worden, daraus erklärt sich die große Unsicherheit bei Zuweisungen von Holzschnitten aus jenen Jahren, besonders wenn sie von Gelehrten vorgenommen werden, die nicht Kunstforscher von Fach sind. So hat Victor Hantzsch in seinem Leben Sebastian Münsters[1]) auf Seite 76 erwähnt, daß auf der Schweizer Karte des Gilg Tschudy, welche Münster im Jahre 1538 unerlaubterweise herausgegeben hatte, prächtige Randleisten vorkommen, welche vermutlich von Holbein herrühren. Diese Vermutung ist nicht richtig. Die äußere, die Kantonswappen enthaltende Bordüre der Tschudy Karte, die wir ja nur in der Ausgabe von 1560 erhalten haben, ist stilistisch im Jahre 1538 nicht gut denkbar, sie wird also eine Zutat von 1560 sein, aber die innerhalb, auf der eigentlichen Karte, als seitliche Einfassung des Textes von Lycosthenes angebrachten zwei Zierleisten mit je einem Kinderkopf zwischen zwei Voluten sind ihrem Stile nach sicher zur Zeit der ersten Ausgabe (1538) gemacht worden. Diese sind nun das Werk eines in Basel vielfach beschäftigten aber bisher noch gar nicht erkannten Meisters, der sehr wohl zu Holbein im Schülerverhältnis gestanden haben kann, und diesem besonders im Anfang der 1530 er Jahre sich wieder merklich zu

(1) Abhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 18. Bd. phil.-hist., 1898.

Digitized by Google

nähern scheint, und ich würde mich nicht wundern, wenn man in ihm noch eines Tages den von mir schon mehrmals vermuteten Helfer bei einigen nicht ganz authentischen Holzschnitten Holbeins erkennen sollte. Da einzelne seiner Holzschnitte auch schon früher (Passavant, Rumohr) fälschlich Holbein zugewiesen wurden, so scheint es mir angezeigt, um ähnlichen Verwechslungen vorzubeugen, diesen Künstler durch den Umriß seines Werkes hier einmal festzustellen, sicher bekannt sind wenigstens seine Initialen, es ist der Monogrammist C. S. der Notitia dignitatum, wie man ihn zum Unterschied von den allzuvielen und noch so wenig unterschiedenen Monogrammisten C. S.[1]) einstweilen nennen mag, das heißt der mit dem verschlungenen Monogramm C. S. unterzeichnende Illustrator der in Basel 1552 erschienenen Ausgabe der Notitia dignitatum. (Nagler, Monogrammisten Nr. 3987.) —

Ein ziemlicher Teil des graphischen Werkes dieses Meisters C. S. besteht in Umzeichnungen nach fremden Vorlagen, worin er seinen persönlichen Geschmack dennoch sehr deutlich auszuprägen weiß. Gelegentlich hat er auch bei Holbeinschen Motiven, besonders aus dessen Initialen, reichliche Anleihen gemacht, trotzdem ist er ein Mann von ausgeprägter Eigenart, der sich seine Hand zu einem sicheren, sich längere Zeiten hindurch gleich bleibenden Strich erzogen hat. Der Grundzug seiner Zeichnung ist etwas stark robust, dem Derben sich nähernd. Eine bezeichnende Eigenheit, an der man ihn, wenn man sie einmal erfaßt hat,

(1) Einen kleinen Beitrag zur Abgrenzung des Werkes jener Monogrammisten C. S., die bald als Meister Christoph von Straßburg, bald als Christoph Stimmer und Christoph Schweitzer gedeutet werden, kann ich hier aus meinen Untersuchungen über den Basler Formschnitt geben. Nagler zählt bei Nr. 669 der Monogrammisten unter dem Namen des Christoph Stimmer auch Städtebilder der Kosmographie Sebastian Münsters auf, darunter die Ansicht von Weißenburg. Das C. S. auf diesen Städteansichten ist jedenfalls in den meisten, wenn nicht gar in allen Fällen, nur Formschneiderzeichen des Straßburger Formschneiders Meister Christoph, worin ich den Untersuchungen Heinrich Alfred Schmids über den Meister Christoph (in Hiller von Gaertringen: Die Insel Thera, Berlin 1899) nur beistimmen kann. Von der Ansicht von Weißenburg, die mit den Buchstaben C. S. und dem Schneidemesserchen versehen ist, bin ich gewiß, daß die Vorzeichnung von Conrad Morant herrührt. Dies ergibt sich aus der vollkommenen Stilgleichheit der Weißenburger Ansicht mit dem (kleineren) Holzschnitt der Straßburger Münsterfassade, der mit der Jahreszahl 1548 und ebenfalls den Buchstaben C. S. sowie dem Schneidemesserchen und dem Klöppel versehen doch ein gesichertes Werk des Zeichners Conrad Morant ist. Letzteres erhellt daraus, daß eine Kopie (oder Wiederholung?) in größerem Format, die mit dem Formschneiderzeichen M. H. aber mit keiner Jahreszahl versehen ist, am Ende ihres beigedruckten Textes über die Geschichte des Münsterturmes aussagt: „Anno 1548 hats Conrat Morant von Basel, Burger zu Straßburg dem lieben Vatterland zu lob, vnd allen werckmeisteren Deutscher Nation zu besondern wolgefallen, abconterfät." Der Ausdruck „hats Conrat Morant" und das Vorkommen der Jahreszahl 1548 nur auf dem kleineren (bei Nagler fehlenden) Holzschnitt der Münsterfassade entscheidet demnach, daß diese kleinere Ansicht das gesicherte Werk Morants ist; außerdem stimmt diese Ansicht auch im Stil mit dem großen Holzschnitt der Vogelschau auf die Stadt Straßburg aus demselben Jahr überein, der als Werk des Malers Conrad Morant durch Beischrift gesichert ist (abgebildet in Seyboth: Das alte Straßburg), ja sie gehörte offenbar zu dieser Vogelschau von Straßburg. Zwei sichere Vorzeichnungen Morants sind auch die sogenannten Ansichten von Calydon und Thessalonike (tatsächlich eine Ansicht aus Basel) in Gerbels praefatio zu Sophianos descriptio Graeciae, in Basel bei Oporin 1545 erschienen.

Die kleinere Ansicht der Straßburger Münsterfassade sah ich im Kupferstichkabinett des Klosters Lambach in Oberösterreich, die größere in der Albertina in Wien. Conrad Morant, der aus Basel stammende und auch für Basel tätige Künstler, fehlt übrigens im neuen Schweizer Künstlerlexikon, ebenso der „Georgius Basiliensis formularum sculptor", der in Marburg 1538 tätig war (Werke desselben in der Wiener Hofbibliothek).

Digitized by Google

leicht erkennt, ist eine anffallende Zeichnung der Augenpartien; dort und an den Nasenflügeln liebt er auch dicke Striche, so daß die Gesichter manchmal um Augen und Nasen verschwollen erscheinen, ja der Panther auf einer Ptolemäuskarte sieht fast aus, als hätte er eine Brille auf. Im Ganzen ist seinen Gestalten ein großzügiges Wesen eigen und das Zeichnen ist ihm jedenfalls flott von der Hand gegangen, er gehört unter den deutschen Illustratoren seiner Zeit schon zum guten Mittelstand. Für einen Basler Künstler, dessen Tätigkeit unmittelbar auf die Holbeins folgt, ist vielleicht seine Ornamentik am wenigsten befriedigend. Holbeins Einwirkung beherrscht den Meister C. S. übrigens durchaus nicht, innerlich ist er ihm auch nicht gerade wahlverwandt. Ich zähle im Folgenden von seinen in Basel erschienenen Holzschnitten nur die wichtigeren, und nur, was ich für ausreichend gesichert halte, auf, denn es ist hier nicht meine Absicht, sein Werk ausführlicher zusammenzustellen, doch ich stelle diese Arbeit in Aussicht und würde sie mir gern gesichert wissen. —

Die früheste ganz sichere Arbeit aus Basler Drucken sind zwei Inschrifttafeln in Art ornamentaler Holzbildhauerei, die 1534 in der von Bebel und Genossen gedruckten Biblia hebraica Sebastian Münsters vorkommen, später mehrfach auf den Landtafeln „Frankenland" und „Schwabenland" in Münsters Cosmografie-Ausgaben. Sehr wahrscheinlich sind aber schon die beiden Basler Signete Adam Petris, später Henricpetris, Nr. 69 und 72, vom Jahr 1527[1]) und der damit vollkommen gleiche Holzschnitt einer Scheibe der zwölf Monate mit Landschaft und Ruderschiff innen im Kreise, der im gleichen Jahre 1527 in Sebastian Münsters Kalendarium hebraicum erschien, von unserm Meister C. S.; ebenso wahrscheinlich die einfachen architektonischen Einrahmungen der „Canones" in Frobens Oktavausgabe von: Novi testamenti editio postrema von 1530 (Exemplar Stiftsbibliothek in Kremsmünster), später auch in den Ausgaben von 1532 und 1535. Im Jahr 1536 erschien von ihm bei Henricpetri die Titelillustration in Sebastian Münsters Organum Uranicum mit vier schwebenden Putten, welche eine Planetenscheibe drehen. Dieser Holzschnitt legt es nahe, auch bei den seitlichen und unteren Randleisten[2]) des bei Henricpetri gedruckten Wandkalenders Sebastian Münsters für 1533, an den gleichen Zeichner zu denken.

Möglicherweise fällt noch ins Jahr 1536 der Großteil der Illustrationen der „Notitia dignitatum", von denen zwei mit den verschlungenen Buchstaben C. S. bezeichnet sind. Die Ausgabe der Frobenschen Offizin ist zwar erst von 1552 bekannt, man sieht aber aus dem Vorwort, daß sie erheblich früher vorbereitet wurde, denn es heißt dort, daß Beatus Rhenanus († 1547) Worterklärungen dazu hätte liefern sollen, der aber, weil er zögerte, von der unvollendeten Arbeit wegstarb. Jedenfalls ist die eine signierte und besonders gute Illustration eines sitzenden Mannes, der Füllhorn und Standarte hält, in der Standarte datiert: „Provincia Palestina M. D. XXXVI." Von der ganzen Fülle großer und kleiner Illustrationen der Notitia gehören nur die auf Blatt 3, 4 und 12 einer anderen Richtung, etwa der des Hans Rudolf Manuel Deutsch an, alle anderen sind vom Meister C. S. gezeichnet[3]); die letzte, nämlich das Zwiegespräch zwischen Kaiser Hadrian und dem Philosophen Epictetus, scheint mir von etwas anderem Schnitt zu sein, darin den Illu-

(1) Die Bathseba im Bade, die ich in Zeitschrift für Bücherfreunde XII, S. 443 mit diesen Signeten in Zusammenhang brachte, verdient tatsächlich alle Beachtung.

(2) Teilweise abgebildet im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, Jahrg. 1909.

(3) Nagler, Monogr. Nr. 3987 trifft keinen Entscheid über die Illustration der Notitia im allgemeinen und sagt bloß: „Die Notitia haben mehrere gute Holzschnitte, aber nur zwei tragen das Zeichen".

Digitized by Google

strationen der Cosmographie (siehe unten) verwandter. Im Jahre 1537 erschienen dann bei Froben die 29 Illustrationen zur Quartausgabe des Bayfius, im gleichen Jahre bei Westhemer und Brylinger im Maturinus Corderius (Ex. Lausanne) das Signet des erstgenannten Druckers Nr. 159a, und demnach ist wohl auch das seit 1536 bekannte Signet Nr. 160 vom Meister C. S.

Das Jahr 1538 brachte die große Arbeit an Gilg Tschudys Schweizerkarte, sowohl die Karte selbst als deren vier ornamentale Inschrifttafeln und die zwei Zierleisten mit Kinderköpfen, ferner ein von Hervagen und Froben verwendetes Alphabet (doppelte Einfassung, Grund hor, schraff., 0,018 bis 0,019 im Quadrat) von 23 Buchstaben mit einzelnen Kindern, Sirenen, Ornamenten, bei A ein Stein stoßendes Kind, das C mit liegenden Hirschen, im O ein auf den Händen stehendes nacktes Kind. Im gleichen Jahre erschien in Alciatus Parergon bei Hervagen und Froben der große Holzschnitt einer Fahnen haltenden Dame neben einem Wappen, den ich früher (Zeitschrift für Bücherfreunde XII, S. 445) fälschlich der Richtung des Monogrammisten H. O. zuwies.

Von 1539 seien genannt der Holzschnitt eines Mannesoberkörpers, der eine Scheibe hält, in Frobens Tertullian in Folio, 1550 wiederholt, ferner ornamentale Leisten, mit zwei Kindern neben einem Schild bei Lasius, mit Kandelabersäulen bei Frieß und das Signet des Wolfgang Frieß (abgebildet in der Zeitschrift für Bücherfreunde XII, Nr. 223), sodann die beiden Druckermarken Brylingers Nr. 168 und Nr. 175, endlich ein in verschiedenen Druckereien Basels verwendetes Alphabet zahlreicher Buchstaben (doppelte Einfassung, weißer Luftgrund), vielfach mit Kopien nach Holbein, im O sitzt ein Kind, das am Finger saugt, im P ein Knabe mit einem Streichinstrument, im Q 1 einer mit einer Laute, im Q 2 liegt ein Hirsch.

1540 erschien bei Henricpetri wieder ein großes Holzschnittwerk, an dem der Künstler in den letzten 1530er Jahren gewiß reichlich zu tun hatte, ich meine die gesamten Holzschnitte für Sebastian Münsters Ausgabe der Geographie des Ptolemäus, soweit sie in diesem Buche neu auftreten, also im einzelnen: Titelblatt mit Fackel haltenden Kiegern hinter Säulen, einst von Rumohr und von Passavant Nr. 125 für Holbein angesprochen und die von denselben Autoren (Pass. Nr. 126) ebenfalls Holbein zugewiesenen zwei Seitenleisten, worin auf Säulen oben je ein Knabe eine große Kugel rollt, ferner folgende Landkarten mitsamt ihrem ornamentalen und figürlichen Schmuck: Typus universalis — Typus orbis a Ptolemaeo descriptus — Tabulae Europae I. bis X. — Tabulae Africae I. bis IV. — Tabulae Asiae I. bis XII. — Tabula nova prima, Europa — Gallia, nova tabula IV. — Germania, nov. tab. VI. — Suevia et Bavaria n. t. XI. — Franconia n. t. XII. — Polonia n. t. XV. — Terra sancta n. t. XVI. — Novae insulae n. t. XVII. — Africa n. t. XVIII. — India n. t. XIX. — Lacus Constantiensis n. t. XX. — Vom Jahr 1540 wären noch das Buchdruckerzeichen Henricpetris Nr. 76 und ein Alphabet von 20 Buchstaben bei Hervagen zu nennen (doppelte Einfassung, kar. schraff. Grund, 0,042 im Quadrat), das biblische Bilder und Herkulestaten in freier Anlehnung an Holbeins Alphabet (Schneeli und Heitz Nr. 40) enthält, im C Simson und Dalila, bei E den Herkulesknaben, bei P Alexander und Diogenes. Ganz so gewiß, wie bei den anderen bisher genannten Zuweisungen, bin ich allerdings hier nicht. Im Jahre 1540 und 1541 erschienen zwei Alphabete, das eine mit einigen Cäsarenköpfen, das andere mit nach Holbein kopierten Kinderspielen, bei Schneeli und Heitz als Nr. 35 abgebildet (wo aber A und P fremde Zutaten sind). Beide Alpha-

Digitized by Google

bete wies ich früher[1]) dem von mir aufgestellten Meister des Basler Minervasignetes zu, jetzt sehe ich sie für sichere Arbeiten des Meisters C. S. an. Von 1541/42 stammt noch das Froben-Signet Nr. 55.

Die zuletzt erschienene Arbeit ist, abgesehen von der Ausgabe der Notitia, eine Illustrationsmenge in Sebastian Münsters erster Kosmographieausgabe von 1544. Über die Entstehungszeiten der betreffenden Holzschnitte will ich noch keine allgemeinen Vermutungen aussprechen, weil Münster seine Kosmographie aber lange Jahre lang vorbereitete, so wären wohl bei manchen Schnitten ziemlich frühe Daten an und für sich möglich. Die Technik der Zeichnung und vor allem des Schnittes erscheint nicht bei allen in Betracht kommenden Blättern der Kosmographie gleich, im allgemeinen herrscht aber eine derbere Technik, wie sie auch einige Arbeiten Holbeins und seines Kreises und wohl auch des Meisters C. S. selbst aus den Jahren 1530 bis 1533 zeigen. Die Illustration der Notitia dignitatum und Hadrianus und Epictetus nähert sich, wie bereits erwähnt, im allgemeinen Eindruck der Technik sowohl der Art vom Anfang der 1530er Jahre, als auch den Kosmographieillustrationen, ich will aber damit nur die Beobachtung geben, ohne Schlüsse daraus zu ziehen. Er seien nun zunächst einige zweifellos von unserm Meister C. S. gezeichnete Illustrationen der Kosmographie von 1544 genannt: Bärtiger, unbedeckter Kopf des Mahomet, nach rechts vorn (S. 579) und damit auch die Köpfe von Othomannus (S. 574) und einigen anderen Türken. — Der Babylonische Turm (S. 25). — Ein Leuchtturm (S. 234) — Ein Wasserfall (S. 253) — Der Schiffbruch (S. 459) — Der Auerochs (S. 498) — Das ans Kreuz geschlagene Christenkind (S. 86) — Die mit der Stirne zusammengewachsenen Zwillinge (S. 434) — Herkules mit der Keule nach vorn links (S. 650) und demnach auch die vor dem dreiköpfigen Ungeheuer knieende Frau (S. 56) — Ein spinnender Mann (S. 385). — Durch die genannten Beispiele wird noch eine größere Zahl von Illustrationen als Werk des C. S. mitbestimmt, die ich hier nicht namhaft zu machen brauche. Zieht man aber von den Illustrationen der Notitia die zahlreichen kleinen runden wenig schraffierten zum Vergleich heran, so erkenne ich deren Art in einer weiteren Illustrationsgruppe der Kosmographie wieder, die man durch Holzschnitte, wie der kleine Reiter über die Holzbrücke (S. 143) oder der Kriegselefant (S. 631), kennzeichnen kann. Von allen bisher genannten Beispielen scheint mir aber auch eine Illustration wie der mit dem Elefanten pflügende Mann (S. 626) stilistisch nicht recht trennbar und durch diese und ähnliche Brücken verbunden, scheint es mir sehr wahrscheinlich, daß dann auch die große Illustrationsgruppe dem Meister C. S. zuzuweisen sei, die etwa durch folgende Holzschnitte gekennzeichnet wird: Zwei Nackte wärmen sich in einem Zimmer am Feuer (S. 159) — Bad unter einem Holzdach (S. 253) — Zwei Fürsten, die sich um eine Krone in den Haaren liegen (S. 134) — Ein hockender Affe nach rechts (S. 616) — Die Wölfin säugt Romulus und Remus (S. 100) — Die nackte Lucretia ersticht sich (S. 117). Die zwei letztgenannten betreffend kann ich die Vermutung allerdings nicht zurückhalten, daß sie doch deutlicher auf die Jahre 1530 bis 1533 zu weisen scheinen, wo die Berührung des Meisters C. S. mit Holbein sehr eng gewesen sein dürfte.

Zusammengefaßt hat sich also ergeben, daß der Meister S. C. der Notitia für die Kosmographie Münsters, mit dem er ja schon vielfach in Verbindung getroffen wurde, bestimmt eine gewisse Anzahl von Illustrationen geliefert hat, und für recht wahrscheinlich halte ich, daß er darüber hinaus als der eigentliche charakteristische

(1) Zeitschrift für Bücherfreunde, Jahrg. XII, S. 444.

Digitized by Google

Illustrator der Erstausgabe dieses ungemein verbreiteten Buches anzusehen ist, neben dem natürlich noch einige andere Zeichner, gute und schlechte, zu Wort kamen. Es kann schon sein, daß aus den folgenden Jahren noch Holzschnitte des Meisters C. S. in Basel gefunden werden, aber nach meiner jetzigen Kenntnis des Gebietes hört mit dem Jahr 1544 die greifbare Tätigkeit desselben in Basel auf, abgesehen von den Illustrationen der Notitia dignitatum, die erst 1552 erschienen, aber offenbar früher entstanden sind.

Nicht nachweislich, aber dem Zusammenhang entsprechend höchst wahrscheinlich auch in Basel entstanden, ist eine der größten Leistungen unseres Meisters C. S., nämlich die meist mit seinem verschlungenen Monogramm bezeichnete Holzschnittfolge von Fahnenschwingern und Bannerträgern der Schweizer Kantone, die Nagler mit Recht unter der gleichen Nummer 3987 mit den zwei bezeichneten Illustrationen der Notitia dignitatum anführt. Das Basler Kupferstichkabinett besitzt 16 Blätter dieser Folge, Nagler spricht nur von zwölfen. Das weiter oben beschriebene Signet des Wolfgang Frieß, seit dem Jahr 1539 bekannt, steht dieser Folge äußerst nah, ich glaube an gleiche Entstehungszeit.

Es liegt mir fern, die leichfertigen Hypothesen, die über den Meister C. S. der Bannerträger, oder was dasselbe ist, der Notitia dignitatum schon aufgestellt wurden, vermehren zu wollen, aber man muß darauf hinweisen, daß ein Malername, der zu den Initialen C. S. paßt, in Basel von 1519 bis zu dem im Jahr 1541 erfolgten Tod seines Trägers vorkommt, nämlich der des aus Konstanz stammenden Conrat Schnitt. Von ihm, der dem neuen Schweizer Künstlerlexikon nur als Flachmaler gilt, gibt es als beglaubigtes Werk das bekannte Wappenbuch im Basler Staatsarchiv. Diese aus Holzschnitt, Federzeichnung und Malerei kombinierten Wappen bieten leider nicht so breite Vergleichsmöglichkeiten, als man wünschen möchte, aber ich muß bekennen, das was sie stilistisch zeigen, widerspricht dem Stil des Meisters C. S. der Notitia absolut nicht. Seine Identität mit Conrat Schnitt behaupte ich damit noch nicht endgültig, aber es wäre zaghaft, auf die stilistisch durchaus diskutable, äußerlich sogar höchst nahe gelegte Möglichkeit nicht hinzuweisen.

Digitized by Google

DIE DARSTELLUNG VON DINANDERIES AUF NIEDERLÄNDISCHEN BILDERN

Mit zwölf Abbildungen auf drei Tafeln

Von RUD. ARTHUR PELTZER

Wer die Bilder der altniederländischen Schule rein auf das Gegenständliche hin durchsieht, dem wird die Fülle von Metallgegenständen auffallen, die sich überall dargestellt finden. In den sauberen Stuben, in denen sich etwa die Geburt oder der Tod Mariens oder die Verkündigung abspielt, glänzt und gleißt allerlei Hausrat in Wandnischen, auf Fensterbänken, Stollenschränken und Kaminen. Aus Metall, häufig mit Kristall, Achaten, Edelsteinen und Emaille verziert, prangt der Thron der Gottesmutter. Im Innern der Kirchen sieht man die kunstvollen Taufbecken, die mannigfachen Beleuchtungsgegenstände, die Weihwassergefäße, den reichen Altarschmuck. Selbst die Kleidung der Menschen wie das Geschirr der Pferde ist reich mit Metall verziert. Je mehr sich die Herrschaft der Renaissancekunst ausbreitet, um so üppiger und reicher gestaltet sich der Metallschmuck der Bauten, der oft alle Teile wie wilder Efeu in phantastischer Weise überwuchert. So bildet das häufige Vorkommen von allerlei Metallgegenständen geradezu ein charakteristisches Kennzeichen niederländischer Gemälde und wird unter Umständen bei Zweifeln über die Zugehörigkeit zu der einen oder der anderen Schule in Betracht zu ziehen sein. Denn vergeblich schauen wir uns auf altdeutschen Bildern nach all diesen Geräten um. Einfaches irdenes Geschirr, Holzteller und Zinn erscheint dort an Stelle des goldig glänzenden Erzes. Nur die sogenannte Kölnische Schule macht hier eine Ausnahme, wie sie ja auch hinsichtlich der malerischen Auffassung und Technik in größter Abhängigkeit von den Niederlanden steht. Bei den Italienern aber werden wir die Wiedergabe solcher Gegenstände schon aus dem Grunde nicht suchen, weil diese Betonung des stillebenartigen Details ihrem künstlerischen Empfinden widersprach.

Fragen wir, wie es kommt, daß gerade bei niederländischen Malern diese besondere Vorliebe für blinkendes Metall entstanden ist, so ergibt sich als wichtigste Ursache die hohe Blüte der Metallkunst, insbesondere der Gießkunst und der Treibarbeit im früheren Herzogtum Burgund. Kein Land hatte eine so blühende Metallindustrie wie die südlichen Niederlande. Das Absatzgebiet derselben dehnte sich gleich dem der berühmten flandrischen Tuchfabriken fast über ganz Europa aus. Nach dem Hauptsitz dieser Metallgewerbe, der reichen Stadt Dinant an der Maas, wurden die Erzeugnisse — ähnlich wie die Kunstwirkereien nach der Stadt Arras (Arrazzi) oder die Majoliken nach Majorka, die Fayencen nach Faenza — „Dinanderies" genannt und haben diesen Namen auch beibehalteu, obwohl Dinant bereits im Jahre 1466 durch den Herzog von Burgund mit Feuer und Schwert fast dem Erdboden gleichgemacht wurde, und die Batteurs[1]) oder Kupfermeister, wie man die Fabrikherren nannte, sich meist nach Brügge, Brüssel, Namur, Tournai, Antwerpen, Aachen und anderen Plätzen verzogen hatten[2]). Das Material, welches diese Werkstätten verarbeiteten, war fast ausschließlich der Messing, denn die Grundlage dieser Industrie der Maasstädte bildeten die auch heute noch nicht aufgebrauchten gewaltigen Lager von Galmeierz (Zink), das den Kupfererzen zugesetzt wurde.

(1) Von battre = schlagen, treiben.

(2) Vgl. R. A. Peltzer, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) usw., Aachen 1909. Dort auch die Literatur über Dinanderies.

Digitized by Google

Guicciardini vergleicht in seiner bekannten Beschreibung der Niederlande (1567) das Land um Namur mit der feuersprühenden Schmiede Vulkans; überall werde dort getrieben, geschmiedet, gegossen, gehämmert und geschweißt. Auch die Menge von Messinggegenständen in den Wohnungen und Kirchen fiel den Ausländern auf. So bemerkt, um nur ein Beispiel zu nennen, ein anderer Italiener, der in den Jahren 1517/18 die Niederlande bereiste, in seinem Tagebuch: „In allen Kirchen Flanderns sind baumartige Standleuchter im Chor und gut gearbeitete Lesepulte und anderer Schmuck der Altäre und Kapellen aus Messing („de octone"), der hier reichlich vorhanden ist. Kessel, Töpfe, Pfannen und alle Küchengeräte hat man aus gleichem Metall."

Die Bezeichnung „Bronze", welche meist auf solche Arbeiten angewandt wird, und die sich neben noch unbestimmteren Bezeichnungen, wie „Metall" und „Erz", auch in den Bilderbeschreibungen moderner Galeriekataloge gewöhnlich findet, ist also ungenau. Was wir auf den Gemälden dargestellt sehen, ist gewöhnlich Messing. Manchmal freilich muß es zweifelhaft bleiben, ob der Maler nicht etwa Gold hat darstellen wollen, und die Ähnlichkeit mit dem Messing nur dem Unvermögen des Künstlers zuzuschreiben ist, die feinen Nuancen zwischen dem Glanz des Goldes und des Messings, den man wegen dieser äußeren Ähnlichkeit ja auch „Golderz" nannte, herauszubringen. In der Regel aber kann die Bestimmung nicht zweifelhaft sein, da es sich um Gegenstände handelt, wie sie damals in großer Zahl aus Messing hergestellt wurden, und deren einstige Verbreitung auch durch literarische Quellen genügend bezeugt ist. Erhalten haben sich freilich nur vereinzelte Spezimina aus ganz früher Zeit. Der Wert des Materials, die Zerstörung des Kircheninventars in den Zeiten der Reformation und der Revolution, der Wandel des Geschmacks, dies sind die Ursachen, weshalb so wenig auf uns gekommen ist. Was aber noch vorhanden ist, wie jene stolzen Adlerpulte, gewaltigen Taufbecken, deren mit Figuren geschmückte Deckel sich oft bis zur Höhe von sechs Metern erheben, riesige Leuchtergitter, Standleuchter und Kronleuchter aller Art, gravierte und mit Emaille verzierte Grabtafeln, ganz zu schweigen von all den Geräten des täglichen Lebens, den Schüsseln, Kannen, Becken der mannigfaltigsten Form, das alles zeigt eine Größe des Stils und eine Pracht der Ausführung, die einzig dasteht und zweifellos auch auf die Phantasie der damaligen Künstler einen großen Reiz ausgeübt hat. Gewisse Formen des Metallschmucks auf niederländischen Gemälden, die uns als bizarre Übertreibungen erscheinen, werden erst angesichts solcher Originalwerke verständlich. Andererseits erfährt das glänzende Bild, welches wir uns schon auf Grund der erhaltenen Arbeiten von den Schöpfungen der Dinandiers machen müssen, eine wertvolle Ergänzung durch diese Abbildungen auf gleichzeitigen Gemälden. Für die Geschichte des Kunstgewerbes ergeben sich hier wichtige Hinweise für die Bestimmung der ältesten Formen, die Verwendung und Verbreitung solcher Geräte. Eine Zusammenstellung der wichtigsten derartigen Darstellungen dürfte daher nicht unwillkommen sein.

Schon bei den Begründern der nordischen Malerei, den Gebrüdern van Eyck, finden wir diese Vorliebe für das schimmernde Metall so ausgeprägt, daß ein so guter Kenner wie James Weale von „very Eyckian" Messinggerät spricht[1]). In der Tat besteht das stillebenartige Beiwerk, mit welchem die Eycks ihre Interieurs an-

(1) Gelegentlich der Besprechung einer einem Nachfolger des Jan van Eyck zugeschriebenen Darstellung der Maria mit Kind, auf welcher verschiedene Gegenstände aus diesem Metall vorkommen. The Burlington Magazine, VI. Bd., XI. Heft, April 1909.

Digitized by Google

zufüllen pflegten, nicht zum mindesten aus Dinanderies-Geräten, wie sie in ihrer Heimat, an der Maas, hergestellt wurden. So sehen wir auf der Verkündigung des Genter Altars in einer in die Wand eingebauten gotischen Nische ein dem modernen Teekessel ähnliches Gefäß über einer Schüssel hängen; das daneben angebrachte Handtuch läßt über den Zweck dieser Geräte keinen Zweifel aufkommen (Abb. 1). Es ist die Waschvorrichtung,[1]) wie sie in ähnlicher Form auch noch auf vielen anderen Gemälden und Stichen des XV. und XVI. Jahrhunderts erscheint. So auf dem Mérode-Altar des Meisters von Flémalle, auf der Verkündigung des Justus von Ravensburg in Genua, auf Bouts' Abendmahl in Löwen und auf den beiden Darstellungen des Todes Mariä von dem gleichnamigen Meister in München und Köln. Die Form dieser messingnen Lavabo-Kessel, die noch in manchen Kirchen Belgiens und Westdeutschlands im Gebrauch sind, ist jahrhundertelang dieselbe geblieben. Manchmal findet sich auch statt des Kessels eine Kanne mit der dazugehörigen Waschschüssel aus Messing, z. B. auf dem Bilde des Simon Marmion im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 2). Ein besonders schönes Exemplar mit Henkel und langem Ausgußrohr sieht man in dem reich ausgestatteten Gemach der hl. Barbara auf einem anderen Bilde des Meisters von Flémalle im Prado (Abb. 3); eine einfacher gestaltete Kanne auf der dem Meister des Todes Mariä zugeschriebenen Verkündigung[2]) (Paris, Porgès), einem Bilde, das überhaupt wegen der zahlreichen, luxuriösen, metallenen Einrichtungsgegenstände hervorzuheben ist. Außer diesen Waschgefäßen und Schüsseln findet man fast in jedem Gemache Kannen zur Aufbewahrung des Trinkwassers oder des Weines (Verkündigung des Petrus Christus im Prado, Abb. 4; neben der Kanne liegen zwei Tellerwärmer, zu denen Kohlenbecken gehören) meist von der gleichen schlanken Gestalt, wie sie ähnlich noch heute in verschiedenen Sammlungen aus Messing gegossen zu sehen sind; der Deckel trägt gewöhnlich einen sitzenden Löwen, während der Griff als Drache, das Ausgußrohr als Vogel gebildet ist[3]). Wenn eine solche Kanne, wie z. B. auf den Bildern Rogers van der Weyden (Verkündigung in der Pinakothek und Maria mit Kind und Heiligen im Städelschen Museum; Abb. 5 und 6) und Memlings (Thronende Madonna, Kaiser-Friedrich-Museum), des Meisters von Flémalle (Heil. Barbara), des Meisters des Lebens Mariä (Verkündigung in der Pinakothek) als Blumenvase für die symbolische Lilie dient, spricht man von „Marienkrüglein", ohne daß aber deswegen Gold als Material angenommen werden muß, zumal ja häufig auch Majolikavasen zu dem gleichen Zwecke benutzt werden.

Besonders zahlreich sind Beleuchtungsgegenstände dargestellt. Namentlich der messingne sorgfältig abgedrehte Handleuchter, der aus einem soliden Ringfuß, einem schlanken Schaft und der Tülle für das Wachslicht besteht, fehlt selten. Er steht in einer Wandnische in dem Gemache Mariens auf dem Genter Altar sowie auf der Lucca-Madonna (Frankfurt a. M.; Abb. 7) und der Madonna in Incehall des Jan van Eyck (Abb. 8) — hier ein selten vorkommendes Exemplar für drei Lichte — beide Male neben einer mit Wasser gefüllten Messingschüssel; er fehlt auch nicht auf dem bereits erwähnten Mérode-Altar des Meisters von Flémalle und auf der Verkündigung Memlings bei Fürst Radziwill (Posen, Museum). Auch einarmige Wandleuchter, die mit gotischem Maßwerk verziert sind, kommen vor, so auf den

(1) Wie oberflächlich solche Dinge oft beobachtet werden, beweist Muther, der meint: „Unter einem Hausaltärchen hängt eine Weihrauchlampe"! Geschichte der Malerei, Leipzig 1909, Bd. II, S. 11.

(2) Friedländer, „Meisterwerke der niederländischen Malerei". (Ausstellung Brügge) 1903, Tafel 70.

(3) Zwei schöne Exemplare aus dem Victoria- and Albert-Museum, abgebildet bei Tavenor-Perry „Dinanderie", London 1910, Tafel 36.

Digitized by Google

schon erwähnten beiden Gemälden des Meisters von Flémalle (Abb. 9) und auf dem Bilde „Christus im Hause des Pharisäers Simon“ vom Meister der Perle von Brabant (Kaiser-Friedrich-Museum). Andere Bilder, z. B. die Verkündigung und der Tod Mariens (Köln) vom Meister des Todes Mariä, die Verkündigung des Herri met de Bles (Pinakothek), geben uns Kenntnis von dem Brauch, die großen, getriebenen Messingschüsseln als Wandschmuck und zugleich als Reflektor zu benutzen, indem vor den Schüsseln ein Licht befestigt wurde. Den prächtigsten Schmuck des vornehmen Wohnraumes in Flandern bildete aber schon zu Eycks Zeiten der große Armkronleuchter. Wohl das schönste Beispiel dieser Art hängt im Gemache des Arnolfini, dessen Einrichtung Jan van Eyck mit so viel hingebender Liebe für das Detail der Nachwelt überliefert hat. Von einem turmartigen, reich profilierten und oben sich verjüngenden Mittelschaft, der unten in einem Löwenkopf endigt, gehen sechs mit gotischem Rankenwerk verzierte Arme aus, welche die Kerzenhalter tragen. Weit einfacher gestaltet ist der vierarmige Kronleuchter auf der Verkündigung des Petrus Christus im Prado. Der ganz glatte Mittelschaft läuft nach unten und oben spitz zu, von einem Löwen bekrönt (Abb. 10). Wir dürfen in dieser Abbildung wohl die älteste Form des später sich so reich entwickelnden niederländischen Armkronleuchters erkennen, bei der das an romanische Motive anklingende Drachenornament bemerkenswert ist. Eine andere einfache Form mit kurzem Schaft zeigt der Kronleuchter, den Bouts auf dem Abendmahl in Löwen angebracht hat. Da nur ganz vereinzelt spätgotische Kronleuchter auf uns gekommen sind, müssen diese Abbildungen als Ersatz dienen.

Von der mannigfachen Verwendung metallener Zierarten zur Ausschmückung des Kostüms in der Zeit der Gotik können Bilder des Bouts, etwa die Gefangennahme Christi in der Pinakothek, eine Vorstellung geben. Die Beschläge der Lederkoller, der Gürtel, Taschen, Degenscheiden, die Ketten, Sporen und Steigbügel sind oft aus Messing; auch ganze Beinschienen und Panzer aus diesem Metall kommen vor. Wie glänzend die Aufzäumung der burgundischen Streitrosse war, sehen wir am besten auf dem Genter Altar[1]).

Spärlicher als die Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens finden sich Abbildungen von kirchlichen Geräten. Hier sei nur auf den schönen von Löwen getragenen messingnen Altarleuchter auf Memlings Floreins-Altar (Brügge) sowie auf den prächtigen, ganz mit Reliefschmuck bedeckten Weihwasserkessel bei dem Meister des Todes Mariä (Köln und München) hingewiesen.

Jan van Eyck hat Maria dargestellt im Rosenhag neben einem Springbrunnen, der aus einem auf Löwen ruhenden messingnen Ständer und einer Schale besteht (Museum Antwerpen, Abb. 11; ähnliches Bild von einem Nachahmer im Kaiser-Friedrich-Museum). Der Thron, auf welchem die Madonna sitzt, ist bei Jan van Eyck gewöhnlich mit kleinen Löwen aus Messing geschmückt (Lucca-Madonna, Frankfurt a. M.; Abb. 12; Maria mit Kind bei Mrs. Simpson-Carson von einem Nachfolger) oder mit Adlern, die denen der berühmten Dinanter Lesepulte gleichen (Dresdner Galerie). Reicher gestaltet sich der Messingschmuck des Thrones bei den Nachfolgern der Eycks, z. B. auf den Madonnenbildern Rogers van der Weyden und Memlings in der Wiener Galerie, bis dann Petrus Christus einen ganzen mit

(1) Ein Dinanter Batteur fertigte 1373 in Brüssel die Zierrate des Pferdegeschirres und Wagens einer burgundischen Prinzessin an, ein anderer um 1400 „latoenen“ (= de laiton) Kandaren und Steigbüg für die Pferde der Herzogin. Pinchart, Histoire de la Dinanterie, Bulletin de la commission d'art et d'archéologie XIII. Brüssel, 1874, S. 510.

Digitized by Google

kristallenen Säulen und Figuren geschmückten Thronaufbau in Messingguß konstruiert (Frankfurt, Städel)[1]). Vielleicht hat auch Dalmau (Madonna mit Heiligen und Stiftern, Barcelona) den prachtvollen, auf vier Löwen ruhenden und mit Figuren reichgeschmückten Thronaufbau sich in Messing vorgestellt, denn die Farbe ist gelb im Gegensatz zu dem echten Gold der Heiligenscheine. Aus späterer Zeit ist noch der Meister von Frankfurt zu nennen, der in der Beifügung solchen Messingschmucks seinen niederländischen Ursprung verrät. (Thron auf den Bildern im Historischen und im Städelschen Museum zu Frankfurt.)

Solche Bauten sind wohl nicht als reine Phantasieprodukte aufzufassen, denn die Verwendung von schimmerndem Messingschmuck in den burgundisch-flandrischen Palästen, Rathäusern und Kirchen hat bei der Prunkliebe jener Zeit zweifellos einen größeren Umfang erreicht, als wir heute anzunehmen geneigt sind. Alte Inventare führen da eine beredte Sprache. Schon ein flämischer Dichter des XIII. Jahrhunderts schwelgt in der Schilderung der glänzenden Fußböden, Wandbekleidungen und Säulen aus Messing, die wohl mit glänzendem Blech belegt waren, wie man das auch heute wieder in modernen Entrées sehen kann. Auf den gemalten Architekturen sind namentlich die Basen und Kapitelle der Säulen sehr oft in der gelben Farbe des Messings wiedergegeben. In der Renaissancezeit verbindet sich dann mit der dem Niederländer angeborenen Freude am blinkenden, vielgestaltigen Metallschmuck die Erinnerung an antike Bronzen und Werke der Donatelloschule, die man in Italien gesehen hatte. Überall, in den Nischen, auf den Säulen, auf den Gesimsen, selbst auf dem Dache tummeln sich Putten, die gewöhnlich Girlanden halten, auch Einzelfiguren und Gruppen, sowie Baluster, Reliefs und Medaillons aus Erz sind angebracht. Dabei war wohl vorwiegend die Absicht maßgebend, die Architektur möglichst bunt und reich zu gestalten. Während aber die Frührenaissance in Italien die kindliche Freude an der Mannigfaltigkeit der Schmuckformen bald überwunden hatte und nach Einfachheit und Größe strebte, sehen wir die niederländischen Maler, wie etwa Patinier, der übrigens ein geborener Dinanter war, Scorel, Mabuse (vgl. namentlich das Prager Dombild), Jan van Coninxloo (Brüssler Museum) und Orley, ihre Kompositionen mit unmöglichen Bauwerken anfüllen, die überreich mit dem eben geschilderten Schmuck beladen sind. Namentlich Orley und seine Nachahmer sind an dem Messingschmuck leicht erkennbar. Weiterhin ist es dann bezeichnend, daß nach dem Vorbilde von Metallarbeiten architektonische Zierformen, wie das Beschlag- und Rollwerk, die Kartusche, gerade in den Niederlanden entstanden sind.

Als im XVII. Jahrhundert die Maler der nördlichen Niederlande sich aus dem Banne der italienischen Kunst losrissen, und in gewisser Beziehung wieder die Tradition der Eyckschen Schule aufnahmen, wurde auch das Kleingerät des täglichen Lebens von neuem Gegenstand der malerischen Wiedergabe. Auf den Bildern eines Dou, Terborch, Metsu, van Mieris findet sich daher auch Messinggerät abgebildet. Freilich sind die Formen der Gegenstände andere geworden, die barocken Kronleuchter zum Beispiel, wie sie namentlich in den Kirchen hängen (vgl. die Kircheninterieurs des C. de Witte und des van Vliet) haben gewaltige Dimensionen angenommen, auch sind zahlreiche neue Gegenstände aufgekommen, wie Wärmpfannen, die man neben dem Bett hängen sieht, Kohlenbecken, Kaminböcke, Laternen, Vogelbauer, Fischeimer, Milchkannen u. a. m. Die Vorliebe des Niederländers für den Messing aber ist dieselbe geblieben wie zu Eycks Zeiten.

(1) Der Katalog von Weizsäcker gibt das Material richtig an.

Digitized by Google

MISZELLEN

Zur Kenntnis der Malerschule von Avignon um 1500. Werke eines Anonymus in den Museen von Avignon und Brüssel.

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln.

Auf der Ausstellung der primitiven Franzosen von 1904 erregte eine Darstellung des hl. Michael, der den Drachen bekämpft, als eines der Hauptwerke der avignonesischen Schule kurz nach 1500 lebhafte Diskussion. Wauters dachte wegen mancher Bezüge zu dem Altar des Nicolas Froment in der Aixer Kathedrale an diesen Meister, eine Attribution, die im Katalog und dem von Bouchet herausgegebenen Ausstellungswerk als zu gewagt — mit Recht — abgelehnt wurde. Weniger Beachtung fand die auf der Rückseite des hl. Michael gebrachte Verkündigung, in der das italienische Element, das in der eleganten, geschmeidigen Michaelsgestalt nur eben andeutungsweise vorhanden ist, in voller Greifbarkeit hervortritt. Bereits das Schema der Innenarchitektur atmet den Geist der italienischen Klassik, freilich gemäßigt und vereinfacht in der Verwendung der einzelnen Zierglieder; in der Farbe herrscht eine warme, stark venezianisch berührende Tonalität, die am meisten an die Nachfolge des Antonello da Messina erinnert; nur die Behandlung der Gewänder und die Gestaltung der Typen verraten mit Sicherheit die Nationalität des Künstlers.

Höchstwahrscheinlich haben wir es mit dem Fragment eines größeren Ganzen zu tun, mit einer Altartafel, zu der weitere Szenen des Marienlebens gesellt waren. Die prägnanten Eigentümlichkeiten des Stiles ließen mich in einem Bilde des Brüsseler Museums, das dort ganz allgemein der italienischen Schule zugewiesen ist, die Hand des avignonesischen Meisters wiedererkennen; dazu kam der Gegenstand, die Verlobung Mariae, die ähnliche Kompositionsweise, Einzelheiten wie die Form des Nimbus der Maria und endlich das bis auf einen Zentimeter in der Höhe übereinstimmende Format (80 × 59 cm in Avignon, 79 × 59 cm in Brüssel); hiernach konnte kein Zweifel bleiben, daß diese beiden räumlich soweit voneinander geschiedenen Teile nicht nur von der gleichen Hand herrühren, sondern zu dem gleichen größeren Ganzen gehören.

Erst das Brüsseler Bild mit seiner reicheren Komposition erlaubt uns den Stil des Künstlers näher zu charakterisieren. Der italienische Einfluß gibt sich dabei noch unverhüllter als in der zugehörigen Verkündigung zu erkennen; freilich ist von dem Vorwiegen einer bestimmten Lokalschule schwerlich die Rede; venezianische Anklänge im Kolorit verbinden sich mit einer auffallend flächigen, großzügigen Behandlung der Gewänder, die an lombardische Vorbilder denken laßt, insbesondere an die Fresken des Gaudenzio Ferrari in S. Cristoforo zu Vercelli, deren Stil manche Analogien bietet. Die allgemeine Fortgeschrittenheit des Stiles in Komposition und Perspektive gibt der Ansicht Bouchots recht, der schon angesichts der Tafel in Avignon die ehemalige Datierung vor 1500 ablehnte und die Entstehungszeit dem Jahre 1520 näherte. Manche auffällig primitiven Züge erklären sich, wenn man bedenkt, daß die Provence in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht damals gegen Italien erheblich zurückstand; vieles, wie die fast gesucht einfache Stilisierung der Gewänder, ist allerdings eher bewußte Absicht des Künstlers und entspricht damit der während des ganzen XV. Jahrhunderts die provençalische Malerei beherrschenden Tendenz zu rücksichtslos vereinfachter, strenger Monumentalität.

Auf der Pariser Ausstellung von 1904 stand die Verkündigung des Musée Calvet in ihrem stark italienisierenden Charakter innerhalb der übrigens provençalischen Produktion ziemlich isoliert. Wie mir scheint, darf zum stilistischen Vergleiche eine Bilderserie herangezogen werden, die in der Sammlung Johnson zu Philadelphia aufbewahrt wird und aus der ich die Darstellung der Pflege des hl. Sebastian nach dem Martyrium als Probe in Abbildung beigegebe. Die Parallelen zwischen den beiden europäischen Tafeln und dem Bilde in Philadelphia in Komposition, Haltung, Typen, Gewandmotiven, Zeichnung der Hände, ferner in der Architektur und den Akzessorien sind so schlagend, daß die Frage des Verhältnisses dieser Bilder zueinander wohl gestellt werden darf. Sie mit der Sicherheit zu beantworten, mit der es möglich war die Bilder in Brüssel und Avignon zueinander zu fügen, kann nur nach Autopsie der amerikanischen Tafeln gelingen. Erwähnen möchte ich, daß Wilhelm Valentiner, der die Sammlung Johnson eingehend studiert hat und dem ich die Photographie des Sebastianbildes verdanke, bereits den südfranzösischen Ursprung betont hat. Auch hier machen sich die italienischen Einschläge neben echt französischen Zügen (im Gesichtsausdruck, Haltung, Gebärdensprache) entscheidend bemerkbar; wieder darf man an oberitalienische Malereien wie die obengenannten in Vercelli erinnern. In

Digitized by Google

der Darstellung des feinen, frommen Gegenstandes liegt freilich etwas von der mystischen Andacht der außeritalienischen Länder — das rührende Madonnenstilleben auf dem Schränkchen zur Linken hat gar einen niederländisch anmutenden Zug, der es fast außerhalb des übrigen stellt.

Erwähnenswert ist noch, daß der Künstler auf dem Hintergrunde des „Martyrium und Tod des hl. Sebastian" seine Vertrautheit mit antiken römischen Bauten — Kolosseum und Konstantinsbogen — zeigt. Auch hier ist die Behandlung der Zierglieder eine vereinfachende, der Innenarchitektur des Verkündigungsbildes entsprechend. In der diagonalen Schiebung der Kulissen wieder geben sich Ähnlichkeiten mit der Darstellung der „Verlobung" zu erkennen. — Alles in allem haben wir bei den Bildern in Philadelphia wie bei jenen von Avignon und Brüssel den Eindruck eines Schwankens zwischen verschiedenen Stilen, von denen doch der italienische obzusiegen scheint — ein getreues Spiegelbild der kulturell-künstlerischen Stellung der Provence zu Eingang des XVI. Jahrhunderts.

Hermann Voss.

DÜRERS BILDNISZEICHNUNG DES KÖNIGS CHRISTIAN II.

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel.

Genau an dem Tag, an dem Dürer nach langem Aufenthalt in den Niederlanden die Heimreise antreten wollte, hat bekanntlich König Christian II. von Dänemark, der auf seiner Flucht durch Antwerpen kam, nach ihm geschickt. „An unser Frauen Heimsuchung, do ich gleich weg von Antorff wollt, do schicket der König von Dennenmarck zu mir, dass ich eilend zu ihm käm und ihn conterfeiet. Das thät ich auch mit dem Kohln." An diesem 2. Juli 1521 aß Dürer mit dem König, und folgte ihm nach Brüssel wo er insgesamt noch acht Tage und eine Nacht verweilte um den König in Ölfarben zu konterfeien. Wie Christian ihn bewundert haben muß, um sich diese Bildnisse zu sichern, da er doch in den Tagen den Kopf mit politischen Dingen von größter Wichtigkeit genügend gefüllt gehabt haben muß, so staunte auch Dürer den „mannlich schön Mann" an, schenkte ihm „die besten Stuck" aus seinem „ganzen Druck" und stimmte in das allgemeine Urteil ein, daß den Mut des Königs pries, der mit nur zwei Begleitern die lange Strecke durch Feindesland geritten war.

Das Ölbildnis — es wird sich wohl um ein kleines Format handeln, da Dürer ein Futteral dafür besorgte, — ist bislang noch nicht aufgetaucht. Dagegen nimmt es mich wunder, daß noch niemand die Zeichnung wieder erkannt hat, auch Dodgson nicht, der im Burlington eine Reihe von Neubestimmungen Dürerischer Zeichnungen brachte. Das fragliche Blatt befindet sich in London und ist in Lippmanns Werk, im III. Band unter Nr. 288 abgebildet. Das beste Vergleichsmaterial bietet der Holzschnitt von Hans Cranach (Schuchardt, L. Cranach, II, 309, Nr. 177). Die Ähnlichkeit der nicht ganz gewöhnlichen Mütze und der sonstigen Tracht, sowie des geteilten Bartes und der Stellung der ungleichen Augen springt in die Augen. Auch die Nasen sind, soweit man es an der leider verriebenen Zeichnung noch verfolgen kann, dieselben. Für die in der Mitte in eine Spitze herabhängende Oberlippe, die man auf der Zeichnung deutlich sieht, bietet das andere Holzschnittbildnis Christians von Hans Cranach (Schuchardt 178) noch besseren Beleg. Endlich hilft noch die echte Jahreszahl 1521 das Urteil bekräftigen, daß wir hier in der Tat den Christian II. von Dürer gezeichnet, vor uns haben.

Hans W. Singer.

Die einzige Zeichnung von Greco in der Madrider National-Bibliothek.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Man hat bisher angenommen, Greco habe seine Gemälde ohne vorhergehende Studien, selbst ohne kompositionelle Entwürfe geschaffen, und man ist zu dieser Annahme durch die Tatsache hingeführt worden, daß nur eine einzige Zeichnung von seiner Hand sich erhalten hat. Doch wie vorsichtig man in der Erzeugung von Hypothesen sein soll, — der Fall liegt ähnlich wie bei Velasquez, — wird durch die urkundliche Erwähnung von 150 Zeichnungen im Nachlasse erwiesen, den J. Roman vor kurzem veröffentlicht hat[1]). Vermutlich gehören die 149 fehlenden Zeichnungen mehr Anfang und Mitte seiner Entwicklung an. Später wird Greco wohl unmittelbar auf die Leinwand die Linien der Komposition rasch aufgezeichnet haben.

Es soll hier von der einzigen, erhaltenen Zeichnung, die zudem zum ersten Male in guter Abbildung vorliegt[2]), die Rede sein! Sie befindet sich in der Nationalbibliothek zu Madrid, hat Höhe 0,255 und Breite 0,155 m, ist Bleistiftzeichnung auf grob-

(1) Francisco de Borja de Jan Roman y Fernández: „El Greco en Toledo". Madrid 1910.

(2) Bei M. B. Cossio: „El Greco", Madrid 1908, Bd, I, p. 471 und 633, nur flüchtig behandelt, dazu die gänzlich unbrauchbare Abbildung Taf. 21, dazu Angel M. de Barcia: „Catálogo de la Coleccion de dibujos originales de la Biblioteca Nacional", in: „Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos". Madrid 1908, 19.

Digitized by Google

rippigem, gelbgetöntem Papier, nicht datiert, noch signiert, sondern die einzige Aufschrift, freilich aus späterer Zeit, lautet: „de mano de dominico greco". Die Zeichnung ist quadriert, also ist kein Zweifel an ihrer Absicht möglich. Sie ist Vorstudie zu dem Tafelbild im Retabel von Santo Domingo el Antiguo zu Toledo vom Jahre 1578, das freilich in einigen Motiven geändert ist. (Vgl. Kopfhaltung[1]), Lage der rechten Hand.)

Eine Frontalfigur, stehend, in einen langen Mantel gehüllt, hält in der Linken ein gewaltiges, aufgeschlagenes Buch. Die rechte Hand ruht am Mund und deckt den langfließenden, geteilten Bart. Kopf und Augen sind gesenkt. Es soll tiefer, nachdenkender Ausdruck gegeben werden. Eine seltsam geniale Zeichnung! Etwas Denkmalartiges steckt in dieser Gestalt, und doch hat sich die „Gelenkkunst" nicht recht ausgesprochen. Zwar sind die Kniee betont, aber es kostet Mühe, bis das Auge die im Ärmelbausch versteckt liegenden Ellenbogen ermittelt hat. Nicht breit und fest steht eine Grecofigur. Sie schwebt mehr, als daß sie steht und scheint über die kahlen Höhen Toledos hinzuzittern. Aller Blick konzentriert sich nach oben, wohin auch der Adler schaut, auf Kopf, Hände und Buch! Daß Greco Michelangelo im Bewußtsein hat, — von ihm konnte er auch lernen, wie man riesige Folianten einer Figur in die Hände lege, — zeigt sich vor allem in der Behandlung des rechten Armes, in der Handgelenkbetonung und -biegung. So kommt Linienfluß und Linienweiterführung zustande. Den linken Unterarm hat Greco tiefgeschoben, dadurch gewinnt er Platz, um das schwere Buch mit der vergeistigten, linken Hand einzuführen. Das Hauptformat des Bildes verlangt nach Gegenwirkung, die sich aber nicht etwa in der Horizontale, sondern in Diagonalen ausspricht. Die Diagonalen des rechten Armes und Buches bekommen erst ihre volle Kraft in dem großen, weiten Mantel, der schwungvoll zusammengezogen ist, und dessen Hauptzipfel neben dem rechten Fuß aufsitzt.

Mit frischen, saftigen Bleistiftstrichen, in stürmischem Tempo, in grandioser Sicherheit, ohne einen Augenblick des Zögerns ist diese Figur gezeichnet worden. Daß sie nicht unmittelbar nach dem Modell, sondern mehr nach dem Gefühl entstanden sein muß, sagt schon der erste Blick. Nichts Kleinliches, alles ist groß gesehen und breit behandelt; in ein paar Andeutungen steckt mehr als die Vielheit der Einzelheiten in der vorangegangenen Epoche, auch wenn sie zur Einheit gebracht sind.

1) Abb. bei Cossio, Taf. 20.

Es muß noch gesagt werden, wer diese Figur ist. Sie trägt den Charakter eines griechischen Philosophen. Wir denken an den Apostel Paulus und irren. Greco hat sich hier, wie so oft, byzantinisch-griechischer Ikonographie bedient. Der Byzantiner stellt in der Regel Johannes den Evangelisten als Greis mit weißem, langwallendem Barte dar, adlernäßig und mit kahler Stirne[1]). Es ist andere Vorstellung als im Abendlande, das bis auf wenige Ausnahmen den Lieblingsjünger des Herrn bartlos, jugendlich gebracht hat. Hugo Kehrer.

Malereien in der Deutschordenskirche zu Frankfurt-Sachsenhausen.

Die Nachricht, die vor kurzem durch die Presse ging, daß in Frankfurt umfangreiche und bedeutungsvolle Wandmalereien Dürers aus den letzten Lebensjahren des Künstlers aufgedeckt worden seien, ist sicherlich von keinem Kunsthistoriker ernst genommen worden. Immerhin mag es gerechtfertigt sein, ein kurzes Wort über die zu so ephemerem Ruhm gelangten Malereien zu sagen. Als vor einigen Monaten sich der Frankfurter Maler Ballin der Aufgabe unterzog, die Sakristei der Kirche mit ornamentalen Malereien auszuschmücken, zeigten sich unter der Tünche Spuren ehemaliger Bemalung. Die Farbe war fast völlig geschwunden, doch waren die Konturen noch in eingeritzten Linien, die Modellierung zum Teil in dem Auf- und Abschwellen der Fläche für den geübten Restaurator wahrnehmbar. Die Wiederherstellung der Fresken bestand nun darin, daß die dünne Schicht Tünche entfernt und die Konturen mit brauner Farbe gefüllt und damit sichtbar gemacht wurden. So sind bisher zwei Kompositionen zum Vorschein gekommen, auf der Südseite der Sakristei eine Krönung der Maria durch Gott Vater und Gott Sohn (die Sakristei war ursprünglich eine Marienkapelle), auf der Nordseite eine Maria in der Mandorla auf einer Engelwolke, darunter ein von zwei Engeln an seinem Stamme wie schützend gehaltenen Rosenbusch, zur Rechten ein heiliger Georg, zur Linken der heilige Christoph. Die Malereien sind, ihrem Erhaltungszustande entsprechend, nur in ihrem kompositionellen Gesamtcharakter zu beurteilen, und da zeigt es sich auf den ersten Blick, daß wir es mit einem völlig unselbständigen Dürerkopisten etwa um 1520 zu tun

(1) Vgl. Homilie des Gregor von Nazians, Paris, Nat.-Bibl. Nr. 510, fol. 87—72 v.; Vatikanische Prophetenhandschrift Nr. 1153, fol. 4 v.; vgl. Comte Alexis Ouvaroff: „Album Byzantin". Moscou 1890, p. 94. N. Kondakov: „Denkmäler der christlichen Kunst auf Athos". S. Petersburg 1902. Joh. Ev. Mosaik im Kloster Laura des hl. Athanasius, Taf. XXXIV, Taf. XLVI.

Digitized by Google

haben. Die Krönung der Maria ist eine ziemlich getreue, nur etwas mehr in die Höhe gezogene Kopie des Mittelbildes des Hellerschen Altars (die Engelwolke, auf der die Krönung vor sich geht, zeigt, daß dieses Gemälde, nicht der Holzschnitt des Marienlebens, zur Vorlage gedient), der heilige Christoph kopiert bis in die kleinste Einzelheit Zug um Zug den Christophorusholzschnitt Dürers (Bartsch 104), die Madonna vergleicht sich, ohne direkt entlehnt zu sein, in der Auffassung etwa der gestochenen Madonna von 1508 oder 1516 (Bartsch 31 und 32), und nur der heilige Georg, der schwer auf der Erde wuchtend dem Drachen die Lanze in den Rachen stößt, ist freier in der Auffassung. Die Übereinstimmungen mit Dürerschen Werken mögen im späteren XVI. Jahrhundert den Glauben erweckt haben, daß hier Dürer selbst gearbeitet habe, und man hat diesen Glauben dann in die Tat umgesetzt. An der Stelle des Christophorusfreskos, an der man nach Dürers Holzschnitt den Eremiten mit der Laterne erwarten müßte, ist ein Porträt Dürers zum Vorschein gekommen, der Meister, dargestellt in einem Barett mit wallendem Federbusch, anscheinend bartlos, in der Rechten Pinsel und Palette, in der Linken eine Tafel mit folgender Inschrift: Albertus Durer Noricus Faciebat Anno A Virginis Partu MDXXV. Auch wenn diese Inschrift nicht von Dürers Allerheiligenbild wörtlich abgeschrieben wäre, auch wenn man unter dem angeblichen Selbstporträt Dürers nicht mit aller Deutlichkeit noch die Konturen des einst vorhandenen und dann übermalten Eremiten wahrnehmen könnte, wäre es selbstverständlich, daß man es hier lediglich mit einer späteren Fälschung zu tun hat. Die Wandmalereien haben bisher, unselbständig wie sie sind, nur für die lokale Frankfurter Kunstgeschichte einiges Interesse. Falls nicht unter der Tünche noch Dinge von größerer Eigenart verborgen liegen, dürfte die Sakristei der Deutschordenskirche kaum berufen sein, in der deutschen Kunstgeschichte eine Rolle zu spielen.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch auf einen anderen, weit selbständigeren und bedeutenderen Frankfurter Maler hinweisen, dessen Hauptwerk sich gleichfalls in der Deutschordenskirche zu Sachsenhausen befindet, den ich schon seit langen Jahren kenne, dessen Publikation ich aber für eine größere Arbeit über die Malerei in Frankfurt zurückgestellt hatte.

Das Werk, um das es sich handelt, ist eine Tafel, die in neuerer Zeit in die Predella eines stilverschiednen, geringwertigen Altares, des Marienaltares eingelassen worden ist; sie stellt Christus als Schmerzensmann in Halbfigur dar, begleitet von Maria und Johannes, die den Königsmantel der Verspottung halten, vor einem dunkelblauen, liliengeschmückten Grunde, die Gestalten durch eine Rankenarkade geteilt. Die Tafel fesselt zunächst durch eine warme, satte Farbigkeit, die auf den Zweiklang eines tiefen, leuchtenden Blau und eines intensiv glühenden Rot gestimmt ist, dann aber vor allem durch den Adel der Gestalten, die sanfte, von der hergebrachten Larmoyanz ferne Schwermut des Christuskopfes, die tiefe, stille Trauer der Muttergottes, die edle Gehaltenheit des Johannes. Ein solcher Kopf wie der des jugendlichen Apostels, malerisch fein im Zusammenklang des klaren Inkarnats und der goldbraunen Haarfülle, vornehm und vergeistigt im Ausdruck, gehört zum Schönsten, was die Frankfurter Malerei um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Dem Meister dieses Werkes, das in der Literatur noch keine Beachtung gefunden hat, kann ich noch zwei andere Arbeiten zuweisen. Die eine befindet sich im Besitze des Städelschen Instituts in Frankfurt, in den sie 1818 aus dem Besitz der Patrizierfamilie Glauburg gekommen ist. Sie stellt den Kruzifixus zwischen Maria und Johannes dar, zu ihren Füßen in starker Verkleinerung eine Donatorenfamilie, im Hintergrunde die Stadt Jerusalem mit dem Tempelberg und in kleinen Figuren rechts die Kreuztragung, links die Grablegung (Phot. Bruckmann). Die Typen sind die gleichen wie auf der Tafel in der Deutschordenskirche, gleich auch der weiche lyrische, hier fast etwas schwächliche Ausdruck, gleich schließlich die juwelenhaft leuchtende Farbigkeit. Den Stifter des Bildes hat Weizsäcker (Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., Frankfurt, 1900, S. 220f.) in dem Frankfurter Bürger Wigand Märckel von Grünau nachgewiesen, seine Entstehungszeit aus den Familienverhältnissen des Stifters in den Jahren 1492 bis 1502 bestimmt[1]). Loga hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Ansicht von Jerusalem im Hintergrunde des Bildes die Ansicht der heiligen Stadt wiederholt, die in Bernhard von Breydenbachs Opusculum sanctarum peregrinationum ad sepulcrum Christi 1486 in Mainz zum ersten Male erschienen ist. Das dritte Werk dieses Meisters endlich, ein zweiter Kruzifixus, dem eben besprochenen in Komposition und Typenbildung außerordentlich nahestehend, findet sich, gleichfalls in der Literatur noch nicht beachtet, in der Weißfrauenkirche zu Frankfurt. Das späteste und reifste

(1) Auf dem Wappenschilde mit der Hausmarke des Donators finden sich leicht aufgetragen die Buchstaben W und M, die wohl auch als (späterer?) Hinweis auf den Namen Wiegand Märckel genommen werden können und keine Künstlersignatur zu bedeuten brauchen.

Digitized by Google

dieser drei Werke ist ohne Frage die Tafel der Deutschordenskirche. Die Rankenornamentik, die dieses Bild zeigt, ist die gleiche wie die des „Frankfurter Dürerschülers", etwa auf dessen Darstellung im Tempel im Frankfurter Städtischen Museum (dessen Entstehungszeit ich nicht kenne, das ich aber unbedenklich nach 1508 setzen würde) oder auf dessen Maria und Schmerzensmann im Germanischen Museum in Nürnberg (die auch, wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, in den Typen Verwandtschaft zeigen). Nicht unmöglich, daß hier der dem Stile nach jüngere Künstler wieder auf den Vorgänger zurückgewirkt hat. Der „Meister der Frankfurter Kreuzigungen", wie man den Maler provisorisch nennen kann, weist sich in seinen Farben, seinen Typen als Mittelrheiner, etwa mit oberrheinischen Antecedentien, aus. Wenn er sich auch an Bedeutung nicht entfernt mit dem Meister des Hausbuchs oder auch nur mit dem Frankfurter Dürerschüler, messen kann, so behauptet er doch durchaus selbständig seine Stellung neben diesen und verdient als einer der Künstler, die am Mittelrhein den Übergang vom Quattrocento zum Cinquecento vollzogen haben, unsere Beachtung.

Carl Gebhardt.

Schaffners Wettenhausener Altar.

In der Alten Pinakothek zu München wurden die bisher auf der Nürnberger Burg aufbewahrten Reliefs der Innenseiten der Innenflügel des Wettenhausener Altars mit den zugehörigen Gemälden Schaffners wiedervereinigt. Die Entdeckung dieses Zusammenhanges wird Herrn Dr. Braune verdankt. Ich hebe dies hier um so lieber hervor, als in meinem Buche über die Ulmer Plastik um 1500, S. 108, der Sachverhalt infolge mangelhafter Information leider nicht mit der wünschenswerten Deutlichkeit zum Ausdrucke kommt.

Julius Baum.

REZENSIONEN

WALDMANN, EMIL, Die Nürnberger Kleinmeister (Meister der Graphik, herausgegeben von Dr. Hermann Voss. Bd. V). Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Das Thema ist weit hergeholt, denn das Buch beginnt mit einem Kapitel über die Kultur Nürnbergs um 1500, dem ein zweites über Dürers Graphik folgt. Dann erst kommen die Kleinmeister daran. Das Thema ist über die zulässige Grenze fortgeführt, wenn zum Schluß gesagt wird, ein wirklicher Nachfahr der Kleinmeister ist im XIX. Jahrhundert Ludwig Richter gewesen. Den Brüdern Beham geschieht bitteres Unrecht, wenn als ihr postumer Schüler der kleine sächsische Philister bezeichnet wird, der Horns Spinnstube und Musaeus Märchen für die Abendergötzung der Spießbürger am runden Tisch unter der Hängelampe illustrierte. Nur belanglose Äußerlichkeiten konnten zu der Vergleichung irreleiten. Zwischen der Kunst der alten Nürnberger und der des altmodischen Sachsen klafft ein Unterschied, der so groß ist wie ihre zeitliche Entfernung. Das Thema ist nur um die Nürnberger Kleinmeister gezogen, das sind die beiden Beham, der Meister J. B. und Jörg Pencz; da J. B. und Pencz wahrscheinlich eine Persönlichkeit sind, werden nur drei behandelt. Diese Begrenzung ist möglich, aber doch mehr hequem als nützlich. In einem Buch über die Kleinmeister wird Heinrich Aldegewer zu suchen sein, mit Recht, denn er hat vor allem den tiefsten Eindruck gemacht und am nachhaltigsten gewirkt. Auch war er leicht beizufügen, denn die Gewählten bilden keineswegs eine isolierte lokale Gruppe von geschlossener Nürnberger Art. Das Heimatliche ist bei ihnen sogar recht unwesentlich. Die beiden Beham nehmen, was sie in Nürnberg gelernt haben, in ihre neuen Heimstätten mit und erscheinen dann unter Frankfurtern und Münchnern durchaus nicht nürnbergisch. Der Dritte, der in Nürnberg geblieben ist, entwickelt sich ganz gleich den beiden verzogenen Genossen.

Die kulturhistorische Verbreiterung des Themas ist sehr more majorum beliebt worden. Wenn aber die Altvordern ihre Bücher Dürer und seine Zeit oder Holbein und seine Zeit betitelten, so wächst daraus den kunsthistorischen Junghintern (wenn ich diesen von einem der Romantiker witzig erdachten Ausdruck gebrauchen darf) nicht das Recht, Jörg Pencz in seiner Zeit zu schildern. Denn er hat seiner Zeit wenig gegeben, er und seine kleinmeisterlichen Freunde sehen mit den Augen ihrer Umgebung, vermögen den Zeitgenossen aber nicht die Blickrichtung zu stellen. Die Verwendbarkeit und Kopierfähigkeit ihrer Kunst ist mehr ein geschäftlicher, denn ein künstlerischer Erfolg.

Die Kleinmeisterkunst ist ein durchackertes Gebiet der deutschen Kunstgeschichte. Waldmann konnte zumeist sichere Tatsachen und verbürgte Anschauungen geben, er tut es in sehr zusagender Darstellung der besten literarischen Form. Nur

Digitized by Google

zu einer wissenschaftlichen Frage mußte er aus Eigenem Stellung nehmen: über das Verhältnis des Meisters J. B. zu Georg Pencz. Seitdem zuerst die Identität der Beiden wahrscheinlich gemacht wurde, ist sie dann meist als leidlich sicherer Erwerb angenommen worden. So von Paul Kristeller. Unser Waldmann erörtert die Frage in sachlicher Ruhe und mit angemessener Ausführlichkeit, um schließlich die Einheit der beiden Stecher mit starken Worten abzulehnen. Nach meiner Überzeugung hat er falsch entschieden. Daß äußere Umstände vortrefflich stimmen (Georg Pencz wird in Urkunden Jörg Bens genannt, die mit J. B. bezeichneten Stiche hören etwa zu der Zeit auf, in der die mit G. P. bezeichneten beginnen), gibt Waldmann zu, wie überhaupt das Verlockende der Hypothese. Aber er konstruiert eine so auseinanderlaufende Verschiedenheit des Temperaments, die die Zusammenfassung des J. B. und des Pencz zu einem Individuum unmöglich mache. Zur Basis dieser Konstruktion dient die aus ästhetischer Bewertung gewonnene Erhöhung des J. B. und Erniedrigung des Pencz. Aus dieser Beweisführung ein Beispiel: Die beiden Runde des J. B., der Dudelsackpfeifer und der Marktbauer, werden als Musterstücke der Komposition im Rund aufgestellt. Von letzterem wird gesagt: „Es handelte sich darum, drei stehende Figuren in das Rund zu bringen. Durch ganz feine Komposition ist es dem Künstler gelungen. Ein wenig Neigung der Außenkonturen gegeneinander und ein leises Abschwellen von den Seiten her, eine unmerkliche Parallele zum Bildrand auf der rechten Seite, und eine Anordnung der Figuren in vorn offenem Halbkreis ... Man versuche, sich die Szene in quadratischem Rahmen übersetzt zu denken und man begreift erst, wieviel künstlerische Weisheit hier am Werke war". Im Gegensatz hierzu wird Penczens Rundform so abgeurteilt: „Georg Pencz verrät in seiner runden Folge der sieben Barmherzigkeiten, daß ihm das Wesen der Rundkomposition nicht ganz klar geworden ist. Er kann die Szene nicht richtig ausscheiden, nie hat man den Eindruck des vollkommen Fertigen, sondern man vermißt meistens an den Seiten der Komposition noch etwas ... Pencz hat den neuen Wert der Vertikale für die Rundkomposition noch nicht begriffen ... Wer einmal (der J. B.) Rundkompositionen von der Feinheit des Passionsmedaillons und von der Vollendung des Marktbauern geschaffen hat, der kann doch dieses ihm angeborene Gefühl für Harmonie und Gleichgewicht nicht auf einmal verleugnen und gegen die Fundamente der Kompositionskunst so sündigen, wie Pencz es in seinen Barmherzigkeiten getan hat". Es war sehr unvorsichtig, solche Urteile in einem Buch zu veröffentlichen, das in vorzüglichen Abbildungen die Möglichkeit zu augenblicklicher Kontrolle bietet. Denn der Leser, der die zitierten Stellen eingenommen hat, wird nun die gepriesenen Runde des J. B. auf den Tafeln 38 und 39 mit den getadelten des Pencz auf den Tafeln 50 und 51 in Vergleichung stellen und muß dann, sofern er harmlos und nicht voreingenommen ist, ausrufen: Ei der Tausend, das stimmt ja nicht, das ist doch bei beiden angeblich verschiedenen Künstlern eine völlig identische Art der Rundkomposition, übrigens das geläufige Schema, an dem es nichts besonderes zu bewundern gibt. Die formale Übereinstimmung der zwei Rundgruppen ist so groß, daß daraus nur ein Argument für die Einheit der Künstler genommen werden kann. Nicht viel besser steht es mit den andern Argumenten Waldmanns für die Zweiheit, die ihm den J. B. sehr fein und vollkommen und den Pencz sehr mittelmäßig erscheinen lassen. Pencz sei immer merklicher Schüler Dürers, J. B. sei das gar nicht. Nun hat aber der J. B. einen Stich Dürers kopiert, er hat eine Zeichnung Dürers zu einer allegorischen Darstellung benutzt. Auf dem Marktbauern sind die Hauptfiguren die Frau mit der Haube und der Bauer mit dem Sack so dürerisch, daß man meinen könnte, die exakten Vorbilder hierzu im Werk Dürers finden zu müssen. Das ist kein vereinzeltes Beispiel. Vielmehr ist bei genauer Prüfung festzustellen, daß der J. B. im gleichen Grade wie Pencz von Dürer bestimmt wird. Nun der Hauptgrund: Der J. B. sei italienischer Renaissancegedanken voll gewesen, er gebe italienische Formen. Der Pencz aber (dessen Stiche ja später fallen als die J. B.-Blätter) sei nur ein äußerlicher Nachahmer des italienischen Geistes. Dieses Nacheinander sei für e i n Künstlerleben unmögliche Annahme. Derselbe Leser, der vorhin ei der Tausend! gerufen hat, wird jetzt im Buch zurückschlagen und über die letzte Phase in der Entwicklung Hans Sebald Behams gesagt finden: „Er vergaß sein Bestes. Die Phantasie verließ ihn nur zu bald. Das letzte Jahrzehnt ist ein Versinken in die ebenen Gebiete des kalten Virtuosentums". Hier ist also für Beham zugestanden, was für Pencz unmöglich erscheint. Zwischen den frühen und den späten Arbeiten des Beham waltet kein anderer Unterschied, als zwischen J. B. und Pencz, Wenn der (freilich noch nie aufgestellten) Hypothese, die frühen Stiche des Hans Sebald und die späten seien Arbeiten verschiedener Hände, ein verteidigender Waldmann erstünde, so könnte er diese Sache mit demselben

Digitized by Google

Beweis führen, der in seinem neunten Kapitel die Trennung zwischen J. B. und Pencz begründet hat. Bei der Durchnahme dieses Kapitels befestigte sich die Vorstellung, daß der Eifer im Kampf gegen die J. B.-Pencz-Vereinigung angelernt sei: verba magistri. Der Kampfeifer ist scheinbar größer als die Überzeugungskraft. Noch eine zweite Vermutung aus dem gleichen Gebiet: Die lästige Mode, alte Kunst mit moderner zu erklären, sind verba magistri. Richard Muthers leider viel kopierter Vorgang, die lebenden Künstler mit alten zu vergleichen, ist eher hinzunehmen. Denn ein neuer Giotto oder ein Frans Hals der Dänen kann wohl eine Vorstellung bessern. Aber umgekehrt, Neues auf Altes zu beziehen, ist der Brauch unzulässig. Trotz des manchem klassisch dünkenden Beispiels, das Theodor Mommsen gegeben hat, der, wenn er nach dem alten Rom ging, den Berliner Freisinn mitnahm und von einer Leutnantspolitik im römischen Staat ante Christum natum sprach. Die Kleinmeisterkunst ist durchaus tot, sie ist in der Vorstellung des Lesers durch die Vergleichung (die Eingeschworenen, denen Schopenhauer selten präsent ist, sagen aber der Vergleich) mit Leibl und Albert Lang nicht lebendiger zu gestalten.

Dem Zeilenmaß nach kommt in dieser Besprechung das Lob zu kurz. Das ist aber keineswegs die Meinung des Rezensenten. Dieses treffliche Buch Waldmanns gibt trotz J. B. und Ludwig Richter eine gute historische Erzählung und künstlerische Bewertung der Kleinmeister. Ein wichtiges Kapitel der deutschen Kunstgeschichte ist damit in eine endgültige überlieferbare Form gebracht.

Jaro Springer.

Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Vierter Band: Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst. Aus dem Nachlaß Gustav Ludwigs herausgegeben von Wilhelm Bode, Georg Gronau, Detlev Frhr. von Hadeln. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1911.

Die systematische Durchforschung nach Künstlernachrichten einiger Hauptbestände des Notariatsarchivs zu Venedig ist Gustav Ludwigs fruchtbringendste Arbeit gewesen. Sein Enthusiasmus für die Tatsache hat sich hier ausgelebt. Ein neues Stück Sachlichkeit ist durch ihn in die Anschauung venezianischer Kunst gekommen. Nun hat er selbst den Abschluß seiner jahrelangen Bemühungen nicht erlebt. Schon die „Archivalischen Beiträge" in den Beiheften zum Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen erschienen teilweise posthum. Weitere Urkundenreihen haben sich in Ludwigs Nachlaß gefunden, deren nunmehr erfolgte Ordnung und Publikation als eine pietätvolle Erinnerung an den zu früh Verstorbenen und eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnisse um Venedig doppelt willkommen ist.

Die Herausgeber, deren Kompetenz in venezianischen Angelegenheiten bekannt ist, haben sich mit der Sichtung und Einrenkung des Materials nicht begnügt, sondern diesem einen begleitenden Text, die Interpretation der Urkunden gegeben. Georg Gronau, der „Gustav Ludwig als Forscher" einen Nachruf widmet, bearbeitet Testamente venezianischer Bildhauer und Architekten, Dokumente über venezianische Bildhauer und Steinmetzen, sowie zwei Nachlaßinventare; Freiherr von Hadeln nimmt sich der venezianischen Maler, Mosaizisten und Miniaturmaler an.

Es mag sein, daß von Paoletti seinerzeit zuviel des Wichtigen vorweggenommen worden ist, oder daß Ludwigs geringeres Interesse für das Statuarische ihm in der Hinsicht auch keine so glückliche Finderhand verliehen, der Bildhauer- und Architektenabschnitt vorliegender Dokumentensammlung beleuchtet jedenfalls keines der wirklich inhaltlichen Probleme — obschon die Tragweite einer selbst unwichtig vorkommenden Urkunde von vornherein nie zu bestimmen ist. Auch die als „Beiträge zum Anonymus Morellianus" ausgearbeiteten Inventare des Nachlasses des Alvise Odoni und des Alessandro Ram scheinen mir ein mehr kultur- als kunsthistorisches Interesse zu besitzen, insofern zu Michiel, der ausführlicher beschreibt und für das Beschriebene auch Autorennamen hat, kaum etwas hinzuzulernen ist; während sich diese Inventare auf Bestimmtes nicht einlassen und nur als knappe Aufzählung eines für venezianische Verhältnisse typischen Hausinnern aufzufassen sind. Durch neue Hinweise und gelehrtes Beiwerk hat Gronau immerhin der Sterilität des Stoffes abzuhelfen gewußt.

Eine reichere Auslese stand Hadeln zur Verfügung, dessen Bearbeitung der venezianischen Malerurkunden den Neuheitscharakter dieser Publikation bestimmt. Ein erstes Mal in diesem Umfang und Zusammenhang ist nämlich hier, über das Jahr 1550 hinaus und bis ins XVII. Jahrhundert hinein, mit Tizian- und Tintorettoschülern, mit Genossen des Paolo Veronese usw. auf wissenschaftlicher Basis Ernst gemacht; wodurch die Grenze des bisherigen Forschungsgebietes mit einmal ausge-

Digitized by Google

streckt erscheint, der Ansatz zu jener Erweiterung gegeben ist, die, in geübten Händen, bis zur Erschließung des Venesianischen Barocks führen kann.

Als Ludwig, der Quattrocentoliebhaber, das Jahr 1550 zum Endpunkt seiner Forschung wählte, gehorchte er wohl mehr einer persönlichen Neigung oder notwendigen Beschränkung, als einem Kriterium vom Werte früher oder später Cinquecentokunst. Lebt Veronese doch bis 1588, Tintoretto bis 1594! Als Überfluß gesammelt, mögen die späteren Urkunden sich nebenbei in seinen Mappen eingefunden haben. Es gereicht Hadeln zum Verdienst, diesen vernachlässigten Geschichtsfragmenten gegenüber, in seinen Interpretationen einen Ton zu treffen, der, auf Grund umsichtigster Kenntnis des heute noch schwer übersehbaren spätcinquecentistischen Bilder- wie Quellennachweises gewonnen, der historischen Wahrheit gerecht zu werden sucht. Besonders wertvoll ist ein neuer Tintorettodatum; ferner was sicheres über die Autoren der Tondi in der Libreria mitgeteilt wird: Zelotti, Veronese, Schiavone und Salviati.

Nur dadurch, daß auch die kleineren Leute möglichst als Persönlichkeit und nicht als Lückenbüßer gekennzeichnet werden, kann Ordnung selbst im Werke der Größeren geschaffen werden; und wo das Auge für Unterscheidung nicht ausreicht, sind Urkunden am Platz. So hat es Tizian nötig von seinen Schülern befreit zu werden, Veronese von seinen Mitarbeitern, Tintoretto von diesen und jenen. Ganz abgesehen davon, daß uns die Abgrenzung des Werkes jener Minderbekannten vielleicht noch Überraschungen bereitet. Geiger.

AUGUST RICHARD MAIER, Niclaus Gerhaert von Leiden. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Heft 131. Straßburg, Heitz, 1910.

Das Problem Niclaus von Leiden gehört zu den interessantesten der deutschen Kunstgeschichte. An seiner Lösung wird von Robert Bruck und Franz Staub schon seit Jahren in der Stille gearbeitet; und eben dieser Umstand hat ernsthafte Forscher, wie Hans Klaiber, der sich mit der Materie im übrigen wohl am besten vertraut gemacht und auch zu dieser Rezension Wesentliches beigesteuert hat, davon abgehalten, die notwendigen, sehr zeitraubenden Archivforschungen in Leiden, Straßburg, Konstanz und Wien, noch einmal in Angriff zu nehmen. Die Arbeit Maiers findet einen anderen Ausweg. Sie verzichtet fast völlig auf selbständige Urkundenforschung und begnügt sich in der Hauptsache damit, das bereits bekannte Material systematisch zu ordnen. Nur zwei Werke werden dem Künstler neu zugeschrieben, beide sicherlich mit Unrecht: eine Madonna bei Boehler in München, über deren Herkunft die Akten noch nicht geschlossen sind, ferner die neuerdings viel erörterte Bildhauerbüste aus S. Peter in Konstanz, jetzt im Rosgartenmuseum, die für Niclaus zu unsicher ist und vielleicht als Jugendschöpfung des Heinrich Yselin angesehen werden darf.

Diese Arbeitsmethode erscheint nun gerade im vorliegenden Falle recht bedenklich, weil fast alle urkundlich überlieferten Tatsachen bisher noch zweifelhaft sind. Über die Jugend des Künstlers erfahren wir garnichts; die Hypothesen des Verfassers über die Herkunft des Meisters aus der burgundischen Schule sind vage. 1464 erscheint Niclaus in Straßburg, 1467 folgt er einem Rufe nach Wien. In den drei Jahren sind folgende Werke entstanden: Straßburg, Kanzleiportal, 1464 (erhalten nur die Abgüsse zweier Büsten); Straßburg, S. Marxstift, 4 Holzbüsten (nicht urkundlich bezeugt, doch stilistisch mit den Kanzleiportalbüsten nahe verwandt); Madonnenrelief von 1464 in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters (dieses Werk, sowie die Zinnensäule im Museum sind bereits in einem Aufsatze von Robert Bruck über Elsässische Holzplastik im „Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen" II, 179 erwähnt, den der Verfasser völlig mit Stillschweigen übergeht); Hochaltar des Konstanzer Münsters, 1464, zerstört; Kruzifix in Baden-Baden, 1467. Schon die Zahl der genannten Schöpfungen ist für eine Tätigkeit von drei Jahren sehr groß; und nun werden dem Meister gar noch das gesamte Konstanzer Gestühl und die stilistisch von ihm durchaus verschiedenen Türen des Konstanzer Münsters zugewiesen. Daß er an beiden Arbeiten beteiligt ist, steht außer Frage; doch wäre genauer zu untersuchen gewesen, wie weit sein persönlicher Anteil geht; denn von dem Vertrag zur Lieferung des Gestühles wird er bereits 1467 entbunden; es sollen „die verdinge des gestüles halb abesin", heißt es in dem neuen Vertrag vom 17. April 1467; und auch die Türen werden laut Inschrift erst 1470 fertiggestellt, als Niclaus längst in Österreich weilt. — Dort folgen dann noch die Grabmäler der Kaiserin Eleonore in Wiener Neustadt und des Kaisers Friedrich III. in S. Stephan in Wien. Warum der Tod des Künstlers gerade in das Jahr 1487 fallen soll, ist nicht einzusehen. Bekannt ist lediglich die Tatsache, daß 1487 Peter Gerhaert, Meister Niclaus des Bildehouwers seligen sun, in Straßburg erwähnt wird. Wann dieser Meister Niclaus gestorben ist, hat Mair nicht ermittelt; selbst die

Digitized by Google

Frage, ob dem Niclaus von Leiden der Name Gerhaert mit Recht zugeteilt wird, ist problematisch; denn in die schwer leserliche Inschrift des dem Vertrage über das Straßburger Kanzleiportal angehängten Siegels wird der Name Gerhaert gerade mit Hilfe des Circulus vitiosus über jenen Peter Gerhaert hineininterpretiert.

Beschreibung und Analyse der einzelnen Bildwerke sind gut. Hingegen fehlt eine geschlossene Darstellung der Entwicklung des Bildhauers auf Grund der Betrachtung der Werke. Des weiteren mangelt eine klare Herausarbeitung der Schule des Meisters. Eine Anzahl von Arbeiten wird mit ihm in Verbindung gebracht. Wir erfahren gelegentlich, daß der Kruzifixus in Baden-Baden wiederholt nachgebildet wird, und zwar in Maulbronn, 1473, Lautenbach, Colmar, Offenburg 1521, lernen als Schulwerke die Konstanzer Münsterkanzel des Hans Hammer, 1486, die Bildwerke im nördlichen Münsterquerschiff, den Tod Mariä von 1480 und den Ölberg des Nikolaus Roeder von 1501 kennen, von dem sich in Offenburg eine Nachbildung findet, ferner eine Madonna in Lautenbach, endlich die Arbeiten des Veit Wagner; in St. Stephan in Wien verraten der Fuß der Orgelbühne, die Kanzel und einige Epitaphien seinen Einfluß. Diese wenigen Andeutungen des Verfassers vermögen indes noch keine Vorstellung davon zu geben, wie sich der herbe, kantige Stil des Meisters und seiner Schule gegen die mannigfaltige, doch in allen Äußerungen von der seinigen abweichende Kunstweise seiner Umgebung am Oberrhein und in Österreich abgrenzt. — Die dem Buche beigegebenen 20 Lichtdrucktafeln lassen nichts zu wünschen übrig. Julius Baum.

HERMANN THIERSCH, An den Rändern des römischen Reiches. Sechs Vorträge über antike Kultur. München (O. Beck), 1911. Gebunden M. 3.—.

Desinunt ista non pereunt: Mit diesen Worten schließt ein Buch, das weit und tief gewirkt hat, wie nur ganz wenige philologische Bücher unserer Zeit: Erwin Rohdes Psyche; es ist damit eine Wahrheit ausgesprochen, die keine Verschiedenheit der Meinungen und kein Toben neuerungssüchtiger Umstürzler uns rauben kann, die Tatsache nämlich, daß noch heute das Altertum lebendig und wirkend ist. Es ist das Gesetz der historischen Kontinuität, dessen Geltungsbereich, Wesen und Wirkung zu erweisen, heute viele Hände tätig sind. Unter den Archäologen hat es in energischer und konsequenter Weise durchgeführt Hermann Thiersch in seinem Werke Pharos, Antike, Islam und Occident (Leipzig, 1909). Auch sein neues Büchlein: „An den Rändern des römischen Reiches" stellt sich in den Dienst dieses Gedankens. „Nur scheinbar liegen die vielfach vergessenen und verlorenen Dinge des Altertums fernab von unserer Gegenwart. In Wirklichkeit reicht, wenn auch nicht vielen erkennbar, eine innerlich durchgehende Verbindung herüber vom Einst zum Jetzt". Es sind sechs Vorträge, gehalten in Karlsruhe in jenen von der Großherzogin von Baden eingerichteten Kursen, durch die der Frauenwelt geistige Anregung und die Gelegenheit zur Vertiefung des allgemeinen Wissens geboten werden soll. Es sind aber nicht angenehme Causerien und nicht populäre Archäologie, wie sie vielfach dargeboten wird, vor der man nur energisch warnen kann. Heute ist die Wissenschaft des Spatens in so lebhafter Entwicklung, daß einerseits die Ausgrabungen selbst, andrerseits die Verarbeitung ihrer Resultate in dem Maße die Kräfte jedes in Anspruch nehmen, daß zur „Popularisation" der Wissenschaft sogut wie keine Zeit bleibt. Diese liegt daher großenteils in der Hand von Männern, die nicht die nötigen Vorkenntnisse und eigene Erfahrung besitzen. Mit um so größerer Freude begrüße ich dieses Buch. Es ist von einem wirklichen Archäologen, mehr noch, von einem Manne geschrieben, der nicht gelehrter Antiquar ist, sondern eine lebendige Beziehung zur Kunst besitzt. Den tieferen Zusammenhang von Antike und Moderne aufzuzeigen, dient ihm die Zeit des Imperiun Romanum, jene Zeit, die zugleich die Gesamtbilanz der Antike zieht, indem sie die Kulturen aller Mittelmeervölker in sich vereinigt, und die Grundlage abgegeben hat für unsere jetzige, bunte „europäische" Zivilisation. »Ihren markantesten Ausdruck haben jene Kulturen der Mittelmeervölker gefunden in ihren Zentren: Alexandria für Ägypten (Kapitel 1), Petra für Arabien (2), Antiochia für Syrien (3), Ephesos und Pergamon für Kleinasien (4), Karthago für Nordafrika (5), Trier für die Gebiete der Rhone und des Rheins (6). Man sieht, jene zwei Zentren fehlen, an die der Laie, wenn von antiker Kultur die Rede ist, zunächst denkt: Athen und Rom. Dafür sind die Randgebiete der alten Welt, die weiteren Kreisen garnicht oder wenig bekannt zu sein pflegen, in den Vordergrund der Betrachtung gerückt. Das Ganze ist in leicht verständlicher, reizvoller Form vorgetragen, die Anmerkungen am Schluß begründen abweichende Meinungen des Verfassers und geben Hinweise auf weitere Literatur. Wünschen wir, daß viele sich diesem Führer anvertrauen — wir kennen keinen besseren!

Ths. Otto Achelis.

Digitized by Google

PIERRE PAUL PLAN, Jacques Callot, Maître-Graveur (1593—1635). Suivi d'un Catalogue Raisonné et accompagné de la Reproduction de 282 de ses Estampes et de deux Portraits. Brüssel, G. van Oest & Cie.

In dem rühmlichst bekannten Brüsseler Verlage beginnt soeben in Subskription ein neues Werk über den lothringischen Malerradierer aus Nancy von P. P. Plan zu erscheinen.

Es sollen fünf Lieferungen herauskommen, von denen jede ca. 16—24 Seiten Text und 20 Tafeln mit rund 55 Abbildungen enthalten soll. Im Ganzen wird uns so die Reproduktion von fast einem Drittel des Oeuvre Callots in Aussicht gestellt. Ein kritischer Katalog mit bündiger Angabe der Plattenzustände in Ergänzung zu „Meaume" soll folgen. —

Die vorliegende erste Lieferung führt uns in Leben und Werk Callots bis zu dem Zeitpunkt ein, da die Blätter zu den Belagerungen von La Rochelle und Breda entstanden. Verfasser bringt in breiter, streng historischer Darstellung alle Ereignisse und Daten, polemisiert teilweise gegen frühere Autoren und spart nirgends mit Literaturangaben.

Verfasser wendet sich insbesondere gegen die angeblich zu leichtgläubige Übernahme rein legendärer Erzählungen älterer französischer Schriftsteller, die er aber, zum Teil im Auszug, gewissenhaft mitteilt, wie z. B. jene Reise mit Zigeunern nach Italien und jene bekannte Eifersuchtsszene in Thomassins (Callots erstem Lehrer) Schlafgemach u. a.

Hierauf, wie im Einzelnen auf Text und Katalog wird später noch näher einzugehen sein, wenn erst das vollständig vorliegende Werk eine Kritik im Ganzen ermöglichen wird. Leider ist aus dem Prospekt nicht ersichtlich, ob auch eine Wiedergabe einiger der schönsten Zeichnungen Callots beabsichtigt ist. Auf alle Fälle aber dürften Fachleute wie Sammler der Fortsetzung des glänzend ausgestatteten Werkes mit größtem Interesse entgegensehen. Hermann Nasse.

LOUIS CORINTH, Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte. Paul Cassirer Verlag, Berlin.

Mit Walter Leistikow, dem Grunewaldmaler, starb 1908 nicht nur ein Künstler von Gottes Gnaden, sondern gleichzeitig auch ein Mensch von nicht alltäglichem Gepräge. Er war eine jener seltenen Persönlichkeiten, die das Schicksal immer zur rechten Stunde bereit hält, wenn die kulturelle Entwicklung an einem kritischen Punkte angelangt ist, um ihnen dann die Führerrolle anzuvertrauen. Leistikows Mission war nicht gering und es ist gut, daß wir durch Corinth von neuem daran erinnert werden. Sein Leben war ein Kampf — nicht für seine Kunst, der das seltene Glück des Erfolges früh zuteil geworden ist — sondern um den Fortschritt der Zeit und die Anerkennung jenes kleinen Kreises, aus dem die Führer unserer Moderne hervorgegangen sind. Es war der Kampf, den die künstlerische Freiheit gegen die reaktionärste Kunstpolitik geführt hat, die ihrer Macht die vitalen künstlerischen Interessen untertan machen wollte, und die gerade in jenen Jahren am verhängnisvollsten hervortrat, als überall das junge positive Deutschland mutig eine neue Bewegung eingeleitet hatte, die auch heutigen Tages noch nicht zum Abschluß gekommen ist. In Berlin bedeuteten auf der einen Seite der Sieg des Naturalismus in der Literatur der Neunziger Jahre, auf der anderen die Begründung der Sezession Höhepunkte in dem Kampf der widerstreitenden Kunstanschauungen. Und wenn die Sezession überhaupt unmittelbar aus der Initiative eines Einzelnen hervorgegangen ist, dann aus derjenigen Walter Leistikows.

Dieser prachtvolle Mensch, den ein Rafaelschicksal vor der Zeit hinwegnahm, hat jenes Stück Berliner Kulturgeschichte bestimmt, das den wesentlichen Inhalt der Corinthschen Monographie ausmacht, die im letzten ein Buch persönlicher Erinnerungen an den Verstorbenen darstellt, in dem die Pietät identisch ist mit der Bewunderung der Tatkraft und der seltenen Geistesgaben, die Leistikow eigneten. Corinth verwebt hier das Einzelschicksal mit der Geschichte jener kunstpolitischen Jahre, die für Berlin die folgenreichsten und auch fruchtbringendsten der ganzen neueren Entwicklung gewesen sind. Und so wächst sich seine Arbeit zu einem kulturhistorischen Dokument aus, das für unsere Zeit doppelt reizvoll ist. Einmal, weil es die erste sachliche Darstellung all jener Vorgänge und Momente gibt, die wir selbst im journalistischen Streit der Tagesmeinungen miterlebt haben, dann aber, weil es nicht minder auch jene Persönlichkeit zu ihrem Rechte kommen läßt, die die eigentliche Seele der ganzen Bewegung war. In welchem Maße dies in der Tat der Fall war, das haben doch nur die Wenigen gewußt, die mit Leistikow Schulter an Schulter in der vordersten Reihe kämpften. Daß es aber dem Schriftsteller Corinth gelungen ist, in diesem Sinne eine geschlossene Arbeit zu geben, ist bei dem

Digitized by Google

hervorragenden literarischen Talenten des Meisters selbstverständlich. Corinth gehört ebensowenig wie Leistikow zu den zaghaften Naturen, die ängstlich jedes Wort, das der Druckerschwärze überliefert werden soll, auf die Wagschale legen. Er ist temperamentvoll und derb-gesund und darum liest man auch in seinem Buch manch kräftig Wörtlein, mit dem er dem gemeinsamen Gegner zu Leibe geht. Aber auch das ist reizvoll, denn zu einer trocken-objektiven Schilderung liegt dies Kapitel deutscher Kulturgeschichte noch garnicht weit genug hinter uns, und wo es gilt, den Taten des Freundes die verdiente Anerkennung zu geben, da wird Corinth selbst zum gleichgesinnten Kämpen.

Ich sagte oben schon, daß der Verfasser es vortrefflich verstanden hat, den Künstler und Menschen Leistikow im Lichte seiner Umgebung und seiner Zeit darzustellen und wenn auch in den ersten Kapiteln das Kulturgeschichtliche stärker überwiegt gegenüber dem rein Künstlerischen, das erst in den Schlußkapiteln auf das Leistikowsche Schaffen konzentriert wird, so berühren sich doch hier wie dort überall die Momente des Einzellebens mit den wichtigen Momenten im Werden der Zeit. Als solche mögen die literarischen Kämpfe, die Weltausstellung in Paris 1889, die Vereinigung der XI, die Affäre Munch im Verein Berliner Künstler, die Begründung der Sezession (1889), der Salon Paul Cassirer und endlich die Gründung des deutschen Künstlerbundes kurz genannt werden. Wie aber diese Dinge psychologisch geworden sind, welches Leistikows Anteil daran gewesen, das bringt uns überhaupt zum ersten Male Louis Corinth zum Bewußtsein.

So danken wir dem trefflichen Maler-Schriftsteller doppelt für sein Werk: Er gab uns das Leben Leistikows in dem schönen Kleide edler Freundschaft und geistiger Gemeinsamkeit, er beschenkte uns darüber hinaus noch mit einem kulturhistorisch bedeutsamen Beitrag zu dem Werdegang der Moderne, der vielleicht erst nach hundert Jahren seinen hohen Wert als Quellenschrift für das Verständnis einer der wichtigsten Zeitepochen aufzuweisen vermag.

Das Buch ist im Verlag von Paul Cassirer erschienen, der auch einer von denen gewesen ist, die an Leistikows Seite gekämpft haben. Es trifft in seiner äußeren Erscheinung wundervoll die dem Künstler eigene Note und ist auch unter diesem Gesichtspunkt voll der Harmonie, die zugleich das Kennzeichen seines literarischen Wertes ist.

Georg Biermann.

FRIEDRICH KAMMERER, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen achtzehnten Jahrhundert. Berlin, S. Calvary & Co. 1909. VIII, 265 Seiten, 8⁰.

Von den zahlreichen Arbeiten zur Geschichte des Naturgefühls, die in den letzten Jahren erschienen sind, ist Kammerers umfängliche Untersuchung ohne Frage eine der feinsten und sorgfältigsten. Schon die reichhaltigen bibliographischen Beigaben und die ausführlichen Register wecken beim ersten Durchblättern des gut gedruckten Buches ein günstiges Vorurteil, das sich bei näherem Zusehen durchaus als berechtigt erweist. Auch die geschmackvolle Darstellung verdient hervorgehoben zu werden; nur streift der gepflegte Stil des Verfassers mitunter hart an Manier.

Nach einigen theoretischen Auseinandersetzungen unterrichtet ein ausgezeichnetes Einleitungskapitel über die Beziehungen zwischen Gartenstil und Landschaftsgefühl im 17. und 18. Jahrhundert. Dann wendet sich der Verfasser in der Hauptsache einer literarhistorischen Aufgabe zu und analysiert mit weitem Umblick und Ausblick das landschaftliche Empfinden Hagedorns und Hallers gemäß den Wahrnehmungselementen, Gefühlskomplexen und begleitenden Vorstellungen, die wir in ihren Dichtungen finden. Kammerer zeigt, wie in die Entwicklung der dichterischen Landschaft ein lebhafteres Tempo kommt, seitdem auch die Poeten beginnen, mit den Augen der holländischen Landschaftsmaler zu sehen. Leider sind die Hinweise auf die gleichzeitige Malerei an dieser wie an anderen Stellen des Buches nur sehr knapp; es will mir scheinen, als ob Kammerers Darlegungen noch wertvoller geworden wären, wenn er den Anregungen, die den Dichtern von der bildenden Kunst her kamen, mehr Beachtung geschenkt hätte. Der erste deutsche Dichter, dem es gelang, die Konvention des 17. Jahrhunderts zu durchbrechen, ist der Hamburger Barthold Heinrich Brockes, der bereits über ein ungemein differenziertes Wahrnehmungsvermögen der landschaftlichen Erscheinungen verfügt: bei erneuter Lektüre etlicher Partien seines „Irdischen Vergnügens in Gott" fand ich mich geradezu an Adalbert Stifters minutiöse Naturschilderungen erinnert. Brockes war jedoch von keinem erheblichen Einfluß auf den am gleichen Orte wirkenden Hagedorn, dessen landschaftliches Empfinden Kammerer ausführlich zergliedert. Hagedorn wurzelt ganz und gar in der

Digitized by Google

herkömmlichen Landschaftsanschauung des 17. Jahrhunderts. Alle Farben und Formen sind bei ihm aufgelöst in Buntheit und Bewegung. Auch Haller, den Kammerer noch eingehender würdigt, liebt Buntheit und Bewegung, aber in anderer Art als Hagedorn. Er hat ein weit stärkeres Farbenempfinden als dieser. Er sucht über die enggezogenen Grenzen der Schäferlandschaft, die Hagedorn bevorzugt, hinauszublicken. Er gibt der deutschen Dichtung durch das Hineinziehen des Gebirges einen neuen Inhalt. Das höchst eigentümliche Verhältnis der Menschen zum Gebirge vor Haller, erörtert Kammerer in einem sehr lehrreichen Exkurs. Haller ruft durch seinen Vorgang eine eminente Steigerung der realistischen Landschaftsschilderung hervor, die ihren ersten Höhepunkt in Rousseau erreicht. Und doch ist das Hochgebirge nicht ein Symbol von Hallers Seele: wenn er die Dämmerung besingt, die des Himmels Farben bricht, und die nächtlichen Schatten, dann erst offenbart sich der wahre Haller, dann vermag er, der „die lächelnde Freude nie empfunden", die Züge der Landschaft nach der Form seiner Seele umzubilden. Das geschieht noch nicht in seinem einflußreichsten Gedicht, den „Alpen", sondern vor allem in dem grandiosen Fragment „Über die Ewigkeit". Die persönlich-seelische Auffassung der Landschaft und verinnerlichtes Gefühl finden wir dann vollkommen ausgeprägt bei Klopstock.

Merkwürdig, daß Kammerer an den gleichzeitigen Strömungen in den Naturwissenschaften und in der Philosophie nahezu achtlos vorübergegangen ist. Bei Haller muß man doch von vornherein voraussetzen, daß der Gelehrte mit dem Dichter im engsten Bunde stand. Aber auch Brockes hatte nahe Beziehungen zu den beiden Wissenschaftsgebieten. Gewiß waren ihm die mikroskopischen Forschungen Leeuwenhoeks vertraut, der zum erstenmal festgestellt hatte, daß es in dem winzigsten Wassertropfen fast eine Unendlichkeit kleiner Tiere gebe. Und vor allem: die gesamte Naturanschauung des frühen 18. Jahrhunderts ist bestimmt durch Leibniz, der die mechanistischen Theorien Descartes' und seiner Schüler abgelöst hatte durch die Einführung des Organismusbegriffs. Man bedenke, was es heißen wollte und wie anregend es gerade auf Künstlerseelen wirken mußte, wenn nunmehr die Losung lautete: „Toute la nature est pleine de vie". Hermann Michel.

AUGUSTE RODIN, L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell. Ouvrage du format 15×21 orné de plus de 100 illustrations dans le texte et hors-texte et de dessins inedits du maître Bernhard Grasset, Paris 6.

Wenn große Künstler das Wort ergreifen, um ihre Anschauungen über die Kunst, über Gott und die Welt, den Menschen mitzuteilen, so ist das immer wertvoll, geistreich und anregend. So kann dieses Werk allen Kunstfreunden und insbesondere allen Verehrern Rodins aufs Angelegentlichste empfohlen werden; es kann als eine wertvolle Einführung in Rodins Kunst gelten und vermag uns das Verständnis seines Wesens vertiefen und erweitern. Zu den Illustrationen seiner eigenen Werke gesellen sich Reproduktionen nach Werken der Antike, Michelangelos, Géricaults, Watteaus, Rembrandts, Raffaels, Velasquez' und anderer von Rodin geliebter Meister, über die er zu Paul Gsell gesprochen hat. Mit Adolf Hildebrands Problem der Form lassen sich Rodins zwanglosere Unterhaltungen nicht vergleichen; sie sind leichter und ohne jede didaktische Absicht geschrieben. Aber vielleicht wird gerade darum dieses Buch sich ein großes Publikum werben. Es soll auch nicht verschwiegen werden, daß manche der klugen und feinen Gedanken und Beobachtungen sich bereits in dem älteren komprimierteren Buche von Judith Cladel finden. Und auch vieles, was ich in meiner Rodin-Biographie aus Gesprächen notierte, ist hier noch einmal wiederholt worden. Paul Gsell veröffentlichte seine Gespräche mit Rodin zuerst in den letzten beiden Jahrgängen der Pariser Zeitschrift „La Revue". Otto Grautoff.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

Heft 12:

ERNST STEINMANN, Georg David Matthieu. Zur Ausstellung seiner Werke im Schweriner Museum. (7 Abb.)

G. BIERMANN, Die Leipziger Jahresausstellung in Verbindung mit dem Deutschen Künstlerbunde, I.

Heft 13:

C. F. FOERSTER, Ein Meißner Tafelaufsatz für Maria Theresia. (1 Abb.).

ERNST ZIMMERMANN, Die Porzellanschätze des Kaiserlichen Schatzhauses und des Museums zu Konstantinopel.

G. CHODOWIECKI, Das Bildnis der Familie Chodowiecki. (1 Tafel.)

Heft 14:

H. CARL KRÜGER, Ludwigsburger Porzellan. (16 Abb.)

HANS F. SECKER, Kupferstiche des XV. Jahrhunderts als Vorbilder für Ofenkacheln. (15 Abb.)

G. BIERMANN, Die Leipziger Jahresausstellung in Verbindung mit dem Deutschen Künstlerbunde (Schluß.)

Heft 15:

HUGO HABERFELD, Die französischen Bilder der Sammlung Kohner. (10 Abb.)

G. B., Im Kampf um die Kunst.

Heft 16:

MAX LEHRS, Vom Meister E S und von Ofenkacheln.

W. MANOWSKY, Römische Ausstellungen, III. Die Ausstellung des Lebens der Fremden in Rom. (8 Abb.)

G. E. LÜTHGEN, Neuerwerbungen des Kölner Kunstgewerbemuseums. (6 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft XI:

KARL SCHEFFLER, Leopold von Kalckreuth.

ROBERT WALSER, Grün.

EMIL BURCHARD, Jacques Bellange.

JULIUS ELIAS, Die große Berliner Kunstausstellung u. a.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

August:

A. MARGUILLIER, CHARLES HEYMANS, Pariser Straßenbilder.

WALTER BOMBE, Der Palazzo Davanzati in Florenz und seine Fresken.

HEINR. BROCKHAUS, Der Genter Altar.

M. D. HENKEL, Moderne holländische Kunst.

R. BREUER, Der Städtebau als architektonisches Problem.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 11 (August).

KARL MAYR, Vom Porträt.

WILHELM MICHEL, Maler Hans Heider.

MAX OSBORN, Rudolf Dührkoops Bildnis-Photographien.

Vom Leipziger Völkerschlachtdenkmal. / Das Haus Mairowsky in Cöln.

DIE KUNST FÜR ALLE.

2. Augustheft:

KARL M. KUZMANY, Die Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhause.

Künstlerporträts der Brüder Goncourt. I. Auguste Rodin, II. Felicien Rops.

G. J. WOLFF, Der Münchner Glaspalast 1911.

HANS BARTH, Die Römische Kunstausstellung, II.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 8:

HUGO KEHRER, Tizian und Tintoretto im Assunta-Saal der Akademie zu Venedig. (2 Abb., 1 Tafel.)

HUGO STEFFEN, Die alten Innungen und die neuen Organisationen im Baugewerbe (Schluß).

JOS. WAIS, Georg von Hauberrisser. (3 Abb.)

JOS. WAIS, Georg Albertshofer — Wilhelm Immenkamp. (12 Abb. nach Werken A.'s; 15 Abb. nach Werken I.'s).

Heft 9:

ENR. WÜSCHER-BECCHI, Die Engel in der christlichen Kunst.

FERD. NOCKHER, Die Autotypie.

JOS. WAIS, Architekt und Bauherr.

BONE, Gedanken zum Prinzip des Impressionismus. (Anläßlich der letzten Sonderbundausstellung in Düsseldorf 1910.

RICHARD RIEDEL, Wiener Bildwerke. (4 Abb.)

Ausstellungsberichte.

Heft 10:

A. FÄH, Die Spitze, eine Blüte der Renaissance; Sammlung L. Iklé in St. Gallen. (34 Abb.)

Ausstellungsberichte.

Heft 11:

JOS. WAIS, Leo Samberger; zum 50. Geburtstag des Künstlers am 14. August. 17 Abb., 3 Tafeln.)

J. A. ENDRES, Die Skulpturen an der Kirche von Schöngrabern. (6 Abb.)

O. DOERING-DACHAU, Die Porträtausstellung zu Florenz.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 5:

AUGUST SCHMARSOW, Eine mittelrheinische Kreuzigung im Brüsseler Museum. (1 Tafel.)

Digitized by Google

HERIBERT REINERS, Der Meister von Siersdof; ein niederrheinischer Bildschnitzer aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. I. (7 Abb.)

ALOIS WURM, Fra Angelicos Linajuolitafel und die Krönung in den Uffizien. (3 Abb.)

ONZE KUNST.

Juli 1911:

ARNOLD GOFFIN, Karel van der Stappen (vervolg).

J. VAN DEN BOSCH, Onze Ambocerts- en Nijverheidskunst (slot).

Kunstberichten.

LES ARTS.

Aout-Nr.:

ART. J. RUSCONI, Le Palais Davanzati a Florence (reichillustriertes Sonderheft).

ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 4:

R. v. LICHTENBERG, Die antiken Baustile des Orients vom Standpunkt des Rassencharakters.

GARRETT CH. PIER, Saracenic Glass.

P. A. VOLPERT, Die Ehrenpforten in China.

O. MÜNSTERBERG, Die Darstellung von Europäern in der japanischen Kunst.

Kleine Mitteilungen.

THE STUDIO.

July:

M. WOOD, Some recent Water-colours by Edwin Alexander.

HENRI FRANTZ, The Salon of the société des artistes français.

E. A. TAYLOR, The American Colony of artists in Paris.

SELWYN BRINTON, The International Art Exhibition at Rome.

August:

A. L. BALDRY, Some recent Work by J. W. Waterhouse.

A. S. LEVETUS, The Jubilee Exhibition of the Künstlergenossenschaft, Vienna.

GEORG BRÖCHNER, Old Danish Carved Furniture.

M. C. SALAMAN, The Pictures and Prints of Edward L. Laurenson.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Juli 1911.

AYMER VALLANCE, Some Flemish Painted Glass Panels. (2 kolorierte Tafeln.)

Im Jahre 1910 kaufte der Maler Grosvenor Thomas in London eine Serie bedeutsamer, offenbar vlämischer Glasmalereien, deren eine unzweifelhaft den späteren Kaiser Maximilian darstellt. Wie die Stücke nach London gekommen sind, ist nicht bekannt.

TANCRED BORENIUS, Three Paintings by Bartolomeo Vivarini. (2 Tafeln mit 3 Abb.)

Das erste besprochene Bild ist ein neuentdecktes des Meisters. Es stellt eine Madonna, den Bambino anbetend, dar und befindet sich jetzt in Sir Hugh Lones Sammlung. Es trägt auf einem cartellino eine Signatur, die das Geburtsjahr des Meisters auf das Jahr 1431 oder 32 festlegt. Das Bild kommt aus Bologna, wo es bis vor kurzem der einst berühmten Hercolanikollektion angehört hatte. Das zweite Bild gehörte der Charles Butlerkollektion an; es ist ein Tod der Maria. Das dritte Bild, eine kleine Anbetung der Könige, kam auch erst kürzlich im Abdyverkauf auf den Markt und ist wahrscheinlich eines einer Serie des Lebens der Jungfrau, zu dem auch Nr. 1058 im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gehört.

W. H. JAMES WEALE, A Family of Flemish Painters. (2 Tafeln mit 5 Abb.)

Behandelt die Familie Claeissins oder Claeis aus Brügge, und zwar Peter und seine drei Söhne: Giles, Peter und Antonius; sodann den Sohn des Antonius, ebenfalls Peter genannt, und den Sohn Peters, genannt Johannes.

A. M. HIND, The Arrangement of Print Collections.

Bespricht an der Hand des Valerian von Logaschen Buches „Ordnung und Katalogisierung eines Kupferstichkabinettes" die Anordnung der Kunstblätter im Britischen Museum.

ROGER FRY, Diana and her Nymphs. (1 Taf.)

Das dem Mr. W. B. Paterson gehörige, 48 × 64 inches große Bild, das die Hand eines jungen Künstlers verrät, scheint dem Vermeer von Delft nahe zu stehen, was wohl nur als kühne Hypothese erklärt werden kann.

R. PETRUCCI, The Pelliot Mission to Chinese Turkestan. (3 Tafeln mit 12 Abb.)

Bespricht die Ergebnisse der Pelliotschen Forschungsreisen in bezug auf die Frage der Einwirkung der buddhistischen Kunst auf China etc.

GEORGE H. DE LOO, Jacques Darets Nativity of Oud Lord. (2 Tafeln.)

Die Daretsche „Geburt Christi", die jetzt Pierpont Morgan gehört, ist unter dem Einfluß Robert Campins, des Lehrers Darets (den de Loo mit dem „Meister von Flémalle" identisch setzt) entstanden. Sie gehörte, wie Loo feststellt, zu dem gleichen Altar in der Pfarrkirche St. Vaast in Arros, von dem auch die Anbetung der Könige und die Visitation im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum stammen.

A. CLUTTON-BROCK, The Primitive Tendency in Modern Art.

HERBERT COOK, Baldassare d'Este. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Bespricht ein Männerporträt des einstigen Hofmalers d'Este, der ein natürlicher Sohn Niccolo III. war. Dieses Porträt, das signiert und datiert ist, kann als Ausgangspunkt für das Auffinden anderer Werke des Künstlers dienen.

PIERRE BAUTIER, On a Lost Portrait by Justus Suttermans. (1 Tafel mit 2 Abb.)

Bespricht das im vorigen Jahre in Brüssel aus-

Digitized by Google

gestellt gewesene Bild Suttermanns, das dort (Nr. 445 des Kataloges) als das Porträt eines Prinzen von Savoie bezeichnet war, das aber offenbar Ferdinand II. von Toskana darstellt.

Notes on Various Works of Art, darunter Lionel Custs, On Two Portraits Attributed to Gerlach Flicke mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel.

Review and Notices.

Recent Art Publications.

Italian Periodicals.

August 1911.

F. SCHMIDT-DEGENER, Notes on Some Fifteenth-Century Silver-Points. (2 Tafeln mit 6 Abb.)

Behandelt mit Ausnahme eines dem Holbein d. Älteren zugeschriebenen Blattes (Kopf einer alten Frau) mehrere vlämische Stücke, von denen einige sich in Amsterdam, andere in Rotterdam in Boymans Museum befinden.

R. L. HOBSON, On Some Old Chinese Pottery. (1 Tafel mit 8 Abb.)

Bespricht Beispiele der Tz'u-Chou-Manufaktur.

Three More Pieces of Tz'u-Chou Ware. (1 Tafel mit 4 Abb.)

BERNHARD and ELLEN M. WHISHAW, Hispano-Arabic Art At Medina Az-Zahra. (2 Tafeln mit 9 Abb. und 2 Abb. im Text.)

Behandelt den Lustsitz Abderrahmans von Cordova (begonnen in 936), das „arabische Pompeii", das nun ausgegraben wird, und deckt Einflüsse von Ägypten her (koptische Künstler) auf.

LIONEL CUST, Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Sorrey.

Leitet ein von Miß Mary L. Cox aufgefundenes Inventarium der Bilder etc. ein, die sich im Besitz der Gräfin von Arundel bei ihrem 1654 erfolgtem Tode in Amsterdam befanden, und gibt den ersten Teil dieses Inventariums.

FREDERIC LEES, A Newly Discovered Statue of The Virgin. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Es handelt sich um die früher im Seminar zu Meux befindliche Madonnenstatue, die jetzt dem M. Emile Wanters in Paris gehört. Dr. Vöge nennt sie zusammen mit Claus Sluters Madonnenstatue (in der Kirche der Chartreuse de Champmol bei Dijon) die besten Werke des Ausgangs des XIV. Jahrhunderts, soweit sie erhalten sind,

HERBERT CESCINSKY, Lacquer Work in England — I Oriental Lacquer. (1 Tafel mit 6 Abb.)

Bespricht als Einleitung orientalische Lackarbeiten.

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections XXII. (1 Tafel.)

Ein Portrait der Louise de la Vallière von Mignard in Schloß Windsor wird als eines der Elisabeth Charlotte von Bayern, Herzogin von Orleans, erkannt.

Notes on Various Works of Art, darunter Lionel Cust, On a Portrait of Sophia Dorothea of Zell. (1 Tafel.)

Reviews and Notices.

Recent Prints. Recent Art Publikations.

German Periodicals.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

CLARK D. LAMBERTON, Themes from St. Johns Gospel in Early Roman Catacomb Painting. Published by Princeton University Press.

SIR W. B. RICHMOND, Universities and Art-teaching. London, Henry Frowde. Oxford, University Press. Price 1 sh. net.

Hans Holbeins Initialbuchstaben mit dem Todtentanz. Manul-Neudruck der Ausgabe vom Jahre 1849 mit einem Vorwort von Professor Dr. O. A. Ellissen. Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Theodor Weicher. Preis geb. M. 2.—.

ANDRÉ GIRODIE, Martin Schongauer et l'Art du Haut-Rhin au XVe siècle. Paris, Librairie Plon.

HENRY ROUSSEAU, La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. (Collection des Grands Artistes des Pays-Bas.) G. Van Oest & Cie., Brüssel-Paris.

GEORGES EEKHOUD, Les Peintres Animaliers Belges. (Collection de l'Art Belge au XIXe siècle.) Ebenda.

JACQUES MESNIL, L'Art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance. (Études comparatives.) Ebenda.

HENRY MARTIN, Le Boccace de Jean Sans Peur. Des cas des Nobles Hommes et Femmes. Reproduction des cent cinquante miniatures du manuscrit 5193 de la Bibliothèque de l'Arsénal. Ebenda.

GEORGES H. DE LOO, Heures de Milan. Ebenda.

JULIUS BAUM, Die Ulmer Plastik um 1500. Julius Hoffmann, Verlag, Stuttgart. Preis M. 30.—.

A. STRUCK, Griechenland: Land, Leute und Denkmäler. I. Athen und Attika. Verlag Hartleben, Wien-Leipzig.

F. SARRE UND E. HERZFELD, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet. Mit einem Beitrag: Arabische Inschriften von M. von Berchem. 3 Bde. Verlag Georg Reimer, Berlin.

A. MANGHI, La Certosa di Pisa: storia (1366—1866) e descrizione. Verlag Mariotti, Pisa.

H. NOCQ, Les Duvivier: Jean Duvivier, 1687—1751; Benjamin Duvivier, 1730—1819. Essai d'un catalogue de leurs oeuvre précedé d'une notice biographique et bibliographique. Paris (Soc. de Propagation des livres d'Art). 25 Fr.

R. LEMAIRE, L'origine de la basilique latine. Brüssel (Vromant). 7.50 Fr.

E. A. JONES, The gold and silver of Windsor Castle. Arden Press, Letchworth. 7 Guineas.

F. H. MARSHALL, Catalogue of the jewellery, Greck, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities, British Museum. London (Longmans; Quaritch).

P. STEINER, Xanten: Sammlung des Niederrheinischen Altertumsvereins. Frankfurt, Joseph Baer. Preis M. 4.—.

Digitized by Google

BERICHTIGUNG EINER „BERICHTIGUNG"[1]).

Herr Dr. Münsterberg unternimmt es im Juliheft der Monatshefte, meine im Mai erschienene Kritik seiner Chinesischen Kunstgeschichte zu „berichtigen". Er macht mir in dieser „Berichtigung" (sie werden nachgerade zu einer Spezialität dieses Herrn) den Vorwurf, ich hätte mit keinem Wort irgendwo etwas Wesentliches berührt, sondern nur Geringfügigkeiten beanstandet.

Als gröbsten Lapsus des Herrn Münsterberg habe ich es bezeichnet, daß er fünfmal fünf hervorragende Maler in verschiedenen Jahrhunderten, einen sogar in drei Gestalten, auftreten läßt. Diesen Vorfall will Herr Münsterberg bereits in der Frankfurter Zeitung vom 9. April richtiggestellt haben. Mit keinem Worte geht Herr Münsterberg dort auf den ihm gemachten Vorwurf ein. Er nennt das eine Richtigstellung. In seiner neuerlichen „Berichtigung" kann er indes nicht umhin, wenigstens an einem Beispiel zu zeigen, wie bösartig ich ihn mißinterpretiert habe. Er habe ausdrücklich bei Chao Chung-mu (den, wie ich behauptete und noch behaupte, M. einmal als Sung-Repräsentanten und ein andermal als Meister der Yuanzeit aufführt) auf S. 247 bemerkt: Ende Sung- oder Yuanzeit. „Perzyński", so fügt Münsterberg hinzu, „hat wohl dieses „und Yuanzeit" übersehen".

Man urteile selbst: Münsterberg bildet auf S. 247 ein klassisches Reiherbild von Chao Chung-mu (den er Chan Chung-mu nennt) ab, sagt von ihm dort: Sohn von Chan Mangtun, geb. 1254. Ende Sung- oder Yuanzeit. Diese „schöne Komposition an Linien und Farbenflecken" (ich zitiere wörtlich, S. 248) wird als charakteristisches Bild der Sungzeit behandelt. Dreißig Seiten später, am Ende des Abschnittes Yuanzeit, reproduziert Münsterberg ein anderes Tierbild von einem Künstler, den er „Chao Chungmuh, 14. Jahrhundert" bezeichnet. Mit keinem Worte weist Münsterberg darauf hin, daß dies derselbe Chan Chung-mu (er heißt richtig Chao Chung-mu) ist, den er bereits als Repräsentanten der Sungzeit mit dem Geburtsdatum 1254 behandelt hat. Dieses Geburtsdatum hat Münsterberg zudem noch falsch von seiner Quelle abgeschrieben. Abbildung 203 ist nämlich dem japanischen Reproduktionswerke Sel. Relics, Vol. II entlehnt. Tajima schreibt dort:

Zur Zeit des Sturzes der Sung-Dynastie, 1254, wurde ein großer Künstler, Chang Mang-teau[1]), ein Sprößling der kaiserlichen Familie, geboren.

Münsterberg schreibt: Chan Chungmu, Sohn von Chan Mangtun, geb. 1254, Ende Sung- oder Yuan-Zeit.

Eine andere Probe, wie Herr Münsterberg „berichtigt". Er bezweifelt den Gebrauchswert des Po ku t'u lu, des im XII. Jahrhundert herausgegebenen kaiserlichen Bronzenkatalogs, da alle „unklaren Reliefs ... in scharfen Linien aufgeführt seien. Töpfereien der Hanzeit und Spiegel der T'angzeit, die aus Gräbern ausgegraben sind, zeigen eine rohe und minderwertige Ausführung.... Alle erhaltenen Bronzen bis zur T'angzeit sehen recht anders aus und das Relief erscheint meist ganz verschwommen". Als ich ihm vorhalte, es sei umgekehrt, gerade frühe Bronzen hätten scharfe Reliefs, wie ja auch die seit der T'angzeit im kaiserlichen Schatzhaus zu Nara aufbewahrten Metallspiegel bewiesen, will er nur von ausgegrabenen Spiegeln gesprochen haben. Ja, soll der Dreck, der an ausgegrabenen Stücken zu haften pflegt (der sich durch Bürsten oder Salmiakgeistbäder meist entfernen läßt) irgendein Beweis dafür sein, daß frühe Bronzen verschwommene Reliefs haben, wo wir doch gute und authentische Stücke besitzen, die beweisen, daß die Reliefs klar sind? Ich bin einer solchen Spiegelfechterei nicht gewachsen.

Münsterberg beklagt sich, daß ich seine Rassentheorien nicht richtig begriffen habe. Er hat recht. Was er auf S. 11 und 12 (oben) zusammenschreibt, hat sicherlich nur der Autor selbst verstanden. Der Geist des Gottes Putra schwebt darüber, den Münsterberg so glücklich war, zu entdecken. Auf S. 169 der Chinesischen Kunstgeschichte des Herrn Dr. O. Münsterberg ist nämlich zu lesen:

(1) Die Redaktion gibt dem Rezensenten der Münsterbergschen „Kunstgeschichte" noch einmal das Wort, erklärt damit aber die Diskussion über dieses Thema ein für allemal geschlossen.

(1) Gemeint ist Chao Méng-fu, den der etwas spätere kaum weniger berühmte Sammler und Maler Ni Tsan (Yun lin) mit Huang Kung-wang, Kao K'o-kung und Wang Méng zu den vier größten Landschaftsmalern der Yuan-Dynastie rechnet. (Giles, Chinese Pictorial Art, p. 142). Der von Tajima in der japanischen Ausgabe richtig geschriebene Name Chao Méng-fu ist von dem englischen Übersetzer verballhornt worden. Münsterberg hat diesen Namen durch eine falsche Abschrift noch weiter entstellt und läßt außerdem im Text (p. 248) den Sohn (statt des Vaters) um 1254 geboren werden. Alles dieses sind natürlich in den Augen des Herrn Münsterberg Kleinigkeiten. Er will ja nicht „eine Geschichte der Künstler und ihrer Werke", sondern „in zusammenhängender Weise eine Entwicklung der chinesischen Kunstsprache" geben. Man kann sich von diesem „Zusammenhängen" der chinesischen Kunstentwicklung einen Begriff machen, wenn man hört, daß Münsterberg den Maler Chao Chung-mu als Repräsentanten der Sungzeit (960 bis 1280) und den Vater dieses Künstlers, Chao Méng-fu, als Meister der nächsten Dynastie (1280—1368) behandelt, volle zwanzig Seiten nach dem Sohne!

Digitized by Google

Das buddhistische Pantheon wurde vergrößert, indem Götter fremder Religionen, die Hindugötter Brahma und Putra und ursprüngliche Lokalgottheiten aufgenommen wurden....

Der Name der indischen Götter Brahma und Indra hat offenbar in Münsterbergs Gedächtnis eine Quintanerreminiszenz aufsteigen lassen, und aus dem mächtigen Strome Brahmaputra (= Sohn des Brahma) ist das Götterpaar Brahma und Putra geworden!

Yunlin, einer der großen Yuan-Meister, führt bei Münsterberg die Aufschrift eines Gedichts auf Bildern ein. Ich machte Münsterberg darauf aufmerksam, daß er auf S. 244 gleich zwei Sungbilder (also der vorhergehenden Dynastie) abbildet mit solchen erst von Yunlin „eingeführten" Gedichtaufschriften. Münsterberg „berichtigt": er habe S. 210 gesagt: „diese Art scheint schon in der Sungzeit vereinzelt vorgekommen zu sein". Warum führt er dann seine Leser irre durch die auf S. 244 bei Betrachtung der beiden mit Aufschriften versehenen Sungbilder fallende Bemerkung: „diese Sitte scheint damals (d. i. in der Sungzeit! Verfasser.) aufgekommen zu sein". Sie ist also, um Münsterbergisch korrekt zu reden, in der Sungzeit aufgekommen und von Yunlin, einem Maler der nächsten Dynastie, eingeführt.

Und woher stammt diese erhabene Weisheit? Aus jener Quelle, die Münsterberg „eine höchst zweifelhafte" nennt, aus Tajima, Sel. Relics, Vol. 8.

Tajima:	Münsterberg (ohne Gänsefüßchen) p. 210:
Yun-lin[2]), der während der Yuan-Dynastie lebte und der einer der vier hervorragendsten Künstler der Zeit war, war ein bedeutender Landschaftsmaler und ein geschickter Kalligraph; er war es, der die Sitte einführte, ein Gedicht, eine Anspielung (reference) oder doch seinen eigenen Namen an einer auffallenden Stelle der Leinwand anzubringen.	Erst Yunlin, einer der großen Maler der Yuandynastie, führte die Aufschrift eines Gedichts, einer Bezeichnung (!) oder eines Namens ein, die, an einem geeigneten Platze angebracht, selbst ein Teil des Bildes wurden.

Die Einwendung Münsterbergs, er hätte 30 Abbildungen von nicht in Japan aufbewahrten Malereien im Abschnitt Malerei reproduziert, ist unwesentlich. Ein sorgfältiges Durchzählen der Bilder (ich hatte die erbärmlich kleinen, undeutlichen und darum irreführenden Bildchen aus der Zeitschrift Bijitsu Gwaho vorher etwas summarisch behandelt) ergibt folgendes Bild:

Münsterberg druckt im Abschnitt Malerei ab: 179 Gemälde aus japanischem Besitz, nachgedruckt japanischen Reproduktionswerken, 21 Gemälde aus europ.-amerikanischem Besitz. Von diesen 21 Abbildungen rühren wenigstens sechs Bilder aus japanischem Besitz her, so daß also nur 15 Abbildungen Malereien darstellen, die möglicherweise direkt aus China stammen. Münsterberg kommt zu der Ziffer dreißig, indem er eine in mehreren Ansichten reproduzierte Malerei nicht als ein einziges Werk, sondern als verschiedene zählt. Münsterberg behauptet in seiner Chinesischen Kunstgeschichte, nur Kopien, Repetitionen oder Arbeiten eingewanderter Künstler seien in Japan enthalten, man könne also nach dem in Japan vorhandenen Material nicht urteilen. „Trotzdem", so werfe ich ihm vor, „baut er seine Geschichte der Chinesischen Malerei auf diesen „Kopien und Repetitionen" auf". Ist dieser Vorwurf ungerecht angesichts der Tatsache, daß von 200 Bildern nur 15 möglicherweise direkt aus China stammen und daß alle übrigen in japanischem Besitz sind oder waren? Ist die Kunstgeschichte also etwa nicht auf dem von Münsterberg unablässig angezweifelten japanischen Material aufgebaut?

Von den 179 aus japanischen Reproduktionswerken entlehnten Abbildungen des Abschnittes sind allein 75 dem Werke Tajimas, Selected Relics, entnommen. Da dieser verdienstvolle Autor in seiner Eigenschaft als Leiter der Shimbi Shoin-Verlagsgesellschaft in Tokyo gegen die unerlaubte und unerhörte Ausnutzung seiner Publikationen protestiert hat, so rächt sich Münsterberg für das verständliche weitere Benutzungsverbot durch einen Angriff in der Zeitschrift „März", 1911, Heft 23, den die deutsche Wissenschaft Ursache hat, als eine bedauerliche Entstellung von sich abzuschütteln.

Münsterberg sagt dort: „Was aber am meisten zur Vorsicht mahnt, ist die in Japan übliche Verquickung von Geschäft und Wissenschaft. Daß zum Beispiel der Direktor einer Druckerei und Verlagsanstalt gleichzeitig der Verfasser und Herausgeber fast aller Werke des Verlages ist, dürfte — soweit mir bekannt — in Europa noch nicht vorgekommen sein. Sollte es wirklich möglich sein, Geschäftsinteresse mit voller Objektivität bei Auswahl und Kritik der abgebildeten Gegenstände zu vereinen? Gerade diese höchst zweifelhafte Quelle fließt heute am stärksten"[1]). Will Herr Münsterberg

(2) Bekannter unter dem Namen Ni Tsan (geb. 1301, gest. 1374). Biographie bei Giles, p. 143.

(1) Nirgendwo wohl so stark wie bei Herrn Münsterberg, der ihr (wie der Quelle Giles) fortwährend die Gänsefüßchen schuldig bleibt!

Digitized by Google

allen Ernstes behaupten, nicht zu wissen, daß die überwiegende Mehrheit der von Tajima reproduzierten Kunstwerke unveräußerliche Staats- oder Tempelschätze sind? Ist ihm, was jeder auf dem Gebiete ostasiatischer Kunst wissenschaftlich Arbeitende weiß, in Wahrheit unbekannt, daß nicht Herr Tajima allein die von der Shimbi Shoin-Gesellschaft herausgegebenen Reproduktionen ausgesucht und den Text verfaßt hat, sondern die berühmtesten Kunstgelehrten Japans, wie Okakura, der Kurator des Bostoner Museums, Matano, der Generaldirektor der Japanischen Museen, Baron Kuki, sein Vorgänger, Masaki, Direktor der Kunstschule zu Tokyo, Imaizumi, Direktor der Kunstabteilung des Museums von Tokyo, T. Koun, der berühmte Bildhauer und der beste Kenner japanischer Plastik u. v. a.? Wo Geschäft und Wissenschaft mehr verquickt ist, bei Herrn Tajima, dessen Reproduktionswerke Ergebnisse eines staunenswerten, ja aufopferungsvollen Fleißes sind, oder bei Herrn Münsterberg, der ihnen ohne Erlaubnis und Entschädigung des benachteiligten japanischen Verlegers über ein Viertel der Abbildungen seines ganzen Buches entnimmt und sie in dem Augenblick eine „höchst zweifelhafte Quelle" nennt, wo ihm dieser Mißbrauch untersagt wird, das überlasse ich fairdenkenden Lesern zu entscheiden.

Mein Urteil über Münsterbergs Kunstgeschichte wird durch belanglose Liebenswürdigkeiten wirklich ernster Forscher, wie der Herren Chavannes und Laufer, die für die ihnen andauernd von Münsterberg gemachten Reverenzen eine Dankverpflichtung gefühlt haben mögen, nicht berührt. Beider Herren Bücher sind von Münsterberg so ausgiebig benutzt worden, daß eine Verurteilung gewissermaßen eine Desavouierung eigener Forschungen bedeutet hätte. Oder standen Chavannes und Laufer im Banne des von Münsterberg entdeckten Götterpaares Brahma und Putra, Brahma und Sohn?

Friedrich Perzyński.

IV. Jahrgang, Heft IX.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 6. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel.

SPRECHSTUNDEN DER REDAKTION:
Montags 10—12 und Donnerstags von 3—5 Uhr. — Telefon: Amt Groß-Lichterfelde 456.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Abb. 1

Abb. 3

Abb. 2

Abb. 4

Abbildung 1. Holzschnitt-Initial von 1516 mit Holbeins Monogramm H. H. (Text Nr. 1)
„ 2. Zierleiste von Hans Holbein, Metallschnitt um 1516/17 . . . . (Text Nr. 3)
„ 3. Metallschnitt-Initial von Holbein, entstanden etwa 1523 . . . (Text Nr. 7)
„ 4. Holzschnitt-Initial von Holbein, entstanden 1521 . . . . . (Text Nr. 14)

Zu: HANS KOEGLER, KLEINE BEITRÄGE ZUM SCHNITTWERK HANS HOLBEINS D. J. DER MEISTER C. S.

Digitized by Google

Digitized by Google

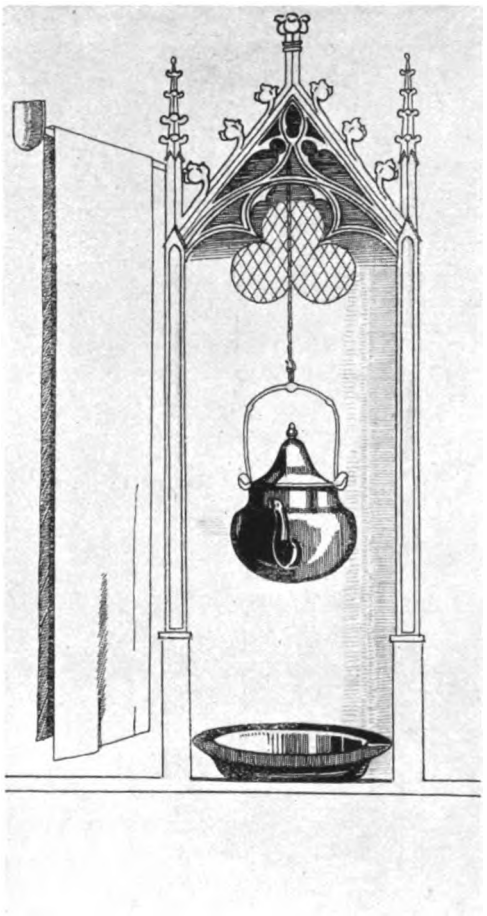


Abb. 1. VAN EYCK, Genter Altar
Brüssel, Kgl. Museum

Abb. 2. SIMON MARMION, Legende des hl. Bertin Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Abb. 3. Hl. Barbara des Meisters von Flémalle Madrid, Prado

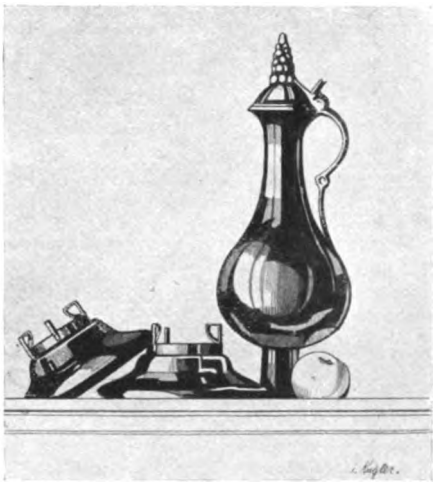


Abb. 4. PETR. CHRISTUS, Verkündigung
Madrid, Prado

Zu: RUD. ARTHUR PELTZER, DIE DARSTELLUNG VON DINANDERIES AUF NIEDERLÄNDISCHEN BILDERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. ROGER VAN DER WEYDEN, Verkündigung München, Pinakothek

Abb. 6. ROGER VAN DER WEYDEN, Madonna mit Heiligen Frankfurt a. M., Städel

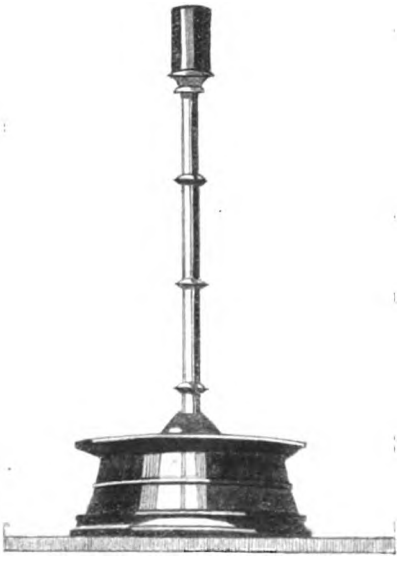


Abb. 7. VAN EYCK, Lucca-Madonna Frankfurt a. M., Städel

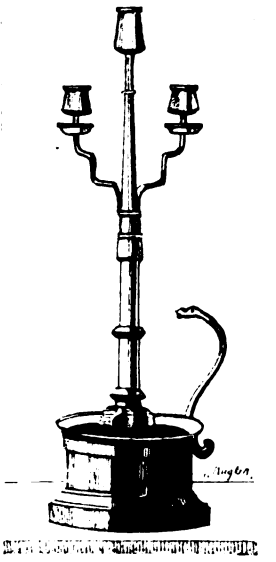


Abb. 8. VAN EYCK, Madonna Incehall

Zu: RUD. ARTHUR PELTZER, DIE DARSTELLUNG VON DINANDERIES AUF NIEDERLÄNDISCHEN BILDERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Der hl. Michael bekämpft den Drachen (Rückseite der Verkündigung, Abbildung 1) Avignon, Musée Calvet

Abb. 4. Die Pflege des hl. Sebastian Philadelphia, Sammlung Johnson

Zu: HERMANN VOSS, ZUR KENNTNIS DER MALERSCHULE VON AVIGNON UM 1500

Digitized by Google

Digitized by Google

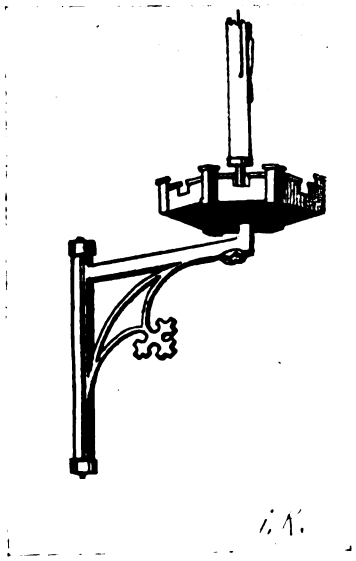


Abb. 9. Meister von FLÉMALLE, hl. Barbara Madrid, Prado

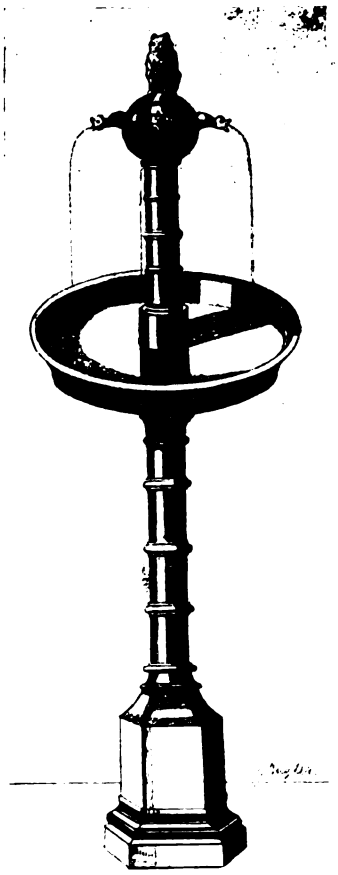


Abb. 11. VAN EYCK, Madonna Antwerpen, Kgl. Galerie

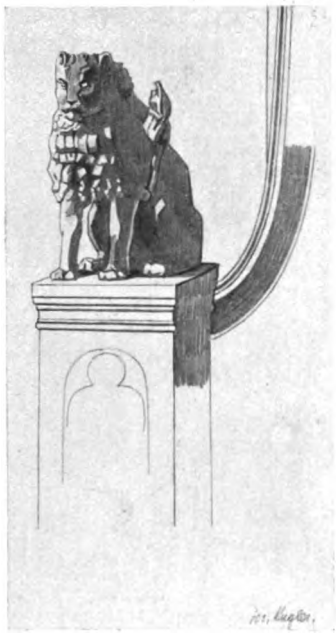


Abb. 12. VAN EYCK, Lucca-Madonna Frankfurt a. M., Städel

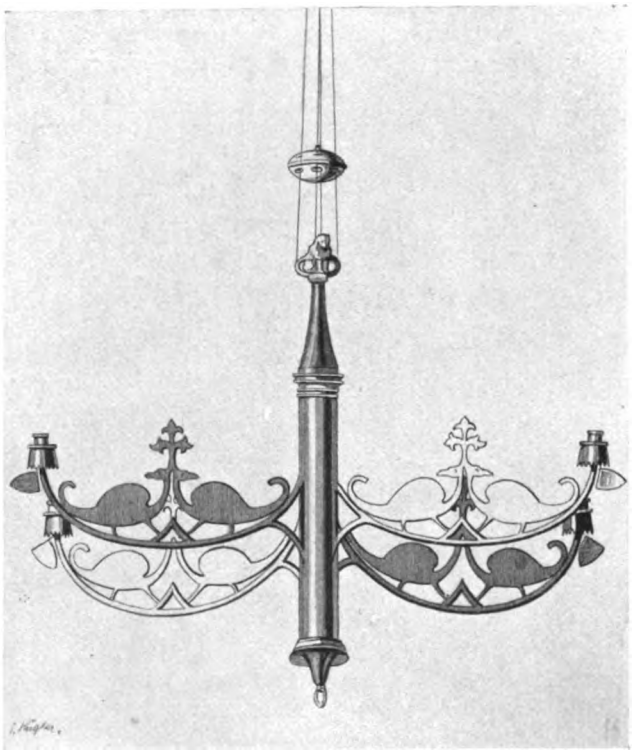


Abb. 10. PETRUS CHRISTUS, Verkündigung Madrid, Prado

Zu: RUD. ARTHUR PELTZER, DIE DARSTELLUNG VON DINANDERIES AUF NIEDERLÄNDISCHEN BILDERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Verkündigung Mariae — Avignon, Musée Calvet

Abb. 2. Verlöbnis Mariae — Brüssel, Museum

Zu: HERMANN VOSS, ZUR KENNTNIS DER MALERSCHULE VON AVIGNON UM 1500

Digitized by Google

Digitized by Google

HANS CRANACH, Christian II. Holzschnitt: Schuchardt (L. Cranach) 177

A. DÜRER, Bildnis Christian II. Zeichnung vom Jahr 1521 (Lippmann 288)

Zu: HANS W. SINGER, DÜRERS BILDNISZEICHNUNG DES KÖNIGS CHRISTIAN II.

Digitized by Google

Digitized by Google

GRECO, Der Evangelist Johannes. Bleistiftzeichnung in der National-Bibliothek zu Madrid

Zu: HUGO KEHRER, DIE EINZIGE ZEICHNUNG VON GRECO IN DER MADRIDER NATIONAL-BIBLIOTHEK

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Bassermann

IV·JAHRGANG·HEFT 10 — OKTOBER 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

·E·R·WEISS·1909·

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 10

ABHANDLUNGEN

MISZELLEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Se. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

Von W. MARTIN

I.

Die Zeitschrift „l'Art et les Artistes" hatte diesen Sommer, unter hohem Patronat der Niederländischen Königin, in Paris eine Ausstellung altholländischer Bilder, Zeichnungen und Radierungen arrangiert, deren kunstwissenschaftliche Bedeutung im folgenden in Kürze gewürdigt werden soll[1]).

Die Ausstellung, für die die Salle du Jeu de Paume im Tuileriengarten eingerichtet war, bestand aus zwei Räumen mit Bildern und einem Raum mit Rembrandtzeichnungen und -Radierungen nebst einigen Zeichnungen anderer holländischer Meister des XVII. Jahrhunderts, im ganzen mehr als zweihundert Nummern.

Trotz der Bemühungen des Ehrenkomitees, u. a. des Holländischen Gesandten in Paris, Ritter de Stuers, der ein begabter Künstler ist, ist es nicht gelungen eine Übersicht zu geben von alledem, was die Pariser Sammlungen an hervorragenden Bildern der Holländischen Schule des XVII. Jahrhunderts aufzuweisen haben. Die Hauptbilder Rembrandts aus den Rothschildschen Sammlungen, der Rothschildsche Lautenspieler von Hals (Kopie im Amsterdamer Museum) fehlten, die Sammlung Schloß, deren Eigentümer vor kurzem starb, hatte nichts geschickt, Harjes war gerade im Begriff seine Rembrandtbilder der Bremer Kunsthalle zu schenken — kurz, das Komitee hat in vieler Hinsicht Pech gehabt. Je höher die Bilderpreise werden, um so ängstlicher werden die Bilderbesitzer, wenn es Ausleihen gilt. Um so dankbarer also soll man ihnen sein, für das, was sie sandten und dem Komitee für seine Anordnung.

Die Ausstellung brachte manchen neuen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Holländischen Malerei jener Zeit und brachte obendrein die Gelegenheit, manche alte Beiträge eingehend zu überprüfen, insoweit das nicht immer günstige Licht solches möglich machte. Denn namentlich die Bilder Rembrandts hingen in ungünstiger Beleuchtung und ein Hauptbild von Hals war wegen seinem erhabenen Hängepunkt über einem Feuerlöschapparat unmöglich gründlich zu studieren. Und da es nun in diesem Spezialfache leider immer noch Gewohnheit ist, dem Betrachter des Bildes selbst die Retouchen und Übermalungen herausfinden zu lassen, anstatt daß man, wie z. B. in der Archäologie, die ergänzten Stellen öffentlich bekannt macht, war in manchem Falle zu keinem Schluß zu kommen. Gelbgewordener Firniß, oft in großer Dicke auf einigen Bildern angebracht, erschwerte die Überprüfung deren Bestimmung. Es war eben auf dieser Ausslellung nicht anders, als auf allen andern dieser Art und deshalb habe ich in verschiedenen Fällen keine Meinung.

Hier folgen — teilweise auch als Ergänzung zum Katalog, welcher sehr kurz gefaßt war und offenbar die Namen behalten hatte, welche die Eigentümer angegeben hatten — kurze Bemerkungen zu den meisten Bildern in der Reihenfolge des Katalogs.

Nr. 1. NICOLAES BERCHEM, Das Ausladen von Lebensmitteln. Sammlung Dr. Max Wassermann. Echtes Bild guter Qualität.

(1) Über die ästhetischen Eindrücke der Ausstellung schrieb ich in der Holl. Zeitschrift „Elseviers Maandschrift", September und Oktober 1911. — Jenen Aufsätzen sind 23 Abbildungen beigefügt, welche die hier gegebenen teilweise ergänzen.

Digitized by Google

Nr. 2. DERSELBE, Tierlandschaft. Sammlung A. Mayor. Ohne Zweifel Kopie aus dem XVIII. oder XIX. Jahrhundert.

Nr. 3. G. BERKHEYDE, Stadtansicht. Aus derselben Sammlung. Echtes dunkles Bild aus der Spätzeit.

Nr. 4. ABR. VAN BEYEREN, Stilleben. Sammlung Ritter de Stuers. Sehr schönes, hauptsächlich in silbergrauen Tönen gehaltenes, echtes Bild, mit dem Monogramm A B bezeichnet. Wohl aus seiner Frühzeit.

Nr. 5. PIETER DE BLOOT, Nahendes Ungewitter. Sammlung Dr. Melville Wassermann. Reizend gemaltes Bildchen in der Art van Goyens. Eine Bezeichnung konnte ich nicht finden.

Nr. 6. PIETER VAN DEN BOS, Interieur. Sammlung de Jonge. Charakteristisches Bild, technisch ganz übereinstimmend mit den bekannten Bildchen im Kaiser Friedrich-Museum.

Nr. 7. FERDINAND BOL, Der Künstler und seine Frau. Sammlung Baron von Schlichting. Großes, gut erhaltenes, voll bezeichnetes Bild der mittleren Zeit des Meisters.

Nr. 8. DERSELBE, Bildnis eines Mannes. Sammlung E. Kraemer. Echt.

Nr. 8 bis. DERSELBE, Bildnis einer Dame als Diana. Sammlung Porgès. Langweilige, plumpe Gestalt in gelbem Gewand. Jedoch eigenhändig von Bol gemalt.

Nr. 9. BOURSSE, Frau, ihr Kind stillend. Sammlung Decock. Dem Bilde fehlen alle Eigenschaften der beglaubigten Bilder Boursses. Es ist ein charakteristischer Brekelenkam.

Nr. 10. BROUWER, Selbstbildnis. Sammlung Warneck. Der Dargestellte sieht den sichern Bildnissen des Meisters nicht ähnlich. Die Zuschreibung an Brouwer ist wohl nur als Hypothese hinzunehmen, da das Bild schwer zu bestimmen ist. Es sieht, namentlich in der grünen Farbe des Anzugs, einigen Werken, welche man Craesbeeck zuschreibt, ähnlich und einem dem Antonie Goubau zugeschriebenen Bildchen in den Uffizien, sollte aber jedenfalls niemals Brouwer benannt werden, weil es nirgends ein Detail aufweist, welches zu dessen Malweise paßt. Einstweilen wäre es als „Schule Brouwers" oder „Schule Craesbeecks" zu bezeichnen.

Nr. 11. BREKELENKAM, Der Schneider. Sammlung Porgès. Das hübsche echte Bild war schon von der Leidener Ausstellung 1906 her bekannt.

Nr. 12. DERSELBE, Die Alten. Sammlung E. Schlesinger. Ebenfalls ein für den Meister charakteristisches Bildchen.

Nr. 13. JAN VAN DE CAPPELLE, Winterlandschaft. Sammlung Ed. Kann. Vorzügliches, in feinem Silberton gehaltenes Bild in der für den Meister charakteristischen Art.

Nr. 14. DERSELBE, Marine. Sammlung H. Péreire. Gleichfalls ein sehr gutes Bild dieses Meisters.

Nr. 15 und 16. JANSEN VAN CEULEN, Bildnis eines Herrn und einer Dame. Sammlung St. Fritz. Beide echt, mit den bekannten blaugrünen Hintergründen. Die Familienwappen rechts oben sind offenbar später hineingemalt.

Nr. 17. PIETER CODDE, Fröhliche Gesellschaft. Sammlung Ritter de Stuers. Gutes, echtes Bild des Meisters.

Nr. 18 bis 24. AELBERT CUYP. Der Meister war mit Werken von sehr verschiedener Art in lehrreicher Weise vertreten. Davon war als Kabinettstück geradezu hervorragend Nr. 18, Untergehende Sonne (Sammlung Albert Lehmann). Ein vorzügliches, in goldenem Ton gehaltenes, gegen die Sonne gesehenes Bild seiner besten Zeit von unzweifelhafter Echtheit. Es war schon von der Ausstellung

Digitized by Google

bei Fred. Muller in Amsterdam (1906) her bekannt. Nr. 20, Ansicht von Dordrecht (Sammlung Porgès) ist links unten auf einem Brette bezeichnet: A. Cuyp. Ein vortreffliches Bild aus der frühen Zeit, in dem er sich nicht nur koloristisch und technisch, sondern auch gegenständlich als von van Goyen beeinflußt zeigt. Sehr hellblaue Luft mit weißen Wolken, gelbgrüne Bäume, graugelbes Wasser. Am Mast des Schiffes in der Mitte eine rot-weiß-blaue Fahne. Ein gelber, hellblonder Ton herrscht im ganzen vor (vgl. Tafel 88). Nr. 22, Hühner (Sammlung A. Mayor) kann ein echter Cuyp sein, gehört dann aber zu den weniger erfreulichen unter seinen oft so schönen Hühnerbildern. Es ist steif in der Komposition und trocken in der Färbung. Nr. 23, Männliches Bildnis (aus derselben Sammlung), ist gleichfalls etwas steif, jedoch ein unzweifelhaft echter Aelbert Cuyp, wie am besten hervorgeht aus dem Vergleich mit dem Bildnis im Dordrechter Museum Nr. 15, welches auch denselben rötlichen Fleischton aufweist. Nr. 24, Große Landschaft mit Bauernhof und zwei Kühen (Sammlung Kleinberger, vgl. Tafel 88) ist ein vorzügliches Bild von großartiger Breite des Vortrags. Die großen Blätter links im Vordergrund und die Milchkanne sind außerordentlich gut gemalt, der Himmel ist namentlich wegen der Luftperspektive vortrefflich. Auch das sanfte Licht auf dem Rücken der Kühe ist dem Maler sehr gut gelungen. Nur das Pferd rechts und die Mühlen sind weniger angenehm. Letztere sind sogar falsch gezeichnet. Links im Hintergrunde der Turm vom Haag.

BENJAMIN CUYP war durch zwei flottgemalte Bilder vertreten; nämlich: Nr. 25, Verkündigung an die Hirten, Sammlung Thiébault-Sisson. Gutes, charakteristisches Bild. Nr. 26, Dorffest, gleichfalls echt, aber in der Komposition ganz wie ein Jan Miense Molenaer.

Nr. 27. G. DOU, Die Mausefalle. Sammlung Porgès. Echt. Schon von der Leidener Ausstellung (1906) her bekannt.

Nr. 28. DERSELBE, Alte Frau mit einem Topf mit Suppe. Sammlung Baron Rodolphe d'Erlanger. Echtes, für Dou sehr tüchtig und flott gemaltes Bild mit echter Bezeichnung. Von Smith, Martin und Hofstede de Groot beschrieben (siehe dessen kritisches Verzeichnis unter Nr. 175).

Nr. 29. JEAN LE DUCQ, Das Konzert. Sammlung Allen Lobl. Ist ein sehr charakteristischer Jacob Duck seiner reifsten Zeit, mit sehr gelungener Wiedergabe der Stoffe. Ich habe es früher im Kunsthandel mit einem schönen alten Firniss gekannt, der dem Bilde jetzt leider fehlt.

Nr. 30. DERSELBE, Jagdbild. Sammlung Baron van Asbeck. Hauptbild des Meisters, vorzüglich erhalten, voll bezeichnet und 1656 datiert. Früher in der Sammlung Backer de Wildt in Amsterdam.

Nr. 31. WILLEM DUYSTER[1]), Der Soldat. Sammlung Porgès. Echtes Bildchen.

Nr. 32. EECKHOUT, Der Engel erscheint dem Jakob. Sammlung Porgès. Die Darstellung bedeutet das Opfer Gideons und ist nicht von Eeckhouts Hand. Es ist, wie mir Dr. Hofstede de Groot mitteilte, eine Kopie nach einer bekannten Radierung Ferdinand Bols (Bartsch Nr. 2). Wer diese Kopie gemalt hat, konnte ich nicht bestimmen.

Nr. 33. GOVERT FLINCK, Männliches Bildnis. Sammlung de Jonge. Bezeichnet F...ck f 1637 und aet. 44. Ganz vorzügliches Bild aus Flincks Frühzeit, vortrefflich erhalten. Es zeigt Rembrandts Einfluß wie wenige andere Bilder Flincks. In der ganzen Malweise war Flinck ausschließlich bestrebt, Rembrandt nachzuahmen und alle Rembrandtschen „trucs" — wenn man es so nennen darf — jener

(1) Ein anderer Duyster war als Terborch ausgestellt. Siehe unten Nr. 152.

Digitized by Google

Zeit finden sich auf dem Bilde wieder. Bemerkenswert ist das „Repentir" des Schlapphutes, welcher erst anders gemalt gewesen ist: rechts und links mehr in den Hintergrund hinein. Der Künstler hat es dann selbst, der besseren Lichtverteilung wegen, umgeändert.

Nr. 34. DERSELBE, Der Traum Jakobs. Sammlung Max Flersheim. Bild in braunem Ton aus den vierziger Jahren. Wohl sicher von Flinck. Etwas steif und eckig in den Figuren.

Nr. 35. AERT DE GELDER, Die Wahrsagerin. Ist unbedingt als Vertumnus und Pomona zu deuten. Der vortrefflich wiedergegebene schlaue Überredungseifer der Alten und das ausgezeichnet interpretierte andächtige Zuhören des einfältigen, braven, jungen Mädchens, sowie die sorgfältige Durcharbeitung des ganzen ziemlich großen Bildes deuten darauf hin, daß das Bild mit großer Hingebung und vielem Fleiß gemalt wurde. Offenbar ist es eine Jugendarbeit eines Rembrandtschülers. Der untere Teil des Gewandes der Alten erinnert noch am meisten an Aert de Gelder, ist aber nicht ganz in seiner Art. Die anderen Teile des Bildes zeigen nirgends Übereinstimmung mit als echt belegten Bildern de Gelders. Obendrein ist das Bild offenbar um 1640 gemalt, jedenfalls nicht später als 1650. Folglich kommt auch deshalb der 1645 geborene de Gelder nicht in Betracht. Der Kopfschmuck der alten Frau erinnert in der Farbenmischung (gelbocker und braunrot) ein wenig an Jan Victors, ist aber von so vortrefflicher und flotter Zeichnung, daß man auch diesen Namen gleich wieder fallen läßt. Die anderen Teile des Bildes erinnern übrigens nirgends an ihn. Nur einen Meister kenne ich, der das Bild gemalt haben kann, nämlich Govert Flinck. Geht man aus von der Malweise des Kopfschmuckes des jungen Mädchens und des großen Kürbisses links oben, welche ganz und gar zu Govert Flinck stimmen, dann zweifelt man bald nicht mehr. Ich halte das Bild bestimmt für eine Arbeit des Meisters um 1640—1645.

Nr. 36. DERSELBE, Das Opfer. Sammlung Porgès. Vorzügliches Bild des Meisters, von vortrefflicher Helldunkelwirkung und bestechend in der Farbe. Nächst der bekannten großen Dresdener Komposition „Christus vor dem Volke" gehört es zu des Meisters besten kleinfigürigen Gruppenbildern. Voll bezeichnet und 1677 datiert.

Nr. 37 bis 44. JAN VAN GOYEN. Nach der van Goyen-Ausstellung in Rotterdam waren nicht wieder so viele große Bilder des Meisters zusammen. Man staunte vor der großartigen Wirkung von Bildern wie Das Ungewitter der Sammlung Baron d'Erlanger Nr. 42), die Rast vor der Herberge der Sammlung Decock (Nr. 44), usw. Sämtliche als van Goyen ausgestellte Bilder waren echt. Hier folgen Notizen über einige:

Nr. 37. Der alte Eichbaum. Sammlung Porgès. Blondes Bild, schön im Ton, sehr stimmungsvoll. Bezeichnet VG. 16... Eine jener Kompositionen, welche u. a. von Schoeff grober und pastoser nachgeahmt wurden.

Nr. 38. Ansicht von Nymegen. Sammlung Flersheim. Voll bezeichnet: J. V. Goyen 1641. Braungrauer Ton. Treffliche atmosphärische Wirkung. Eine volle Fähre rechts, u. a. mit einem Wagen mit vier Pferden darauf. Auf dem Vordergrunde links Menschen und Vieh, deren Umrisse sich sehr malerisch gegen das Wasser abheben.

Nr. 40. Marine. Sammlung Gordon Bennet. Großes Bild, bezeichnet J. V. Goyen 1642.

Nr. 40 bis. Schlittschuhläufer. Sammlung Eugène Max. Allerliebstes frühes Bildchen, noch ganz in der Art seines Lehrers Esaias van de Velde, aber in der Gruppierung der Figürchen schon weit besser. Bunt in den Gewändern der Figuren.

Digitized by Google

Steht den frühen Landschaften in Bremen und Braunschweig am nächsten, ist aber flotter gemalt und also wohl um einige Jahre später entstanden.

Nr. 42. Sturm auf dem Meere. Sammlung Baron d'Erlanger. Gewaltig wirkendes, großes Bild, voll bezeichnet J. V. Goyen 1641.

Nr. 43. Große Landschaft am Wasser. Sammlung Kleinberger. Bezeichnet V. Goyen 1645. Herrlicher, bewölkter Himmel. Rechts eine zum Wirtshaus „zum Löwen" eingerichtete Schloßruine.

Nr. 44. Rast vor dem Wirtshause. Sammlung Victor Decock. Die Datierung scheint mir als 1654 zu deuten. In braunem Ton, mit schönem grauen, weißbewölkten Himmel.

Nr. 45—61. FRANS HALS. Seine Bilder bildeten mit denen Rembrandts die beiden Anziehungspunkte der Ausstellung.

Die meisten der ihm zugeschriebenen Bilder waren echt. Vor einigen aber, welche offenbar Kopien oder Nachahmungen waren (Nr. 53, 54, 59), sowie vor den beiden singenden Knaben der Sammlung Seligmann (Nr. 51), bei denen man bis zuletzt im unklaren blieb, ob hier wohl wirklich ganz eigenhändige Arbeit des älteren Frans Hals vorliegt, wurde der Wunsch nach einer Ausstellung von Bildern des Hals und seiner Schule lebendig. Auf diese Weise würde unsere Kenntnis über die Malweise des Meisters und seiner Nachahmer ohne Zweifel eine gründlichere werden. Wir notierten uns folgendes:

Nr. 45 und 46. Lachende Kinder, Rundbilder. Sammlung Porgès. Das erste, ein Profilbildnis, ist nicht bezeichnet, das zweite trägt ein zugleich mit dem Bilde in die nasse Farbe gemaltes F. H.-Monogramm. Beide Bilder sind von größter Frische, sehr gut erhalten und flott, auf einmal gemalt.

Nr. 47. Selbstbildnis. Sammlung Porgès. Auf der Porträtausstellung im Haag 1903 wurde dieses Bild viel besprochen[1]). Ich hielt es schon damals, seines mühsamen und unklaren Vortrags wegen, für eine alte Kopie, und kann meine Meinung bis jetzt nicht ändern.

Nr. 48. Männliches Bildnis. Sammlung Porgès. Ist ein charakteristischer Gerard ter Borch. In feinem Silberton gehaltenes Bildchen, ruhig und vornehm. Der Hintergrund rechts scheint etwas übermalt.

Nr. 49. Der Mulatte. Sammlung Porgès. In rotem Wams mit gelben Borten. Gelbgrauer Hintergrund. Ganz ähnlich wie das Casseler Bild, aber von einer solchen Frische des Vortrags, daß man nicht ohne weiteres annehmen kann, es sei eine Kopie.

Nr. 50. Junger Maler vor der Staffelei. Sogenanntes Bildnis des jüngeren Frans Hals. Sammlung Baron v. Schlichting. Bezeichnet F. H. (nicht als Monogramm) 1640, also in einer für Hals senior ungewöhnlichen Weise. Jedenfalls aber ein ganz echtes Bild, obwohl es koloristisch nicht gerade angenehm wirkt, namentlich durch die unharmonische Färbung der roten Lilie (welche der junge Maler in der Hand hält) im Gegensatz zu dem matten Ton der übrigen Teile des Bildes. Der faszinierende Blick des Jünglings und die in der Verkürzung gesehene Rechte verleihen dem Bilde einen ganz besonderen Reiz.

Nr. 51. Singende Knaben. Sammlung Arnold Seligmann. Bezeichnet mit einem aus F. H. F. (= Frans Hals Fecit?) bestehendem Monogramm, dessen F H aussehen wie das Monogramm des alten Frans Hals, jedoch mit einem Punkte zwischen

(1) Vgl. Hofstede de Groots Bemerkung in dem von Bruckmann verlegten Prachtwerk über jene Ausstellung.

Digitized by Google

F und H, während das zweite F so angebracht ist, daß die vertikale Linie des F zusammenfällt mit der letzten des H. Der Gegenstand sowie die Komposition sind ganz wie Frans Hals der Ältere. Man vergleiche das Bild bei Mr. George Gould in New York (früher Quarles van Ufford, abgebildet und von mir beschrieben im „Burlington Magazine" vom Oktober 1908), das Bild im Hofje zu Leerdam (abgebildet bei Martin & Moes, Altholländische Malerei Nr. 1); die Sänger in der Casseler Galerie usw. Die Malweise ist aber nicht überzeugend: wenig fließend, teilweise für Hals sen. außergewöhnlich dick und undurchsichtig. Die Hände sind nachlässig gemalt, die Haare von manirierter Technik, der Schatten an der Wand rechts ist sicher niemals von Hals sen. gemalt. Zu einer endgültigen Meinung konnte ich, auch weil das Bild ungünstig hing, nicht kommen. Es ist entweder eine Kopie, oder ein übermaltes Original, oder eine Nachahmung. Wenn es eine Nachahmung aus dem XVII. Jahrhundert ist, liegt die Frage auf der Hand, ob es die Arbeit des jungen Frans Hals sein kann. Das Monogramm wäre dann etwa als F. Hals Filius zu deuten. Wie dann aber das Verhältnis ist zu den Stilleben in Budapest und den anderen dem Sohne zugeschriebenen Bildern (Hille Bobbe und der Raucher z. B.) ist unklar.

Nr. 52. Männliches Bildnis. Sammlung Madame André. Gut erhaltenes, echtes Bild aus dem Ende der vierziger Jahre. Links einige Retouchen. In der Malweise von der bekannten fast unerklärlichen Flottheit. Ganze Stellen, z. B. am Ärmel, sind überhaupt nicht vom Pinsel berührt. Das Ganze ist in grüngrauem Ton gehalten: grauer Anzug, graugrüner Hintergrund. Der Stuhl ist mit gelb- und rotoker gemalt.

Nr. 53. Lachender Jüngling. Sammlung Madame André. Etwas geänderte Kopie nach einem Bilde von Jan Miense Molenaer in Hampton Court. Falsch bezeichnet F H 1636. Große, schmutzige, breite Risse.

Nr. 54. Lachendes Kind. Sammlung Alb. Lehmann. Bezeichnet F H. Das Bild ist schwach, z. B. in der Behandlung der Lippen; offenbar eine Kopie.

Nr. 55. Der junge Trinker. Sammlung Edm. Veil-Picard. Bezeichnet F H. Das Bild hing über einem Feuerlöschapparat und sah dort — also immer aus gewisser Entfernung — zweifelhaft aus. Der Daumen und die übrigen Teile der Hand, welche die Laute festhält, sahen aus, als wären sie mit Tubenfarben gemalt, ebenso auch das Weiß der Manschetten und das Blau der Ärmel. Auch die Lichter auf der Guitarre wirkten modern. Es gibt ein zweites Exemplar dieses Bildes in der Sammlung Vintcent in London. Ich will nicht an der Echtheit des Bildes zweifeln, da man sich aus der Ferne so leicht täuscht. Aber immerhin ist es wünschenswert das Verhältnis der beiden gleichen Bilder zueinander festzustellen, sowie deren Stammbaum.

Nr. 56 und 57 waren Bilder von Molenaer und diesem schon im Katalog zugeschrieben. Siehe dort.

Nr. 58. Kind mit Seifenblase. Sammlung Henry Péreire. Links bezeichnet F H. Echtes, flott gemaltes Bild, nur zu dick gefirnißt.

Nr. 59. Der Raucher. Sammlung Bonnat. Gehört zu denjenigen harten, nachlässig gemalten Bildern, als deren Urheber Frans Hals niemals genannt werden sollte. Das freche Rot in der Wange und der Nase und die Rohheit des Vortrags verraten die Falschheit.

Nr. 60. Bildnis des Screvelius. Sammlung Warneck. Das schon von mehreren Ausstellungen her bekannte und in der Literatur mehrfach erwähnte Bildchen von 1617.

Digitized by Google

Nr. 61. Männliches Bildnis. Sammlung Kleinberger. Echtes Bild. Bezeichnet: aetat suae ano 1635 F H. Grüngrauer Hintergrund, schwarzer Hut und Anzug.

Nr. 62. DIRCK HALS, Fröhliche Gesellschaft. Sammlung Allen Lobl. Schönes Bild, flott und ziemlich dick gemalt. Angenehm durch die feinen Nuancierungen von Gelb, Braun, Grau und Hellgrün in der Kleidung der Herren und Damen. Für Dirck Hals charakteristisch. In der Behandlung der Fernsicht ist Einfluß flandrischer Technik deutlich zu erkennen.

Nr. 63. W. C. HEDA, Stilleben. Sammlung Sperling. Das sehr schöne Bild scheint mir nicht von Heda. Einen anderen Namen kann ich aber leider nicht vorschlagen.

Nr. 64 und 65. B. VAN DER HELST, Bildnis eines Herrn und einer Dame. Beide echte, für den Meister charakteristische Bilder.

Nr. 66. DERSELBE, Bildnis einer Frau. Sammlung Tiébault-Sisson. Nicht echt.

Nr. 66 bis. DERSELBE, Bildnis eines Herrn mit seiner Frau. Sammlung Jules Porgès. Nicht von van der Helst, eher ein guter Abraham van den Tempel.

Nr. 67. JAN VAN DER HEYDE, Ansicht der Jesuitenkirche in Düsseldorf. Kopie (vermutlich aus dem XVIII. Jahrhundert) nach dem Original im Mauritshuis. Namentlich die oberflächliche Behandlung der Straßensteine und die Craquelure im Himmel links oben sind überzeugend, daß hier keine eigenhändige Arbeit des Jan van der Heyde vorliegt. Die Figuren sind auch nicht fein genug. Man vergleiche z. B. die harten Wangen der kauernden Bettlerin.

Nr. 68. DERSELBE, Holländische Stadtansicht. Sammlung Marquise d'Aoust. Wohl echt.

Nr. 69. Ansicht des Chors einer Kirche. Sammlung Baron Edmond de Rothschild. Echtes, charakteristisches Werk des Meisters.

Nr. 70. M. HOBBEMA, Große Landschaft. Sammlung F. Kleinberger. Vorzüglich erhaltenes Bild, ohne Zweifel vom Meister gemalt. Wirkte in der Ausstellungsbeleuchtung nicht günstig, weil es dort zu dunkel aussah. Die Luft ist prachtvoll, der Baumschlag außerordentlich naturgetreu, die Komposition angenehm.

Nr. 71. DERSELBE, Hütte am Waldesrand. Sammlung Warneck. Allerliebstes kleines Bildchen aus Hobbemas Spätzeit. Etwas pastös gemalt, mit vielem Braun und teilweise schweren Schatten. Sehr glücklich komponiert.

Nr. 72. DERSELBE, Landschaft an einem Sumpf. Sammlung Baron Edmond de Rothschild. Schwaches Bild, dessen Echtheit nicht ohne weiteres anzunehmen ist. Es erinnert an gewisse Bilder des Joris van der Hagen.

Nr. 73. DERSELBE, Die Wassermühle. Sammlung Porgès. Mäßige Kopie nach dem Original im Brüsseler Museum. Das bläuliche Grün der Bäume und die Behandlung des roten Daches sind die meist auffallenden Beweise, daß hier kein Original des Meisters vorliegt.

Nr. 74. PIETER DE HOOCH, In der Küche. Sammlung Kleinberger. Hübsches, in feinem Silberton gehaltenes Bild aus der mittleren Zeit des Meisters.

Nr. 74 bis. Interieur mit vier Figuren. Sammlung Kleinberger. Charakteristisches Spätbild des Meisters mit den bekannten schweren Schatten.

Nr. 75. MELCHIOR D'HONDECOETER, Hühnerhof. Sammlung Roger Douine. Nicht von Hondecoeter selbst gemalt. Genau dieselbe Komposition, von Hondecoeters Hand, befindet sich in der Dresdener Galerie.

Nr. 75 bis. HONTHORST, Der Trinker. Sammlung Porgès. Echtes, gutes Bild des Meisters.

Nr. 76. THOMAS DE KEYSER, Frau und Kind. Sammlung Porgès. Eines der

Digitized by Google

lehrreichsten Beispiele von Fälschungen aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Das reizende, in schönem, sanften Ton auf feiner moderner Leinwand gemalte Bild verriet sich mir zuerst durch die Malweise des Schemels zwischen Frau und Kind, welche nicht die des XVII. Jahrhunderts ist. Dieser Schemel scheint das einzige vom Maler selbst erfundene Detail des Bildes zu sein. Das Kind ist nämlich genau kopiert nach dem Kinde auf dem Bilde von Govert Flinck im Mauritshuis (Nr. 676). Die Frau ist offenbar gleichfalls kopiert, nur konnte ich bis jetzt das Original nicht auffinden.

Nr. 77 und 78. DERSELBE, Bildnisse eines Herrn und einer Dame. Sammlung de Jonge. Diese beiden sehr guten Bildnisse sind typische Beispiele von De Keysers etwas pastöser Malweise und zeigen ihn obendrein als tüchtigen Stillebenmaler. Namentlich die Bücher, die Kerze und das Schreibzeug auf dem Tische an dem der Herr sitzt, sind ganz vortrefflich auch in der Lichtwirkung. Der Herr hält einen Brief in der Linken, ein Petschaft in der Rechten. Die Dame, reich gekleidet an einem Tisch sitzend, auf dem ein Kirchenbuch liegt, blickt neugierig aus dem Bilde. Die Wiedergabe der Stoffe ist sehr gut.

Nr. 79. DERSELBE, Bildnis einer Frau. Sammlung Max Flersheim. Echtes Bild.

Nr. 79 bis und ter. DERSELBE, Bildnisse eines Herrn und einer Dame. Sammlung Eugène Max. Waren schon von weitem unfehlbar als charakteristische Arbeiten des Hendrick Pot zu bestimmen. Beide zeigen sein Lila in der Tischdecke, zeigen auch eine dunkle Säule, wie sie bei Pot so oft vorkommt. Auch der Fußboden und die Behandlung des Hintergrundes, der Gesichter und der Hände ist überzeugend[1]).

Nr. 80. JUDITH LEYSTER, Fröhliche Gesellschaft. Sammlung Baron von Schlichting. Das bekannte, monogrammierte Bild, durch welches Hofstede de Groot diese Malerin wieder entdeckt hat und nach Anlaß dessen er ihr Oeuvre zusammenstellte. Es war eine Freude, das wunderbar erhaltene Gemälde hier zu sehen.

Nr. 81. DIESELBE, Das Duett. Sammlung Dr. Max Wassermann. Flottes Bildchen, welches früher Humphry Ward gehörte.

Nr. 82. N. MAES, Badende Kinder. Sammlung Baron von Schlichting. Dieses Bild, welches sich vor etwa zehn Jahren im Londoner Kunsthandel befand und nachher kurze Zeit in einer Rotterdamer Privatsammlung, habe ich öfters und unter besserem Licht studiert als auf der Ausstellung möglich war. Es ist von Bode[2]) dem Vermeer zugeschrieben, mit der Bemerkung jedoch, daß Hofstede de Groot es für einen Maes halte. Ich kann letzterem nur beistimmen. Den besten Beweis bringt der Vergleich mit der Kuchenbäckerin von Maes in der Sammlung Steengracht im Haag (Nr. 21). Der sitzende Junge dort ist genau so gemalt, wie die Knaben auf dem Schiff der Badenden. Die Augenlider, der Lichtfall, der Ellenbogen usw. stimmen sogar bis in die Kleinigkeiten überein. Auch koloristisch gibt es manche Übereinstimmung zwischen beiden Bildern. Ferner ist der sitzende Junge auf dem Steengrachtschen Bilde derselbe wie der auf dem Boot sitzende. Er trägt sogar denselben Hut. Auch der Hund auf beiden Bildern ist derselbe. Eine topographische Besonderheit, welche die Zuschreibung an Maes unterstützt, ist der Umstand, daß links im Hintergrunde der Badenden eine bekannte Ruine in der Umgebung von Maes' Vaterstadt Dordrecht, das „Huis de Merwede" (so häufig auf v. Goyens Bildern vorkommend) abgebildet ist. Näheres zeigt unsere Ab-

(1) Ein ebenso charakteristischer Hendrick Pot ist das von Herrn Dr. Hermann Burg als „unverkennbarer" A. Palamedesz in dieser Zeitschrift (S. 293) veröffentlichte Bild bei Böhler.

(2) Rembrandt und seine Zeitgenossen 1906, S. 5a.

Digitized by Google

bildung, aus der auch der eigenartige Nachklang italienischen Einflußes (man denke an das auf dem Rücken im Wasser liegende Mädchen auf Domenichinos Jagd der Diana im Palazzo Borghese) hervorgeht. Zum Vergleich bilden wir auch das Steengrachtsche Bild ab.

Nr. 83. DERSELBE, Alte, welche Brei ißt. Sammlung Baron d'Erlanger. Ist eine sehr mäßige, vielleicht nicht einmal alte Kopie nach einem schönen Original von Brekelenkam in der Dulwich Gallery bei London.

Nr. 84. DERSELBE, Die Spitzenklöpplerin. Sammlung Marquise d'Aoust. Ist eine ebenfalls augenscheinlich nicht sehr alte Kopie nach einem jetzt in Amerika befindlichen Original. Einige Umänderungen sind angebracht. Der Kopf ist dem Kopisten am schlechtesten gelungen: er wurde zu groß.

Im nächsten Heft sollen die noch nicht erwähnten Bilder in gleicher Weise behandelt werden.

Digitized by Google

DIE WIEDERHERSTELLUNG DES JOHANNESALTARS VON BURGKMAIR IN DER ALTEN PINAKOTHEK

Von WALTER GRÄFF

Mit elf Abbildungen auf vier Tafeln

Der Johannesaltar von Hans Burgkmair ist wie der Baumgartneraltar Dürers, dessen Schicksale den seinen gleichen[1]), mit einer großen Reihe der bedeutendsten Werke altdeutscher und altniederländischer Kunst eine Erwerbung des großen Kurfürsten von Bayern, Maximilians I. (reg. 1597—1651)[2]).

Das Burgkmairsche Altarwerk zeigte bei geschlossenen Flügeln die beiden Johannes, links den Täufer, rechts den Evangelisten. Bei geöffneten Flügeln erschien als Mittelbild Johannes, der Dichter der Offenbarung, auf der Insel Pathmos, auf dem linken Flügel der heilige Erasmus, auf dem rechten der heilige Nikolaus.

Soweit bisher bekannt ist, werden Stücke des Altars zuerst erwähnt in den Inventaren der Kammergalerie des Kurfürsten Maximilian I.

In dem einzigen bisher veröffentlichten Gemäldeinventar seiner Kunstkammer[3]) findet sich das Mittelstück verzeichnet als „St. Joannes Euangelista, in der Innsl Pathmo vom Burckhmair von Augspurg, a° 1518, ist 5. schuech $3^1/_2$ Zoll hoch .4. schuech .$4^1/_2$. Zoll brait mit No. 8"[4]). Die Größe umgerechnet ergibt 153/127 cm; die Tafel mißt in der Tat 152/126 cm (Lichtmaß). Die Innenflügel werden beschrieben: „Ein überhöchte Taffel 5 schuech 1. Zol hoch, vnd 1. schuech 7. Zoll braitt, darauf S. Erasmus im bischofflichen Habit, in ainer Landtschafft, von Johann Burckhmayr zue Augspurg gemalt ist. Mit No. 45". Umgerechnet 148/46 cm, die richtige Größe ist 145/45 cm. „Gleicher handt vnd grösse, ein anderer Heyliger in bischofflichem Habit, so ainem alten khrumpen Pettler das Allmuesen raicht No. 46. mit a° 1518".

Die Außenseiten der Flügel werden hier nicht erwähnt. Sie waren also entweder noch mit den Innenbildern verbunden und deshalb unsichtbar, oder von ihnen räumlich getrennt, an einem anderen Orte als der Kammergalerie aufgestellt[5]).

Während das Mittelbild aber damals schon vergrößert worden war — links um 14 cm, rechts um 16 cm und oben um 10 cm, finden wir hier noch gleiche Maße für beide Innenflügel. Bis jetzt hatte nur mehr der linke das alte Maß ($145^1/_2$: $44^1/_2$ cm), während der rechte durch seitliche Anstückungen um $12^1/_2$ cm verbreitert worden war. ($145^1/_2$: 57 cm nach dem Schleißheimer Katalog 1905, Nr. 93.) Die Vergrößerung ist der Malweise und dem Stil nach noch unter Maximilian I. geschehen. Mit den neuen Maßen 4'5": 1'$8^1/_2$" (französ. Maß) = 144: $55^1/_2$ cm findet sich dieser Flügel nebst dem Mittelbild in einem Bruchstück eines Residenzinventars vom Anfang des XVIII. Jahrhunderts verzeichnet[6]). Dem Nikolaus hatte

(1) Vgl. Voll in Helbings Monatsberichten II, 39ff. und Vergleichende Gemäldestudien I, 29ff.

(2) Über seine Gemäldeerwerbungen vgl. Reber, Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler, München 1892 und Dr. Josef Weiß in den Histor.-Politischen Blättern, Bd. CXLII 1908, S. 545ff. sowie den Katalog der Kgl. Alten Pinakothek, 11. Aufl., München 1911, passim.

(3) Im Anhang zu Rebers Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler, S. 40ff.

(4) Bayerisches Maß.

(5) Zu bemerken ist hier, daß Vorder- und Rückseiten, jede auf eine eigene Tafel gemalt waren, so daß man sie nicht auseinanderzusägen brauchte.

(6) Kreisarchiv München, H. R. Fasc. 22 ad No. 61. „Dans la Residence à Munique. Au Magasin d'en Bas sous la salle del' Empereur". Das Verzeichnis ist verfaßt vor dem Residenzbrand von 1729, es

Digitized by Google

man damals als Gegenstück (Nr. 999) den Christophorus von Burgkmair gegeben (jetzt in Nürnberg, German. Museum, Nr. 281), der, um die gleichen Maße zu bekommen, ebenfalls angestückt worden war (unten um 5, oben um 28, links um 1 cm). Er hatte ursprünglich dieselben Maße wie sein Gegenstück: die Heiligen Liborius und Eustachius (Pinakothek Nr. 221, jetzt in Nürnberg). Das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit der beiden Bischofsflügel war also ganz verloren gegangen. In den Schleißheimer Inventaren von 1748 und 1750 (nur letzteres numeriert) finden sich sämtliche Teile des Altars zerstreut (Nr. 346, 436, 455, 456, 463), der Johannes auf Pathmos (346) als Burgkmair, die andern als Dürers. Bei Errichtung der Galerie im Hofgarten 1780 kamen sämtliche Stücke, die mit Ausnahme des Erasmus noch im Schleißheimer Katalog von Weizenfeld 1775 verzeichnet waren, nach München[1]). Mannlich versetzte bei der Neuordnung der Galerien in München und Schleißheim das Mittelbild nach Schleißheim zurück (Kat. 1810, Nr. 1536), während die andern Bilder in München verblieben. Alle Teile wurden 1836 bei der Einrichtung der Pinakothek wieder vereinigt, ohne daß allerdings ihr Zusammenhang erkannt worden wäre. Sie blieben dort, bis 1881 die Innenflügel nach Schleißheim und 1902 die Außenflügel nach Burghausen kamen.

Erst als so die Bilder wieder getrennt waren, setzte die Forschung ein. Konservator Bever erkannte die Schleißheimer Stücke als Seitenteile des Johannes auf Pathmos der Pinakothek (Kat. Schl. 1905, Nr. 92 und 93) und Dr. Braune fügte der zweiten Auflage des Burghäuser Katalogs von 1908, die Bestimmung der beiden Johannes (Nr. 19 und 20) als Außenflügel des Altars hinzu.

Als vor nunmehr zwei Jahren Herr von Tschudi mit seiner Reorganisation der bayrischen Galerien begann und eine Reihe von wichtigsten Werken aus dem Dunkel der Filialgalerien ans Licht zog, stellte er als zweiten Teil seines Programms die Forderung auf, die im Laufe des XIX. Jahrhunderts an verschiedene Orte zerstreuten Altarwerke wieder zusammenzusetzen und — jedes für sich — in einer Galerie aufzustellen. Die Sichtung des Materials hatte Dr. Braune schon jahrelang vorbereitet.

Es war selbstverständlich, daß unter den für die Pinakothek bestimmten Altarwerken der Burgkmairsche Johannesaltar sein mußte, und als weitere unabweisbare Folgerung ergab sich, nachdem die einzelnen Stücke etwa ein halbes Jahr nebeneinander in der Galerie gehängt hatten, den Altar wieder als Triptychon gerahmt zu zeigen. Bei dieser Gelegenheit wurde er einer durchgreifenden sachgemäßen Wiederherstellung durch den Kgl. Konservator Kinkelin unterworfen, deren Gang und Resultate ich mitteilen werde.

Da infolge der späteren Anstückungen die Höhenmaße des Mittelbildes und der Flügel, sowie die Breitenmaße der Flügel nicht übereinstimmten, und man diese Anstückungen nicht kurzerhand absägen wollte, mußte ein besonderer Rahmen konstruiert werden, der den nötigen Ausgleich wieder herbeiführen konnte, indem er die Anstückungen der einzelnen Teile durch den Falz deckte. Die Breite der aneinanderstoßenden Vergrößerungen — rechts am Mittelbild und links am rechten

enthält mehrere damals verbrannte Bilder wie 981: Die Krönung Mariae von Dürer (Hellerscher Altar), 6′ : 4′1 1/2″ = 195 : 134; von Raffael, zwei Madonnen, eine (1042) mit dem Jesuskinde und St. Georg, 2′1 1/2″ : 1′10″ (im Maximilianischen Inventar Nr. 41 als Perugino), die andere (1016) eine hl. Familie, 2′3″ : 3′2″ = 73 : 102 cm. Unsere Bilder sind identisch mit 998: Burgkmayer, Ste Nicolas donnant L'aumone und 1012: Alb. Dürer (!), S. Jean Baptiste (!), 4′7″ : 3′10 1/2″ = 149 : 125 cm.

(1) Vgl. Die Bildergalerie in München. München, 1787, Nr. 172, 177, 178, 182, 204.

Digitized by Google

Flügel — ergab, wenn man einen kleinen, zum Anbringen der Befestigung durch Schrauben nötigen Zwischenraum hinzurechnete, die doppelte Breite des neuen Rahmens. So wurde es möglich, ohne den bisherigen Bestand des Bildes zu tangieren, die einzelnen Teile in der ursprünglichen Größe und Anordnung zu zeigen. Daß die Anstückungen apokryph waren und deshalb gedeckt werden mußten, ist eine schon längst bekannte Tatsache, über deren Berechtigung wohl kaum eine Meinungsverschiedenheit entstehen dürfte[1]).

Beim Zusammenfügen der Bilder wurde die Bedeutung des Laubwerks, das bei den Flügeln oben unter der übermalten Luft durchschimmerte, klar[2]). Es war die Fortsetzung der Bäume des Mittelbildes, die in dem Augenblick, als man die Stücke trennte, unbegründet und überflüssig scheinen mußten. Etwa in Höhe der Mitra beim rechten Flügel, etwas höher beim linken, begannen die Übermalungen, die sich dem Auge zeigten als schwere, schmutziggraugrüne undurchsichtige Wolkenmassen. Wenn man von der Seite her darüber schaute, waren deutlich die Blätter zu erkennen.

Diese dreifache Farbschicht wurde sorgfältig abgenommen. Darnach erschienen beim linken Flügel die Blätter gut erhalten und nur wenig abgeschliffen, so daß der Restaurator sich auf die Ergänzung weniger kleiner Fehlstellen und Vereinheitlichung des Tones beschränken konnte.

Auf dem rechten Flügel kamen die Blätter ebenfalls gut erhalten zum Vorschein, jedoch mit etwas häufigeren Verkittungen (vgl. Tafel 95, Abb. 7 und 8, während der Arbeit aufgenommen, die Verkittungen sind weiß). Auch hier war im Blattwerk wenig zu ergänzen, an manchen Stellen die Blattrippen lediglich etwas zu betonen, um den Einklang mit dem Mittelbild herzustellen. Sehr stark dagegen war die blaue Luft abgeschliffen und zwar auf der rechten Seite so gründlich, daß die ganze alte Malerei bis auf die unterste Schicht des Originalgrundes entfernt worden war und das Brett in seiner Struktur durchschimmerte. Der auf Abb. 8 sichtbare weiße Streif zwischen Brett und blauer Farbe ist der schräg abgeschliffene obere Originalkreidegrund, der im Gegensatz zu dem stärker saugenden neueren, groben, gräulichen, sehr fein und elfenbeinern im Ton war. Dieser neuere Grund wurde bis auf die auf Abb. 8 rechts sichtbaren Reste des Originalgrundes entfernt, der Luftton, wie er sich aus der Umgebung ergab, tiefblau ergänzt und mit dem übrigen in Einklang gebracht.

Bei der weiteren Untersuchung des linken Flügels fielen aus stilistischen Gründen die Barockmuster der Mitra, der Infula und des Pluviales auf. Eine Stichprobe ergab, daß, soweit das Muster reichte, die alte Malerei sorgfältig ausgeschliffen worden war, es also nichts Ursprüngliches zu retten gab. Der linke Flügel blieb deshalb im übrigen unberührt.

Größere und den Bestand des Bildes bedeutend berührende Veränderungen zeigte dagegen der rechte Flügel in seinem linken unteren Viertel. Daß er zu beiden Seiten angestückt worden war, ist schon oben bemerkt worden. Den alten Zustand zeigen die Abbildungen 5 und 9. Bei genauer Untersuchung schimmerten unter dem Steinvorsprung, auf dem der Heilige stand und auf dem die Bezeichnung und Datierung zu lesen war (vgl. Kat. Schl., Nr. 93), Gräser und gewachsener Boden

(1) Vgl. die Bemerkung im Schleißheimer Katalog zu Nr. 93 und in Volls Führer durch die Alte Pinakothek S. 100/101, sowie oben, 6. Absatz.

(2) Vgl. die Photographien der Vereinigten Kunstanstalten (Nr. 455/56), Tafel 94, Abbildung 5 und Schleißheimer Katalog, Bemerkung zu Nr. 92/93.

Digitized by Google

durch; links von dem Fuße des Heiligen ging offenbar das weiße Gewand unter dem Stabe des Bettlers durch weiter nach links, so wie es auf dem Bilde, ehe es photographiert wurde, durch einen Kreidestrich angedeutet worden ist (s. Abb. 9). Die Übermalungen dieser Teile wurden abgenommen; dabei stellte sich heraus, daß auch die Signatur apokryph war; es erschien der gewachsene Grasboden unter dem Fuß des Heiligen und verschwand das untere Ende des Stabs.

Bei der Abnahme dieser Stellen und genauerer Untersuchung des Bettlers waren ältere Konturen unter den bestehenden zu erkennen und das führte dazu mehrere Proben zu machen, die in ihrem weiteren Verfolg eine gänzlich andere Figur zutage förderten. Der gotisch-kleine Bettler Burgkmairs hatte dem Verderber, der hier eine Figur nötig hatte, die den durch die linksseitige Anstückung erweiterten Raum ausfüllen konnte, nicht gefallen und deshalb hatte er ihn nach seinem barocken Geschmack verändert. Das Gesicht war dabei ziemlich unberührt geblieben, nur die Stirn, die Burgkmair mit Recht in der Verkürzung flach und nieder gebildet hatte, behagte ihm nicht, weshalb er sie nach oben hin vergrößerte (vgl. zu dem folgenden Abbildungen 9 und 10). Im übrigen wurde die ganze Figur neu gemalt. Man sah da einen Bettler mit Holzbeinen, der sich auf zwei niedere Krücken stützte, in der rechten Hand hielt er ein Schüsselchen aus Holz mit einem an einem Riemen befestigten Knebel. Um die Schulter hing eine Wandertasche. Die vor der Abnahme deutlich durchscheinenden Falten des Hemdes hatten bei der Übermalung einer Art Kittel weichen müssen.

Ein Vergleich der Abbildungen des Zustandes vor und nach der Restaurierung ergibt die Veränderungen sehr klar. Nach der Entfernung der Übermalungen trat das gut erhaltene Original zutage. Die apokryphe Anstückung der Seiten wurde durch den Rahmen verdeckt[1]).

Beim Mittelbild machte die Zurückführung auf das ursprüngliche Maß das Zudecken einzelner aus der Anstückung in das alte Bild hineinragender apokrypher Zutaten nötig. So wurde von dem Perlhuhn unten links (s. Abb. 4) der Kopf und ein wenig von der Brust gedeckt, etwas weiter oben der rechte Arm des Äffchens, weiter in der oberen rechten Ecke die Brust des Papageien. Abgenommen wurde an den Rändern nichts, wenn auch die Motive der Äste und Blätter, vor allem des Baumes rechts, willkürlich bei der Verbreiterung verändert worden waren, um eine Bildwirkung zu erzielen. Abgenommen wurde auch keines von den Tieren, die nicht alle von Burgkmair sind — schon qualitativ nicht —, wie z. B. der Papagei auf dem Aste rechts, sowie die Insekten, von denen jeder der Vögel eines vorgesetzt bekommen hat. Solche Lächerlichkeiten hatte sich Burgkmair nicht erlaubt. Daran allerdings, daß nicht alle Vögel apokryph sind, ist — abgesehen von der hervorragenden Güte mancher Tiere, wie der Blaumeise zu Füßen des Heiligen, des Spechts, der Eidechse und des Frosches — nicht zu zweifeln, zumal wenn wir dieselbe Darstellung Burgkmairs, die sich in der Kgl. Filialgalerie in Augsburg auf dem linken Seitenstück der Basilika des Lateran vom Jahre 1502 findet (Nr. 87) vergleichen. Dieses Bild zeigt uns dasselbe Thema wie hier, doch etwas kleinlicher behandelt, ohne das visionär Bewegte des Evangelisten, noch stärker gotisch in Form, Auffassung und Vortrag.

Sehr wichtig erscheint der Vergleich für die Madonna in den Wolken. Diese

(1) Bei der Überführung der Innenflügel von Schleißheim nach der Pinakothek hatte man, um die Gegenstücke gleichgroß rahmen zu können, ein kleines Stück der Anstückung der rechten Seite abnehmen müssen.

Digitized by Google

ist im Münchner Bilde ganz apokryph und völlig dem Geschmack des Barock entsprechend verändert. Leider hat der verständige Verderber des Bildes nicht unterlassen, die alte Madonna mit dem Kinde auszuschleifen, ehe er sein Elaborat darauf malte. Das Stück Himmel zwischen beiden Bäumen und hinunter bis dahin, wo der Strahl den rechten Baum trifft, ist ruiniert. Die alte Darstellung enthielt mutmaßlich eine Madonna mit dem Kinde im Strahlenkranz, wohl renaissancemäßig, freier als jene frühe, aber doch noch der gotischen Auffassung näher, als die Barockmadonna des Verfälschers.

Die fundamentalste Wiederherstellung, die das ganze Triptychon in seiner farbigen Wirkung aufs tiefste beeinflußt und koloristische Werte geschaffen hat, von denen man bis dahin keine Ahnung hatte haben können, ist aber die des Johannes auf dem Mittelbild. Unter der Lupe stellte es sich heraus, daß die gleichmäßig schmutzig-rotbraune Bekleidung des Evangelisten nicht die ursprüngliche Farbe sein konnte, und als daraufhin kleine Stellen abgenommen wurden, erschien beim Mantel ein klares Himbeerrot mit weißen Lichtern — bisher zeigten Mantel und Untergewand dieselbe Farbe — beim Untergewand Zinnoberrot, in den Schatten Krapprot. Beim weiteren systematischen Entfernen der oberen Farbschichten traten eine Reihe von alten Schäden hervor, die sich als schwarze Verkittungen kundgaben. Wahrscheinlich war das Unvermögen, sie richtig mit dem Übrigen in Einklang zu bringen, der Grund der scheußlichen Übermalung.

Die schlimmsten Verkittungen erstreckten sich vom rechten Ellenbogen bis zum Handgelenk und nach unten bis zum starken Mantelsaum, diesem nach rechts entlang nach dem aufrechten Bein hin und rechts vom Bein in der großen Falte weiter bis zum rechten Ende des Kleids. Vier größere waren rechts bei der Hüfte, auf Arm und Brust. Die ganze rechte Seite sowie die Umgebung sämtlicher verkitteter Stellen war bis in die alte Krakelüre hinein so mit dem schwarzen Kitt verspachtelt und dann mit sehr dunkler Farbe übermalt, daß besonders am linken Arm die Gewandmotive völlig unkenntlich geworden und sinnlos neu aufgepinselt waren.

Den Zustand des Bildes während der Abnahme giebt unsere Abbildung 11, auf der die Kittstellen als graue, glatte Flächen ohne Krakelüre erscheinen und wo unten zwei Vertikalstreifen alter Farbe in gleichmäßig dunklem Ton die frühere braune Sauce im Gegensatz zur neuen Farbenpracht zur Erscheinung bringen. Die wenigen Fehlstellen wurden mit Kitt gedeckt und — ebenso wie die alten schwarzen Verkittungen — in dem Tone der Originalfarben ergänzt.

Bei dieser Arbeit zeigte es sich auch, daß die rechte Hand des Heiligen durch Übermalung der begrenzenden Konturen, besonders am oberen und unteren Rande der Handfläche, zierlicher und charakterloser gemacht worden war; die einzelnen Finger waren in derselben Weise durch beengende Konturen verschmälert worden. Hier wurde die alte Form bei der Abnahme des übermalten Gewandes wiederhergestellt.

Die vielen weiteren Veränderungen aus alter Zeit wurden nicht entfernt, da sie das Bild in seiner Gesamterscheinung nicht beeinträchtigten.

Auch die Außenflügel (Abb. 1 und 2) blieben vorderhand unberührt, da sie nur wenig verändert worden sind. Sie sind zur Seite des Triptychons nebeneinander aufgehängt und zeigen die Wirkung des geschlossenen Altars.

So kann man, nachdem die entstellendsten Übermalungen abgenommen, die unberechtigten Anstückungen verdeckt und der Altar wieder als Triptychon gefaßt ist, wohl behaupten, daß wir jetzt der alten ursprünglichen Burgkmairschen Idee so nahe gekommen sind, als es unter sotanen Umständen nur möglich war. Bedauer-

Digitized by Google

lich bleibt nur, daß man bei den zur Zeit herrschenden Anschauungen über alte Kunst es nicht wagen konnte, die Anstückungen, die sachgemäß und handwerklich ausgezeichnet angebracht waren, kurzerhand zu beseitigen (natürlich wären sie aufgehoben worden, vor allem der von Burgkmair kopierte Dürerhase aus der Albertina!), denn dann wäre es möglich gewesen, dem Altar einen Rahmen von der Originalbreite zu geben. Leider aber ist der jetzige Rahmen viel zu breit, da er ja die Anstückungen decken muß, und deshalb kommen die Flügel nicht nahe genug an das Mittelbild heran, was besonders aus dem Grunde nachteilig ist, weil deshalb die Bäume nicht richtig auf die Flügel hinübergreifen, sondern die Äste zu weit nach außen zu stehen kommen; besonders auffällig ist dieser Fehler bei dem linken Flügel.

Trotz dieses unvermeidlichen Mangels ist aber durch die Wiederherstellung des Altars ein bedeutendes Werk eines unserer größten deutschen Renaissancemeister wieder auferstanden und für die Kunstgeschichte und den empfänglichen Laien von neuem erworben worden, ein Werk, das in seiner jetzigen Erscheinung, mit seiner fabelhaft schönen koloristischen Wirkung und seiner fein abgewogenen Komposition zu den prächtigsten Stücken der erneuerten Alten Pinakothek gehört.

Keiner der Beschauer aber, der den früheren Zustand der Bilder kannte, wird Konservator Kinkelin, dem pietätvollen Restaurator des Altarwerks, der mit unendlicher Geduld und „liebevoll suchendem Auge“ den Spuren des Originals nachgegangen ist, dem die Wiederherstellung zum innersten Erlebnis geworden ist, und der uns wieder den Genuß dieses Meisterwerkes deutscher Kunst verschafft hat, das höchste Lob versagen können.

Digitized by Google

DIE VERKÜNDIGUNG DES KONRAD WITZ UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR NIEDERLÄNDISCHEN KUNST

Von V. WALLERSTEIN

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Zu allen Zeiten hat man unbedeutenden Werken im Kunsthandel Namen großer Meister gegeben. Daß aber auch heute noch das Gegenteil möglich ist und etwas Großes, Echtes unerkannt und namenlos dem Handel zu entschlüpfen vermag, beweist die neue und zufällige Erwerbung eines Werkes von Konrad Witz durch das Germanische Museum in Nürnberg.

Ich nenne als Meister des Werkes von vornherein Konrad Witz, weil dessen Autorschaft jedem, der sich nur einigermaßen mit diesem Künstler beschäftigt hat, auf den ersten Blick einleuchtet und wir keinen zweiten von dieser stark ausgeprägten Eigenart bisher kennen. Sollten trotzdem jemand Zweifel an der Zuschreibung aufkommen, so wird er mit Vorteil den Aufsatz von W. Josephi im letzten Anzeiger des Germanischen Museums zur Hand nehmen und darin Schritt für Schritt der mir selbstverständlichen Annahme näher geführt werden.

Das Bild stellt eine Verkündigung dar. Maria sitzt betend mitten in einem balkengedeckten leeren Gemach. Der Engel ist eben hereingetreten und verkündet, mit Flügel und Gewand noch in der Tür, die Linke erhoben, der Jungfrau das Wunder.

In den Abmessungen stimmt das Bild mit der Basler „Begegnung an der goldnen Pforte" ungefähr überein. Es dürfte der Außenseite desselben Altars angehört haben, falls man dies aus der Zurückhaltung in der Farbengebung schließen darf. Obgleich sich diese durch auserlesenen Geschmack und eine zu jener Zeit kaum wiederkehrende Harmonie auszeichnet, so ist doch farbig im eigentlichen Sinn nur der Mantel des Engels, das Gewand der Jungfrau, das Gebetbuch und ein Stück Himmel, das durch die Fensteröffnung sichtbar wird; alles übrige ist mehr wie eine Grisaille behandelt. Ja, man wundert sich, daß von ausgesprochenen Lokalfarben nur so wenig aufgezählt werden kann, da uns die Tafel doch als ein Bild, das von Werten der Farbe getragen wird, im Gedächtnis bleibt.

Der Erhaltungszustand ist, soweit ich dies vom gewöhnlichen Standort des Beschauers erkennen konnte, keineswegs gut zu nennen. Der Mantel der Jungfrau scheint mit Beibehaltung der für Witz bezeichnenden „Sternfalte" vollständig neu, ebenso ist ihr Gesicht übermalt, und zwar nach süßlichen, der Witzschen Kunst fremden Formen. Auch das Pluviale des Engels, dessen „lichtsaugende Kraft" von Josephi hervorgehoben wird, scheint mir neu. Ein so lockerer und gleichsam fließender Farbenauftrag ist jedenfalls einer viel späteren Zeit zuzuschreiben. So sehr auch die Basler Bilder durch die Eignersche Restaurierung gelitten haben mögen, so geben sie uns doch eine genügende Zahl verläßlicher Proben zum Vergleich und zeigen, daß die Farbe im XV. Jahrhundert selbst unter der meisterhaften Behandlung eines Witz nicht den körnigen und blumigen Charakter besitzt, wie er später z. B. für Venedig bezeichnend ist, und wie er dem Restaurator bei Übermalung des roten Pluviales vorgeschwebt haben mag. Neu und in schwerem Gold aufgetragen ist ferner der Nymbus um das Haupt der Jungfrau, und nach Josephi auch der Fensterausschnitt. Das Gesicht des Engels ist intakt und zeigt die bekannten Formen, die wir bei Witz überall antreffen.

Digitized by Google

Die Basler „Begegnung“ ist zeitlich nach dem großen Altar derselben Sammlung, also nach 1440 angesetzt worden, und die jetzt aufgefundene Tafel bestätigt diese Datierung. Vergleichen wir den im Basler Privatbesitz aber zum Altaraufsatz der Kunstsammlung gehörigen Verkündigungsengel mit derselben Gestalt in unserem Bild, so läßt sich unschwer die Entwicklung erkennen. Alle Momente, die wir im Nürnberger Bild beobachten, sind in der Basler Tafel schon in nuce vorhanden. Auf dem Basler Bilde kommt die Lebendigkeit nur auf Kosten einer flackernden Unruhe der Formen und der Komposition zur Geltung. Der Kopf, von wirren fast wilden Locken umgeben, ist in den Nacken heftig zurückgeworfen, der Oberkörper vorgebeugt, bildet mit den sehr hochgezogenen Knieen einen scharfen Winkel; der linke Arm ist weit ausladend und der Daumen nach der entgegengesetzten Richtung energisch zurückgebogen. Da wohl der transitorische Moment des Niederknieens dargestellt werden sollte, faßt die rechte Hand in die Falten des Gewandes und versucht es hochzuziehen. Das Gewand selbst ist ein dicker unbeweglicher Stoff, der den Körper kaum vortreten läßt und nur kurze, harte Falten ergibt. Um die Hüften scheint es durch eine Schnur zusammengehalten zu sein, welcher Umstand von vornherein einen ruhigen Fluß der Linien beeinträchtigt, wenn nicht verhindert. Die Schriftrolle ist nur als Dekoration über den Rand des Bildes wie zufällig hingeworfen.

Der Engel in Nürnberg scheint bereits in die Knie gesunken zu sein, und daher eine völlig ruhige und man kann sagen feierliche Stellung einzunehmen. Das Haar umgibt den Kopf nicht mehr in wirren Locken, es legt sich vielmehr geteilt und wohlgeordnet um den Scheitel und fällt in ruhigen welligen Strähnen auf die Schultern herab. Das Gesicht, von starkem Licht getroffen, hat in seiner völligen Ruhe jenen Grad von Geistigkeit, der mit der Würde und dem Ernst des dargestellten Augenblickes gut im Einklang steht. Über dem weißen Untergewand trägt der Engel hier einen weiten Mantel, der in fortlaufenden Faltenzügen zu Boden fällt (wobei ich voraussetze, daß der Restaurator die Hauptlinien ebenso pietätvoll behandelte, wie das Gewand der Jungfrau). Man hat das Gefühl, daß für die ganze Gestalt eine einzige Axe besteht und alle anders laufenden Linien die festgehaltene Richtung nur mildern. Gerade durch diese äußere Ruhe aber haben die Gestalten hier den Hauch des Lebens bekommen; das Gewaltsame, Eingesperrte ist beweglich und frei geworden. Das hängt nun auch zum großen Teil von dem Raum ab, den Witz in den beiden Bildern zur Darstellung bringt. In der Basler Tafel ist die Gestalt gleich einer Nischenfigur behandelt, ihre äußersten Punkte stoßen an die Begrenzungsebenen des Raumes, und die an sich schon zu sehr bewegten Umrißlinien wirken durch den knappen Rahmen noch unruhiger. Der Raum ist tatsächlich nicht viel mehr als der Rahmen; in Nürnberg ist es gerade der Raum, der zuerst und schlagend auf uns wirkt, und doch hat sich das spätere Bild nur folgerichtig aus dem früheren ergeben. Stück für Stück des Gemaches entwickelt sich frei und klar vor uns und schließt sich zum Ganzen mächtig zusammen. Auch die Figuren sind nur ein Teil davon. Sie unterstützen den Organismus des Raumganzen und erhalten ihrerseits von diesem wieder die Möglichkeit, sich voll und körperhaft zu bewegen. Dadurch wird die Darstellung in den Kreis einer objektiven Möglichkeit gerückt und ein Raumeindruck erreicht, wie wir ihn sonst um diese Zeit nicht wiederfinden.

Die Niederländer haben zu derselben Zeit den Raum, wenn auch nicht nach unseren wissenschaftlichen Gesetzen, so doch nach festen Systemen konstruiert. Sie haben den Augenpunkt für die einzelne Ebene und wenige Jahre später für das

Digitized by Google

ganze Bild festzuhalten gewußt. Sie haben das Distanzverfahren wenigstens annähernd richtig angewendet und verstanden mit dem Helldunkel umzugehen. Witz ging in all diesen Disziplinen von ihnen unabhängig, rein gefühlsmäßig vor, und obgleich alle jene Fehler da sind, die bei einer solchen mehr vom Zufall abhängigen Übung auftreten mußten, ist doch die Raumwirkung, die er erreicht, bei weitem stärker und auch großartiger.

Das Suchen nach Einflüssen ist gerade in der Geschichte der deutschen Kunst sehr beliebt, und, wenn selbst die klarsten Resultate solcher Bemühungen nur von sekundärer Bedeutung für die einzelne Erscheinung sein können, so verändern sie, auf einen so bedeutenden Künstler wie Witz angewendet, doch das Bild, das wir uns von der Produktion des ganzen Kunstkreises machen. Will man Witz immer noch als einen „von der niederländischen Kunst aufs stärkste beeinflußten Künstler" hinstellen, und dies nicht etwa auf Grund von stilistischen Momenten, sondern diesen gerade entgegengesetzt, nur gestützt auf Hypothesen seine Herkunft und sein Leben betreffend, so mag man damit vielleicht irgendeiner Methode gerecht werden, den Beweis hierfür müßte man erst bringen. Witz blieb die niederländische Kunst sicher nicht unbekannt. Äußerlichkeiten aber hat er von ihr nicht übernommen und tiefer liegende Anregungen in völlig anderer Richtung seiner eigenwilligen Persönlichkeit entsprechend umgebildet und weiterentwickelt.

Ziehen wir zum Vergleiche bei, was an Verkündigungen der großen niederländischen Meister, mit denen Witz in Verbindung gebracht wird, vorhanden war, so kommen in Betracht: Van Eycks Verkündigung des Genter Altars, die Seitenflügel des Münchner Dreikönigsaltars von Rogier v. d. Weyden und das Mittelstück des Méroder Altars vom Meister von Flémalle. In allen diesen der Niederländischen Schule angehörenden Darstellungen sehen wir ein mehr oder minder vornehm ausgestattetes Gemach immer als wohnlich gekennzeichnet durch allerhand Hausrat, wie das Bett mit den aufgezogenen Vorhängen, Tisch und Bank mit Kissen und verschiedenen Gebrauchsgegenständen, zumindest aber ein Betpult, darauf oder darin einige Bücher, Schreibzeug, Kerze usw. Die Lilie fehlt fast nie und ebensowenig der heilige Geist im Bilde einer Taube. Durch das Fenster sieht man in zwei Fällen das Treiben der Straße. Witz gibt von all dem nichts; weder Pult, Bett, Schemel, Bank oder Kissen, auch kein Waschbecken mit den überhängenden Tüchern. Nicht einmal die Taube zieht Witz in die Darstellung ein. Eine leere Stube mit kahlem Boden und kahlen Mauern und mitten darin sitzt betend die Jungfrau. Witz bringt in seine Darstellungen aber auch gar nichts von jenem Beiwerk, das später und allenthalben als tägliches Rüstzeug von den Meistern übernommen wird, die offenbar von der niederländischen Kunst in Abhängigkeit standen.

Nicht nur alle Äußerlichkeiten der niederländischen Kunst hat Witz aufzunehmen verschmäht, es ist auch ein ganz anderer Rhythmus der Zeichnung, eine andere Vorstellung vom menschlichen Gesicht und Körper und eine völlig andere Raumbehandlung. Ich habe schon früher erwähnt, daß wir den Raumeindruck als erste und stärkste Wirkung vor dem Bilde empfangen, obgleich Witz die Perspektive nur gefühlsmäßig zu handhaben versteht. Wenn wir den Fluchtpunkt zu konstruieren versuchen, so wird er ungefähr mit der rechten Ecke des Fensters zusammenfallen. In welchem Grade das optische Sehen (in unserem Sinne) bei Witz instinktmäßig vorhanden war, zeigen uns die geringen Abweichungen von der gesetzmäßigen Perspektive. Das weist uns aber darauf hin, wie stark überhaupt sein Gefühl für Raum und Körperhaftigkeit war. Man kann sagen, daß diese Richtung seiner Begabung für ihn stilbildend wurde. Er erkannte, daß zum Vermitteln dieser

Digitized by Google

Vorstellung vor allem die Beobachtung und Wiedergabe des einfallenden Lichtes nötig sei, und so komponiert er sein Bild ganz von dieser Einsicht ausgehend. Er nimmt eine große gemeinsame Lichtquelle außerhalb des Bildes an und eine kleine im Hintergrund, und verfolgt die Wirkungen folgerichtig bis zum kleinsten Ding, das Schatten zu werfen vermag. Die große menschliche Gestalt, wie ein Nagelkopf, alles wird als Körperhaftes vom Lichte getroffen und auf die Schattenwirkung hin beobachtet. Und so ergibt sich die beinahe stereoskopische Wirkung, das Empfinden, daß wir alles seinem Volumen nach abzutasten vermögen. Witz wäre nicht der Mann seiner Zeit und seines Landes, wenn er auf die vexierbildartigen Kunststücke, die sich durch sein Verfahren fast von selbst ergeben, verzichtet hätte. Da ist es ein quergestellter Balken mit allen seinen Maserungen und Sprüngen, dort die wechselvolle Wiedergabe eines Schattens irgendwelcher sonst nicht sichtbaren baulichen Konstruktion, dann wieder fesselt uns eine drastisch gefaßte Einzelheit, eine Balkenverkröpfung, ein eiserner Türgriff usw. Und doch drängt sich weder etwas vor, noch gibt es eigentlich eine tote Stelle im Bilde. Das unmittelbare Empfinden für die Wirklichkeit mit ihren Akzidenzien bringt immer Leben in die Darstellung, aber was das wichtigste ist: eine künstlerische Kraft faßt Alles wieder zusammen. Die Figuren, die Dinge sind mit dem Raum als ein ganzes gesehen und bildmäßig in ein Abhängigkeitsverhältnis gesetzt.

Diese Art der Raumbehandlung findet sich bei keinem Meister der niederländischen Frührenaissance. Der Meister von Flémalle, der von allen das stärkste Gefühl für Raumgestaltung besaß, erreicht seine Wirkungen dadurch, daß er die Körper aus dem Dunkel auftauchen läßt; aber auch er besaß nicht die Kraft in dem Maße, wie Witz, eine Raumeinheit zu schaffen, daher nicht die Macht einen so starken Raumeindruck hervorzurufen.

Kommt noch hinzu, daß Herbheit und Großartigkeit bei Witz der intimen Feierlichkeit und Feinheit der Niederländer gegenübersteht, so fehlt jede Ähnlichkeit in der allgemeinen Grundstimmung, die schließlich die Vorbedingung der künstlerischen Produktion ist. Witz hat jedes Problem selbständig zu lösen versucht und sich auch nicht an Kunstwerke seines eigenen Kunstkreises gehalten. In einer Zeit, da eine freie Erfindung selten war, da Inhalt und Form durch Konventionen geradezu bedingt waren, malt Witz etwas noch nicht dagewesenes. Es reizt, sich die Wirkung vorzustellen, die sein Werk bei den Zeitgenossen ausgelöst haben mag und man denkt an ein ähnliches Ereignis unserer Zeit, etwa an die erste Ausstellung von Hodlers „Auszug der Studenten in den Befreiungskrieg". Wer hätte das Bild so kühn, so einfach und neu zu denken gewagt!

In Witz vollzieht sich jene Wandlung in der deutschen Kunst, die den Schritt vom Notwendigen zum Beliebigen, vom Allgemeinen zum Individuellen bedeutet. Das ist nicht etwa eine Erkenntnis, die uns dieses neue Werk erschließt, wie es uns überhaupt keine neuen Seiten der Witzschen Kunst zu zeigen hatte. Das Bild konnte uns höchstens den erneuten Beweis erbringen, wie frei sich der Meister von allem Fremden zu halten vermochte und wie stark er seine eigenen Wege ging. In diesem Sinne finde ich eine Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis des Konrad Witz zu den Niederländern.

Digitized by Google

DIE PLÄNE NICOLAUS DE PIGAGES ZUR KARLSRUHER RESIDENZ

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von KARL LOHMEYER

1715 hatte der Markgraf Karl Wilhelm von Baden, als er seiner Residenz Durlach im Zorne den Rücken kehrte, mitten im Hardtwalde sich ein neues Schloß errichtet, um das sich strahlenförmig die Straßen seiner neuen Residenzstadt zu legen hatten und das so als Mittelpunkt gewissermaßen auch architektonisch den absolutistischen Glanz des Herrschers zu versinnbildlichen und ins Land hinauszustrahlen hatte. — Um die Mitte des Jahrhunderts genügte dieser nur leichte Bau in keiner Weise mehr den Anforderungen, wie ihn ein glänzender Hof dieser Zeit zu stellen gewohnt war und so wurde die Frage nach einem Umbau immer brennender und der Entschluß des Markgrafen Karl Friedrich im Jahre 1749, einen Neubau zu errichten, gab dann einer Reihe von bedeutenden in- und ausländischen Architekten die erwünschte Gelegenheit, ihr Können im Lösen großzügiger Probleme zu zeigen. Die Namen der Italiener Retti und Pedetti, der Franzosen De la Guepière und Massol und der Deutschen Neumann und von Keßlau treten uns so in der Baugeschichte entgegen[1]).

Völlig unbeachtet blieb aber bisher die Tatsache, daß auch der geniale, damals in Kurpfälzischen Diensten stehende (seit 1748) Nicolaus de Pigage gleichfalls Pläne für die Karlsruher Residenz geliefert hat.

Sie kamen mir bei einer systematischen Durchsicht der vorhandenen barocken Bauakten, wie ich sie für diese Gegenden vorzunehmen im Begriffe bin, im Generallandesarchiv in Karlsruhe in die Hände und sind von späterer Schreiberhand außen irrtümlich als Risse zum Mannheimer Schlosse, an dem ja Pigage gleichfalls tätig war, bezeichnet. Wenn sie auch sonst keine nähere Signatur tragen, so wird ihre Bestimmung für die badische Residenz sofort durch den Grundriß des Erdgeschosses klar, der die Radialstrahlen aufweist und wenn etwa noch ein Zweifel möglich wäre, so wird er durch den Plan des ersten Stockwerks benommen, der am rechten Pavillon die Bezeichnung trägt: „Appartements pour S. S. Mgre le Margrave".

Diese Pläne — ein Fassadenentwurf und drei Grundrisse — bilden eine wichtige Quelle, um die künstlerischen Bestrebungen Pigages kennen zu lernen, der das Unglück hatte, daß verhältnismäßig weniges von seinen großartigen Plänen zur Ausführung kam.

Die Karlsruher Risse zeigen den nächsten Bezug zu gleichfalls nicht verwirklichten Plänen des Meisters für ein neues Schwetzinger Schloß, wie sie Sillib beibrachte[2]), die auch ihrerseits als Mittelstück des Baues den etwas plumpen, mächtigen Rundpavillon aufweisen, dessen Wirkung allerdings bei der Karlsruher Residenz als hoch hinanragender Mittelpunkt des Straßensternes nicht zu unterschätzen gewesen wäre.

Die von den Baukünstlern des XVIII. Jahrhunderts mit so großer Vorliebe aufgenommene Gruppierung von Schloßbauten um einen zentralen Mittelrund- oder Ovalsaal, der den Hauptfestraum bildete, war an sie durch Andrea Palladios Bau der Villa rotonda vermittelt worden, wie es denn überhaupt der so lange geschmähte Barockstil und vor allem seine edelste Unterphase, das Rokoko, gewesen ist, dem

(1) Vgl. J. v. Durm: Zur Baugeschichte des Großh. Residenzschlosses in Karlsruhe. Festgabe der Technischen Hochschule Karlsruhe 1892.

(2) R. Sillib: Schloß und Garten in Schwetzingen. Heidelberg 1907.

Digitized by Google

es erst gelang, die von dem Vicentiner Meister angeregten Ideen und Probleme zu einer auch zu dieser Zeit ungeahnten Vollkommenheit und Großzügigkeit zu gestalten.

In Frankreich war es vor allem etwa Boffrand, der in dieser Hinsicht sich versuchte und in diesen rheinfränkischen Gegenden hatte Maximilian von Welsch mit dem Biebricher Schlosse (begonnen 1699) das erste Beispiel dieser Art gegeben.

Kleinere Lustschlösser in herrlicher Verbindung mit Terassen- und Gartenanlagen hatte dann, von demselben Gedanken ausgehend, sein feinsinniger Schüler Friedrich Joachim Stengel in den gleichfalls für das Haus Nassau errichteten, durch die Revolution hinweggefegten Lustschlössern Jägersberg bei Neunkirchen (begonnen 1752) und Ludwigsberg bei Saarbrücken (begonnen 1769) geschaffen, und geistreiche Franzosen wie De la Guepière hatten das entwickelste in dieser Art der Grundrißlösung für diese Gegenden vielleicht in den Schlößchen Monrepos (1760—1767) und Solitude (zusammen mit Weyhing 1763—1767) aufgeführt.

Auch bei Pigage zeigt sich dies Bestreben in einer ganz auffallenden Weise und ist als durchgehend bei seinen Schloßplanungen zu bezeichnen, von denen ja leider nur Benrath uns heute ganz und gar seine Kunst am deutlichsten noch vor Augen führen kann.

In der Grundrißgestaltung zeigt sein vorliegender Karlsruher Plan (vgl. die Tafel) mit Bauten dieser Gegend besonders nahen Bezug allein zu Biebrich — auch hier der zentrale Mittelbau, auch hier die schmalen Galerien, die die weit vorspringenden Eckpavillons mit ihm verbinden, Mittelbau und Galerien der Repräsentation, Eckpavillons den Wohnzwecken dienend.

Aber der Plan Pigages zeigt eine ungleich feinere Durcharbeit wie dieser früheste Bau dieser Art in rheinfränkischen Landen und wäre ausgeführt an feinen Nuancen und malerischen Durchblicken überreich geworden.

Besonders wirksam und abwechslungsreich hatte der Künstler noch die Eckpavillons dadurch gestaltet, daß er in der Mitte einen offenen, tief gelegenen Hof anordnete, zu dem vor den ovalen Vestibülen Treppenanlagen hinabstiegen und in dem eine mächtige Fontäne ihr Wasser aufschleudern sollte. Er liebte diese Verbindung seiner Bauten mit Wasserkünsten, die ganz dazu angetan war, unerwartete Wirkungen dem Besucher vorzuzaubern; ich brauche nur an das Badehaus in Schwetzingen mit seinem herrlichen Durchblick auf die wasserspeienden Vögel und an das Benrather Schlößchen mit seinem inneren Grottenbad zu erinnern.

Im Fassadenaufriß (vgl. die Tafel) macht sich in voller Reinheit der Geschmack der Pariser Akademie geltend. Am reichsten ist die Architektur naturgemäß am Mittelrundbau, an dem reichlicher Pilasterschmuck eingetreten ist, der die drei sich verjüngenden Stockwerke umzieht, die wieder Balkone mit zierlichem Schmiedewerk umgürten, man kann aber nicht umhin, diesen Rundpavillon in seiner massigen, schwerfälligen Bauart als etwas zu unorganisch isoliert inmitten der ganzen Baugruppe zu empfinden, ein Fehler, der sich ebenso bei den Schwetzinger Bauplänen des Meisters nicht wegleugnen läßt.

Der Hauptgrund dafür, daß man die Pläne Pigages für Karlsruhe nicht näher in Betracht gezogen zu haben scheint, war wohl der, daß sie durchaus nicht zweckdienlich sich den einmal bestehenden Verhältnissen und vorhandenen Bauten anpaßten; das gelang erst von allen Meistern einem jungen, damals am Anfange der 30er Jahre stehenden Architekten, Albrecht Friedrich von Keßlau, auf dessen Bildungsgang ich in meiner Stengelmonographie[1]) an Hand von aufgefundenen Archivalien näher eingegangen bin und über den eine Spezialuntersuchung sehr erwünscht wäre.

(1) Lohmeyer: Friedrich Joachim Stengel. Düsseldorf 1911, S. 69f.

Digitized by Google

MISZELLEN

Zu H. BURG, „Über einige Porträts des A. Palamedesz".

In Heft 7 der „Monatshefte" wurde ein im Besitz von J. Böhler in München befindliches Bildnis als ein Werk des Anthonie Palamedesz von H. Burg publiziert. Ich möchte kurz darauf aufmerksam machen, daß dieses Bild eine typische Arbeit des H. G. Pot ist. Um weitere Diskussionen zu vermeiden, genügt es wohl, wenn ich nur auf ein recht charakteristisches Werk H. Pots, wie etwa das „Porträt Karls I. von England" im Louvre hinweise[1]). Wir sehen hier, wie auf dem von H. Burg besprochenen Gemälde und wie auch auf den meisten andern Porträts des recht schematisch arbeitenden Pot dasselbe Arrangement. Fast regelmäßig steht oder sitzt die Figur vor einer kahlen Wand neben einem Tisch; dieser steht vor einer Säule, die in ihrer Länge vom seitlichen Bildrand überschnitten wird. Stets finden wir dieselbe Säule auf dem plumpen Postament, das wie ein schwarzer Kasten aussieht. Selbst die Tischdecke mit den am Boden aufliegenden Fransen fehlt fast nie. Ebenso steht es mit der Haltung der von H. Pot porträtierten Personen. Gewöhnlich stemmen sie eine Hand in die Hüfte, während sie in der andern entweder eine Reitgerte, einen Degen oder einen Handschuh halten.

Weiterhin will es mir scheinen, als ob die „krüppelhafte" Gestalt des Dargestellten nicht auf einen mangelhaften Körperbau, sondern auf eine Stileigentümlichkeit H. G. Pots zurückzuführen ist, dessen Figuren öfters sehr plump, wenn nicht gar wie Zwerge aussehen[2]). Die Annahme, daß wir in dem Dargestellten den „krüppelhaften" Palamedes Palamedesz vor uns haben, verliert daher auch an Wahrscheinlichkeit. K. Lilienfeld.

(1) Ähnliche Porträts von H. G. Pot waren kürzlich auf der „Ausstellung Holländischer Meister" in Paris. Sie waren als Th. de Keyzer unter Nr. 79 bis und 79 ter katalogisiert. Ähnlich auch das „Porträt eines Herrn in Ganzfigur" in der Dresdner Galerie, Nr. 1368.

(2) Man beachte daraufhin das „Männliche Porträt" H. G. Pots in der Dresdner Galerie, Nr. 1368.

REZENSIONEN

FREYS NEUE VASARI-AUSGABE.

Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori. Scritta da Giorgio Vasari, Pittore et Architetto Aretino. Herausgegeben nach den Originalausgaben von 1550 und 1568 und mit kritischem Apparate von Dr. Karl Frey. München, Georg Müller.

Es ist kein Zufall, daß der erste Band dieser monumentalen Vasari-Ausgabe in dem Jahre erschienen ist, wo die kunsthistorische Welt den 400. Geburtstag des Aretiners begehen konnte. Das Bedürfnis nach einer derartigen Edition machte sich schon in dem Moment bemerkbar, als unsere noch junge Wissenschaft anfing, philologisch-kritisch den Dokumentenschatz der Vergangenheit zu bearbeiten, um damit der kunsthistorischen Forschung die primären Quellen der Geschichte so zu offenbaren, daß sie zur Grundlage wissenschaftlichen Studiums werden konnten. Für Vasari im besonderen, den ersten modernen Künstlerbiographen, dessen Werk das Evangelium der italienischen Kunstgeschichte darstellt, machte sich die Notwendigkeit einer Neuausgabe doppelt fühlbar, weil bisher keine Edition vorhanden war (selbst die von Milanesi in 9 Bänden in den Jahren von 1878–1885 besorgte nicht), die einen nur halbwegs exakten Urtext gab, ungeachtet des mangelhaften kritischen Apparates, der den Ergebnissen der modernen Forschung längst nicht mehr entsprach. Daß die Milanesische Ausgabe überdies seit langem vergriffen ist, mag in Parenthese angemerkt werden.

Es war deshalb ein ebenso ungeheueres wie kühnes Unternehmen, das Karl Frey, der vielleicht beste Kenner der Dokumente zur italienischen Kunstgeschichte, in die Wege geleitet hat, der Kunstwissenschaft jene längst erhoffte Ausgabe der Vasarischen Schriften zu geben, die fortan die Grundlage kunstgeschichtlicher Forschung auf diesem Gebiete sein wird. Ungeheuer deshalb, weil nur ein Mensch, der sein ganzes Leben dem Studium der Archive Italiens gewidmet, in der Lage war, eine solche Aufgabe in die Hand zu nehmen. Kühn, weil bei der täglich vorwärts schreitenden wissenschaftlichen Erkenntnis sich der Arbeit immer neue Schwierigkeiten in den Weg stellen, die die gewaltige Last des kritischen Apparates eher vermehren als vermindern konnten. Und doch ist es diesem vortrefflichen Forscher geglückt, in verhältnismäßig kurzer Zeit sogar,

Digitized by Google

den ersten wichtigsten — weil für das Ganze grundlegenden — Band in einfach mustergültiger Form herauszubringen. An diesem Bande, der nur einen kleinen Teil der ganzen Ausgabe bedeutet, wird die Methode offenbar, nach der Frey seine Arbeit angefaßt, und ich glaube, nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, daß hier das kunsthistorisch-philologische Gewissen eine ebenso zielbewußte wie peinlich sorgfältige Leistung aufzuzeichnen hat, die nach jeder Seite hin vorbildlich zu nennen ist. Mag der Spezialist an diesem oder jenem Punkte die Diskussion anschneiden können, der kritische, dokumentarisch gestützte Apparat, den Frey gibt, bedeutet für sich eine wissenschaftliche Fundgrube, die den alten Vasari von 1550 und 1568 ohne weiteres zu jenem grundlegenden Buche der Erkenntnis stempelt, das auch die Grenzen kommender Ergebnisse auf Jahrzehnte hinaus festzulegen vermag.

Damit aber ist zugleich auch der ungeheuere Wert umschrieben, der diese Lebensarbeit eines Forschers, dessen Schüler neben mir so viele andere Kunstgelehrte gewesen sind, die die Freysche Methode praktisch erfahren haben, zu der vielleicht wichtigsten literarischen Erscheinung auf kunstgeschichtlichem Gebiete der Neuzeit stempelt. Und ich fürchte nicht, mich dem Odium der Übertreibung auszusetzen, wenn ich behaupte, daß die hier vereinigten Ergebnisse, die in der Mehrzahl neu sind und zum ersten Male vor das Forum der Wissenschaft treten, von direkt einschneidender Bedeutung auf dem Gebiete der italienischen Kunsthistorie sein werden. Diesen Satz im Detail an Hand der Dokumente zu belegen, hieße an dieser Stelle, die Arbeit Freys neuschreiben und im Rahmen dieses Referates Unmögliches fordern. Solches kann auch nur in jahrelangem Studium nachgeprüft oder in den Seminarien der Universitäten praktisch festgestellt werden.

Der vorliegende erste, 914 Seiten umfassende Band bringt zunächst ein Vorwort des Herausgebers, das die Richtlinien für die Arbeit kennzeichnet. Darnach gliedert sich das Werk in den Text, in Beilagen und die kritischen Apparate. Dem Text von 1568 sind die sachlich bedeutungsvollen Varianten der Editio princeps von 1550 beigegeben, die von künstlerischem Standpunkt vielleicht die am meisten einheitliche und am besten redigierte Ausgabe der Biographien ist, wenn sie auch in materieller Beziehung als Fundgrube mehr oder weniger positiver Nachrichten von der zweiten Ausgabe überholt ist. Aber der Wandel in Vasaris künstlerischen und kunsthistorischen Anschauungen, die Genesis der einzelnen Vite und ihrer Zusätze wird dadurch besonders klar. Die Behandlung dieser italienischen Texte ist ebensowohl nach wissenschaftlichen wie praktischen Zwecken erfolgt. Überhaupt ist das ganze Gefüge dieses ungeheueren Materials und zwar für alle Bände klar und durchsichtig gegliedert. Frey kommentiert nun alles, was in Betracht kommen könnte. Sprachliches, philologische Detailarbeit wechseln ab mit minutiösen Quellenuntersuchungen. Und gerade hier ist der Verfasser besonders zuhause, hat er doch erst die Probleme nach den Quellen Vasaris formuliert und durch Ausgabe aller in Betracht kommenden Vorläufer und Zeitgenossen Vasaris den Boden für die quellenkritische Behandlung der Vite geebnet. Zahlreiche Noten sachlichen Inhaltes begleiten die Texte. In einer Reihe von Beilagen (mit durchlaufender Zählung) treten besonders die stilistischen und ästhetischen Probleme in den Vordergrund. Frey behandelt die alten Streitfragen aufs neue; und die Art, wie er das tut, wie er sich mit seinen Fachgenossen auseinandersetzt, führt oft zu neuen Resultaten und abgerundeten Lebensbildern. Ich erinnere in der Beziehung an die Abschnitte über den schiefen Turm in Pisa, an die Schilderung staufischer Kunst, an die Charakteristiken Nicolas und Giovannis Pisani und die Analyse ihres Oeuvre.

Der Band beginnt mit den Widmungen der verschiedenen von Vasari besorgten Ausgaben und was dokumentarisch damit zusammenhängt. Darunter befindet sich der Entwurf einer Widmung aus dem Jahre 1564, der für die Chronologie der Biographien und die Zeit ihrer Abfassung wichtig ist. Danach das „Proemio di tutta l'opera". Es folgt die umfangreiche technische Introduktion Vasaris über die dreierlei Künste, Architektur, Malerei und Bildhauerei, die von einer Fülle überaus wichtiger Fußnoten begleitet ist. Daran schließt sich das „Proemio delle Vite", das der Bearbeiter in der gleichen Weise kritisch begleitet, mit dem großen Abriß über die alte Kunstgeschichte, dem als nächster Abschnitt der Brief des Giovanni Batista Adriani folgt, der das Kompendium über Kunst und Künstler des Altertums, auf Plinius fußend, umfaßt, das für den Stand der damaligen archäologischen Kenntnisse vielsagend und daher auch historisch interessant ist. Diesem schließt sich als Beilage ein erster ungeheuerer Dokumentenschatz aus den Statuten, Rechnungsbüchern und Protokollen der Arte dei Mercanti an, den Frey unter Benutzung der Spogli Strozziani im Florentiner Staatsarchive in angemessener Anordnung unter Zugrundelegung früherer Abdrucke, ergänzt und für die Vite selbst brauch-

Digitized by Google

bar gemacht hat. In Regestenform gekleidet, liefern sie das Belegmaterial nicht nur für die Ausführungen des Verfassers im gegenwärtigen Bande, sondern auch für die späteren Vite, auf die der Herausgeber dann zurückgreifen kann. Erst mit S. 389 beginnen die eigentlichen Vite, von denen der erste Band die des Cimabue — des Arnolfo di Lapo — der Nicola und Giovanni Pisani enthält, die jede mit einer oder mehreren unglaublich reichen Beilagen von kritischen Ergänzungen, Dokumenten und Übersichtstafeln versehen sind, die ja erst die Brauchbarkeit dieser neuen Vasari-Ausgabe für die kunstgeschichtliche Forschung garantieren und zugleich auch der Arbeit seinen hervorragenden wissenschaftlichen Wert verleihen. In diesen Ergänzungen erweist sich Frey nicht nur als ein archivalisch geschulter Historiker von überraschender Prägnanz, sondern mehr noch als ein Kulturhistoriker im besten Sinne des Wortes, der alle wirkenden Einzelteile zu einem wundervoll geschlossenen Gesamtbilde der Vergangenheit zusammenzufügen weiß. Aber er bringt in diesen Teilen auch die ganze bisher nachweisbare Literatur zu dem Thema unter die kritische Lupe und muß sich naturgemäß nach rechts und links vielemale mit anderen Forschern auseinandersetzen. Daß er auch hier mit einer mustergültigen, peinlichen Gewissenhaftigkeit verfährt, müssen ihm selbst seine Gegner lassen. Im einzelnen wäre auf eine Unsumme wichtiger Ergebnisse hinzuweisen, z. B. auf die Vita Arnolfos, an die sich der große Kreis gleichzeitiger Meister schließt, dieselbe Vita, bei deren kritischer Ergänzung die volle Scheidung zwischen dem Architekten Arnolfo (di Cambio) aus Colle di Val d'Elsa und Arnolfo Fiorentino, dem Bildhauer und Werkstattsgehilfen N. Pisanos, vollzogen wird. Und ähnlich hätte der Referent noch auf viele andere für die Kunstgeschichte belangreiche Einzelfragen einzugehen, für deren Behandlung wir Grund haben, Frey besonders dankbar zu sein. Die Diskussion wird sich dieselben nicht entgehen lassen, weshalb an dieser Stelle die Themata nicht angeschnitten zu werden brauchen. Für uns ist der Eindruck des Ganzen maßgebend und die Methode als solche, nach der Frey gearbeitet hat, und beides ist turmhoch über jede Kritik erhaben. Eine Lebensarbeit wie sie hier bereits im ersten Bande vereinigt ist, wirkt ungeheuer und ernüchternd auf die, die ein Leben hindurch vom eng umrissenen Spezialgebiet nicht los kommen. Frey wird uns — er hat es zum Teil schon getan — in mannigfacher Hinsicht durch seine Vasari-Ausgabe zugleich eine neue italienische Kunstgeschichte geben, von der wir alles erwarten dürfen. Das ist das Beste, was man seiner schweren und verdienstvollen Arbeit an Lob nachsagen kann.

An dieser Stelle aber verdient nicht minder auch die Opferfreudigkeit des Verlegers Anerkennung, der ohne jede finanzielle Unterstützung, allein in Erkenntnis der hohen Aufgaben, mit geradezu vorbildlichem Geschmack das große Unternehmen zu verwirklichen begonnen hat. Hoffentlich wird auch ihm die Kunstwissenschaft Dank zollen.

Es ist bekannt, daß es Frey während der Ausarbeitung des ersten Bandes gelungen ist, dank einer Spende des Kaisers und anderer Mäzene, das ausschließliche Recht auf Veröffentlichung des literarischen Nachlasses von Vasari aus dem Hausarchive des Grafen Rasponi-Spinelli zu erwerben, der ebenso für die Persönlichkeit und literarische Tätigkeit des Aretiners wie für das Milieu der Kultur von fundamentaler Bedeutung ist. Was ist nicht Frey von der gesamten Presse in Italien, die auch in Deutschland ihr Echo fand, angegriffen worden! Wie beeilten sich nicht die deutschfeindlichen Preßorgane des Auslandes auf diesen angeblichen „Raub" hinzuweisen und selbst die Allerhöchste Person in dieses unerquickliche Tagesgeschrei hineinzuzerren! Wie zeigte sich nicht der Chauvinismus in Italien in bester Blüte, und wie mehrten sich nicht die Versuche, das Erscheinen nicht nur der neuen Vasariausgabe, sondern auch der Carte Vasariane mit allen Mitteln zu verhindern. Aber Frey hat unbeirrt um dieses Geschrei, still und ruhig arbeitend, nur sein Ziel im Auge, glücklich den Hafen erreicht, und wird einen Dokumentenschatz veröffentlichen, gleichzeitig in deutscher und italienischer Sprache, der ein würdiges Denkmal für Vasari und für die Zeit, in der er gelebt hat, ist. Diese Carte Vasariane, deren Ausgabe in Bälde zu erwarten steht, sind schon beim ersten Bande des hier angezeigten Unternehmens mit großem Vorteil benutzt worden. Sie für die deutsche Wissenschaft erworben zu haben, war ein Verdienst dieses Forschers, dem wir somit zwiefachen Dank schuldig sind. Georg Biermann.

LEON PREIBISZ, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1911. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Preibisz kennzeichnet den Zweck seiner ausführlichen Monographie über Maerten van Heemskerck

Digitized by Google

als einen bescheidenen Beitrag zur Geschichte der Stilentwicklung der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Eine zusammenfassende Darstellung dieser eigenartigen Bewegung, die wir unter dem niederländischen Romanismus verstehen und Manierismus zu nennen pflegen, welche die Brücke schlägt über den Spalt, der in der heutigen Kunstforschung zwischen dem XV. Jahrhundert und der Rubenszeit noch klafft, wird, wie der Verfasser richtig sagt, erst möglich sein, wenn bei allen Trägern des niederländischen Italianismus jene analytische Detailarbeit geleistet worden ist. Deshalb sind die Vorwürfe, die von manchen Seiten der Monographienliteratur gemacht werden, auch nicht berechtigt. Es ist nun zu verstehen, wenn die Forschung, will sagen ihre Vertreter, nur zögernd an die mühevolle und scheinbar wenig aussichtsreiche Bearbeitung der Kunstentwicklung jener Manieristen herangegangen ist. Aber die kunsthistorische Forschung hat sich nicht nach persönlichem und ästhetischem Geschmack diesen Meister oder jenes im Augenblick gerade anziehende Problem zur Beschäftigung auszusuchen; sie muß auch ästhetisch oder persönlich weniger befriedigende Perioden der Kunstgeschichte wie diese in das Bereich ihrer exakten Studien ziehen. Steht man dann erst einmal darin, so wundert man sich gar, wie interessant und anregend die Beschäftigung selbst mit einem als Manierist so verschrieenen Meister wie Heemskerck werden kann!

Preibisz hat es allerdings auch verstanden, seiner Aufgabe (und seinem Künstler) in einer Weise gerecht zu werden, die für den Leser außerordentlich fesselnd und lehrreich ist. Er behandelt den Bildungsgang des Maerten van Heemskerck als typischen Fall und gibt an Hand des so reichhaltigen noch vorhandenen Materials einen besonders guten Einblick in das Werden dieser Kunst und die Art des Schaffens eines solchen holländischen Romanisten.

So betrachtet Preibisz nach einer kurzen Darstellung der Lebensumstände des Künstlers zunächst die noch erhaltenen Frühwerke aus Heemskercks vorrömischer Zeit und ihr enges Verhältnis zur Kunst seines Lehrers van Scorel. Es sind aus dieser Frühzeit im ganzen vier Werke erhalten, alle signiert und 1632 datiert.

Ein besonders anziehendes Problem, das sich hierbei dem Verfasser wie dem Leser von vornherein aufdrängt, ist der Versuch, ob sich unter den zahlreichen Scorelartigen Bildern einige aussondern und aus stilistischen Gründen für Heemskerck in Anspruch nehmen lassen. Leider blieb dieser Versuch erfolglos. Dabei ist die Zurückhaltung des Verfassers anzuerkennen. Denn gewißlich wird er vor mancher verführerischen Zuschreibung gestanden haben, um sie schließlich doch abzulehnen. (Vielleicht wäre es angebracht gewesen, wenn der Verfasser alle jenen Scorelartigen Bilder, die von ihm geprüft wurden, kurz zusammengestellt hätte.) Man erkennt seine strenge und vorsichtige Methode aus der Behandlung des „Adam und Eva"-Bildes im Haarlemer städtischen Museum, das dort dem Scorel gegeben wird. Preibisz macht es nach einer Untersuchung aller für und wider sprechenden Momente höchst wahrscheinlich, daß wir es hier nicht mit einem Bild von Scorel, sondern mit einer Arbeit von Heemskerck zu tun haben. Ob es nun gerade überhaupt die früheste von ihm ist, möchte ich nicht als ebenso wahrscheinlich annehmen, zumal wenn das Bild vielleicht identisch sein könnte mit dem im Hause des Pieter Jan Fopsen in Haarlem gemalten „Adam und Eva" - Bildes, von dem van Mander erzählt. Denn in das Haus dieses Fopsen siedelte Heemskerck erst nach der nicht zu kurz zu bemessenden Lehrzeit bei Scorel über. Wohl aber kann es das früheste der erhaltenen Gemälde sein, wenn es — wie ich auf Grund der Preibiszschen Ausführungen wohl anzunehmen bereit bin — nicht von Scorel, sondern von Heemskerck gemalt ist.

Im folgenden Abschnitt dieses II. Teiles wird Heemskercks Tätigkeit bis 1540 behandelt, d. h. in der Hauptsache die Jahre seines Aufenthaltes in Rom (von 1532—1537), wo sich eine völlige Stiländerung vollzieht. Diese Stilwandlung besteht allerdings mehr dem Grade nach (im Gegensatz zu anderen Romanisten, wie z. B. Scorel), insofern als Heemskerck bereits als Romanist nach Italien kam; nur kannte er die südländische Formenwelt allein durch Vermittlung seines Lehrers. Jetzt aber gelangt er durch die unmittelbare Berührung mit der Antike und den italienischen Klassikern (Michelangelo und Raffael) mehr und mehr in den Bann dieser echten italienischen Formensprache, und es ist höchst interessant zu verfolgen, wie er und mit welchem Erfolge (oder Mißerfolge) er sich diese Ausdrucksweise zu eigen zu machen sucht. Die Zahl der aus der römischen Zeit selbst erhaltenen Gemälde ist nur sehr gering. Bezeichnet und datiert (1636) ist nur eines, „Venus in der Schmiede des Vulkan", in der Galerie Nostitz in Prag und es müssen einige nur noch in Stichen erhaltene Kompositionen zuhilfe genommen werden. Jenes Bild mutet so fremdartig an, daß man bezüglich der Komposition mit Sicherheit eine direkte Anlehnung an einen Italiener aus dem

Digitized by Google

Raffaelkreise annehmen muß. Hoffentlich gelingt es dem Verfasser, der so manche andere direkte Übernahme nachzuweisen vermag, auch noch hierfür das italienische Vorbild festzustellen. Das ist gerade ein so interessantes und ergiebiges Moment bei der Untersuchung über die Kunst Heemskercks, daß sich häufig die Früchte aus dem in noch erhaltenen Zeichnungen niedergelegten Studium der Antike in den ausgeführten Werken nachweisen lassen.

Die Nachwirkung der in Rom gemachten Studien setzt sich noch lange fort in den großfigurigen Arbeiten — angefangen mit dem Altarwerk in Linköping bis zu den zwei Flügeln des Tuchbereiteraltars von 1547 in Mauritshuis im Haag. Danach werden aber die großen Bilder seltener und die wenigen noch erhaltenen bieten für die weitere Entwicklung seines Stils fast gar keine neuen Momente mehr.

Erst gegen Ende der fünfziger Jahre läßt sich noch eine entschiedene Wandlung seiner Formenwelt wahrnehmen, insofern als die aufgeregte und eckige Formensprache einer Abrundung und Glättung Platz macht, die Farbe weicher und satter wird und die Gegensätze zwischen Licht und Schatten weniger stark betont werden.

In den kleinfigurigen Bildern tritt die Landschaft mehr in den Vordergrund. Die wenigen erhaltenen gehören meist seiner Spätzeit an, sind aber keineswegs erfreulich. Ihre Zahl hat Preibisz noch um zwei vermehrt, die im Haarlemer Museum unter den Bildern von unbekannten Meistern hingen (Nr. 348 und 367 des Kataloges von 1909).

Den eingehenden Untersuchungen über die einzelnen Werke Heemskercks und die Entwicklung seiner Kunst läßt Preibisz noch einen sehr gehaltreichen Abschnitt folgen, in dem er die kunsthistorische Stellung seines Meisters darlegt. Auch hier schreibt Preibisz mit einer klaren Sachlichkeit und auf Grund seiner ernsten und eingehenden Beschäftigung mit dem von ihm gesammelten reichen Material so, daß man seinen Ausführungen allenthalben mit voller Zustimmung folgen kann. Die streng logisch aufgebaute zusammenfassende Darlegung des Wesens der Kunst Heemskercks und ihrer Stellung zu den anderen Meistern der Zeit, seine Erörterungen über Heemskercks — nur geringen — Einfluß auf die zeitgenössischen Maler und die Erklärung dieser Tatsache aus seiner Stellung innerhalb des holländischen Romanismus im XVI. Jahrhundert, über die Wertschätzung Heemskercks im XVI. und XVII. Jahrhundert, alles das ließe sich hier auf dem beschränkten Raume nur unzureichend andeuten und würde dann dem von Preibisz Ausgeführten nur schwer gerecht werden können. Deshalb sei besonders auf dies Kapitel noch empfehlend hingewiesen.

Ausführliche Verzeichnisse über die echten Gemälde, die Heemskerck fälschlich zugeschriebenen, über die echten und ihm fälschlich gegebenen Handzeichnungen, die Holzschnitte, sowie ein chronologisches Verzeichnis der datierten Gemälde bilden den Schlußteil der Arbeit. Aus ihnen kann man so recht deutlich sehen, mit welcher Sorgfalt und Emsigkeit der Verfasser das überaus reichhaltige und in alle Welt verstreute Material gesammelt, gesichtet und geordnet hat. Die Zahl der von Preibisz als echt anerkannten Gemälde beträgt 49. Die der Handzeichnungen, mit wenigen Ausnahmen Vorzeichnungen für Stiche, nicht weniger als 189. Dazu kommen noch die in den beiden Berliner „Skizzenbüchern" enthaltenen. Diese hat er neuerlich kritisch geprüft und nur zum Teil als Arbeiten Heemskercks anerkennen können. Während sich seine Resultate für den ersten Klebeband mit denen von J. Springer und Michaelis decken, sind sie bei dem zweiten stark negativ. 40 Seiten darin, die zu einem Skizzenbuch gehört zu haben scheinen, mit durchweg architektonischen und ornamentalen Skizzen, sind nach Preibisz nicht von Heemskerck, sondern, wie er vermutet, von einem niederländischen Künstler, der sich in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre in Rom aufgehalten und hauptsächlich Architektur und Ornamente studiert hat. Hier bietet sich also Gelegenheit zu weiterem Forschen nach der Person dieses Zeichners. Eine ganze Reihe anderer Blätter in diesem zweiten Klebeband ist von verschiedenen anderen Händen und nicht von Heemskerck. Diesem gehören nur verhältnismäßig wenige: 27 Blätter, zu denen noch 9 kommen, die Preibisz seinem Maler nur mit Vorbehalt gibt.

Die Frage, ob derartige Oeuvrekataloge, wie es meistens ja geschieht, besser in der äußerlichen alphabetischen Reihenfolge der Aufbewahrungsorte zu geben sind oder in systematischer Anordnung nach den Gegenständen, hat ihr Für und Wider. Meinem Empfinden nach ist letztere vorzuziehen, denn meist handelt es sich beim praktischen Gebrauche darum, irgendein Blatt oder Bild, dessen Aufenthaltsort nicht gerade bekannt ist oder gewechselt hat, in dem großen Verzeichnis aufzusuchen.

Unter den Heemskerck fälschlich zugeschriebenen Bildern befindet sich auch die Kopie nach Raffaels „Madonna von Loretto" im Städtischen Museum in Haarlem, die Preibisz wegen der Farbe einem vlämischen Maler zuschreibt. Wie verhält es sich denn mit dem Monogramm und der Jahreszahl

Digitized by Google

darauf, von der der Verfasser in seinem Buche keine Notiz nimmt?

Eine kleine Bemerkung über des Verfassers Schreibweise der holländischen Abkürzung von zoon möchte ich mir noch erlauben; er schreibt z. B. Willemszoon (Sohn des Willem) nicht, wie es sein müßte, Willemsz., sondern Willemß, was m. A. nach etwas stört.

Die Ausstattung des 112 Seiten umfassenden Bandes ist vornehm (wenn mir auch die Wahl des Papieres nicht ganz glücklich erscheint). Die auf zwölf Tafeln gegebenen 29 Lichtdruckabbildungen können befriedigen.

Nach der Lektüre dieser eingehenden Monographie hat man den Eindruck, daß der niederländische Romanismus in der Tat nicht so sehr eine Verfallszeit, insbesondere der nationalen Kunst bedeutet, als vielmehr eine entwicklungsgeschichtlich notwendige und hochinteressante Durchgangsperiode. Das hat Preibisz an dem Beispiel Heemskerck in mustergültiger Weise klar gemacht, und eine Bearbeitung der anderen Meister dieser Zeit dürfte nunmehr etwas verlockender geworden sein, ebenso wie die Lektüre einer solchen Arbeit — wenn sie auf der Höhe des Preibiszchen Heemskerckbuches stehen wird. Kurt Freise.

AMIDA. (Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Dijar-Bekr par Max van Berchem.) Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande von Josef Strzygowski. Mit einem Beitrage: „The churches and monasteries of the Tur Abdin" von Gertrude L. Bell. (XXIII Tafeln in Lichtdruck und 330 Textabbildungen.) 1910. Heidelberg. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Paris, Ernest Leroux. (390 S. in Gr.-4°.)

„Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" betitelte J. Strzygowski im Jahre 1903 seine von dem frühchristlichen Ruinenfelde von Bin-bir-kilisse ausgehenden Untersuchungen mit einer für seine gesamte rastlose Forschertätigkeit in höchstem Grade bezeichnenden Ausdrucksweise. Kunsthistorisches Neuland zu erschließen, nach neuen Horizonten den Ausblick zu eröffnen, völlig neue Probleme herauszuarbeiten und überraschend neue Wege einzuschlagen zur Lösung der alten — darin besteht die Eigenart jener Tätigkeit, die fast jede weitere Frucht derselben zu einer weiteren Offenbarung werden läßt. Echtes Neuland ist es denn auch wieder, was in dem zweiten kunstwissenschaftlichen Teile des monumentalen Doppelwerkes seinen Anbau findet, dessen erste wesenhaft epigraphische Hälfte M. van Berchem zum Schöpfer hat. Strzygowski kehrt hier zunächst auch zum Gegenstand seines „Kleinasien" zurück: der frühchristlichen Architektur des hinter der hellenistischen Küstenzone gelegenen orientalischen Kontinentalgebietes. War es dort das innere Kleinasien, so ist es hier das nördliche Mesopotamien, an dessen alten christlichen Sakralbauten eine neue Welt sich dem Blicke des Kunsthistorikers auftut. An die hierhergehörigen Abschnitte (S. 134—276) seines Anteiles an dem glänzend ausgestatteten Bande schließen sich unmittelbar solche über die Mauern (S. 277—285) und die Tore (S. 286—297) von Amida-Dijarbekr an. Ausgehend von der großen Moschee dieser Stadt, nehmen weiterhin Untersuchungen zur Geschichte des islamischen Moscheen- und Minaretbaues (S. 298—334) namentlich kritisch-polemische Stellung zu H. Thierschs „Pharos"-Werk. Das Islamische steht im Vordergrunde endlich auch für die dem Ornament gewidmeten Schlußkapitel (S. 335—376), in denen der geniale Interpret der Mschatta-Fassade zum Worte kommt. Ein Anhang Leop. v. Schröders über „Mesopotamien und Turkestan" (S. 377—380) sucht auf ethnographischem und religionsgeschichtlichem Gebiete einen Schlüssel für die da überall zutage tretende Tatsache einer ganz hervorragenden kunstgeschichtlichen Bedeutung Nordmesopotamiens.

Auch in einem äußeren Umstande, der entschieden als ein Vorzug nicht gebucht werden kann, berührt sich „Amida" wieder mit „Kleinasien". Hier sind es wie dort fremde Aufnahmen, welche die wesentliche Unterlage für die Ausführungen Strzygowskis bilden. Das ungemein reiche von dem französischen General de Beylié in Dijarbekr gesammelte Material hat, wie es die durch M. van Berchem bearbeitete epigraphische Ausbeute umfaßte, so auch den Grundstock der für die Untersuchungen Strzygowskis maßgeblichen Aufnahmen geliefert. Als eine ebenbürtige Ergänzung treten soweit das Frühchristliche in Betracht kommt zu denselben, diejenigen welche Miß G. Lowthian Bell von Kirchen und Klöstern des Tur Abdin gemacht und, von einem englischen Text (S. 224—262) begleitet dem Wiener Meister zur Verfügung gestellt hat. Unter Zuhilfenahme des schon „Kleinasien" S. 69 f. publizierten Oktogons von Wiranšehr-Konstantinia, der von Sarre und Musil auf der Ruinenstätte des alten Resapha-Sergipolis und einiger durch S. Guyer, V. Chapot und Baron

Digitized by Google

M. von Oppenheim im Bereiche von Urfa-Edessa gemachten Aufnahmen ergibt sich für eine erstmalige Behandlung des nordmesopotamischen Kirchenbaues eine immerhin sehr erfreulich breite Grundlage. Strzygowski geht aus von der Westfassade der „großen" Moschee von Dijarbekr, zu deren sich als vorislamisch erweisenden Teilen er ein erläuterndes Parallelenmaterial nicht in sassanidischen Bauwerken, sondern nur am Goldenen Tore Konstantinopels, zu Spalato, an Meisterwerken altchristlicher Plastik wie dem Innins Bassus — und dem lateranischen Sarkophag der *traditio legis* sowie auf ägyptischem Boden im Apollokloster von Bawit zu finden vermag. Die Parallelen sind in der Tat, jede in ihrer Art, schlagend. Was im Rahmen des heutigen mohammedanischen Kultraumes fortlebt, ist der Nachhall einer Schöpfung frühchristlichen Sakralbaues, die letzten Grundes gleich den Sarkophagen vom Sidamaratypus auf die hellenistische Theaterfassade zurückgegangen zu sein scheint, einen wesenhaft orientalischen Einschlag aber in einer Überziehung der Säulenschäfte mit Netzornamenten aufwies. Mit der Entstehung des ehemaligen christlichen Baues soll man bis „etwa noch in konstantinische Zeit" hinaufgehen dürfen und unsere Fassade „in ihrem ursprünglichen Aufbau vielleicht als Bilderwand" einer wahren Riesenkirche „gedient haben". Freilich wird demgegenüber auch der Gedanke an „die nach außen gekehrte Schauseite" eines möglicherweise nicht direkt Kultzwecken dienenden „christlichen Baues" offen gehalten, wie ich sie an der Prachtfassade eines Johannesklosters eben für Amida Strzygowski auf Grund einer Erzählung des syrischen Geschichtsschreibers Johannân von Ephesos nachgewiesen habe. In die der Westfassade der „großen" Moschee gewidmeten Untersuchungen (S. 134 bzw. 138—163; 207—218) eingebettet ist ein nicht minder bedeutsamer Abschnitt über die drei noch heute in Amida bestehenden wurzelhaft altchristlichen Kirchenbauten: die melkitische Kosmaskirche, die Kirche des nestorianischen Klosters und die Gottesmutterkirche der Jakobiten (S. 163—197), ein Abschnitt, zu dem ich in endgültiger Redaktion einen Überblick des über die kirchliche Baugeschichte Amidas in syrischer Literatur Bezeugten (S. 163—167) beigesteuert habe. Ein an denselben sich anschließender über den „dekorativen Reichtum der christlichen Architektur in Amida, Syrien und Ägypten" (S. 197—207) würde meines Erachtens mit besonderem Nutzen im Zusammenhalt mit den wichtigen Bemerkungen gelesen, die einer der weitaus hervorragendsten, wenn auch einer der bescheidensten lebenden Liturgiehistoriker, E. Bishop, bei Dom R. H. Connolly, *The liturgical homilies of Narsai.* Cambridge 1909, S. 88—91 über *„ritual splendour"* im Gottesdienste des Gebietes um Amida, Edessa und Nisibis gemacht hat. Auch das, was nunmehr aus der Feder bzw. an Aufnahmen der Miß Bell sich bezüglich der Denkmäler frühchristlicher Baukunst im Tur Abdin anschließt, bestätigt und vertieft den Eindruck einer überwältigenden Großartigkeit der altchristlichen Architektur Nordmesopotamiens, die in gewissem Sinne ein Gegenstück zu der wesenhaft hellenistischen Pracht der von K. M. Kaufmann wieder aufgedeckten Heiligtümer der libyschen Menasstadt darstellt, darin aber mit derselben übereinstimmt, an innerer Bedeutung, alles weit hinter sich zu lassen, was Rom an frühchristlichen Baudenkmälern aufweist.

Folgen wir der von Strzygowski gebotenen abschließenden „Zusammenfassung" (S. 262—273), so ergibt sich eine ganze Reihe teilweise höchst markanter Eigentümlichkeiten dieses nordmesopotamischen Kirchenbaues. Eine klassissche Stätte hat in ihm vor allem die Trompenkuppel deren persischer Ursprung sich damit glänzend bestätigt. Tonnengewölbe überdecken Räume von recht belangreicher Spannweite. In den großen Stadtkirchen scheinen der reine Zentralbau oder von diesem ausgehende kompliziertere Formen der Grundrißbildung geherrscht zu haben; im klösterlichen oder doch von der Klosterkunst her bestimmten Kirchenbau des Gebirgslandes tut es der einschiffige bald längs, bald mit einer sehr charakteristischen Nuance auch quergestellte einschiffige Saal, dessen teils einfaches, teils dreigliedriges Bema auch bei innen halbrunder Apsisbildung mindestens nach außen im Viereck abzuschließen liebt, während der Narthex nur bei den breitgerichteten Saalkirchen seine normale Lage im Westen hat, bei den längsgerichteten dagegen an die Südseite zu liegen kommt. Neben einem häufigen Auftreten des Hufeisenbogens steht die Herrschaft einer noch durchaus hellenistischen Kapitellbildung in korinthischem Stile, für welche an den oberen Ecken durchgezogene Girlanden ein typisches Spezialmotiv bilden. Ornamentprofile von reichster Prachtentfaltung scheinen namentlich die Triumphbogen umzogen zu haben, und ein regelmäßig in Flachrelief, nur einmal — in der Hauptkirche von Mâr(j) Gabriel —, von Weinranken umgeben, in goldgrundigem Mosaik ausgeführtes großes Kreuz mit den charakteristischen seitlich ausladenden Schlingen des Golgothaprachtkreuzes, wie ich es gelegentlich als ein bezeichnendes Element auch syro-armenischen Vierevangelienbuchschmuckes

Digitized by Google

nachweisen werde, sieht ständig von deren Gewölbe in die Apsis herab. Nicht um die Zeugnisse einer isoliert dastehenden Lokal- oder Regionalkunst handelt es sich dann bei allem dem. Der eigentümliche nordmesopotamische Kirchenbau scheint vielmehr in ebenso mannigfachen, als weitragenden Ausstrahlungen einen höchst bedeutsamen Einfluß nach dem Westen zu ausgeübt zu haben. Die zwischen ihm und der Klosterkunst Ägyptens zu beobachtenden merkwürdig engen Beziehungen dürften sich füglich nur durch eine Anleihe des Nillandes beim Zweistromlande erklären lassen. Die kreuzdurchsetzte Trompenkuppel, welche der Ostteil der nestorianischen Kirche in Dijarbekr aufweist, kehrt in dem byzantinischen Bauschema wieder, das an den Klosterkirchen von Hosios Lukas und Daphni seine wichtigsten erhaltenen Vertreter hat. Mit dem Ausgangspunkte seiner Untersuchungen, der Westfassade in der „großen" Moschee des alten Amida, bringt Strzygowski (S. 217f.) „die mittelalterlichen Kirchen von Pisa, Lucca und Pistoja" in eine Verbindung, die für mich um so einleuchtender ist, als ich mich des sehr bestimmten Gefühles einer entscheidenden orientalischen Bestimmtheit vor allem beim Dome von Pisa nie zu erwehren wußte. Namentlich aber findet er in einem über „Mesopotamien und das Abendland" handelnden Schlußabschnitt der diesmal dem christlichen Sakralbau gewidmeten Ausführungen (S. 274 ff.) durch die nordmesopotamischen Denkmäler seine auf Grund der kleinasiatischen erstmals ausgesprochenen Anschauungen über den orientalischen Ursprung der „romanischen" Baukunst vollauf bestätigt, und beispielsweise dem Eindruck seiner Zusammenstellung westgotischer Bauten Spaniens mit maßgeblichen Typen der Tur Abdin-Kirchen entziehe sich, wer es vermag!

Nach dem wesentlich rein deskriptiven Kapitel über die Mauern gibt in demjenigen über die Tore von Dijarbekr besonders das stark mit der Porta aurea des Diokletianspalastes in Spalato vergleichbare Dagh Kapu oder Kharputtor erneuten Anlaß zu Erörterungen prinzipieller Natur, bei denen es sich um die Widerlegung der Annahme einer von Konstantinopel her kommenden Bedingtheit der vielmehr aus persischer Beeinflussung zu erklärenden syrischen und kleinasiatischen Ziegelbauten handelt. Wenn ich durchaus geneigt bin, auch hier Strzygowski zuzustimmen, so darf ich doch nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß wenn es gilt, die wesenhafte Nichtbeeinflussung Nordmesopotamiens durch Byzanz zu erweisen, der monumentale Befund nicht nur die literarischen Nachrichten des Griechen Prokopios über die Justinianische Bautätigkeit in Dara, Zenobia und Amida selbst zu entkräften hat. Schon unter Kaiser Anastasios (491—518) sollen nach einem allerdings stark legendarisch gefärbten Berichte in der Berliner Handschrift *Sachau 221* fol. 79ro—81ro Künstler und Handwerker, die der Erzähler vom Kaiserhofe in Konstantinopel kommend denkt, den Bau der (nunmehr durch Miß Bell S. 232 bekannt gemachten?) Hauptkirche von Mâr(j), Gabriel im Tur Abdin ausgeführt haben. Vgl. Sachau, *Verzeichnis der syrischen Handschriften* (der Kgl. Bibliothek). Berlin 1899, S. 585f. Aber gerade in diesem Falle ist es, wenn anders der heutige Bau auch nur noch irgend etwas mit demjenigen des beginnenden VI. Jahrhunderts gemein hat, mit Händen zu greifen, wie unbyzantinisch die angeblich vom Bosporus nach Nordmesopotamien gesandten Werkleute hier bauten.

Die dem Kultbaue des Islam gewidmeten Untersuchungen, für die neben Kairensischem Vergleichsmaterial einige wertvolle Aufnahmen M. v. Oppenheims aus Baalbek und Harran zur Verfügung standen, gehen von den jüngeren Elementen der „großen" Moschee zu Dijarbekr aus: namentlich der seit 1155/56 durch Hibatallâh al-Ǧurǧâni, vielleicht einen nestorianischen Syrer, aufgeführten Ostfassade des Hofes und dem eigentlichen Moscheegebäude (S. 298—323). In der zwischen Strzygowski und Thiersch schwebenden Streitfrage über die Entstehung der Moschee und die zu treffende Scheidung ihrer maßgeblichen Bautypen werden, meine ich, mindestens die Orientalisten sehr entschieden auf die Seite des ersteren treten müssen, der in Übereinstimmung mit der literarischen Überlieferung das Wesen des islamischen Gotteshauses unabhängig von maßgeblichen byzantinisch-hellenistischen Einflüssen aus den Verhältnissen der Urgemeinde zu Medina ableitet. Der an das dortige Haus des Propheten sich anschließende Wohnhof und das von den Gefährten desselben zur Abhaltung der sengenden Sonnenstrahlen verlangte Schutzdach sind ihm die höchst natürlichen Urelemente der Moschee. In einem „syro-ägyptischen" Säulentypus, der auch „auf Nordafrika und Spanien übergreift" und einem „mesopotamischen" Pfeilertypus, der „durch die persisch-türkischen Statthalter auch in Kairo eingeführt wird", (S. 323) erblickt er die beiden hauptsächlichen Grundformen ihrer späteren Entwicklung. Mit dem Hauptgebäude der „großen" Moschee von Dijarbekr schließen sich dasjenige der Omajjadenmoschee in Damaskus, die — eine „freie Weiterbildung" des betreffenden Sondertyps darstellende — im Jahre 1375 erbaute große Moschee von Ephesos und anscheinend auch

Digitized by Google

die gewaltige Moscheeruine von Harran zu einer ihre eigenen Wege gehenden Bautengruppe zusammen, die treffend durch den leisen Vorwurf charakterisiert wird, welchen der Erbauer der Omajjadenmoschee, Welid I (705—715), in Medina zu hören bekam: daß er nämlich „nach Art der Kirchen gebaut" habe. Die S. 316 bzw. 329f. angedeutete Vermutung einer Entstehung dieses Typs aus christlichen Doppelkirchen will mir namentlich im Zusammenhalt mit den Kaufmannschen Funden an der Menasgruft als ein sehr fruchtbarer Gedanke erscheinen, obgleich ich den in Frage kommenden Zusammenhang vielleicht wesentlich anders fassen würde, als es Strzygowski zu tun versucht. Auch geht Strzygowski meines Erachtens mit dem denn doch hoch verdienstvollen „Pharos"-Werke viel zu schroff ins Gericht, wenn er (S. 324) eigentlich nur seiner reichen Illustration einen bleibenden Wert beilegen zu wollen scheint.

Der Gedanke einer wahrhaften kunstgeschichtlichen Großmachtstellung Nordmesopotamiens, welcher das verknüpfende Leitmotiv aller seiner Teile bildet, drängt sich am unwiderstehlichsten bei der Lektüre der beiden dem Ornament gewidmeten Schlußkapitel des „Amida"-Werkes auf. Es sind zunächst (S. 335—344) die verschiedenen Profilierungsweisen, sodann (S. 344—364) die Tiermotive der Denkmäler von Dijarbekr, was hier vorgenommen wird. Zum letzteren Gegenstande bieten dabei die Ortokidenschüssel des Ferdinandeums in Innsbruck sowie aus Dijarbekr stammende Dinge (Stuckreliefs und ein Steinaufsatz) im Kais. ottoman. Museum zu Konstantinopel eine wertvolle Ergänzung des Materials. Auch auf die reiche Ornamentik armenischer Handschriften fällt der Blick. Scharf zu scheiden ist nach Strzygowski zwischen der Masse der aus dem sassanidischen Kunstkreise stammenden und im persischen Ornament der ersten nachsassanidischen Zeit zunächst geflissentlich vermiedenen „hellenistisch-dekorativen" Motive schreitender, in Wappenstellung gegebener und kämpfender Tiere einer- und den „innerasiatischen" Wappentieren andererseits, die erst „von den Türken nach Amida" gebracht wurden. Das erstere Element hat „sich vom IV. Jahrhundert an und von Mesopotamien und Syrien aus derart" schon in frühchristlicher Kunst verbreitet, daß ihm die „der antiken Tradition" angehörende bildliche Darstellung hier beinahe erlegen wäre. Der da berührte Kampf zwischen Bild und Ornament, der sehr instruktiv zum Beispiel im Rabbûlâevangeliar sich spiegelt und in seinem weiteren Verlaufe vielleicht am besten wieder an der Hand des armenischen Tetraevangelienbuchschmucks verfolgt würde, verdiente eine monographische Behandlung. Weiterhin sind namentlich Erscheinungen bemerkenswert, welche ein eigenartiges Zusammenhangsverhältnis zwischen „Hellas und Mesopotamien" beleuchten (S. 365—376). Ein Nebeneinanderhergehen von ornamentalen Tierdarstellungen und schriftartigen oder wirklichen Buchstabenornamenten, denen teils das einfache, teils auch schon das geblumte Kufisch arabischer Inschriften zugrunde liegt, läßt schon seit dem IX. Jahrhundert die — namentlich klösterliche — mittelalterliche Kunst des eigentlichen Griechenlands im Gegensatz zu Syrien und Ägypten, denen die eine, wie zu Konstantinopel und dem Athos, denen die andere Erscheinung fremd ist, in engster Fühlung mit dem mesopotamischen Osten erscheinen. Irgend ein die byzantinische Reichshauptstadt umgehender direkter Zusammenhang zwischen beiden Gebieten muß als Erklärung für diesen Sachverhalt angenommen werden. Strzygowski denkt — nicht ohne die notwendige Reserve — vermutungsweise an eine Vermittlerrolle der von ihm nach Jireček und Gelzer als „turanisches Reitervolk" definierten Bulgaren und ihrer Einfälle in Hellas. Meinerseits will ich betreffs der als Umrahmung von Tierornamenten übereinstimmend im mesopotamischen Osten und hellenischen Westen zur Verwendung gelangenden Flechtbandkreise noch auf die hervorragende Rolle hinweisen, welche dieses Motiv als Einfassung von Inhaltsübersichten im Buchschmuck aus Mesopotamien stammender syrischer Handschriften des hohen Mittelalters spielt.

Ganz allgemein aber möchte ich neben das „Amida"-Werk eine epochemachendene Entdeckung christlich-archäologischer Forschung stellen. Fr. J. Dölger hat in dem fast gleichzeitig mit demselben erschienenen ersten Bande einer umfassenden Untersuchung über das altchristliche Fischsymbol den für mich stringenten Nachweis dafür erbracht, daß die Wurzeln des vor allem in der bildenden Kunst so bedeutsam hervortretenden im nordmesopotamischen Hinterlande Syriens zu suchen sind. Geht man von einer derartigen Erkenntnis aus und überdenkt anschließend alle von Strzygowski diesmal ans Licht gestellten ostwestlichen Beziehungen, so wird es nicht mehr als ein zu kühner Ausdruck berühren, wenn er für die christliche Kunst in Nordmesopotamien geradezu „einen ihrer Ausgangspunkte" findet (S. 133).

Daß einer so impulsiven wissenschaftlichen Eroberernatur wie der seinigen bei der Bemeisterung eines so weitschichtigen Stoffes im einzelnen wohl auch einmal ein Fehlgriff begegnen, daß er beim Einschlagen so vieler und verschiedenartiger Ge-

Digitized by Google

dankenbahnen vereinzelt auch auf einen Irrweg geraten konnte, ist zu selbstverständlich, als daß es das gewaltige Verdienst der großartigen Arbeit zu beeinträchtigen vermöchte. Ich muß beispielsweise die Deutung der Westfassade der „großen" Moschee von Dijarbekr auf etwas wie eine Ikonostase als ausgeschlossen betrachten, da, wie E. Bishop a. a. O. nachgewiesen hat, eine solche wie überhaupt eine Verhüllung der Altarvorgänge vor den Augen der Gemeinde der mesopotamischen Liturgie derjenigen Zeit, in welche man mit der Urgestalt jenes Monumentes scheint hinaufgehen zu müssen, noch durchaus unbekannt war. Oder man nehme einen Satz wie diesen (S. 326): „Für Christus war bezeichnend, daß er nicht den jüdischen Tempel, sondern die Synagoge aufsuchte; ebenso die Jünger." Er läuft entschieden Gefahr, eine kunsthistorische Theorie, der er als Stütze dienen soll, weit eher stark zu kompromitteren. Denn es ist schwer abzusehen, wie er selbst — ich sage nicht dem Johannesevangelium gegenüber, sondern auch nur — gegenüber von Stellen wie Matth. 21.23, 24.1, Mark. 11.27, 13.1, Luk. 20.1, 21.1—5, 37, Apg. 3.1—4.3 und einem sich ganz in synoptischer Sphäre haltenden Papyrusbruchstück eines außerkanonischen Evangeliums sich ernsthaft sollte verteidigen lassen. Auch in den von L. v. Schroeder betretenen Gedankengängen des Anhangs wird man kunstwissenschaftliche Anschauungen nur mit der allergrößten Vorsicht verankern dürfen. Dieselben bedürfen noch sehr einer klärenden Nachprüfung.

Noch weniger als von einer absoluten Fehlerlosigkeit der den Tatsachen gegebenen Deutung, bzw. der dieser Deutung gewidmeten Begründung kann natürlich davon die Rede sein, daß das „Amida"-Werk keine überhaupt noch ungelösten Rätsel zurücklasse. Das von Strzygowski (S. 329) bezüglich des Bautyps der „großen" Moschee von Dijarbekr ausgesprochene Wort, daß vorerst „über ein unsicheres Raten nicht herauszukommen sein" werde, gilt noch von manchem der berührten Gegenstände. Ich nenne hier nur das Problem einer Einordnung der drei bis heute erhaltenen alten christlichen Kirchen der Stadt in den Rahmen des literarisch bezeugten Entwicklungsbildes ihrer kirchlichen Baugeschichte. Ich vermag zwar auf Grund der nach Pognons — teilweise ungenauer — Lesung (S. 194 f.) mitgeteilten syrischen Inschriften heute mit geradezu mathematischer Gewißheit Strzygowskis Vermutung als richtig zu erweisen, daß der gewaltige Zentralbau, aus dessen Bema die heutige jakobitische Marienkirche hervorgegangen ist mit dem identisch sei, was in den jakobitischen Quellen für das XI. bis XVI. Jahrhundert als die „große" Kirche d. h. als die jakobitische Kathedrale bezeugt wird. War aber dieses Heiligtum der Gottesmutter wieder mit einem auf 628/29 datierten Baue des Kaisers Herakleios identisch? War der letztere selbst eine völlige Neuschöpfung oder nur die Restauration einer älteren Anlage, und wie viel von dieser wurde, falls er eben nur das war, in ihn herübergenommen? Welches Verhältnis besteht überhaupt zwischen der jakobitischen „großen" Kirche des zweiten Jahrtausends und der erstmals 463/64 bezeugten „großen" Kirche der frühchristlichen Zeit? Alle diese hochwichtigen Fragen bezeichnen ebensoviele für den Augenblick schlechthin unlösbare Rätsel. Weiterführen könnte hier nur, wer mit einer selbständigen und gründlichen Beherrschung der literarischen Quellen eine unmittelbare Kenntnis der Denkmäler verbände.

Ich komme damit zu der praktischen Forderung, welche das „Amida"-Werk in ihrer ganzen Dringlichkeit grell beleuchtet. Schon einleitend habe ich angedeutet, wie bedauerlich es eben doch ist, daß Strzygowski nur auf Grund fremder Aufnahmen arbeiten konnte. Was er gleichwohl erarbeitet hat, ist so überwältigend, daß in weitesten interessierten Kreisen der Wunsch erwachsen sollte, doch endlich einmal der hier mit genialem Griff angeschnitten Welt von Denkmälern und Problemen gegenüber ganze Arbeit getan zu sehen. Dieser Wunsch müßte ein um so lebhafterer sein, je mehr im Zusammenhange mit dem Bau der Bagdadbahn Nordmesopotamien einem bequemeren und sichereren Verkehre erschlossen, damit aber auch die Gefahr nahe gerückt wird, daß der alles nivellierende Dämon westeuropäischer Modernität heute einer Aufnahme noch sich darbietende Dinge morgen schon zerstört. Ganze Arbeit tun, das hieße hier aber vor allem direkte Aufnahme der Monumente durch den zu ihrer nachherigen wissenschaftlichen Bearbeitung Berufenen. Und auch die Aufnahme durch einen bloßen Archäologen oder Kunsthistoriker von Fach würde nach dem soeben andeutungsweise Berührten nicht genügen. Es müßte entweder die ganze Sache in der Hand eines kunstarchäologisch gebildeten und speziell mit dem christlichen Orient, seinen Literaturen, seiner Geschichte, seinem Kirchentum und seiner Liturgie vertrauten Orientalisten liegen, oder sowohl in die Aufnahme, als auch in die Bearbeitung müßten sich ein Kunstwissenschaftler und ein sprachenkundiger Spezialist auf dem Gebiete des christlichen Orients teilen. Ich habe, als das Reisestipendium der Socin-Stiftung zum ersten Male zur Vergebung stand, durch Bewerbung um dasselbe

Digitized by Google

für mich die Mittel zu einer wenn auch nur vorläufigen Tastung in Edessa und Umgebung flüssig zu machen gesucht, nachdem ich meine eigenen Mittel für eine Studienkampagne in Palästina und den anliegenden Landstrichen völlig erschöpft hatte, habe aber — trotz der denkbar wärmsten Empfehlung meiner Sache durch Strzygowski selbst und J. Guidi in Rom — erfahren müssen, wie völlig, bei den für die Verleihung des Stipendiums maßgebenden Stellen ein Verständnis dessen zu fehlen scheint, was hier so bitter Not tut. Seither habe ich, was eine Expedition nach dem Orient betrifft, für meine Person so ziemlich aufgehört etwas zu hoffen — und damit als verständiger Mensch auch: etwas zu wünschen. Ich rede also nicht *pro domo* wenn ich folgendes mit allem Nachdruck sage. Man müßte feststellen, daß zu Anfang des XX. Jahrhunderts die dringendsten Aufgaben kunstwissenschaftlicher Forschung auf dem spätantik-frühchristlichen Gebiete so gut als allgemein unverstanden geblieben seien, falls auch die Offenbarungen von Strzygowskis „Amida" nicht genügen sollten, dem bei Kaufmanns Menasexpedition durch die Stadt Frankfurt so glänzend gegebenen Vorbild dahin Nachahmung zu sichern, daß von irgend einer Seite die Geldmittel zu einer — allererst einmal den christlichen Denkmälern des Landes gewidmeten — nordmesopotamischen Expedition des soeben umschriebenen Charakters bereit gestellt werden. A. Baumstark.

ANTON ECKARDT, Die Baukunst in Salzburg während des XVII. Jahrhunderts. Studien z. d. Kunstgeschichte, Heft 127. Straßburg 1910, Heitz. 152 S., 20 Lichtdrucktafeln. M. 8.—.

Wohl keine zweite deutsche Residenzstadt verdankt ihren baulichen Charakter so sehr dem XVII. Jahrhundert wie Salzburg, wo eine lange Reihe baulustiger Erzbischöfe früher und intensiver als die meisten ihrer fürstlichen Zeitgenossen die großzügigen Tendenzen des neuen Stiles aufgriffen und auch ihrerseits zu verwirklichen suchten. Zwischen Wolf Dietrich (1587—1611), der den Sebastiansfriedhof baute, den Dom und die beiden Residenzen begann und Johann Ernst (1687—1709), unter dem Fischer von Erlach die Kollegienkirche entwarf, ist die schöne Salzachstadt zu dem geworden, was sie im wesentlichen auch heute noch ist.

Der Verfasser hat sich also eine dankbare Aufgabe gestellt, wenn er diese Blütezeit der Salzburger Baukunst und ihre kunstgeschichtliche Würdigung zum Gegenstand seiner Forschungen machte. Freilich ist ihm die Lösung des Problems nicht nach allen Richtungen vollständig gelungen. Der Hauptwert seines Buches besteht in der chronologisch geordneten Zusammenstellung aller im XVII. Jahrhundert entstandenen größeren Bauten. Auch die den wichtigeren Werken gewidmete Beschreibung und Charakterisierung verdient alles Lob, wenn sie auch da und dort aus dem Rahmen einer streng wissenschaftlichen Untersuchung herausfällt und sich dem Stile ästhetisierender Reiseschilderungen nähert. (Vgl. S. 54 die Würdigung von Hohensalzburg.) Dagegen will es dem Verfasser trotz einzelner Ansätze nicht recht gelingen, die entwicklungsgeschichtliche Linie klar herauszuarbeiten und auch das Verhältnis der Salzburger Architektur zu Italien oder Frankreich wird mit wenigen Ausnahmen nur in allgemeinen Wendungen erörtert. Speziell hat Eckardt über dem „italienischen" Gesamteindruck vergessen, die trotzdem bestehenden charakteristischen Unterschiede, das Salzburger Lokalkolorit, zur gebührenden Geltung zu bringen. Josef Weingartner.

SASCHA SCHWABACHER, Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz. Mit 37 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 1911.

Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo und der burgundischen Meßornate im Wiener Hofmuseum dürfen ohne Übertreibung oder Einseitigkeit als die absoluten Höhepunkte in der Geschichte der Figurenstickerei des Abendlandes betrachtet werden. Jene entstanden in der künstlerisch regsamsten Stadt Italiens; diese in den Niederlanden, ohne daß wir bestimmt wüßten wo; aber beides Werke der Frührenaissance, deren Charakterzüge gerade bei der Verschiedenheit der Stammesorte deutlich hervortreten. — Der lineare Stil der Zeichnung, das dekorative Gefühl in der Figurenkomposition sind die Bedingungen, denen diese Arbeiten ihre bewunderungswürdige künstlerische Eigenart verdanken. Die burgundischen Meßgewänder reihen sich als die ehrwürdigen Zeugnisse der Kunst Huberts und Jans van Eyck neben Frühwerke der modernen Malerei von weltgeschichtlicher Bedeutung. Die Florentiner Arbeiten gehören zum Bedeutendsten, was die reiche Florentiner Kunst der Frührenaissance in der Eroberung und Darstellung des bewegten menschlichen Körpers geschaffen hat und ihre Bedeutung in Pollaiuolos Lebenswerk

Digitized by Google

wird noch beträchtlicher durch die verhältnismäßig geringe Anzahl der erhaltenen Werke und durch das Fehlen der Originalentwürfe.

Vor den italienischen Stickereien haben die niederländischen den großen Reiz, daß sie an den Gewändern sitzen, für die sie gedacht und gearbeitet wurden — mögen diese immerhin im Laufe der Zeit Änderungen erfahren haben — daß sie mit ihnen als ein dekoratives Ganzes wirken. Jene sind schon 1730 ihrer eigentlichen Bestimmung entfremdet und von den Gewändern abgetrennt worden. Unter Glas und Rahmen, und wie Sascha Schwabacher mitteilt, leider auf Holz aufgeklebt, führen diese 27 gestickten Bilder aus dem Leben Johannis des Täufers ihr eignes Dasein, das zu mancherlei Fragen drängt. —

Diese Stickereien hat Sascha Schwabacher sehr glücklich als Dissertationsthema gewählt, das bestimmt, knapp, für einen Doktoranden nicht ungebührliche Spezialkenntnisse voraussetzend, eine ganze Reihe von Fragen bietet, um methodische Schulung und wissenschaftliche Forschung zu erproben. Die Verfasserin hat mit Umsicht und mit wohltuender Sachlichkeit diese Fragen untersucht und mit Hilfe der kundigsten Kenner zu einem einleuchtenden Ergebnis gefördert. Daß dabei ein angenehm zu lesendes Buch entstanden ist, gilt als besonderes Lob. Vielleicht hätte die Arbeit ein noch selbständigeres Gepräge erhalten können durch eine engere Verarbeitung der Stickereien mit dem gesamten Oeuvre Pollaiuolos, doch ginge das wohl über den Rahmen einer Dissertation hinaus. —

Nach den Forschungen S. Schwabachers sind die Stickereien in den Jahren 1466/79 nach den Entwürfen Antonio Pollaiuolos von 9 Stickern gearbeitet worden, deren tüchtigster Coppino di Giovanni, mit seiner Herkunft aus Mecheln, in die Niederlande als dem Lande der höchstentwickelten Textilkünste jener Zeit weist. Neben ihm erscheint noch ein Belgier, ein Antwerpener und an weiteren Ausländern ein Franzose und ein Spanier. Die Hauptsticker nach Coppino stammen aus Oberitalien, aus Verona und Venedig, und merkwürdigerweise ist nur ein Florentiner, und dieser erst an vierter Stelle, bei der Arbeit beschäftigt.

Der Gesamtpreis für die 4 Gewänder — 1 Casula, 2 Dalmatiken und 1 Pluviale — betrug 43,598,78 M., und davon entfielen auf Pollaiuolo, der nach heutigen Begriffen geringe Prozentsatz von 1710 M. für Entwürfe.

Auftraggeber war die Florentiner Genossenschaft der Mercatores, die diese prächtigen Gewänder dem Domschatze stiftete.

Die Technik ist die gleiche hier wie bei dem burgundischen Meßornat: das „or nué" mit dem unter den dichten bunten seidenen Überfangfäden zauberhaft schimmernden Goldfäden; nur Haar und Fleischteile sind in Köper- und Modellierstich in naturalistischen Farben ausgeführt.

Für den „Kunsthistoriker" wird immer die Frage nach der Entwicklungsreihe der Entwürfe zu den in einem Zeitraum von annähernd 13 Jahren entstandenen Stickereien das größte Interesse bieten. Verf. gibt mit Recht Pollaiuolo sämtliche Entwürfe und teilt sie mit Kern nach der perspektivischen Behandlung von architektonischem und landschaftlichem Hintergrund in eine frühere, vor 1466 oder 1467 entstandene Gruppe von Stickereien und eine spätere bis 1473 reichende. Die Vermittlung bietet die Befragung Johannis durch die Kriegsknechte.

Um 1467 beherrscht P. bereits die Prinzipien der Perspektive, denn vor diesem Jahr ist das perspektivisch entwickelte Bild Herkules' Kampf mit der Hydra schon entstanden. Der Endtermin beruht auf ungefährer Schätzung, es ist das mittlere Jahr der 13 Jahre währenden Arbeitsdauer, und so lange mag die Ausführung der ersten und primitiveren 12 Entwürfe gedauert haben.

Ohne die perspektivische Begründung nachprüfen zu wollen, wird man der Hauptgruppierung beistimmen, unmittelbar aus der Anschauung heraus. Denn in dieser späten Gruppe finden wir die bewegte, eindrucksvolle Grabtragung; die mit dem Kranz der ausdrucksvollsten Frauenfiguren in einer unlöslichen Raumeinheit empfundenen Wochenstube; die freskengleich großartigen Szenen der Taufe des Volkes und des Abstiegs Christi in die Hölle, und als Höhepunkt wohl die architektonisch nnd psychisch kunstvollste und einfachste Darstellung: die drei Hauptfiguren der Johannestragödie. In einem säulengetragenen, feierlichen Kuppelraum, vorn an der Rampe, Herodes, nachdenklich dreinschauend, neben ihm sein Weib, prächtig gekleidet, die mit vornehmer Gebärde sanft die Angriffe des ihr mit gesenkten Augen gegenüber stehenden kraftvollen jugendlichen Asketen zurückweist. M. Schuette.

WILHELM ROLFS, Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig, E. A. Seemann, 1910.

Eine Geschichte der Malerei Neapels würde eine Lücke unserer kunstgeschichtlichen Forschung ausfüllen und mit größter Freude zu begrüßen sein. Seitdem man zur Erkenntnis gekommen ist, welch geringe Glaubwürdigkeit Bernardo de

Digitized by Google

Dominici verdient, hängt in Neapel alles in der Luft. Genauestes Aktenstudium müssen wir also erwarten, damit der Grund gefestigt werde für weiteren Aufbau. Denn die neapolitanische Kunst wird immermehr in den Vordergrund des Interesses treten, je mehr sich die Forschung dem Seicento zuwendet. Es ist sehr zu bedauern, daß Rolfs unter Hinweis darauf, daß sein Buch ursprünglich für die „berühmten Kunststätten" bestimmt gewesen sei, sowohl von jeglicher Archivarbeit abgesehen hat, als auch sogar alle speziellen Literaturangaben sowie jeglichen wissenschaftlichen Apparat weggelassen hat. Es ist dies Versäumnis geradezu unbegreiflich bei dem beträchtlichen Umfang, den das Buch angenommen hat, und bei der sehr breitspurigen Art, wie manche Detailfragen behandelt werden, teilweise völlig in Anschluß an Forschungsergebnisse anderer, teilweise auch unter Vorbringung abweichender Ansichten.

Bevor von den Forschungsergebnissen gesprochen werden soll, mag noch ein Wort über die Form von Rolfs Buche am Platze sein. Die Darstellung zieht in 56 Abschnitten an uns vorüber, keine systematische Einteilung, keine Überschriften orientieren den Leser. Ein Register ist zwar vorhanden. Dasselbe ist jedoch sehr schwerfällig geworden, was bei Teilung von 1. Ortsregister, 2. Namen- und Sachregister hätte vermieden werden können. Daß übrigens das Register auch stellenweise versagt, fiel mir beispielsweise bei Francesco di Mura auf, den man an den vom Register genannten Stellen nur flüchtig erwähnt findet, wogegen an ganz anderen Stellen (S. 382 ff. und 388) wirklich ein wenig von ihm im Zusammenhange die Rede ist. Andere neapolitanische Maler, wie Scipione Compagno, habe ich in dem Buche überhaupt nicht gefunden.

Die Verdeutschung der italienischen Eigennamen und deren abenteuerliche Schreibweise zeugen von wenig Geschmack und können nur zu Mißverständnissen führen.

Sehr breit ist die Frühzeit behandelt. Die Fresken von S. Maria Donna Regina werden im Anschluß an Venturi dem Pietro Cavallini gegeben, die der Incoronata dem Roberto Oderisio. Die spanisch-flandrische Richtung des XV. Jahrhunderts wird im Anschluß an Bertaux und Frizzoni betrachtet, des Lionardo di Bisuccio Fresken nach Brockhaus. Daß von Michelino kein Werk erhalten sei, ist ein Irrtum; der Unterzeichnete hat vor Jahren auf das „Michelinus" signierte Werk der Galerie von Siena aufmerksam gemacht, das dann allgemein zum Ausgangspunkte weiterer Forschungen genommen worden ist.

Von Antonio Solario lo Zingaro ist ausführlich die Rede — wesentlich im Anschluß an Modiglianis Arbeit. Seite 130 wird der Antonio Solario bezeichnete Johanneskopf erwähnt, der nicht in England, sondern als Geschenk von Luca Beltrami in der Ambrosiana sich befindet. Des Francesco Napoletano bezeichnete Madonna mit Heiligen war allerdings einmal in der längst aufgelösten Sammlung Bonomi-Cereda in Mailand, ist jetzt aber seit langem schon in Zürich (Galerie des Künstlergütli). Und von demselben Francesco befindet sich eine zweite Madonna in der Brera. Über den Künstler hat einmal Guido Cagnola in der „Rassegna d'Arte" geschrieben. —

Je mehr wir im vorgeschrittenen XVI. und im XVII. Jahrhundert zur eigentlichen neapolitanischen Malerei kommen, desto flüchtiger wird Rolfs. Es ist begreiflich, denn hier gibt es ja nur wenige Vorarbeiten. Um so genauer hätte aber eben die eigene Arbeit einzusetzen gehabt. Und da hätte eine kurze Abhandlung bei Würdigung der „Kunststätte" sich vielleicht auf den Denkmälerbestand Neapels beschränken dürfen, eine „Geschichte der Malerei Neapels" durfte dies nicht tun. Schweigen wir ganz von dem Urkundenmaterial; schon eine Berücksichtigung der Galerien der europäischen Hauptstädte hätte die wichtigsten Ergänzungen geboten. Von der in Neapel zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts vom Vizekönig Ferdinand Bonaventura Grafen Harrach gesammelten Galerie, deren alte Inventare die großenteils beglaubigten Künstlernamen angeben, ist außer dem kurzen Hinweis (S. 358) überhaupt nicht die Rede. Und doch wären die Gemälde der Harrachschen Sammlung in Wien von ganz besonderer Wichtigkeit gewesen. Da hätte Rolfs beispielsweise für Correnzio und Desiderio nicht nur die Angaben des vielgeschmähten de Dominici inkonsequenterweise zu wiederholen gebraucht, sondern er hätte eine ganze Reihe von gemeinsamen Gemälden dieser beiden Maler (Architekturen mit Staffage) lebendig vorgefunden (auch Fürst Leon Urussoff, ehemaliger kaiserl. russischer Botschafter in Wien, und die Budapester Galerie in Wien besitzen solche Bilder, ersteres ist 1620 datiert), was doch für eine „Geschichte der Malerei Neapels" nicht ganz belanglos gewesen wäre. Zu bedauern ist, daß so weitberühmte Neapolitaner wie Luca Giordano und Solimena nicht aus ihren Schaffensgrundlagen heraus zu verstehen und zu würdigen gesucht werden, sondern eine Abfertigung vom Podium der ästhetischen Gefühle des Verfassers aus erfahren.

Ich möchte indeß die kritischen Bemerkungen, welche mir zur Klärung der Situation notwendig

Digitized by Google

erschienen, nicht schließen, ohne zu betonen, daß die Arbeit von Rolfs manche sehr dankenswerte und gründliche Zusammenstellungen, namentlich für das Trecento und Quattrocento enthält, und daß die Mängel sich teilweise aus dem allzugroßen Gebiete, das darzustellen versucht wurde, erklären. Wilhelm Suida.

JULIUS BAUM, Ulmer Kunst. Im Auftrage des Ulmer Lehrervereins. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1911. Mit 96 Taf. M. 2.—.

Ein hübsch ausgestatteter Tafelband, der vornehmlich Gemälde der Ulmer Schule, der Multscher, Schuchlin, Zeitblom, Schaffner, dann einige Skulpturen von Multscher und Syrlin d. Ä. neben wenigem Unbekannteren bringt. Wie man sieht, ein sehr beschränktes Programm, das die Architektur wunderlicherweise (als Mittelpunkt des ganzen Kunstbetriebs!) ausschaltet und ein recht unvollständiges Bild von „Ulmer Kunst" bietet. Man kann bedauern, daß der Verfasser sich diesen recht schwäbischen Gedanken zu eigen machen mußte; Baum hat sein Möglichstes getan, um eine Geschichte der spezifisch Ulmer Malerei und Plastik für Laien schmackhaft zu machen, und man muß ihm darin alles Lob lassen. Im übrigen wird er wohl selber nicht viel Gewicht auf den wissenschaftlichen Wert dieses Bändchens legen. Seine längst erwartete „Ulmer Plastik", die Fortsetzung des (hier besprochenen) Monumentalwerkes von Hartmann, ist inzwischen erschienen und gewährt einen anderen Maßstab für seine Beurteiler.

P. F. Schmidt.

FERDINAND LABAN, Verstreut und Gesammelt. Aufsätze über Leben, Kunst und Dichtung. Berlin 1911. G. Grotersche Verlagsbuchhandlung. Mit 21 Tafeln.

Als Ferdinand Laban am 29. Dezember vorigen Jahres starb, war die Arbeit an diesem Buch, das seine Aufsätze und Essays vereinigt, noch kaum beendet. Nach seinem Tode erst ist es erschienen, bereichert durch ein herzliches Geleitwort Max J. Friedländers. — In den langen Jahren, in denen Laban als Bibliothekar der Kgl. Museen sowie als Redakteur der Jahrbücher der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen in Berlin wirkte, hat er dem künstlerischen und literarischen Leben der Hauptstadt als kluger, scharfer Beobachter gegenübergestanden und sich ein stets klares, durchaus persönliches Urteil gebildet, gegründet auf seine nicht gewöhnlichen literarischen Kenntnisse. Langsam aber mit großer Sicherheit arbeitete er sich, vor allem an Hand des reichen Materiales, das ihm die Berliner Museen boten, in kunstgeschichtliche Fragen ein: sein bedeutendes Wissen, die durch keine traditionelle Auffassung eingeschränkte, frische Art seiner Anschauung, die Prägnanz seiner Schreibweise, verliehen seinen Aufsätzen einen Wert, den die vorliegende Buchausgabe verdientermaßen zur Geltung bringt. Seine Arbeiten über Schadow und Füger, über die Gemälde und Zeichnungen der „Deutschen Jahrhundertausstellung" oder sein ausgezeichnetes Essai „Zwanzig Jahre nach Manets Tode", wird man, um nur einige Beispiele zu nennen, nicht vergessen. Labans starkes, durch keine Zeitströmung beirrtes Empfinden für wahre Qualität, ermöglichte ihm die Werke der alten wie der neuen Kunst mit einer gleichbleibenden Sicherheit des Urteils zu betrachten, wenn er auch nicht ganz frei davon war, den Schöpfungen der neuesten Zeit gegenüber einen gewissen Antagonismus zu behaupten. Erstaunlich ist es wie Laban aus tiefgehender, ihn innerlich bewegender Beschäftigung heraus historische Themen, wie etwa das Leben des Prinzen Eugen von Savoyen in ein wirklich plastisches Licht zu rücken wußte und das Bild des Helden, den er mit Recht der halben Vergessenheit entreißen wollte, in klaren Zügen zu zeichnen verstand. Aber nicht die umfassende Kenntnis, nicht die mühelose Beherrschung aller historischen Hilfsquellen, gibt Labans Schriften ihren Reiz, sondern das von philologischer Akribie niemals eingedämmte Temperament, eben jenes „Feuer des Vortrages", das der früh Dahingegangene selbst als den innersten Kern jeder künstlerischen Schöpfung über alles schätzte: „Zu aller Kunstübung gehört nun einmal Zigeunerblut, wer das nicht unmittelbar zugibt, zu dem haben weder Praxiteles noch Rembrandt, Shakespeare oder Beethoven gesprochen."

Die vorliegenden Aufsätze verdienen einen Leserkreis, der über diejenigen hinausgeht, die dem Autor in Leben und Beruf nahe gestanden haben. Sie werden jedem, der den Reiz einer inhaltlich wie formal gleichmäßig ausgereiften und abgerundeten Arbeit zu schätzen weiß, Überraschung und Freude bereiten. J. Sievers.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

Heft 17:

WILLY COHN, Landolin Ohmacht. (14 Abb.)

GEORG BIERMANN, Altholländische Bilder bei Frederik Muller & Co. in Amsterdam. (2 Abb. und 1 Tafel.)

Heft 18:

JULIUS BAUM, Die Holzplastik in der Ausstellung kirchlicher Kunst Schwabens. (12 Abb.)

LEO BALET, Die Heiligkreuztaler Wappenscheiben des Meisters von Meßkirch. (6 Abb.)

F. MARCUS, Ein vlämischer Bildhauer des XVII. Jahrhunderts. (3 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft XII:

ANDREAS AUBERT, Patriotische Bilder Kaspar Friedrichs.

THÉODORE DURET, Gustave Courbet.

PAUL FECHTER, Gotthard Kuehl.

WILHELM BODE, Gian Bologna.

WALTER COHEN, Die Ausstellung des „Sonderbundes".

JULIUS ELIAS, Das Pariser Jahr.

EMIL SCHÄFFER, Die Florentiner Bildnisausstellung.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 8/9:

H. E. v. BERLEPSCH-VALENDES, Lüneburg. (76 Abb.)

PH. M. HALM, Sebald Bocksdorffer. Zur Grabsteinplastik der Frührenaissance in Innsbruck. (19 Abb.)

Grabplatten in Neustift, Brixen, Stift Witten, Landeck, Sterzing, Innsbruck (Ferdinandeum).

K. M. KUZMANY, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. Mitteilungen. Literatur.

DIE KUNST.

Heft 1 (Oktober):

CAMILLE MAUCLAIR, Ignacio Zuloags.

J. S. ALLOTRIA.

KONRAD LANGE, Die drei Gaben des Künstlers I.

EUGEN KALKSCHMIDT, Ornament und Form.

ERNST SCHUR, Joseph Wackerle.

ALBERT MUNDT, Hugo Steiner-Prag.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIV. Jahrg., Heft 12:

v. GROLMANN, Die Ausstellung Leibl und sein Freundeskreis.

FRANZ SERVAES, Richard Teschner-Wien.

E. W. BREDT, Glasgemälde von Robert Engels.

M. Johann Vierthaler-München.

XV. Jahrg., Heft 1:

WILHELM MICHEL, Münchner Sommersezession.

FRANZ SERVAES, Maler, Dichter, Kritiker.

PAUL WESTHEIM, Schweizer Bilder.

RICHARD BRAUNGART, Angelo Jank.

HANS THOMA, Von der Gelassenheit beim Betrachten der Kunstwerke.

E. A. BRINCKMANN, Raumbildung in der Baukunst.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 12:

OSKAR POLLAK, Die internationale Kunstausstellung in Rom 1911.

FRITZ HELLWAG, Die Großherzogliche Kunstgewerbeschule in Weimar.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 12:

WILLIAM RITTER, Maximilian Dasio. (1 Tafel, 31 Abb. nach Gemälden und Medaillenmodellen.)

FRANZ WOLTER, Die Münchener Jahresausstellung 1911 und die II. Deutsche juryfreie Ausstellung.

LONGEJAN, Ein Malerbrief. (1 Tafel, 2 Abb.) Über die Komposition in Raffaels Parnaß.

E. WÜNSCHER-BECCHI, Ein altchristliches Monument in Umbrien; die Grabkapelle des hl. Juvenalis im Dom von Narni, IV. Jahrhundert. (3 Abb.)

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 6:

HEINRICH OIDTMANN, Die frühgotische Balkendecke im romanischen Saale der „Sammlung Schnütgen". (1 Tafel, 7 Abb.)

Verwandtschaft der Kölner Decke mit der gleichzeitigen Glasmalerei.

HERIBERT REINERS, Der Meister von Siersdorf; ein niederrheinischer Bildschnitzer aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts II. (Schluß). (7 Abb.)

ANDREAS SCHMID, Osterkerze und Osterleuchter. (2 Abb.)

Bücherschau: Fr. J. J. Berthier, O. P. L'église de sainte Sabine à Rome (Witte).

L'ARTE.

fasc. 4:

GIULIO LORENZETTI, Della giovinezza artistica di Jacopo Bassano. (10 Abb.)

Fortsetzung des Aufsatzes in Heft 3. Einfluß Tizians, Savoldos, Hans Sebalds, Behams, Pordenones.

MARIA CIARTOSO, Nuovi attribuzioni ad un discepolo di Giovanni Santi. (2 Abb.)

Zuweisung eines „toten Christus mit zwei klagenden Engeln" in der Galerie von Urbino an einen Schüler des Giovanni Santi (Evangelista di Pian di Meleto?).

Digitized by Google

LODOVICO FRATI, Una famiglia di pittori bolognesi. (Abb.)

Urkunden über Jacopo di Paolo und seine Deszendenz.

W. VON SEIDLITZ, I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor.

Catalogue raisonné der Windsorzeichnungen.

ADOLFO VENTURI, Luca Signorelli, il Perugino e Pier d'Antonio Dei a Loreto. (18 Abb.)

Scheidung der Hände in der Sakristei della Cura der Kirche der Santa Casa von Loreto.

Cronaca. Bollettino bibliografico.

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 7:

JOSEPH BRECK, Dipinti italiani nella raccolto del signor Teodoro Davis. (7 Abb.)

Madonna mit Kind von Masolino, männliches Porträt von Seb. del Piombo, Porträts von G. Campi, Moroni u. a.

LORENZO FIOCCA, Monumento al Cardinale G. de Bray nella Chiesa di S. Domenico in Orvieto. (11 Abb.)

Versuch einer Rekonstruktion, die von der des Ing. Passiconi in mehreren Punkten abweicht.

ANTONIO MUÑOZ, Monumenti artistici della Provincia di Rona. — La Chiesa di S. Maria a Fiume in Ceccano e le sue pitture. (11 Abb.)

FERDIN. MEAZZA, Un dipinto inedito di Jean Scoorel. (4 Abb.)

Madonna der Sammlung Meazza zu Mailand. (Attribution offenbar irrtümlich.)

fasc. 8:

ALESSANDRO DEL VITA, L'Altar maggiore del Duomo d'Arezzo. (25 Abb.)

Zuweisung des vieldiskutierten Altars an verschiedene Hände verschiedener Epochen.

ALESS. COLOMBO, Di alcuni dipinti gaudenzeschi nella sala maggiore del Palazzo Civico in Vigevano. (8 Abb.)

EMIL SCHAEFFER, Un disegno del Luini nel' Albertina di Vienna. (Abb.)

Sch. weist Ippolita Sforza Bentivoglio als die Dargestellte nach.

APOLLON.

Heft 6:

MAXIMILIAN WOLOSCHIN, Die Bildhauerin A. S. Golubkina. (1 Tafel, 12 Abb.)

BARON N. N. WRANGELL, Die französischen Bilder in der Kuschelew-Galerie. (1 farbige Tafel, 14 Abb.)

Die Galerie des Grafen N. A. Kuschelew-Besborodko bildet jetzt einen Teil des Museums der Petersburger Akademie der Künste. W. bespricht die Franzosen des XIX. Jahrhunderts in derselben, also Delacroix, Diaz, Courbet, Ary Scheffer, A. Decamps, Fromentin, Isabey, Millet, Corot, Rousseau, Dupré, Troyon, Daubigny, Jacque und Ziem.

N. KISELEW, Zeichnung und Malerei.

MUSEUM.

Heft 6:

G. CANDEL, Sociedad de Aristas Franceses, Arte decorativo. (17 Abb.)

Los esmaltes de Andreu. (1 farbige Tafel, 6 Abb.)

Behandelt moderne Emailarbeiten von Mariano Andreu.

A. BASSEGODA, Nota arqueológica. (10 Abb.)

Behandelt eine reich verzierte, vom Florentiner Stil des XVI. Jahrhunderts beeinflußte Fassade in Barcelona, die kürzlich auf Anordnung des Magistrats transferiert wurde, und gibt einige alte Dokumente über das Gebäude bekannt.

ECOS ARTISTICOS. (Taf., 6 Abb.)

BIBLIOGRAFIA.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

4e livraison. Juillet-Août:

E. CHARTRAIRE, Les tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens I. (20 Abb.)

RAYMOND KOECHLIN, Quelques ivoires gothiques français connus antérieurement au XIXe siècle I. (12 Abb.)

Aus Sammlungen in Frankreich und England.

CARL R. AF UGGEAS, L'Exposition d'art religieux ancien de Strängnäs (Suède) I. (14 Abb.)

Holzskulpturen.

CHRONIQUE. (15 Abb.)

BIBLIOGRAPHIE.

THE STUDIO.

September-Heft:

A. L. BALDRY, Some recent Portraits by Philip A. Lázló. (9 Abb.)

JIRO HARADA, Japanese Art and Artists of to — day. (26 Abb.)

A. MELAMI, Some Notes of the Turin international Exhibition. (11 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

September 1911:

KIMPEI TAKEUCHI, Ancient Chinese Bronze Mirrors. (3 Tafeln mit 12 Abb.)

Von dem kürzlich vom Britischen Museum erworbenen vortrefflichen chinesischen Bronzespiegel, einem sogenannten „Weinspiegel", ausgehend, behandelt der Verfasser die chinesischen Bronzespiegel, deren schon seit sehr alter Zeit Erwähnung getan wird, während das älteste authentische Exemplar der Han-Periode (206 vor bis 264 nach Chr.) angehört. In dieser Periode erreichte der Bronzespiegel in China auch seine künstlerisch höchste Entwicklung.

TANKRED BORENIUS, S. Jerome by Cima da Conegliano. (1 Tafel mit 2 Abb.)

Ein im Besitz des Major L. E. Kennard of Market Harborough befindlicher heiliger Hieronymus, der 1883 in der Altmeister-Ausstellung der Royal-Academy zu sehen war, sonst aber wenig be-

Digitized by Google

kannt sein dürfte, war damals als von Marco Basaitis Hand stammend bezeichnet. Es wird nun nachgewiesen, daß das Bild in seiner Gesamtauffassung wie auch in vielen Einzelheiten die Hand Cimas verrät und in solchen an andere Bilder Cimas anklingt. Eine wohl alte Kopie des Bildes ist offenbar das auch unter dem Namen Basaiti gehende Gemälde gleichen Inhaltes im Budapester Museum, das die Signatur Marcus Baxaiti F S. trägt. Diese dürfte aber in verhältnismäßig später Zeit erst hinzugefügt worden sein, als venezianische Bilder des heiligen Hieronymus aus der Zeit um 1500 allgemein unter dem Namen Basaitis gingen.

MARY L. COX, Inventory of the Arundel Collection.

Fortsetzung des im Augustheft begonnenen Abdruckes des Inventariums der großen Gräflich Arundelschen Kunstsammlung aus dem XVII. Jahrhundert.

CAMPBELL DODGSON, Etchings by Seymour Haden (Undescribed States).

P. M. TURNER, The Painter of a Galiot in a Gale. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Weist ein Seestück (Nr. 1458) in der National Gallery, das dem Mitglied der Norwichschule, John Sell Cotman zugeschrieben wird, auf Grund vergleichenden Studiums namentlich eines Seestückes in der Hamburger Kunsthalle, das von Copley Fielding herrührt, diesem zu.

HERBERT CESCINSKY, Lacquer Work in England, II. English Lacquer. (2 Tafeln mit 10 Abb.)

Bespricht niederländische und englische Lackiermöbel.

Sir MARTIN CONVAY, Some Approximations. (2 Tafeln mit 5 Abb. und einige Textillustrationen.)

Der Verfasser weist an der Hand einiger Beispiele nach, von welchem großen Wert es sei, sich eine gut geordnete und handliche Sammlung von Abbildungen anzulegen, stammten diese nun aus Katalogen, Zeitschriften oder sonstwo her. Solche zu zerschneiden und die Abbildungen einzeln in richtiger Weise einzuordnen sei von allergrößter Bedeutung und führe zu mancherlei Funden.

A. VAN DE PUT, Some Fifteenth — Century Spanish Carpets. (1 kolorierte Tafel und mehrere Textillustrationen.)

Geht von dem in der mohammedanischen Kunstausstellung in München zu sehen gewesenen spanischen Teppich mit dem Wappen der Enriquez aus (Nr. 187 des Katalogs) und behandelt zwei ähnliche spanische Teppiche, für die das XV. Jahrhundert als Entstehungszeit nachgewiesen wird, während Dr. Sarre den Teppich in München für das Ende des XVI. Jahrhunderts in Anspruch nimmt.

Notes on Various Works of Art.

Reviews and Notices.

Italian Periodicals.

IV. Jahrgang, Heft X.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 6. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

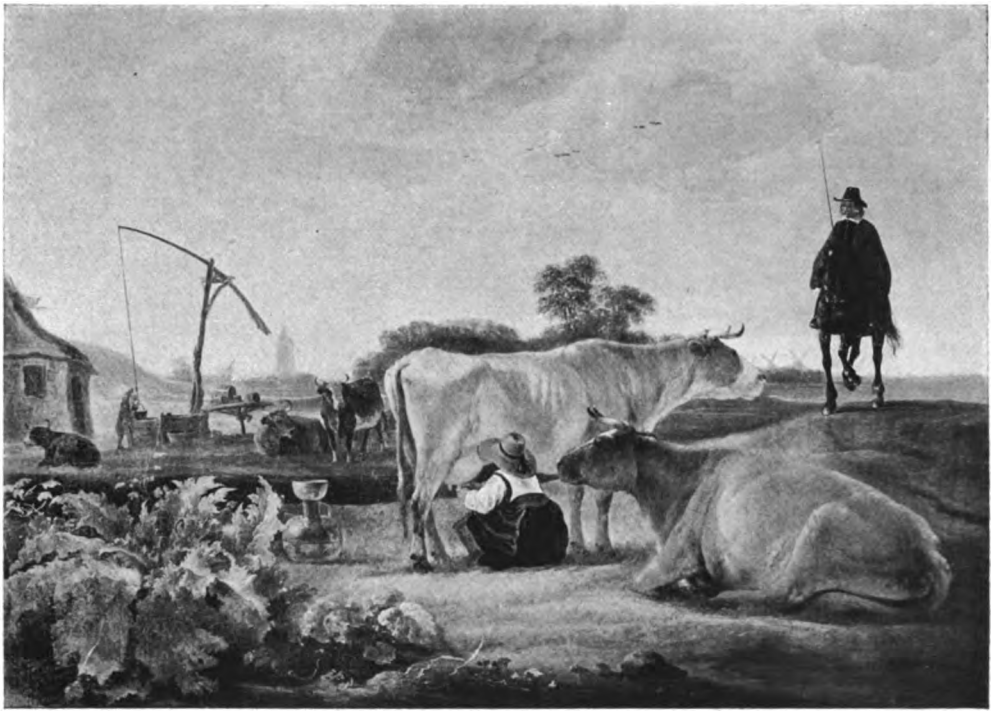
Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel.

SPRECHSTUNDEN DER REDAKTION:
Montags 10—12 und Donnerstags von 3—5 Uhr. — Telefon: Amt Groß-Lichterfelde 456.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

A. CUYP (Nr. 20 des Katalogs), Ansicht von Dordrecht — Sammlung Porgès



A. CUYP (Nr. 24 des Katalogs), Große Landschaft — Sammlung Kleinberger

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

GOVERT FLINCK (Nr. 33 des Katalogs), Männliches Bildnis — Sammlung De Jonge

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

GOVERT FLINCK (Nr. 35 des Katalogs), Vertumnus und Pomona — Sammlung Graf Potocki

FRANS HALS der Ältere (Nr. 45 und 46 des Katalogs), Lachende Kinder — Sammlung Porgès

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

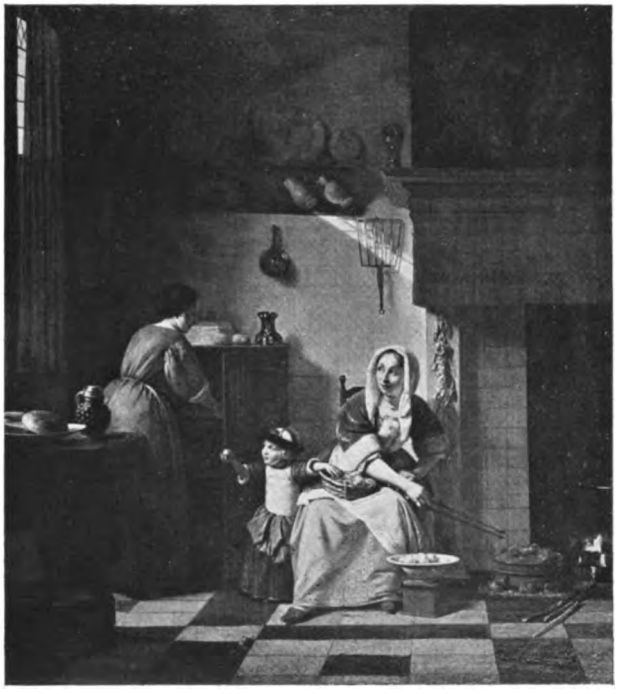
FRANS HALS der Jüngere? (Nr. 51 des Katalogs), Singende Knaben — Sammlung Arnold Seligmann

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

M. HOBBEMA (Nr. 70 des Katalogs), Große Landschaft — Sammlung Kleinberger



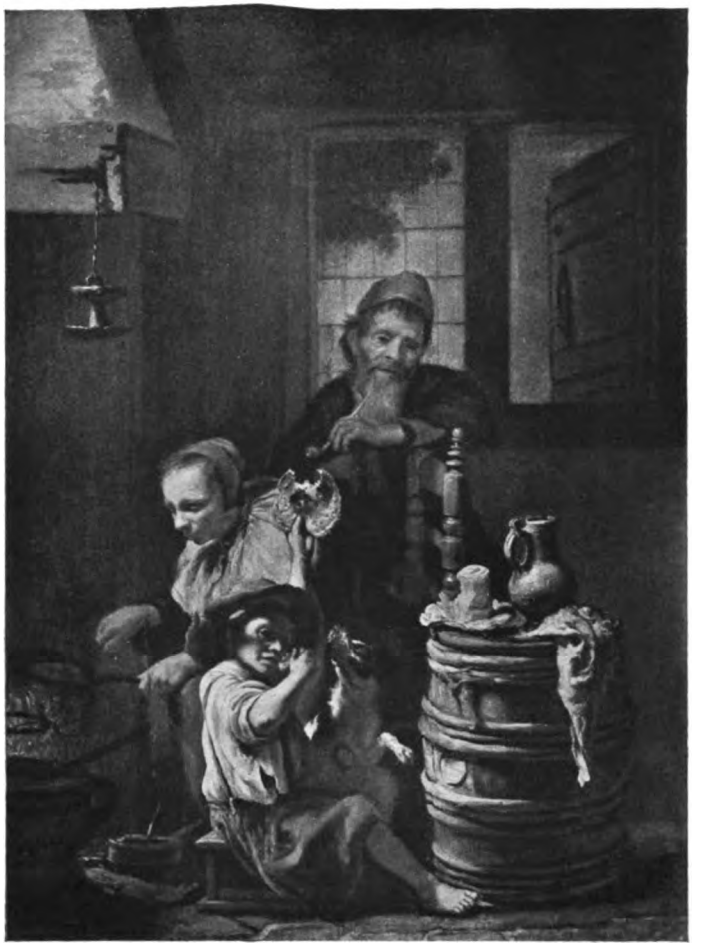
PIETER DE HOOCH (Nr. 74 des Katalogs), In der Küche
Sammlung Kleinberger

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

NIC. MAES (Nr. 82 des Katalogs), Badende Knaben — Sammlung Baron von Schlichting



NIC. MAES (im Haag), Die Kuchenbäckerin — Sammlung Steengracht

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1 u. 2. Der Altar bei geschlossenen Flügeln

Abb. 3, 4 und 5. Der Altar bei geöffneten Flügeln (bisheriger Zustand)

Abb. 6. Der Altar bei geöffneten Flügeln (heutiger Zustand)

Zu: WALTER GRÄFF, DIE WIEDERHERSTELLUNG DES JOHANNESALTARS VON BURGKMAIR IN DER ALTEN PINAKOTHEK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7 und 8. Oberer Teil des rechten Innenflügels während der Restaurierung

Zu: WALTER GRÄFF, DIE WIEDERHERSTELLUNG DES JOHANNESALTARS VON BURGKMAIR IN DER ALTEN PINAKOTHEK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9 und 10. Unterer Teil des rechten Innenflügels vor und nach der Restaurierung

Zu: WALTER GRÄFF, DIE WIEDERHERSTELLUNG DES JOHANNESALTARS VON BURGKMAIR IN DER ALTEN PINAKOTHEK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 11. Das Mittelbild während der Restaurierung (Ausschnitt)

Zu: WALTER GRÄFF, DIE WIEDERHERSTELLUNG DES JOHANNESALTARS VON BURGKMAIR IN DER ALTEN PINAKOTHEK

Digitized by Google

Digitized by Google

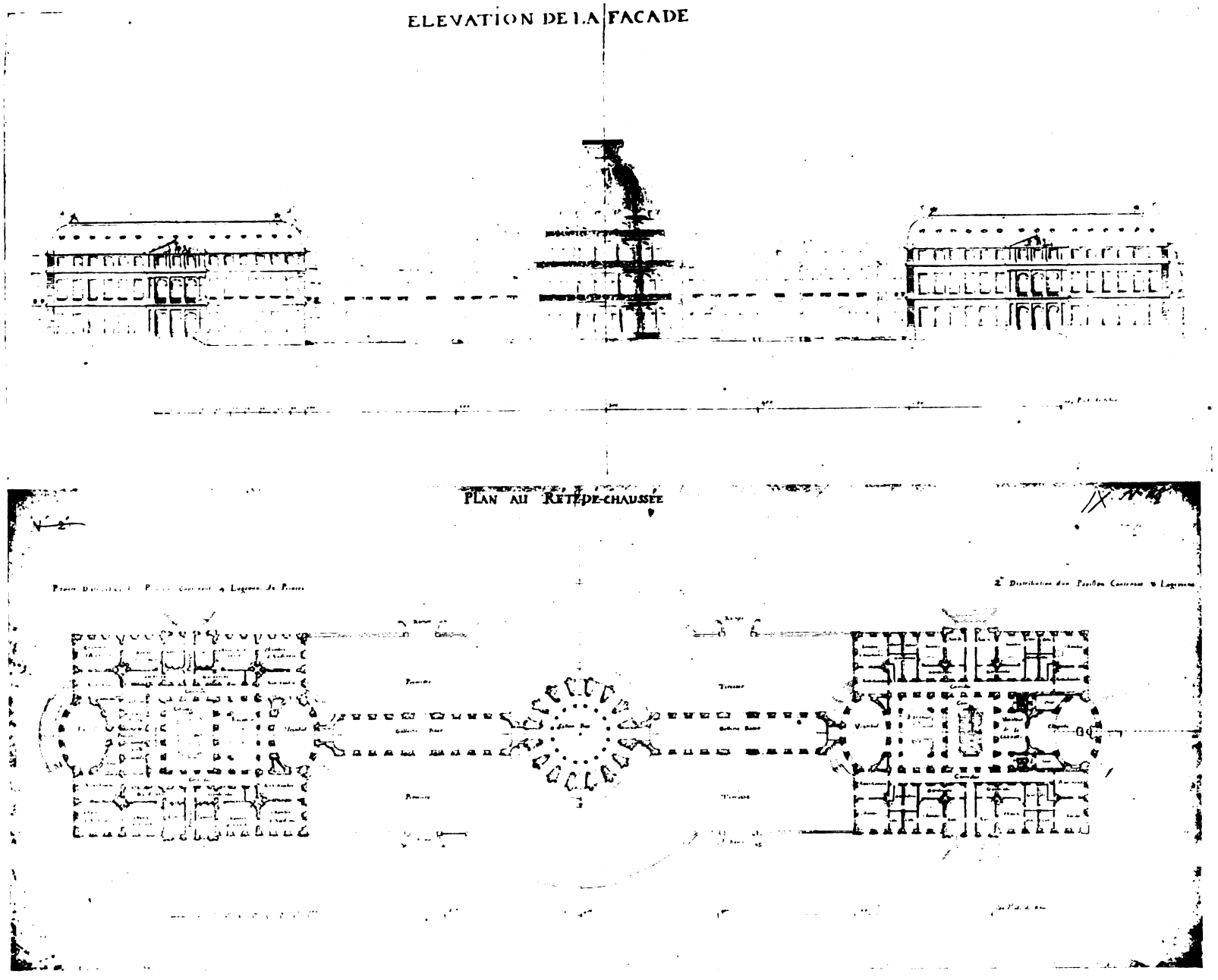
K. WITZ, Engel der Verkündigung
Basel, Privatbesitz

K. WITZ, Die Verkündigung Mariae
Nürnberg, Germ. National-Museum

Zu: V. WALLERSTEIN
DIE VERKÜNDIGUNG DES KONRAD WITZ UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR NIEDERLÄNDISCHEN KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google



Zu: KARL LOHMEYER, DIE PLÄNE NICOLAUS DE PIGAGES ZUR KARLSRUHER RESIDENZ. Fassadenentwurf und Plan des Erdgeschosses

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

Bissermann

IV. JAHRGANG · HEFT 11 — NOVEMBER 1911

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Digitized by Google

·E·R·WEISS·1909·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT II

ABHANDLUNGEN

MISZELLEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Se. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Von MORITZ STÜBEL

Mit zehn Abbildungen auf acht Tafeln

I.

Die dichterische Erfindung galt den Kunstrichtern des XVIII. Jahrh. als der wichtigste Teil des künstlerischen Schaffens. Ohne sie war ihnen ein wirkliches Kunstwerk undenkbar. „Nur die Schönheit der Erfindung erhöhet die Werke der Kunst. Durch sie schildert der Maler für die Seele und redet für den Verstand. Der mechanische Teil der Kunst bereitet dem dichterischen einen Körper oder diejenige Einhüllung, die das Auge reizet. Das Herz will ergriffen, der Verstand geschmeichelt, aber das Auge will getäuschet seyn." So erscheint die Tätigkeit des Künstlers einem der bedeutendsten deutschen Kunstgelehrten des XVIII. Jahrh., Christian Ludwig von Hagedorn, dem Bruder des Dichters, dem ersten „Generaldirektor derer Künste, Kunstakademien und dahingehörigen Galerien und Cabinets in Sachsen", einem Manne, dem wir noch wiederholt begegnen werden.[1])

Es ist nicht zu verwundern, daß bei solcher, damals allgemein geteilter Auffassung die sogenannten Prospektenmaler künstlerisch sehr niedrig eingeschätzt wurden. Wer die Natur nur so wiedergab, wie er sie sah, sie nicht verschönerte oder ihr durch bedeutungsvolle Staffage geistigen Gehalt verlieh, gehörte überhaupt nicht zu den Künstlern.[2]) Mochten sie und ihre dekorativen Werke von den Höfen noch so hoch geschätzt werden, für die Wissenschaft waren sie nichts anderes als Supra-Portenmaler, im damaligen Sprachgebrauch gleichbedeutend mit flüchtigen und minderwertigen Landschaftsmalern.

Daraus erklärt es sich, daß sich die zeitgenössische Literatur wenig oder gar nicht mit diesen Künstlern beschäftigt. Sie mußten sich mit der Gunst der Großen und mit dem Beifall des großen Publikums ihrer Zeit begnügen, die Kunstrichter hatten keine Veranlassung ihr Andenken der Nachwelt zu überliefern. Mit dem Glanz der Höfe des Barock und Rokoko verschwanden auch die Namen derer, die ihn durch ihre Werke mit hatten schaffen helfen. Dieses Schicksal hat Bernardo Belotto[3]), der jüngere Canaletto, in reichem Maße erfahren. Vom Münchener Hofe,

(1) Die Stelle findet sich in seinen 1762 erschienenen „Betrachtungen über die Mahlerey", Bd. I, S. 154. Seine erste kunstwissenschaftliche Arbeit war die 1755 erschienene „lettre à un Amateur de la Peinture...", eine Beschreibung seiner eigenen Gemäldesammlung. Außerdem hat er viele Beiträge zur Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste geliefert. Er war am 14. Februar 1712 in Hamburg geboren und starb in Dresden am 26. Januar 1780.

(2) Höchst sonderbar dachte in dieser Beziehung Algarotti, der sich ein nuovo genere di Pittura zurechtgelegt hatte, il quale consiste a pigliare un sito dal vero, e ornarlo di poi con belli edificij o tolti di qua e di là ovveramente ideali. In tal modo ci viene a riunire la natura e l'arte, e si può fare un raro innesto di quanto l'ha una di più studiato su quello che l'altra presenta di più semplice. In diesem Sinne ließ er sich vom ältern Canaletto eine Ansicht vom Ponte Rialto in Venedig malen, wo die wirkliche Brücke, die nur durch ihre Geschichte interessant sei, durch den Entwurf Palladios ersetzt ist, il quale e bene il più bello ed ornato edificio che vedersi possa usw. Le so dire, schließt Algarotti seinen Brief, che parecchi Veneziani han domandato qual sito fosse quello dalla città ch'essi non aveano per ancora veduto. Brief v. 28. Sept. 1759, s. ges. Werke Livorno 1764, Bd. VI, S. 74 ff. A Canale hat übrigens noch mehrere derartige Bilder gemalt.

(3) Welche Schreibweise richtig ist, läßt sich nicht feststellen, da er es selbst nicht gewußt und sich auf die verschiedenste Weise geschrieben hat. Daß er sich conte Belotti genannt habe, habe ich außer bei Heineken nirgends gefunden.

Digitized by Google

von August III. von Sachsen, von Maria Theresia und zuletzt von Stanislaus August von Polen mit Aufträgen und Ehren überhäuft und glänzend belohnt, schafft er weit über 100 prächtige große Ansichten ihrer Residenzen und Schlösser, mit nie versiegender Frische wiederholt er die Bilder seiner italienischen Heimat, eigene Radierungen bringen diese Werke ins Publikum, und trotzdem nirgends eine Erwähnung dieses Malers, eine Würdigung seiner Werke. Vergeblich habe ich Canalettos Namen in den zahlreichen Zeitschriften und Künstlerhistorien des XVIII. Jahrh. gesucht, nur Füssly erwähnt ihn kurz und flüchtig. Dieselbe Gleichgültigkeit gegen Canaletto und seine Werke hat noch bis in das letzte Drittel des XIX. Jahrh. geherrscht. Zwar sind einmal, Anfang der 1830er Jahre, in Dresden seine im Vorrat der Galerie begrabenen Gemälde zusammen mit denen des ebenfalls in völlige Vergessenheit geratenen Alexander Thiele[1]) dem Publikum in einer besonderen Sammlung vaterländischer Prospekte zugänglich gemacht worden. Das galt aber in erster Linie dem Gegenständlichen dieser Bilder, nicht ihrer Schätzung als Kunstwerke. Der Galeriedirektor Matthäy sagt selbst im Katalog der Sammlung, daß die Gemälde „hauptsächlich als Wahrzeichen des früheren Zustands unseres Vaterlandes, in topographischer Hinsicht, die Aufmerksamkeit der Mitwelt verdienen".

Erst 1877 erschien eine Arbeit, die sich ausführlich mit Canaletto beschäftigt: Die beiden Caneletto. Monographie von Rudolph Meyer. Der Hauptwert dieses Buches besteht in dem sehr ausführlichen Verzeichnis des radierten Werks beider Meister. Ihm folgte im Jahre 1885 die Biographie des jüngeren Canaletto, die Julius Meyer im III. und letzten Band seiner Neubearbeitung des Naglerschen Künstlerlexikons veröffentlicht hat (S. 437—444). Sie faßt in übersichtlicher Weise und unter Benutzung handschriftlicher Notizen Naglers die zerstreuten Nachrichten zusammen, die sich damals in der Literatur vorfanden, und gibt eine kurze ästhetische Würdigung des Meisters. In deutscher Sprache ist seitdem nur die prächtige Canaletto-Mappe des Dresdner Geschichtsvereins erschienen, mit Einleitung und Erläuterung von Otto Richter. Ihr Schwergewicht liegt naturgemäß auf den ausgezeichneten großen Abbildungen.

Die englische Literatur hat sich überhaupt nicht ausführlicher mit Canaletto befaßt und auch die französische hat nur zwei kleinere Werke gebracht, die mehr durch die Eleganz ihres Vortrags erfreuen, als daß sie neues über den Meister brächten. Octave Uzannes „Les deux Canaletto" beruht fast ausschließlich auf den Werken der beiden Meyer und will auch selbst nur: „réunir en une gerbe synthétique les documents et les références authorisées". Adrien Moureaus Antonio Canal beschäftigt sich nur anhangsweise mit unserm Meister. In Italien hat der Turiner Galeriedirektor A. de Vesme in seinem Peintre Graveur Italien Canaletto einen Artikel gewidmet. Abgesehen von einigen biographischen Notizen und der Feststellung einiger neuen états gibt auch Vesme nichts neues. Er lehnt sich im catalogue raisonné eng an Meyer an: Pour la rédaction de notre catalogue nous avons mis largement à contribution la monographie de Mr. Rodolphe Meyer.

Unter diesen Umständen werden die folgenden Ausführungen vielleicht nicht unwillkommen sein, zumal da sie in der Hauptsache auf Material beruhen, das bisher noch nicht oder an unzugänglichen Stellen veröffentlicht worden ist.

(1) Geboren am 26. März 1685 in Erfurt, gestorben am 22. Mai 1752 in Dresden. Seine bedeutendsten Werke sind die etwa 100 großen sächsischen Ansichten, die sich fast alle in den Kgl. Schlössern in Dresden und Pillnitz befinden. Er war einer der bekanntesten Landschaftsmaler seiner Zeit und hat auch für den Schwarzburger und Schweriner Hof gemalt. Canaletto hat ihn auf dem Bilde 602 der Dresdner Galerie zusammen mit sich selbst und Dietrich im Vordergrund gemalt.

Digitized by Google

Ich werde zunächst auf Canalettos äußere Schicksale und kurz auf seine Tätigkeit als Maler eingehen, um mich dann ausschließlich seinen Radierungen zuwenden zu können.

II.

Canaletto ist, wie sein Lehrer Antonio Canale und sein Mitschüler Francesco Guardi, in Venedig geboren und zwar, wie urkundlich nachgewiesen ist, am 30. Januar 1720. Wie so viele seiner Landsleute in damaliger Zeit, verließ er in jungen Jahren seine Heimat, um in Deutschland sein Glück zu versuchen. In allen großen und kleinen deutschen Residenzen bestanden im XVIII. Jahrh. italienische Kolonien, namentlich da, wo Oper und Theater gepflegt wurden. Sie hielten ihre Beziehungen zur Heimat aufrecht und jeder Neuankömmling wurde mit größtem esprit de corps aufgenommen, für sein Fortkommen gesorgt. Zunächst wandte sich Canaletto nach München, wo er sich etwa von 1745 bis 1747 aufgehalten haben muß. Verschiedene große Münchner und Nymphenburger Ansichten sind Denkmale seiner dortigen Tätigkeit. Schon damals war er verheiratet mit Maria Elisabeth Pizzona und hatte einen Sohn namens Lorenzo. Von München ging er im Jahre 1747 nach Dresden, das namentlich seit August III. vielfache Beziehungen zu Venedig hatte. Das berühmte Ehepaar Hasse, il divino Sassone und Faustina Bordoni, die hochbezahlten Zierden der Dresdner Oper, verbrachten ziemlich regelmäßig einige Monate im Jahre in Venedig, die theatralischen Sänger, Tänzer, Dichter, Maler waren zum großen Teil Venezianer und so wird es Canaletto an Beziehungen in Dresden nicht gefehlt haben. Vielleicht hat ihn auch die bayersche Prinzessin Maria Antonia Walpurgis, die im Juni 1747 den sächsischen Kurprinzen heiratete, veranlaßt nach Dresden zu gehen. Sie hatte Sinn und Begabung für die Kunst, malte selbst und hat Canaletto persönlich gekannt.

Meist wird vermutet, daß der Minister Graf Brühl ihn für seine privaten Zwecke nach Dresden berufen und dann bei Hofe angebracht habe. Diese Vermutung hat viel für sich, denn sie entspricht der auch sonst vielfach von Brühl geübten Praxis, Leute, die er selbst gebrauchen konnte, nach Dresden kommen zu lassen und ihnen dann, um sie nicht selbst bezahlen zu müssen, vom König eine Besoldung zu verschaffen.

Tatsache ist es jedenfalls, daß Canaletto bei Brühl und sehr bald auch beim König zu hoher Gunst gelangte. Schon 1748, spätestens aber 1749 wurde er Hofmaler (peintre Royal) und erhielt eine Pension von 1650 Taler nebst 100 Taler Hauszins. Dieser Gehalt ist der höchste, der mir in den vielen Hofmalerdekreten, die ich durchgesehen habe, vorgekommen ist. Selbst der berühmte Oberhofmaler und Directeur de l'Académie, Louis de Silvestre, bald vier Jahrzehnte lang der Stolz der Dresdner Malerei, brachte es nur auf 1450 Taler nebst 240 Taler für den Unterhalt von zwei Equipagepferden. Den besoldeten Hofmalern wurde damals ganz allgemein die Verpflichtung auferlegt Bilder für die Galerie zu malen: die Landschaftsmaler, wie z. B. Alexander Thiele, hatten gewöhlich im Jahr vier Bilder, die Historienmaler nur eins zu liefern. Auch Canaletto, dessen Dekret leider unauffindbar ist, wird dieselbe Verpflichtung gehabt haben. Nach einer Aktennotiz[1]) hat er im Jahre 1751 „3 Stück zur Galerie geliefert", nämlich N 4239 Prospekt vom alten Markt zu Dresden, anzusehen, wenn man von der Schloßgasse herauskommt, N 4240 Kompagnon, anzusehen, wenn man von der Seegasse herauskommt, N 4241

(1) loc. 18238 Cap. VII[a] N 12 im Hauptstaatsarchiv zu Dresden. Im Folgenden beziehen sich alle Quellennachweise, die mit loc beginnen, auf Akten dieses Archivs.

Digitized by Google

Prospekt von dem neuen Markt nebst der Frauenkirche und Hauptwache, sämtlich jetzt noch in der Dresdner Galerie.

Auch persönlich erfreute sich Canaletto bei der Königlichen Familie, wie bei Brühl, der besten Beziehungen. Bei der ersten im September 1748 geborenen Tochter wurden „Graf Heinrich von Brühl und seine Gemahlin Maria Anna", bei der zweiten im August 1750 „die Königlichen Majestäten" als Paten eingetragen; die dritte im August 1751 geborene Tochter hatte als Paten den Prinzen Xaver und die Prinzessin Christine und nur die jüngste Tochter Theresia Franziska Florentina (getauft 2. November 1757) mußte sich mit weniger erlauchten Paten begnügen, der berühmten Altistin Theresia Albuzzi-Tedeschini, die als Freundin Brühls galt und mit 3000 Taler Gehalt an der Italienischen Oper angestellt war, und einem unbekannten Franciscus Sarte (?)[1]. Und ein alter Diener Canalettos erinnert sich noch im Anfang des XIX. Jahrh., daß Canaletto einstmals vom König eine goldene mit Brillanten besetzte Tabaksdose zum Geschenk erhielt, in der sich 300 Louis d'or befanden.[2])

Auch die Ausübung seiner Kunst wurde Canaletto möglichst erleichtert. Am 26. April 1753 wird ihm folgendes Dekret ausgehändigt: „Auf allerdurchlauchtigste hiermit ergehende Verordnung hat der Amtmann Crusius in Pirna, auch sämtliche Vasallen und Gerichtsobrigkeiten, dem Königl. Hofmahler Bernardo Belotto Canaletto, welchem die Fertigung derer Zeichnungen über die situations derer Gegenden um Pirna und sonst aufgetragen worden, auf dessen besonderes Anmelden, mit allem Verlangenden ohnweigerlich zu assistieren, und ihme auf keinerlei Weise noch Wege etwa hinderlich zu sein, vielmehr mit allem erforderlichen, sonder die mindeste Widerrede oder Aufenthalt an Hand zu gehen."[3])

Diesen Pirnaer Ansichten und denen von Dresden widmete Canaletto in den ersten zehn Jahren seines Dresdner Aufenthalts seine Haupttätigkeit. Sie befinden sich jetzt sämtlich in der Dresdner Galerie. Niemand wird diese charakteristischen Denkmale des XVIII. Jahrh. ohne Interesse betrachten; zusammen mit den benachbarten Pastellen der Rosalba Carriera, Raphael Mengs, Latour, Liotard und anderen verkörpern sie in unvergleichlicher Weise jene Glanzzeit Dresdens. Aber auch als Kunstwerke fesseln sie den Beschauer, der nicht mehr nur nach der poetischen Erfindung fragt, sondern auch Sinn und Auge für die Gestaltungskraft und den Schönheitssinn eines Malers hat. Durch Hübner[4]) ist die Sage aufgekommen, diese Canalettoschen Galeriebilder seien für den Grafen Brühl gemalt worden; „Dieser habe sie aber nicht bezahlt, und nach des Grafen Tode habe der arme Maler die rückständige Bezahlung verlangt. Als die gräflichen Erben nicht dazu geneigt gewesen seien, seien die Bilder vom Sächsischen Hofe im Interesse Canalettos das Stück zu 200 Taler angekauft worden." Diese Erzählung Hübners besteht aus Wahrheit und Dichtung. Richtig ist, daß Canaletto gegen die Brühlschen Erben Klage auf Bezahlung von 21 Bildern zu je 200 Talern erhoben hat, und daß die Erben die Zahlung verweigert haben. Die Klage hat sich noch im Hauptstaatsarchiv zu Dresden erhalten.[5]) Falsch dagegen ist die Behauptung, der Hof habe

(1) Aus den Kirchenbüchern der katholischen Hofkirche zu Dresden.

(2) Brief des Professors Luigi Capelli an Seb. Ciampi vom 14. August 1819; abgedruckt in des letzteren Bibliographia Critica, Bd. II, S. 265.

(3) loc. 8575. Briefe, Erlasse und sonstige Schreiben an Künstler betr., fol. 97ff.

(4) Verzeichnis der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden, 1. Aufl. 1856, S. 73.

(5) loc. 380. Klagsache des Hofmalers Bernardo Belotto.

Digitized by Google

die Bilder angekauft. Hierfür findet sich kein Beleg in diesen Akten, die offenbar auch die einzige Quelle Hübners gewesen sind. Sie ist auch sehr unwahrscheinlich, da der Hof unter Prinz Xaver auf äußerste Sparsamkeit bedacht war und nicht die geringste Veranlassung hatte, eine so große Summe für die Brühlschen Erben auszulegen. Hielt man die Forderung Canalettos für begründet, so hätte man sicherlich die Erben des Mannes, der ein Reinvermögen von über einer Million Taler hinterlassen, veranlaßt, selbst diese Schuld zu tilgen. Die Unrichtigkeit läßt sich aber noch viel schlagender beweisen: Die ganze Brühlsche Gemäldegalerie mit allen Canalettos ist im Jahre 1768 von den Brühlschen Erben für 80000 Taler an Katharina II. verkauft worden. Diese hat sie der Kaiserlichen Gemäldegalerie in der Eremitage einverleibt, in deren Katalog sie alle namentlich aufgeführt sind.[1]) Ich vermute, daß Hübner dadurch zu seinem Irrtum gekommen ist, daß allerdings nach dem der Klage beigefügten Verzeichnis der Brühlschen Bilder diese dieselben Gegenstände dargestellt haben, wie die Galeriebilder: Dal'anno 1747 fin l'anno 1752 N 13 Pezzi di Quadri Vedute di Dresda accordata con sua Ecc. a Taler 200 l'una; l'anno 1753 N 3 Vedute di Pirna à 200 Taler; l'anno 1754 N 3 Vedute differenti di detta città à 200 Taler; l'anno 1755 N 2 Vedute di detta città (von der Stadt Pirna selbsten). Diese Übereinstimmung ist umso auffallender, als auch die Entstehungszeiten der Galeriebilder in dieselbe Zeit fallen. Sie erklärt sich aber sehr einfach dadurch, daß Canaletto alle jene Ansichten von vornherein in zwei Exemplaren gemalt hat, von denen eins für Brühl, das andere für den König bestimmt war. Diese Tatsache, die ich zu beweisen haben werde, ist überaus charakteristisch für das Verhältnis Brühls zum König: Dieser gewährt dem Maler einen hohen Gehalt und bekommt dafür Bilder geliefert. Dieselben Bilder läßt sein Minister für sich malen, ohne etwas dafür bezahlen zu brauchen. Ich nehme nicht einmal an, daß Brühl die Sache heimlich betrieben hat. Wenn der König sie in Brühls Galerie gesehen hat, so wird er nichts dawider gehabt haben. Er gönnte seinem Schützling alles Gute und war nicht im Geringsten eifersüchtig auf dessen Sammlungen. Zudem schätzte er offenbar Canalettos Gemälde weniger als die Person des Künstlers: Die Canalettos kamen weder in seine Privatgemächer, die beste Zensur, die der fürstliche Kenner erteilte, noch auch in die Galerie, sondern wanderten sofort zusammen mit den Bildern so mancher anderer Hofmaler in den Vorrat.

Die Identität der Brühlschen und der Königlichen Bilder kann ich nicht direkt beweisen, da ich die ersteren nicht gesehen habe. Ich glaube aber einen hinreichenden Indizienbeweis führen zu können. Verzeichnisse der Brühlschen Canalettos finden sich in dem oben erwähnten Katalog der Eremitage und im Brühlschen Nachlaßverzeichnis[2]). Die Bezeichnungen der Gemälde in diesen Verzeichnissen sind zwar sehr kurz, aber überaus treffend, so daß sich aus ihnen sehr wohl meine Behauptung begründen läßt. Ich setze einige der bezeichnendsten Nummern in einer kleinen Tabelle nebeneinander:

(1) Joh. Bernoulli, Reisen durch Brandenburg, Pommern usw., Bd. 4. Dort befindet sich ein Auszug des Katalogs der Eremitage aus den 1780er Jahren. Die Canalettos hat auch ein deutscher Gelehrter im Jahre 1780 in der Eremitage gesehen. Bellermann, Anmerkungen über Rußland, Erfurt, 1788 I, S. 229. Wo die Bilder jetzt sind, habe ich nicht feststellen können. In der Eremitage scheinen sie nicht mehr zu sein.

(2) loc. 30488. Brühlsches Nachlaßverzeichnis. Der Wert des Nachlasses betrug 2830644 Taler, von denen 1291297 Taler Passiva abgingen. Die Bildergalerie war auf 105329 Taler geschätzt worden, die Canalettos das Stück zu 80 Taler.

Digitized by Google

Nr.	Dresdner Galerie	Nr.	Brühlsches Nachlaßverz.	Nr.	Eremitage-Katalog
602	Brühlsche Terrasse	4980	Brühlscher Garten		
611	Ansicht der Festungswerke vor dem Wilsdruffer Tor	4691	Prospekt vom Wilsdruffer Tor	462	Ansicht von Dresden von Seite des Wilsdruffer Tors
614	Altmarkt von der Schloßstraße aus	4693	Prospekt vom alten Markt	576	Altmarkt in Dresden
615	Altmarkt von der Seestraße aus mit Jahrmarktsbuden	4695	Altmarkt mit Buden		
616	Kreuzkirche	4709	Kreuzkirche	502	Kreuzkirche in Dresden
623	Marktplatz in Pirna	4703	Markt in Pirna	652	Marktplatz in Pirna
629	Innere Ansicht vom Zwinger			747	Inneres des Zwingers
609	Zwinger von außen gesehen	4692	Prospekt vom Zwinger		

Immerhin ist es ja möglich, daß die Darstellung dennoch abweicht und meine Vermutung, wenn die Brühlschen Bilder bekannt werden, widerlegt wird.

III.

Der Siebenjährige Krieg bereitete dieser schönsten und glücklichsten Zeit Canalettos ein rasches Ende. Noch im Frühjahr 1756 war an den Amtmann Crusius eine gleiche Verordnung, wie die oben erwähnte, „wegen derer Gegenden um die Berg-Vestung Königstein" ergangen, und schon im Oktober mußte die ganze sächsische Armee angesichts des Königsteins kapitulieren. Der König und Brühl gingen nach Polen, um erst nach dem Friedensschluß zurückzukehren. „Der Krieg verscheuchte die Künstler". Namentlich die Ausländer unter ihnen suchten ihre Heimat auf oder andere Höfe. Torelli, Gandini gingen nach Petersburg, wohin sich Rotari schon vorher begeben hatte. Bacciarelli und Internari begleiteten den König nach Warschau, der jüngere Silvestre ging nach Paris, wo der ältere schon seit einigen Jahren als Direktor der Akademie lebte, die meisten der theatralischen Künstler gingen nach Italien zurück. Der Sächsische Resident de Rusca in Augsburg, dem Durchgangspunkt nach Italien, berichtet an Brühl, daß die Albuzzi mit ihrer Mutter angekommen sei „comme aussi Mad. Amorevoli avec les enfants et freres, ils ont pris des quartiers pour attendre la bonne saison afin de pouvoir continuer leur voyage pour Milan. Mr. Bertholdi est arrivé à Bareuth.... Mr. Bavena a été arreté à Bareuth par le Marggrave et la Duchesse de Wirtenberg lesquelles le font travailler à leur Portrait. Mr. Canaletto doit être en chemin pour passer à Venise[1]).

Letzteres kann nicht richtig sein, oder es hat sich nur um einen ganz kurzen Besuch Canalettos in seiner Vaterstadt gehandelt. Denn er gehört zu den wenigen Künstlern, die in dem verödeten Dresden, wenn auch mit Unterbrechungen, während des ganzen Krieges ausgehalten haben. Zunächst scheint ihm wenigstens sein Gehalt weiter ausgezahlt worden zu sein. Es hat sich eine Quittung Canalettos del

(1) loc. 3285. Vermischte auf auswärtige Angelegenheiten und den Krieg bez. Papiere, 1759.

Digitized by Google

Quarto del' anno 1758 di Gennaro Febrajo e Marzo per talleri 412—10 ngr. erhalten[1]). Lange wird aber die Zahlung kaum fortgesetzt worden sein, und es war ein großes Glück für Canaletto, daß ihn im Jahre 1758 die Kaiserin Maria Theresia nach Wien berief; dort hat er, wie in Dresden, die Residenzstadt und Schlösser der Kaiserin in großartigen Ansichten verewigt. Bis Ende 1760 nahm ihn diese Arbeit in Anspruch. 13 sehr große Ölgemälde, die sich jetzt noch in den Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses befinden, zeugen von seiner Arbeitskraft. Darunter ist die großartige Hofansicht von Schönbrunn, 2,37 m breit und 1,36 m hoch, mit über 400 Staffagefiguren. Dargestellt ist die Ankunft der Trompeter, mit dem Oberstleutnant Graf Kinsky an der Spitze, die die Nachricht von der siegreichen Schlacht bei Cunnersdorf (12. Aug. 1759) überbringen. Auch die anderen Gemälde haben stattlichen Umfang (meist 1,56 m breit und 1,16 m Höhe) und reiche Staffage. Außerdem schuf Canaletto noch zahlreiche Gemälde für den Österreichischen Adel, die Liechtenstein, Harrach, Kaunitz, die in verschiedenen Galerien zerstreut sind. Eines davon, eine prächtige Ansicht Wiens vom Palais Kaunitz aus, hat Frimmel veröffentlicht[2]). Die Kaiserin ist sehr zufrieden mit Canaletto gewesen. Als er im Januar 1761 nach Dresden zurückkehrt, schreibt sie ihrer Cousine Maria Antonia: Canaletto c'est conduit ici très bien et nous a fourni plusieurs pièces de ses ouvrages très belle. Je lui porte envie de vous voir peut etre 8 mois plus tôt que moi[3]).

Seine Rückkehr nach Dresden war durch die kriegerischen Ereignisse veranlaßt worden. Im Juli 1760 hatte das furchtbare preußische Bombardement einen großen Teil Dresdens in Trümmer gelegt. „Dresden war eine Wüstenei, wo man die Stellen, da Häuser gestanden, bloß an dem Schutt, und die Örter, wo Palais gewesen, an den Aschehaufen erkennen konnte. Unsere herrlichsten Paläste, unsere prächtigsten Gotteshäuser, unsere schönsten Straßen waren in Steinhaufen verwandelt und die Vorstädte ein öder Platz voll Grauen. Dresdens Verteidiger wurden ihre Verderber, Räuber nahmen, was das verschlingende Feuer noch ließ.... Der eidlich angegebene Verlust, ohne Kirchen, Königliche und geistliche Gebäude, betrug 1 176 405 Taler"[4]). Ungeheure Schätze der Kunst sind damals vernichtet worden. Nur ein paar zufällige weniger bekannte Beispiele: Dem Kapellmeister Hasse verbrannten alle Manuskripte seiner Kompositionen, die er eben zum Druck in Ordnung gebracht hatte[5]), das beinahe vollständige „Brühlsche Rembrandtexemplar, so besonders schön", verbrannte im Kuffenhause[6]), die Platte, die der Hofkupferstecher Boetius von Corregios heiliger Nacht soeben vollendet hatte, wurde vernichtet[7]), und Rabener schreibt an Gellert, daß „die wizigen Manuskripte, die nach meinem Tode sollten gedruckt werden, zum kräftigen Troste der Narren künftiger Zeit, alle, alle mitverbrannt seien. Nun verlohnt es beynahe die Mühe nicht, dass ich sterbe"[8]).

Einer der am härtesten Betroffenen war Canaletto. Das Haus, in dem seine Familie wohnte, wurde vollständig zerstört. Er selbst schätzt seinen Verlust an Einrichtung und Kunstgegenständen auf 50 000 Taler. Daß ihn auch ein Verlust

(1) loc. 11236. Geneal. Canaletto.
(2) Blätter für Gemäldekunde, IV 202 ff.
(3) W. Lippert, Maria Theresia und Maria Antonia, S. 98.
(4) Hasche, Diplomatische Geschichte Dresdens, IV S. 289.
(5) Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, II S. 360.
(6) loc. 18216 Kap. VIII, N. 2, die Kupferstich-Gal.... betr.
(7) Heineken, Dict. des artistes, III S. 95.
(8) Rabeners freundschaftl. Briefe, herausgegeben von Weiße.

Digitized by Google

betraf, der ihm als Radierer besonders schmerzlich sein mußte, werde ich später noch näher mitteilen.

Die Annahme, Canaletto sei 1762 in Warschau gewesen, ist irrig. Sie gründet sich darauf, daß eines von zwei „sinnbildchen Zierstücken, die als Supra Porten im Warschauer Schloß gedient haben sollen", und im XIX. Jahrhundert in die Dresdner Galerie gelangt sind, auf einem Postament die Zahl MDCCLXII trägt. Das beweist aber nicht, daß das Bild in diesem Jahr gemalt ist, steht vielmehr offenbar mit dem allegorischen Gegenstand des Bildes in Zusammenhang. Es kann ebensogut, wie die drei folgenden Warschauer Schloßansichten während des späteren Aufenthaltes Canalettos in Warschau entstanden sein. Gegen einen Aufenthalt Canalettos in Warschau im Jahre 1762 spricht auch ein Brief, den Brühl von Warschau aus an Mr. Kanaletto à Dresde am 13. Januar 1762 geschrieben hat. Aus diesem geht überdies hervor, daß Canaletto in dieser Zeit der Gräfin Haddik bei ihren Malstudien behilflich gewesen ist. Diese war ihrem Mann, dem österreichischen General, ins Feld gefolgt und befand sich damals in Freiberg. Continuez ainsi, schreibt Brühl, à menager sa protection par l'application que vous apporterez à mettre en oeuvre des talents aussi singulièrement heureux comme cette dame a pour le dessein[1]).

Im Februar 1763 wurde endlich der Friede zu Hubertusburg geschlossen. Am 5. Oktober desselben Jahres starb August III, am 25. Oktober Brühl. Eine vollständige Neuordnung der Staatsverwaltung wurde unter der leider nur nach Monaten zählenden Regierung Friedrich Christians und der Regentschaft des Prinzen Xaver durchgeführt. An die Stelle der Kabinettsjustiz trat wieder eine geregelte, unparteiische Rechtspflege. Für Canaletto hatte das die unangenehme Folge, daß sich nunmehr seine Gläubiger, die den verarmten und beschäftigungslosen Künstler während des Krieges in Ruhe gelassen hatten, energisch rührten. „Er befindet sich", schreibt Hagedorn[2]), „in solcher Bedrängung seiner Gläubiger, daß er beynahe die Tramontane verliert", und Canaletto klagt selbst in einer Eingabe an den Prinzen Xaver vom Mai 1764, „er sey in seinen Privatumständen nach und nach dergestalt derangiert worden, daß er ein Kapital von 2000 Talern an verschiedene hiesige Privatos schuldig werden müssen, die mich gerade anietzo um ihre Bezahlung interpellirt und ich befürchten muß, wider meinen Willen in rechtlichen Anspruch genommen und turbirt zu werden"[3]). Auch für die Schulden seines Sohnes Lorenzo wurde er in Anspruch genommen[4]), „da dieser als Beygehülffe seinem Vater in der Hoff-Mahlerey assistiert und letzterer die Schuld in subsidium vor selbigen ipso jure zu leisten schuldig". Es handelte sich nämlich um ein Alimentenurteil.

Auch auf dem Gebiet der Kunstpflege schlug die neue Regierung neue Bahnen ein. Man legte keinen Wert mehr auf hochbesoldete Hofmaler, sondern ließ sich „die Beförderung der schönen Künste angelegen sein, damit durch selbige nicht nur unmittelbar ein wesentlicher Vorteil verschafft, mehr Geld zur Zirkulation gebracht, Fremde herbeigezogen und das Ansehen des Staates vermehret, sondern auch ferner die Produkte derer inländischen Fabriken und Manufakturen durch Verbesserung des Geschmacks angenehmer gemacht und ein größerer Debit derselben zuwege

(1) loc. 3270. An die Cabin. Ministere von verschiedenen Pers.... vol. XXI, N. 11.
(2) loc. 894. Die Kunstakademie betr. vol. I, fol. 245 ff.
(3) loc. 380. Klagsache des Bernardo Belotto.
(4) loc. 11236. Geneal. Canaletto.

Digitized by Google

gebracht werde"[1]). In Ausführung dieses Planes wurde die Umwandlung der bisherigen Zeichenschule in Dresden in eine allgemeine Kunstakademie beschlossen. Ihre Errichtung sowie überhaupt die Aufsicht über alle Kunstanstalten, Sammlungen usw. wurde Hagedorn, als einem Manne übertragen, „der die erforderliche Kenntniß und Einsicht, nicht minder dann eine gänzliche Ohnpartheylichkeit und Ohneigennützigkeit besitze und wegen seiner Einsicht und Redlichkeit bestens bekannt sey". Mit großer Sorgfalt prüfte Hagedorn besonders die Frage der Anstellung geeigneter Lehrkräfte. Daß er dazu Canaletto nicht zählte, kann nach seinen Anschauungen, die ich in der Einleitung erwähnt habe, nicht wunder nehmen. „Er scheint mit vielen Mahlereyen und Vorstellungen derer Prospecte, die in der Galerie überflüssig sind, jedoch füglich die Landschlösser zieren können, der Absicht seines Hierseyns ein völliges Genüge geleistet zu haben"[2]). Trotzdem schlägt aber der gutmütige Hagedorn vor, ihn als Mitglied der Akademie mit einer Jahrespension von 600 Talern, aber nur auf drei Jahre, anzustellen. Die Mitglieder bildeten nach dem Statut der Akademie eine besondere Klasse von Lehrern, die im wesentlichen die gleichen Obliegenheiten hatten, wie die Professoren, ihnen aber an Rang und Gehalt nachstanden. Nur die äußerste Not kann Canaletto bewogen haben, diese Stelle, die ihm wenig mehr als ein Drittel seines früheren Gehalts einbrachte, und ihn seinen bisherigen Kollegen, wie Dietrich, Hutin, Camerata, Zuchi und Canale unterordnete. Hagedorn hat selbst nicht geglaubt, daß Canaletto annehmen würde[3]). „Gegen aller Vermuthen begnügte er sich einige Jahre mit 600 Taler jährlichen Gehalt; der Akademie machte er Ehre und das Gemälde, welches er wegen Aufnahme bei derselben hinterlassen (eine Ansicht von Dresden, Dresdner Galerie Nr. 637) sticht, um nur wenig zu sagen, unter allen hervor". Canaletto fügte sich also mit Würde in sein Schicksal und erfüllte gewissenhaft seine Obliegenheiten als Lehrer unter Beihilfe seines Sohnes. „Dieser läßt sich wohl an und überträgt dem der deutschen Sprache unbesorgt unkundigen Vater gegenwärtig in dem Unterricht der Scholaren und verdient künftig etwan als Unterlehrer oder sonstwan beybehalten zu werden".

Künstlerisch scheint die Periode des Siebenjährigen Kriegs für Canaletto nicht ergiebig gewesen zu sein. Außer dem Rezeptionsbild sind nur noch die beiden Ruinenbilder der Kreuzkirche und der Pirnaischen Vorstadt, sowie zwei Ansichten von Königstein bekannt. Die äußeren Verhältnisse waren zu ungünstig. „Bey allen Gelegenheiten", schreibt Hagedorn, „führt er seine langsame Kunst und seine zahlreiche Familie an"[4]).

IV.

Es ist erklärlich, daß Canaletto bestrebt war, aus diesen mißlichen Verhältnissen herauszukommen. Die beste Möglichkeit dazu bot eine Anstellung an einem fremden Hofe. Da lag ihm das ferne Rußland am nächsten. Dort regierte Katharina II., eine Fürstin, die die Künste liebte und westeuropäische Künstler, Gewerbtreibende, Handwerker mit offenen Armen aufnahm. 1762 hatte sie ein Manifest verbreiten lassen, wodurch Ausländer unter den günstigsten Bedingungen aufgefordert wurden, sich in ihren Staaten niederzulassen: Steuerfreiheit, halbjährige freie Wohnung, freie Reise

(1) Dekret vom 24. Dez. 1763, abgedruckt in M. Wießner, Die Akademie der bildenden Künste in Dresden. Dresden 1864, S. 27 ff.

(2) Wießner a. a. O. S. 30.

(3) loc. 894. Akta, die neuerrichtete Kunstakademie betr., vol. III, fol. 126 w ff.

(4) l. c. vol. II, fol. 27.

Digitized by Google

von der Grenze an, ungehinderte Religionsübung, hohe Gehälter wurden denjenigen zugesichert, die dem Rufe folgten. Eine besondere Kanzlei der Beschützung der Ausländer wurde 1763 errichtet, mit reichen Fonds ausgestattet, niemand als der Kaiserin selbst verantwortlich. Eine ganze Reihe von Künstlern waren daraufhin nach Rußland gegangen, und auch Canaletto entschloß sich Ende 1766 am Russischen Hofe sein Glück zu versuchen. Am 20. Dezember 1766 berichtet Hagedorn[1]): „Es hat Canaletto sich gestern Abends um beschleunigte Erbittung Urlaubs nach Rußland zu reisen bey mir angemeldet, mit dem Beyfügen, er wolle Frau und Töchter hier lassen und nur seinen Sohn nebst dem Scholaren Klopsch mit sich nehmen.“ Der Urlaub wurde unter Beibehaltung der Pension auf neun Monate bewilligt. Er wurde zur endgültigen Verabschiedung, Canaletto ist nie wieder nach Dresden zurückgekehrt. Er ist aber auch nicht nach Petersburg gekommen, auf halbem Wege hat er Halt gemacht, „am Warschauer Hof hat er freyes Unterkommen und Beschäftigung gefunden“.

König von Polen war damals Stanislaus August Poniatowski, ein schwacher Regent, vollständig abhängig von Rußland, aber ein sehr gebildeter Mensch mit vielem Sinn und Verständnis für die Kunst. Er hatte eine große Gemäldegalerie zusammengebracht, die nach seiner Entthronung zerstreut wurde. An seinem Hofe lebte ein großer Kreis von Künstlern, unter denen die erste Rolle der Römer Marcello Bacciarelli spielte, früher in Dresden und Wien tätig und mit Canaletto gut bekannt. Er hat sich um die Kunst Polens sehr verdient gemacht und war bis in den Anfang des XIX. Jahrh. der gefeiertste Porträtist. Von Stanislaus August mit Ehren überhäuft, hatte er in allen künstlerischen Angelegenheiten maßgebenden Einfluß. Dieser stellte seinen Freund Canaletto bei dessen Durchreise dem König vor, der ihn sehr gnädig empfing und aufforderte, ganz in Warschau zu bleiben. Canaletto entschloß sich dazu und erhielt zunächst den Auftrag, das Schloß Ujasdon auszumalen und zwar in Fresko. Es ist das, soviel ich weiß, die erste und einzige Arbeit in dieser Technik, die Canaletto ausgeführt hat und die ihm bei seiner breiten flächigen Art zu malen, gut gelegen haben wird. Die neun Monate Urlaub genügten nicht für diese umfangreiche Aufgabe. Canaletto selbst und der Sächsische Resident v. Essen bitten um Verlängerung. Canaletto wendet sich in einem Briefe vom 29. August 1767 an Hagedorn: „Avicinandosi il termine della permissione che per Gratia da miei clementissimi Padroni, m'é stato accordato, e vedendo d'impossibilità di poter terminare nel tempo prescrittomi li lavori che da me ricercha Sua Maestà il Ré di Polonia, li quali non posso trasferire a Dresda, consistendo in Pittura al fresco, sopra la muraglia, supplico dunque V. S. Ill^me^ d'un buon officio verso li miei Padroni affine che mi prolungino il termine“ usw.[2]). Darauf wird der Urlaub bis Ende 1767 verlängert, „mais après la fin de cette année Canaletto n'étant plus engagé au service de la Cour de Saxe il dépendra uniquement alors de la bonne volonté de S. M. Polonaise de l'employer selon que bon lui semblera“[3]). Da Canaletto auch diesen Termin verstreichen läßt, wird von da an sein sächsisches Dienstverhältnis als erloschen betrachtet. Er läßt seine Familie nachkommen und wird Königlich Polnischer Hofmaler.

Die Bedingungen, unter denen er angestellt wurde, waren weit glänzender als die früheren Dresdner. Er erhielt eine Pension von 100 ungarischen Dukaten mo-

(1) loc. 894. Die neuerrichtete Kunstakademie betr., vol. I, fol. 339.

(2) loc. 895. Briefe von Mitgliedern der Akademie, 1764—1777, fol. 76.

(3) loc. 3562. Relations du chargé d'affaires Essen, vol. IV b, fol. 312. Beschluß des departement domestique du Cabinet vom 16. Sept. 1767.

Digitized by Google

natlich, con abitazione commoda, legni ed altri vantaggi. Auch hier entwickelte er seinen gewohnten Fleiß und schuf für den Fürsten eine große Anzahl Ansichten von Warschau, Krakau und königlichen Schlössern. Die seconde antichambre des apartements de S. M. la Reine près la petite chapelle war mit 22 Gemälden Canalettos ausgeschmückt. Unter ihnen befand sich auch das große Bild der Wahl von Stanislaus in Vola, auf dem sich Canaletto selbst mit dem Architekten Merlini abgebildet hat, der zusammen mit dem Dresdner Kammsetzer, einem Schüler von Krubsacius, die oben erwähnten Räume gestaltet hatte. Canaletto hat diese Wahl, wie ich im gemäldegeschichtlichen Interesse einschalten möchte, wiederholt gemalt. Als der Berliner Astronom Johann Bernoulli 1778 Warschau besuchte, war er gerade mit diesen Bildern beschäftigt. Ich gebe Bernoullis Erzählung wörtlich: „Den 12. Oktober. Diesen Morgen führte mich der königliche Hofmaler, Herr Bacciarelli, auf das königliche Schloß, um mir die Gemälde dort zu zeigen.... In einem dem Marmorsaal benachbarten Saale ist ein schönes großes Gemälde mit vielen Figuren, welches die Wahl des Königs auf dem großen Wahlfelde bey Wola darstellt und welches mit der Zeit wegen des Kostums und der Ähnlichkeit der vornehmsten Personen ein merkwürdiges Denkmal unserer Tage seyn wird; es ist von Canaletto gemalt.... Weiterhin ist ein schöner Saal mit vielen großen italiänischen Gemälden; in eben diesem Saale arbeitete der geschickte Hofmaler Canaletto an 2 andern sehr großen sich auf die Wahl des Königs beziehenden Gemälden. Es waren auch hier viele schon fertige Aussichten von diesem geschickten Prospectmaler. Ingleichen schöne Handzeichnungen und Kupferstiche.... Im Zurückgehen kamen wir durch ein noch mit schönen Aussichten von Canaletto behangenes Zimmer.“ Das eine dieser drei Wahlbilder ist das jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Posen befindliche. Es war 1776 gemalt und vom König dem Krongroßmarschall Grafen Leinski geschenkt worden, aus dessen Nachlaß es der Graf Karzinski 1831 erstanden hatte. Ein zweites, im Warschauer Schloß verbliebenes, ließ Napoleon zusammen mit einer Ansicht des Bernhardinerplatzes, auf dem er die Parade seiner Truppen abgenommen hatte, nach Paris schaffen. Wo dieses und das dritte Bild sich jetzt befinden, ist mir unbekannt. Vielleicht ist eins von diesen die Darstellung der Krönung des polnischen Königs auf dem Feld von Vola, die der Reisende J. G. Kohl in den dreißiger Jahren des XIX. Jahrhunderts im Alexanderpalast des Kreml in Moskau gesehen hat[1]).

Ein von Ciampi mitgeteiltes Verzeichnis der von Canaletto für Stanislaus August gemalten Bilder weist nicht weniger als 58 auf. Es sind aber nicht lediglich Prospekte, sondern auch Historien- und Genrebilder, ja sogar ein biblisches Sujet, Jesus, die Händler aus dem Tempel weisend, findet sich darunter. Unter andern führt Ciampi auch einige Bilder an, auf denen sich Canaletto selbst abgebildet hat. Ich teile hier ihre Beschreibung wörtlich mit. Vielleicht läßt sich dadurch das eine oder andre und damit ein Porträt des Meisters feststellen: N. 13. Veduta da Varsovia presa da Praga; il pittore vi si e dipinto con suo figlio. Altezza 65, larg. 98 pollici. N. 36. architettura di Fontana, ove l'artista si e dipinto con l'abito di Nobile Veneziano 57, 42; N. 43. Veduta da rovine. Si vede un uomo chi le disegna, si vedono ancora un vechio e due donne 31, 40.[2]) Hieraus ergibt sich zur Genüge, daß Cana-

(1) loc. 18238. Cap. VIIa N. 16; Johann Bernoullis Reisen durch Brandenburg usw. in den Jahren 1777, 1778. Leipzig 1780, Band VI, S. 258ff.; v. Donop, Verzeichnis der Gräfl. Karzinskischen Sammlungen, S. 5; J. G. Kohl, Reisen ins Innere von Rußland und Polen. Dresden und Leipzig 1841.

(2) Bibliographia Critica delle antiche corrispondenze — dell'Italia colla Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali. Da Sebastiano Ciampi, Firenze 1834. 3 Bde. Bd. II S. 236ff. Auf diesem Buche beruhen in der Hauptsache die Angaben über Canalettos Warschauer Zeit.

Digitized by Google

letto imstande gewesen ist, auch Figuren zu malen. Die Angabe Hübners, er habe sich die Staffage teilweise von Torelli malen lassen, ist mir immer unwahrscheinlich gewesen; sie wird wohl ebenso problematisch sein wie die angebliche Mitarbeiterschaft Tiepolos auf den Gemälden Antonio Canales. Beide Canaletto waren vortreffliche Figurenmaler, bei denen zudem Staffage und Architektur so voneinander abhängig, aufeinander berechnet ist, daß es ausgeschlossen erscheint, daß die Figuren erst nachträglich von fremder Hand hineingemalt worden seien.

Canaletto ist im 60. Jahre an einem Schlaganfall gestorben, im Oktober 1780. Der König bewilligte seiner Witwe 50 Zechinen Monatspension. Er hinterließ drei Töchter, von denen zwei nacheinander den „Geographen Perthées" heirateten. Lorenzo scheint schon vor dem Vater gestorben zu sein. Nach einer Bemerkung des Dresdner Hofbuchhändlers Walther hat er „seinem Vater, aber in einer kleineren Manier nachgeahmt. Der ehemalige Herzog von Zweybrücken besitzt 12 Stück von ihm. Er hat sich in Polen, Böhmen, Österreich usw. aufgehalten[1])".

V.

Das erste Verzeichnis der Radierungen Canalettos gibt Karl Heinrich von Heineken in seinem 1778—1790 erschienenen Dictionnaire des Artistes, Bd. II, S. 434. Heineken (geboren 1706 in Lübeck, gestorben 1791 auf seinem Rittergut Altdöbern) war Privatsekretär Brühls, zugleich aber auch Geheimer Kammerrat und seit 1746 vom König „unter Brühls fortwährender Oberaufsicht mit der Aufsicht über sämtliche Cabinette insbesondere auch der Einrichtung des Cabinets der Kupferstiche und Handzeichnungen beauftragt". Diesem widmete er seine Haupttätigkeit; seine Wohnung war durch eine Tür mit dem Kabinett verbunden, damit er jede freie Stunde zur Arbeit bei den Kupferstichen verwenden konnte. Er unterhielt einen sehr umfangreichen Briefwechsel, um des Königs, Brühls und seine eigene Sammlung zu fördern und erwarb sich große, aber ziemlich kritiklose Kenntnisse. Während seiner Verwaltung stieg die Königliche Sammlung von einigen 60 000 Blatt auf über 130 000; die Brühlsche, in die auf ausdrücklichen Befehl des Königs „alle und jede vorhandenen Kupferstichdoubletten abzugeben waren", betrug nach dem Krieg, in dem sie viel Schaden erlitten, noch ungefähr 30 000 Stück, und Heinekens eigene Sammlung war, namentlich in Künstlerporträts, eine der größten Privatsammlungen der Zeit. Während dieser Tätigkeit hat er auch die Materialien zu seinem Dictionnaire zusammengebracht, von dem aber nur vier Bände gedruckt worden sind. 22 Folianten werden noch im Manuskript im Dresdner Kupferstichkabinett aufbewahrt.

Heinekens Verzeichnis enthält bereits sämtliche uns bekannten Blätter bis auf den Altmarkt mit der Schloßstraße (M 18), den er offenbar versehentlich weggelassen hat. Außer ihnen führt er noch zwei Folgen von italienischen Landschaften mit Architektur und Ruinen zu je sechs Blatt an, die wir nicht kennen und die wahrscheinlich Werke des älteren Canaletto sind. Eine Beschreibung der Blätter gibt Heineken nicht. Ebensowenig Huber und Rost in ihrem Handbuch, die sich darauf beschränken, in veränderter Reihenfolge das Heinekensche Verzeichnis abzudrucken. Erst Rudolph Meyers Monographie bringt einen sehr ausführlichen catalogue raisonné mit Zustandsverschiedenheiten und historischer Erklärung des Gegenständlichen. Nach diesem mit großem Fleiß gearbeiteten und auf emsiger Nachforschung beruhenden Verzeichnis werden in Wissenschaft und Handel

(1) G. F. W(alther) Beschreibung einer kleinen Kunst- und Gemäldesammlung, Dresden 1812.

Digitized by Google

auch heute noch die Canalettoschen Blätter bestimmt. Julius Meyer begnügt sich damit, dieses Verzeichnis im Auszug seiner Biographie beizugeben, und auch Vesme hält an Meyers Numerierung und Bestimmung mit geringen Abweichungen und Ergänzungen fest.

Auch ich werde aus praktischen Gründen die Meyersche Einteilung beibehalten. Seinen Zustandsbestimmungen kann ich mich aber, namentlich bei den Dresdner Blättern, nicht anschließen. Von diesen werde ich am Schluß ein besonderes Verzeichnis beifügen.

Canalettos Radierungen lassen sich in drei Gruppen einteilen, von denen die Sächsische die bei weitem bedeutendste ist. Die erste bilden die italienischen Radierungen, Jugendwerke, vor 1745 entstanden, von geringer Größe, in reiner, nicht sehr ausführlicher Strichtechnik. Es sind kleine Landschaften, mit Ruinen, Kirchen und nebensächlicher Staffage, teils frei erfunden, teils nach gegebenen Örtlichkeiten. Sie sind nicht nach Gemälden gearbeitet und haben große Ähnlichkeit mit den Blättern seines Lehrers Canale (s. Abb.). Von der zweiten, sächsischen, Gruppe werde ich noch besonders sprechen. Als letzte Gruppe kann man die drei Warschauer Ansichten zusammenfassen. Sie sind Canalettos Alterswerke, in den 70er Jahren entstanden, technisch und zeichnerisch mit den reifen Dresdner Werken nicht zu vergleichen. Diese gequälten, schwer gearbeiteten und überausführlich behandelten Blätter mit Kreuzschraffierung und ausfüllender Kaltnadelarbeit erscheinen wie von der Hand eines ganz anderen Künstlers. Nur die Unterschrift beweist Canalettos Urheberschaft. Ich bin aber trotzdem der Meinung, daß in der Hauptsache Schülerhände daran gearbeitet haben. Sie sind außerordentlich selten. Das beruht vielleicht darauf, daß sie Canaletto selbst nicht genügten und er deshalb die Platten vernichtete oder nur wenig Abdrucke machen ließ (s. Abb.).

Der Vollständigkeit halber muß ich noch zwei einzelne Blätter erwähnen, bevor ich mich zur Besprechung der Sächsischen Gruppe wende. Sie lassen sich keiner dieser Gruppen einreihen. Das eine ist die Kopie einer van der Heydenschen Landschaft aus der Brühlschen Galerie. Sie sollte in den zweiten Band des Brühlschen Galeriewerks aufgenommen werden. Es ist aber nur der erste Band im Jahre 1754 erschienen. Die Entstehung dieses prächtigen nur in 200 Exemplaren gedruckten Katalogs ist nicht uninteressant. Heineken hatte damals das große Dresdner Galeriewerk unternommen, das nach außen auf seinen Namen ging, für dessen Risiko aber der König einstand. Wegen der Zeichnungen und Stiche hatte er eine große Zahl auswärtiger Künstler, z. B. Bacciarelli, nach Dresden berufen. Diese mußten nun ihre Kunst zunächst an den Werken der Galerie des Grafen Brühl ausweisen, der auf diese Weise ohne Kosten ein prächtiges Galeriewerk erhielt, das höchste Ziel eines jeden größeren Sammlers jener Zeit. Heineken sagt selbst: „Cet ouvrage servit pour ainsi dire, de pierre de touche à l'Éditeur de la Galerie Royale de Dresde, pour éprouver les talents de quelques graveurs, avant que de les employer à cette grande entreprise[1]."

Diese Radierung steht in der Technik den Dresdner Radierungen nahe, wirkt aber bei weitem nicht so lebhaft und unmittelbar. Kopieren war nicht Canalettos Sache. Weshalb Meyer sie als unvollendet bezeichnet, vermag ich nicht einzusehen. Das zweite Blatt gehört der Wiener Episode an. Es ist eine Darstellung aus der Ballett-Pantomime: le turc généreux, exécuté à Vienne sur le théâtre près de la Cour le 26 avril 1758. Es ist im Jahre 1759 entstanden und dem Grafen

(1) (Heineken) Idée générale d'une collection complète d'Estampes Leipzig und Wien 1771, S. 85.

Digitized by Google

Durazzo „conseiller intime actuel et Surintendant général des Plaisirs et Spectacles" gewidmet. Ein ziemlich großes Blatt (46:61) von prächtiger Wirkung, ein weiterer Beweis, daß Canaletto auch das Figürliche voll beherrschte. Den Vordergrund bildet das Orchester mit zahlreichen Musikern, rechts und links Logen mit reicher Figurenstaffage. Im Mittelgrunde sieht man die Darsteller auf der Bühne vor einem Laubengang mit Aussicht aufs Meer (s. Abb.).

VI.

Die Sächsischen Radierungen, zu denen ich mich jetzt ausschließlich wende, stehen in engem Zusammenhang mit Canalettos Tätigkeit als Maler. Sie geben dieselben Ansichten wie die Gemälde, die er für den König, für Brühl geschaffen, und sind gleichzeitig mit ihnen entstanden. Alle die Dresdner Straßen, Plätze und Kirchen, die Pirnaer und Königsteiner Prospekte kehren in den Radierungen wieder. Sie sind aber nicht bloße Reproduktionen, dazu bestimmt, die Gemälde dem großen Publikum bekannt zu machen. Sie sind vielmehr neue selbständige Kunstwerke, freiere Übersetzungen der Gemälde in Schwarz-Weiß, unter verständnisvoller Verwendung der anderen Ausdrucksmittel, die die andere Technik bot. In allen Einzelheiten der lebendig und reich wirkenden Blätter erkennt man die kluge Berechnung und das künstlerische Verständnis des Meisters, der ohne Vermittlung von Zeichnungen nach seinen Gemälden mit derselben Frische wie nach der Natur arbeitete.

Mit Bedacht vor allem ist auch das außerordentlich große Format der Blätter gewählt, die durchschnittlich 80 cm breit und 50 cm hoch sind. Er brauchte Platz für seine großen geräumigen Architekturbilder, bei denen die Einzelheiten weder verschwinden noch kleinlich wirken durften, und die Staffage groß genug sein mußte, um ihre fein berechnete Wirkung ausüben zu können. In einem kleineren Maßstab verlieren sie einen guten Teil ihrer Wirkung. Man vergleiche z. B. die Radierung Antonio Canales S. Justina in Pra della Vale (M 8), die etwa 30 cm hoch und 43 cm breit ist und die Carassischen Kopien nach unserm Canaletto, die etwa 37 cm hoch und 52 cm breit sind. So meisterhaft im übrigen die Canalesche Radierung ist, so empfindet man doch sofort die Staffage als zu klein, und die langweilige Wirkung der Architektur auf Carassis Blättern ist nicht nur dem mangelhaften Können Carassis zuzuschreiben. Das große Format verlangte auch eine besondere Behandlung, vor allem eine einfache und einheitliche Technik, die die Aufmerksamkeit von Einzelheiten ablenkt. Das ist Canaletto vollständig klar gewesen und er hielt sich durchgängig an die einfache Strichradierung, die sich auf allen Teilen der Platte gleich blieb. Derselbe schöne, verstandene Strich findet sich im Vordergrunde, in der Architektur, in den Luftpartien. Nicht mehr als zwei oder drei Nadeln scheint er verwendet zu haben, um die verschiedene Stärke der Striche zu erreichen. Stets die Gesamtwirkung der Blätter im Auge vermeidet er allzustarke Kontraste zwischen Licht und Schatten, ohne dabei die kräftige Lichtwirkung zu verlieren. Es ist erstaunlich, wie er mit so einfachen Mitteln helle sonnige Beleuchtung, tiefe, aber durchsichtige Schatten erzielt. Was Adrien Moureau vom älteren Canaletto sagt, gilt auch vom jüngeren: „Il a su ménager son fond pour les parties éclairées, mais il le laisse transparaitre jusque dans les ombres, obtenant ainsi une gamme de gris argentés dont le chatoiement enchante l'oeil (S. 78).

Eigenartig ist, um einige Einzelheiten hervorzuheben, die Behandlung des Himmels. Der wolkenlose Himmel wird nicht weiß gelassen, sondern einfach horizontal schraffiert, wie dies schon Canale tat, bald enger, bald weiter, je nachdem er

Digitized by Google

heller oder dunkler wirken sollte. Nicht mit dem Lineal gezogen, sondern mit freier etwas nervöser Hand, mit Absätzen und Ansätzen der Linien untereinander, wirken sie eigentümlich zittrig, luftähnlich, interessant. Nie findet man aber einen völlig freien Himmel wie bisweilen auf den Gemälden. Canaletto vermeidet diese auf Radierungen langweilig wirkenden gleichmäßigen Flächen, indem er sie mit zahlreichen Wolken bevölkert. Man hat diese oft als sonderbar und unnatürlich getadelt. In der Tat kann man z. B. bei den Höhenblättern der Kreuz- und Frauenkirche (s. Abb.) zweifelhaft sein, ob man Wolken oder Schneegebirge vor sich hat, und die dunkeln Wolken wirken namentlich auf späteren Werken manchmal wie herabhängende Tücher. Das sind aber doch nur Ausnahmen gegenüber den vielen anderen Blättern, die einen durchaus glaubhaften Wolkenaufbau zeigen und zart und naturwahr wirken. Glänzend ist die Perspektive, fast noch zwingender als bei den Gemälden, bei denen bisweilen der Mangel der Luftperspektive störend wirkt. Es liegt ein eigentümlicher Reiz in dem Zwang, mit dem man ihre Richtigkeit verfolgen und anerkennen muß. Erhöht wird ihre Wirkung durch die Personenstaffage, die hier noch mehr als bei den Gemälden hervortritt und durch ihre Größenabmessungen und sichere Zeichnung bewußt zur Verstärkung der perspektivischen Wirkung angebracht ist. Ihre Zeichnung ist einfach und charakteristisch.

In rein radiertechnischer Hinsicht ist hervorzuheben, daß Canaletto Kreuzschraffierung gänzlich vermeidet, überhaupt viele Strichlagen nicht liebt und meist mit zwei auskommt. Vom Abdecken hat er nur sehr mäßigen Gebrauch gemacht, obwohl dies manchmal namentlich in den Fernen vielleicht nicht unangebracht gewesen wäre. Die Kaltnadel ist so gut wie gar nicht verwendet. Nur bei Nacharbeiten, die aber sehr selten sind, entdeckt man bisweilen einige feine Striche mit der kalten Nadel. Überhaupt hat man den Eindruck, als ob Canaletto seine Platten in einem Zuge fertiggestellt hat, ohne nachträgliche Änderungen. Mit spielender leichter Nadel — ich muß diese abgegriffenen Ausdrücke hier gebrauchen, weil sie Canalettos Arbeit wirklich bezeichnen — hat er das Bild auf die Platte gebracht, und mit staunenswerter Sicherheit, mit der Gewissenhaftigkeit, mit der der echte Künster auch das Handwerkliche seiner Kunst betreibt, hat er den Ätzprozeß vorgenommen. Stets hat das Wasser so gewirkt, wie es sollte, und nur äußerst selten findet sich in den dunkelsten Vordergrundpartien einmal ein kleines Nest oder ein „Placker", wie man es damals nannte und die Meyer gewöhnlich als Rostfleckstellen bezeichnet. Mit prachtvoller Klarheit kommen die Striche auch bei engster Lage. Ich vermute, daß Canaletto durch wiederholtes Übergießen der schräggestellten Platte mit einem kräftigen Ätzwasser geätzt hat, wie es damals sehr verbreitet war. Man hatte auf diese Weise eine vorzügliche Kontrolle des Ätzprozesses und war auch in der Lage, bestimmte Teile der Platte stärker oder schwächer zu ätzen. Das Ätzwasser wird wohl das gewöhnliche Scheidewasser gewesen sein, „von Vitriol, Salpeter und manchmal auch Alaun, nach der Kunst zusammen destilliert, welches die Schmelzer brauchen, das Gold vom Silber und Kupfer zu scheiden[1])."

Die frühesten dieser Sächsischen Radierungen sind die 12 Breitansichten von Dresden und die beiden Höhenblätter der Kreuz- und Frauenkirche, die in den

(1) Über die Ätztechnik um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts kann man sich aus folgendem Buch sehr gut orientieren: Die Kunst in Kupfer zu stechen sowohl vermittels des Ätzwassers als mit dem Grabstichel usw. Ehemals durch Abr. Bosse etwas davon herausgegeben, jetzo aber aufs neue durchgesehen. Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt, Dresden 1765. Der Verfasser ist Carl Gottlieb Nitzsche. Die Böcklersche Übersetzung von Bosse ist schlecht.

Digitized by Google

Jahren 1747—1757 entstanden sind. Es scheint, als ob die erstgenannten eine Folge gebildet hätten, im Handel zusammengefaßt wurden. Wenigstens wird in der Zeit vor 1760 gelegentlich „ein Exemplar von 12 Blatt“ erwähnt. Sie kommen auch regelmäßig mit einem Bruch in der Mitte der Breitseite vor, der es wahrscheinlich macht, daß sie gewöhnlich in einen Hochfolioband gebunden wurden. Über die Entstehungszeit der Pirnaer Blätter bin ich mir nicht klar. Eines von ihnen, der Sonnenstein von Posta aus (M 29), ist zweifellos nach 1764 entstanden, da es die Unterschrift: „Membre de l'académie Electorale“ trägt. Von den übrigen möchte ich annehmen, daß sie gleichzeitig mit den Gemälden, also in den Jahren 1753—1755 entstanden sind. Nur die Sonnensteinansicht mit Dresden im Hintergrund (M 17) kann erst 1766 entstanden sein, da sie im Januar 1767 als neuerlich erhalten erwähnt wird[1]). Merkwürdigerweise trägt sie aber wie die übrigen die Bezeichnung Peintre Royal und das Königliche Wappen. Die beiden Ruinenblätter (M 32, 33) sind von 1765 und 1766 datiert. Daß die Königsteiner Ansichten nach 1764 entstanden sind, geht daraus hervor, daß sich Canaletto auf ihnen als Peintre Electoral und Membre de l'Académie bezeichnet (s. Abb.).

Die Originalgemälde, die den Radierungen zugrunde gelegt sind, befinden sich in der Dresdner Galerie. Nur die Ruinen der Pirnaischen Vorstadt, die sich im Besitz des Prinzen Xaver befunden hatten, sind verschollen, und die beiden Ansichten vom Königstein hatte Canaletto mit nach Warschau genommen, wo sie in den Besitz des Königs Stanislaus übergingen. Eine von ihnen hängt jetzt im Kaiser-Franz-Joseph-Museum zu Troppau.

VII.

Technisch und künstlerisch machen alle diese in Sachsen entstandenen Radierungen Canalettos einen durchaus einheitlichen Eindruck. Dagegen unterscheiden sie sich sehr in bezug auf die Häufigkeit ihres Vorkommens, die Anzahl der Platten- und Abdrucksverschiedenheiten, Güte und Erhaltung der Abdrucke, kurz alle jene von Bartsch sogenannten Nebeneigenschaften der Kupferstiche, die für ihre Bewertung von so großer Bedeutung sind. R. Meyer führt fast alle diese Verschiedenheiten gewissenhaft auf. Er hat sich aber nicht den Kopf darüber zerbrochen, wie sie entstanden und von welcher Bedeutung sie für die Bestimmung der Qualität der Exemplare sind. Er überläßt dies dem Leser, der auf die paar bekannten Hauptregeln angewiesen ist, mit denen man schon im allgemeinen, besonders aber bei den Canalettoschen Blättern nicht weit kommt. Nur eine genaue Einzeluntersuchung unter Berücksichtigung der besonderen Verhältnisse ihrer Entstehung gewährleistet sichere Ergebnisse.

Eine ständige Rubrik im R. Meyerschen Verzeichnis bildet „der neue Abdruck der gereinigten Platte“. Über die Entstehung dieser neuen Abdrucke berichtet er folgendes (S. 31): Das Dresdner Kupferstichkabinett habe sämtliche Canalettoschen Platten besessen, aber schlecht gehalten. Sie seien mit Grünspan überzogen gewesen und schienen als altes Kupfer verkauft worden zu sein. Sie hätten sich aber erhalten, da eine bekannte Berliner Kunsthandlung spätere Abdrucke mit Retuschen verputzter Stellen verbreitet habe. An einer anderen Stelle (S. 71) spricht er davon, daß die Platten im Grünen Gewölbe aufbewahrt gewesen seien. Vesme wiederholt dies mit dem Hinzufügen, daß der Verkauf an den Editeur de Berlin gegen 1850 stattgefunden habe. Gegen diese Mitteilungen bin ich von Anfang an

(1) loc. 18216. Cap. VIII N. 1, fol. 26ff.

Digitized by Google

mißtrauisch gewesen, weil ich niemals einen solchen modernen Neudruck gesehen habe und weil es mir unwahrscheinlich erschien, daß das Kupferstichkabinett die Platten veräußert haben sollte, ohne sie vorher undruckbar gemacht zu haben. Auch war mir auffällig, daß Meyer seine Quelle nicht nannte. Das hatte aber seinen guten Grund, denn Meyers Nachricht ist falsch.

Aus den alten Akten des Kupferstichkabinetts, die im Dresdner Hauptstaatsarchiv aufbewahrt werden[1]), ergibt sich allerdings, daß es im Besitz von zahlreichen Platten gewesen ist. So besaß es die Platten zum Heinekenschen Galeriewerk, zum Leplatschen Katalog der Antiken (1733), zum Pöppelmannschen Zwingerwerk und mehreren anderen ähnlichen Unternehmungen. Über diesen Plattenbestand wurden von Zeit zu Zeit Inventare aufgenommen, die sie genau bezeichneten. Canalettosche Platten haben sich niemals darunter befunden. Auch über den Verkauf dieser Platten haben sich Protokolle erhalten. Sie sind 1818 und 1826 als altes Kupfer, der Zentner zu 32 Taler, verkauft worden. Ausdrücklich wird aber dazu bemerkt, daß der Verkauf „erst nach geschehener gehöriger Vernichtung" erfolgte[2]). Im XIX. Jahrhundert hat das Kabinett, wie ich auf Erkundigung erfuhr, ebenfalls niemals Canalettosche Platten besessen. Aus dem Kupferstichkabinett kann also die bekannte Berliner Kunsthandlung die Canalettoschen Platten nicht erworben haben. Sie kann sie aber, wenigstens was die vor 1760 entstandenen Platten anlangt, auch von anderswoher nicht erworben haben. Denn sie sind sämtlich im Jahre 1760 vernichtet worden. Ein Zufall hat mir die Kenntnis dieser Tatsache vermittelt. In einem an sich hier nicht interessierenden Vortrag Hagedorns an den Prinzen Xaver vom 7. Mai 1764[3]) fiel mein Auge zufällig auf folgende Stelle: „Der Architektur- und Prospektmahler Canaletto ist gesonnen, nachdem ihm seine Platten nach denen in dem Churfürstlichen Bildervorrath befindlichen Prospekten im letzten Bombardement verbrannt, deren andere zu stechen, wenn ihm die Gemählde dazu gnädigst erlaubt würden. Es scheint, daß dieses unter gehöriger Vorsichtigkeit, wenn auf die unbeschädigte Zurückliefe-rung jegliches bey dem Empfang bescheinigten Stückes gesehen wird, einem durch Brand verunglückten Manne zu seinem bessern Fortkommen wohl zu gönnen sey". Hiernach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Platten damals untergegangen sind, und die Frage nach Neudrucken der vor 1760 entstandenen Platten, das sind alle Dresdner Ansichten mit Ausnahme der Ruinenblätter, ist damit endgültig erledigt. Es kann keine geben, und wenn Meyer welche gesehen haben will, so hat er sich getäuscht.

Auf der andern Seite erwuchs mir durch diese Entdeckung die Aufgabe, zu untersuchen, ob Canaletto seine Absicht, neue Platten nach den alten Bildern zu radieren, ausgeführt hat, ob die angeblichen Neudrucke nicht vielleicht von solchen neuen Platten herrührten. Diese Aufgabe war nicht ganz einfach. Denn ich mußte damit rechnen, daß Canaletto die neuen Platten den alten möglichst ähnlich gemacht haben würde, damit man sie nicht als Kopien erkennen könnte, die ja, selbst wenn sie vom Meister selbst herrühren, stets als minderwertig angesehen werden. Und bei seiner meisterhaften Beherrschung der Technik konnte ihm unter Zuhilfenahme alter Abdrucke die Herstellung täuschender Ähnlichkeit nicht schwer fallen.

(1) Vgl. v. Seidlitz im Neuen Archiv f. Sächs. Geschichte, Bd. 24 S. 335, wo eine Übersicht über die im Hauptstaatsarchiv verwahrten Akten der Generaldirektion der Königl. Sammlungen gegeben wird.
(2) loc. 18216. Cap. VIII N. 1, N. 11.
(3) loc. 894. Die neuerrichtete Kunstakademie betr., vol. I, fol. 135.

Digitized by Google

Ich ging also mit größter Aufmerksamkeit an eine Prüfung der sämtlichen Zustände. Ich muß gestehen, daß ich bei einer ganzen Anzahl von Abdrucken lange Zeit geglaubt habe, daß sie von einer solchen neuen Platte herrührten. Der vielfache, oft willkürlich und zwecklos erscheinende Unterschied in den Unterschriften, den Jahreszahlen, die Überarbeitungen im Bilde selbst waren sehr geeignet den einmal erwachten Argwohn zu bestärken. Immer wieder aber entdeckte ich doch schließlich Übereinstimmungen der Abdrucke untereinander, kleine übereinstimmende Ritzchen, Nester, Kratzer, die einen Zweifel daran ausschlossen, daß alle von derselben Platte stammten. Am längsten bin ich mir im unklaren geblieben bei der Ansicht der Elbbrücke von Neustadt aus (M. 12, s. Abb.). Vor allem war hier die vollständige Änderung der Schrift im höchsten Grad auffällig. Auf den Zuständen I, II, III (nach Meyer) lautet sie:

Perspective du Pont de Dresde sur l'Elbe, tirée de la vue du Palais de S M dit d'Hollande avec la part Laterale de l'Eglise catolique et bâtiments contigus.

ce tableau fait par ordre de S M le Roy de Pol et Elect de Saxe peint dessiné et gravé par Bern. Bel. dit Canal. 1748.

Auf den Zuständen IV, V dagegen:

Vue du Pont de Dresde sur l'Elbe avec la Part Laterale de l'Eglise Catolique et bâtiments contigus, tirée du Palais nommé d'Hollande.

Se trouvent chez l'auteur à Dresde et chez Pierre Fouquet à Amsterdam.

Peint et gravé par Bernard Belotto de Canaletto Peintre R^l Le tableau est dans la Galerie Royale de Dresde.

Also dieselbe Beschreibung mit andern Worten. Vue statt Perspective, tirée du Palais statt tirée de la vue du Palais, S M weggelassen, statt ce tableau fait par ordre: le tableau se trouve dans la Galerie, statt peint, dessiné et gravé: peint et gravé unter Weglassung der Jahreszahl. Neu hinzugekommen die Adresse von Fouquet. Diese Änderungen sind alle so geringfügig, so unnötig, die Adresse hätte auch unter Beibehaltung der alten Schrift leicht hinzugesetzt werden können, daß es unerklärlich schien, weshalb man sich die Mühe gemacht haben sollte, die ganze alte Schrift abzuschleifen und neu zu stechen. Zudem fehlten Spuren des Abschleifens, auch das Bild selbst wies viele Abweichungen auf, die zum Teil Meyer schon festgestellt hat, kurz, ich glaubte sicher, hier Abdrucke einer von Canaletto neuangefertigten Platte vor mir zu haben. Bestärkt wurde ich noch durch den viel härteren und langweiligeren Eindruck dieses Abdruckes. Und trotzdem ergab schließlich die peinlichste Untersuchung und Messung, daß doch dieselbe, allerdings stark überarbeitete Platte vorlag. Es fanden sich Schrammen, kleine Hilfslinien an Stellen und in einer Form, die eine beabsichtigte Nachahmung ausschlossen. Es war kein Zweifel mehr möglich, daß die Abdrucke IV, V von derselben Platte herrührten, wie I, II, III. Ich erkläre mir die Sache damit, daß diese Platte beim Bombardement nicht völlig zerstört, sondern nur teilweise beschädigt worden war und zwar an den Stellen, wo die Schrift stand und die Überarbeitungen sichtbar sind. Diese Stellen wurden abgeschliffen und neu gestochen. Die Beschädigungen im Bild selbst wurden überarbeitet. Die Abänderung (Modernisierung) der Schrift ist vielleicht vom neuen Verleger veranlaßt worden. S M und die Jahreszahl wurden als nicht mehr zutreffend weggelassen, der neue Standort des Bildes und die Adresse hinzugefügt.

Im Grunde also ein befriedigendes Ergebnis: Canaletto ist nicht sein eigener Kopist geworden. Er hat keine neuen Platten nach den alten Bildern hergestellt, es vielmehr, wie wir sehen werden, vorgezogen, neue Radierungen nach neuen Bildern zu schaffen.

Digitized by Google

VIII.

Die Kupferdruckerkunst hat in Deutschland nie in besonderer Blüte gestanden. Auch im XVIII. Jahrhundert herrschte allgemeine Klage darüber. „Unsere deutschen Kupferstecher von erstem Range", heißt es in Sulzers Allgemeiner Theorie der Schönen Künste, „haben Ursache darüber verdrießlich zu sein, daß der Mangel an guten Kupferdruckern ihnen einen Teil ihrer Kunst vernichtet oder doch beschwerlich macht." Noch Bause hatte viel Not mit den Kupferdruckern, unter deren ungeschickten Händen, wie sein Biograph Keil schreibt, seine besten Platten oft nur schlechte Abdrucke gaben. Öfter klagte er seinem Freund Wille, dem es auch in Paris nicht viel besser ging, seine Not und schließlich ließ er sich eine Presse bauen und unter seinen Augen drucken.

Auch in Dresden war es nicht gut mit der Kupferdruckerei bestellt. Zu Canalettos Zeiten gab es nach Hagedorn nur einen leidlichen Kupferdrucker, „den kunsterfahrenen Johann Gabriel Protze, der diese Profession allein dermahlen hier betreibt".[1]) Es war daher Hagedorns eifrigstes Bestreben, seiner neuen Akademie einen guten Kupferdrucker zu verschaffen[2]): „Es würde in Ansehung der Kosten als wegen des äußerlichen Rufs nachteilig sein, wenn Platten wie die Canalsche nach Rotari, um die besten Abdrücke zu haben, erst nach Paris geschickt werden müßten". Im Jahre 1767 hat er endlich Erfolg: Es gelingt ihm, den Kupferdrucker Pohland, einen geborenen Dresdner, der beim Kupferdrucker Riquet in Paris, in der Rue St. Jacques in Arbeit stand, nach Dresden zu ziehen. Er wurde, nachdem er vor den Professoren Canale, Boetius, Zucchi und Zingg Proben seiner Kunst abgelegt hatte, mit 200 Talern Jahresgehalt und gegen freies Quartier bei der Akademie angestellt; er hatte die Verpflichtung, nach Pariser Preis zu arbeiten, allen Akademiemitgliedern sechs Gratisabdrucke ihrer Platten zu liefern und einige Landeskinder in seiner Kunst zu unterweisen.[3])

Canaletto kam diese Besserung der Verhältnisse nicht zugute, da er ja schon 1766 Dresden verlassen hatte. Bei wem er seine Platten drucken ließ, hat sich nicht feststellen lassen. Es ist kaum anzunehmen, daß er sie ins Ausland zum Drucken versendet habe. Das wäre zu teuer geworden und hätte ihm eine Kontrolle des Druckers unmöglich gemacht. Er wird daher wohl in Dresden, oder vielleicht in Leipzig, doch einen Drucker ausfindig gemacht haben. Und zwar einen guten Drucker, der seinen Beruf verstand. Denn die an sich schon wegen ihrer Größe schwer zu druckenden Platten sind meist vorzüglich gedruckt, harmonisch, gut abgestimmt, nicht zu mager, nicht zu fett; nur selten einmal findet sich ein ungleichmäßig gedrucktes Blatt. Nur scheint der Drucker kein allzugroßes Gewicht auf Sauberkeit und Nettigkeit gelegt zu haben. Es kommen ziemlich viel Abdrucke mit ungereinigtem Plattenrand, mit Kratzern, Quetschfalten und ähnlichem vor, die offenbar auf unpflegliche Behandlung beim Drucker zurückzuführen sind. Auch die doppelten, ja dreifachen Plattenrandeindrücke, die bei einer sehr großen Anzahl von Blättern vorkommen, sind wohl auf Nachlässigkeit des Druckers zurückzuführen. R. Meyer meint, daß sie dadurch entstanden seien, daß man bei der damals oft üblichen Manipulation, die Druckpresse zugleich als Glättpresse für früher gedruckte wellig aufgetrocknete Blätter benutzte, wodurch natürlich neue Eindrücke der nicht immer gleichgroßen und gleichmäßig aufgelegten Platten entstanden. Es seien dies

(1) loc. 894. Acta, die neuerrichtete Kunstakademie betr., vol. I, fol. 166.
(2) l. c. vol. II, fol. 82.
(3) l. c. fol. 86 ff.

Digitized by Google

daher keine besonderen Abdrucksgattungen, wohl aber immer als ältere Drucke dadurch gekennzeichnet, da man später diese Art der Glättpresse nicht mehr anwendete. Ich möchte sie lieber darauf zurückführen, daß der Drucker Unterlagetafeln genommen hat, die nicht die gleiche Größe mit der Kupferdruckplatte hatten. Deren Ränder mußten sich dann beim Durchziehen durch die Presse ebenfalls in das feuchte Papier eindrücken. In der zeitgenössischen Literatur über Kupferstich und -Druck finden sich keine Vorschriften oder Hinweise, die diese mehrfachen Plattenrandeindrücke erklärten. Sie kommen übrigens auch bei Blättern vor, die noch in der Mitte der 60er Jahre entstanden sind und lassen m. E. keinen Schluß auf früheren oder späteren Abdruck zu. Neben sehr guten Drucken, die die Regel bilden, findet man auch ganz schwache und flaue. Es sind das Abdrucke von Platten, die viel gedruckt und dadurch abgenutzt wurden. Man rechnete damals auf nur etwa 600 Abdrucke von gut radierten Platten, „von denen die besten unter den ersten 100 oder 200 ausgesucht wurden. In den folgenden 100 fängt die Platte nach und nach an schlechter zu werden". Der Übelstand so kleiner Auflagen wurde natürlich sehr unliebsam empfunden, und Sulzer, aus dessen Enzyklopädie ich diese Angaben entnehme, rät, zu versuchen, ob nicht stählerne oder feine eiserne Platten zu gebrauchen wären. Von galvanischer Verstählung der Platte und ihrer Vervielfältigung auf galvanoplastischem Wege ahnte er natürlich noch nichts.

Besondere Not aber hat Canaletto mit dem Schriftstecher gehabt, oder der Schriftstecher mit ihm, dem nicht nur der deutschen, sondern auch der französischen Sprache unbesorgt unkundigen Meister. Die meisten Zustandsverschiedenheiten beruhen auf Änderungen der in französischer Sprache gegebenen Unterschriften der Blätter. Manchmal ist der Grund der vorgenommenen Änderungen nicht recht ersichtlich, manchmal ist es klar, daß sie Fehlerverbesserungen bedeuten; in letzterem Falle sind sie wichtig für die Bestimmung der Priorität des Abdrucks: die fehlerhafte Schrift bezeichnet den früheren Zustand. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Wilsdruffer Tor (M. 16). Auf diesem hatte Canaletto das Tor ursprünglich Porte d'Italie genannt. Er hatte das „Wilsche Tor", wie es damals kurz genannt wurde, für Wälsches Tor genommen und auf seine Art übersetzt. Nach Entdeckung des Irrtums ließ er d'Italie entfernen und d^te^ Wilsche Thor dafür setzen. Ähnlich verhält es sich mit dem Neumarkt mit der Hauptwache (M. 15), wo „Merenstraße" in Moritzstraße verbessert worden ist. Es gibt aber auch zahlreiche Änderungen in der Schrift, namentlich den Jahreszahlen, die sich nicht ohne weiteres als Verbesserungen erklären lassen. Auf alle diese Einzelheiten komme ich im letzten Abschnitt zu sprechen. Hier möchte ich nur noch einen Umstand erwähnen, der bei mehreren Blättern vorkommt. Sämtliche Sächsischen Blätter Canalettos sind mit dem von ihm selbst radierten, sehr schönen Sächsisch-Polnischen Wappen geschmückt. Manchmal ist dieses auf die Platte selbst radiert, manchmal ist es von einer besonderen kleinen Platte gedruckt. Solche kleine Platten hat Canaletto zwei benutzt, von denen eine zwei Kanonen, die andere nur eine auf der linken Seite hat. Von manchen Blättern finden sich Abdrucke mit Wappen von der Hauptplatte und mit Wappen von besonderer Platte. Vermutlich hat Canaletto die Wirkung des Wappens zur Schrift erst ausprobieren wollen und deshalb das Wappen zunächst noch nicht auf die Hauptplatte radiert, sondern von der kleinen Platte abgedruckt. Sehr wahrscheinlich erscheint mir das selbst nicht, doch habe ich keine andere Erklärung. Jedenfalls sind aber die Abdrucke, bei denen das Wappen von besonderer Platte gedruckt ist, wie keiner näheren Darlegung bedarf, die früheren.

Alle diese vielfachen, zum Teil sonderbaren Verschiedenheiten in den Unter-

Digitized by Google

schriften kommen nur auf Dresdner Ansichten vor. Das ist kein Zufall, denn diese Blätter sind diejenigen, die vor 1760, nämlich in den Jahren 1747 bis 1757 entstanden sind. Bei den übrigen, nach dem siebenjährigen Krieg entstandenen, findet man sie nicht mehr. Canaletto ist also durch sein Mißgeschick mit den Unterschriften gewitzigt worden und hat mehr Sorgfalt auf ihre Herstellung verwendet. Oder, wenn die Schuld am Stecher gelegen hat, so hat er nach dem Kriege einen besseren Stecher genommen.

Seine Blätter hat Canaletto ursprünglich offenbar selbst verlegt. Das taten damals fast alle deutschen Künstlerradierer. Nur zwei spätere Blätter tragen eine Adresse: die oben erwähnte Ansicht der Dresdner Elbbrücke (M. 12 IV, V) und der Königstein gegen Abend (M. 30). Sie lautet: Pierre Fouquet à Amsterdam. Mir ist über diesen Verleger nichts näheres bekannt. Ich habe ihn nur einmal erwähnt gefunden und zwar in dem für die Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts sehr wertvollen Tagebuch Willes[1]). Dieser berichtet unter dem 3. April 1767: M. Fouquet Marchand d'Estampes et de tableaux, d'Amsterdam, m'a apporté plusieurs dessins que Mr. Gall, fameux curieux de la meme ville m'envoye; mais ce n'est pas grand chose, quoique par de bons maitres.

IX.

Nach Brühls Tode wurde sofort gegen Heineken eine kriminelle Untersuchung eingeleitet, da man annahm, daß er in alle Angelegenheiten seines Gönners eingeweiht und verwickelt war. Eine genaue Darstellung dieses Prozesses hat A. Lehmann im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte, Bd. 25 S. 264ff. gegeben. Im Zusammenhang hiermit mußte er auch das Kupferstichkabinett abgeben und zwar an seinen langjährigen Rivalen Hagedorn. Hierüber hat sich ein sehr interessantes Aktenstück erhalten: Akta, die Kupferstich-Galerie und die Übergabe derselben von Heineken betr. 1764—1766, loc. 18216, Kap. VIII N. 2. Es beginnt mit einer vom Kurfürsten Friedrich Christian am 24. Dezember 1763, also vier Tage vor seinem Tode, gezeichneten Order, in der Hagedorn und dem Bergrat Eilenburger Verordnung geschieht: „sich in die Galerie d'Estampes conjunctim zu verfügen, den Geheimen Cammerrath v. Heineken dorthin erfordern zu lassen, und von ihm, welcher bei seiner fürdauernden Haft, jedesmal in Begleitung des die Wache bei ihm habenden offiziers erscheint, die vorhandenen Estampes nach denen Verzeichnissen zu übernehmen, demselben zwar bey dieser Gelegenheit den Durchgang durch die aus seinem Hause in die Galerie gehende Thür zu gestatten, jedoch solche, wenn die Expedition jedesmahl zu Ende, und der von Heineken sich wieder in sein Zimmer verfüget, wohl zu obsigniren, von dem ganzen Erfolg und Befund seinerzeit Anzeige zu thun, auch dabey den Hofmahler Dietrich zuzuziehen". Diese Übergabe erfolgte in der Zeit bis zum Juni 1764. Wertvoll ist dies Aktenstück vor allem durch die ausführlichen Bestandsverzeichnisse, die es enthält. Dadurch ersehen wir auch, was das Kabinett damals von Canaletto besaß. Zunächst finden wir unter den Italienern „huit paysages de Venise de Canaletto sur une feuille", einen Abdruck dieser Radierungen auf einem Bogen, der jetzt noch vorhanden ist. Sodann finden sich dieselben Landschaften noch einmal auf besonderen Bogen gedruckt und eine Ansicht von Pirna. Von anderen Canalettoschen Blättern war nichts zu finden. Eifriges Suchen ergab aber schließlich unter der Rubrik: Miscellanea „739 von den

(1) Mémoires et journal de J. G. Wille . . . par G. Duplessis avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt. Paris 1857, Band I, S. 348.

Digitized by Google

Dressdnischen Prospecten von Canale" und unter den Pièces dont le Salon est orné: „4 Prospekte von Dresden von Canal gestochen, unter Glass und Rahmen". Letzteres ist Tradition geblieben. Noch heute sind vier Dresdner Canalettos unter Glas und Rahmen ausgestellt.

Dieses Ergebnis war sehr auffällig. Wie kam das Kabinett zu dieser großen Zahl Canalettoscher Blätter? Besondere Wertschätzung derselben war es augenscheinlich nicht. Ich erkläre es mir damit, daß Brühl sie für das Kabinett gekauft hat, um Canaletto, auf königliche Kosten, damit eine Unterstützung zu gewähren. Schließlich ist aber die Ursache, warum sie ins Kabinett gekommen sind, weniger wichtig als die Tatsache, daß sich über 700 Abdrucke von den im Bombardement zerstörten Platten damals im Kabinett befunden haben. Denn diese Exemplare sind, wie ich annehme, in der Hauptsache diejenigen Canalettoblätter, die sich jetzt noch erhalten haben. Von den Exemplaren, die Canaletto vorher abgesetzt hat, sind sicherlich nicht viele auf uns gekommen. Der siebenjährige Krieg wird wohl die meisten vernichtet haben. Sie wanderten ja nicht in die Mappen der Sammler, sondern wurden an die Wand gehängt, in Bände gebunden und waren so allen Gefahren des Krieges und der Witterung usw. ausgesetzt. Daß aber tatsächlich die Bestände des Kupferstichkabinetts, bis auf die Blätter, die es jetzt noch besitzt, ins Publikum gelangt sind, ergibt sich aus den Akten[1]).

Schon im Jahre 1765 begann man damit, die Canalettoschen Blätter zu verschenken. Weder Hagedorn noch Graf Bose, der als Oberkammerherr nach Brühls Tod die oberste Direktion über die Königlichen Sammlungen erhalten hatte, legten Wert darauf, daß diese vielen Blätter im Kabinett aufbewahrt wurden. So erhielten im Jahre 1765 Hofrat Ferber, Kammerrat v. Heynitz, General von Block und Assistenzrat v. Gutschmidt, der spätere Kabinettsminister, je 10 Blatt von Dresden und 4 Blatt vom Königstein „so in die annoch ungebundenen Exemplaria kommen sollen". Geheimer Kriegsrat v. Vieth und der Oberküchenmeister Baron v. Kessel erhielten ein Exemplar von 11 Stück, „12 Blatt oder ein Exemplar" Se. Kgl. Hoheit Prinz Clemens und Kammerrat Zamoisky. Ferner kamen drei Blatt vom Königstein und drei Blatt von Pirna „zu denen noch ungebundenen Exemplarien für die Herrschaft". Auch 1766 werden die Schenkungen fortgesetzt. Ein Exemplar von 12 Stück ging nach Paris, 10 vues des débris de la tour St. Croix wurden zur komplettierung an verschiedene Rezipienten nachgeliefert. Unter den Beschenkten findet man den Oberkammerherrn und Hagedorn selbst, den Grafen Bünau auf Seuslitz und den Baron am Ende. Den Beschluß macht im Januar 1767 der Kassenschreiber Francke, der ein Exemplar oder 14 Blatt erhielt. Im ganzen wurden damals über 200 Exemplare verschenkt.

Seitdem stieß man die Blätter bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts allmählich durch Versteigerung, Vertauschung und Verkauf ab. 1776 erwarb der Dresdner Kunsthändler Rößler auf der Schloßstraße eine ganze Anzahl, um sie nach Petersburg und Paris zu schicken. 1804 kaufte der Kunsthändler Lambert für je 10 Taler 4 gr., im April 1805 tauscht der Kupferstecher Schumann 6 Stück, im Juni 1805 werden 12 Stück zu je 1 Taler 8 gr. verkauft; derselbe Preis wird 1808 bezahlt, 1822 werden 15 Prospekte versteigert.

Da die Canalettoschen Blätter nie Sammelobjekt gewesen sind, sondern es sich gefallen lassen mußten, mit allen andern Ansichtsblättern zusammengeworfen zu werden, finden wir sie nur selten in Katalogen oder sonst erwähnt. Die großen

(1) Bes. loc. 18216. Kap. VIII N. 1, fol. 26 ff.

Digitized by Google

Sammlungen des XVIII. Jahrhunderts hatten sie gar nicht oder nur ein paar Blätter davon. Eine Ausnahme macht, wie gewöhnlich, die Wincklersche in Leipzig, die unter ihren über 100000 Blättern auch das vollständige radierte Werk Canalettos, mit Ausnahme der Italienischen und Warschauer Blätter besaß: Collection de 25 feuilles de vues des divers palais Eglises et autres endroits de la ville de Dresde etc. de different format. Außerdem und mit dem Vermerk très rare die Ruine der Kreuzkirche[1]). Brandes in Hannover[2]) besaß keine Canalettos, Huber[3]) nur zwei italienische Landschaften. Adelung dagegen wieder besaß in seiner Kartensammlung alle sächsischen Ansichten Canalettos, die sich jetzt teilweise im Besitz der Königl. Öffentlichen Bibliothek in Dresden befinden. In ihrer 1796 erschienenen Beschreibung bemerkt er, daß Canalettos 18 große Blätter von Dresden, Pirna und Königstein sehr selten seien, weil wenig Abdrucke gemacht worden seien. Die beiden Ruinenblätter seien unter allen Canalettos die seltensten, die von Liebhabern mit 12 bis 15 Talern bezahlt würden. Jetzt gelten gerade diese Blätter für die wenigst seltenen und werden auch in guten Exemplaren nicht teurer als damals bezahlt. Auch in den Auktions- und Verkaufsverzeichnissen des XIX. Jahrhunderts kommen die Canalettos nur selten vor. Weigel bietet nur 1840 die Kreuzturmruine mit 1 Taler, 1857 die Ruinen der Pirnaischen Vorstadt und eine Ansicht vom Königstein ebenfalls mit je 1 Taler an. Öfter kamen sie im Straßenhandel und bei Trödlern vor und noch in den 1870er Jahren konnte man in einer Hausflur der Schloßstraße in Dresden ganze Kollektionen für wenige Taler erstehen.

Jetzt haben auch die Canalettos ihren Preisstand bedeutend erhöht. 1908 wurden in einer Versteigerung bei Börner für M. 12 52 M., für M. 15 66 M. bezahlt. In einem Katalog von Zahn und Jänsch in Dresden von 1908 schwanken die Preise zwischen 80 und 250 M., in einem 1910 erschienenen Katalog von Franz Meyer in Dresden werden 65 bis 200 M. verlangt.

X.

In Abschnitt VIII habe ich ein beschreibendes Verzeichnis der Radierungen Canalettos in Aussicht gestellt. Ursprünglich gedachte ich sämtliche Radierungen zu beschreiben. Da dies den vorliegenden Aufsatz zu umfangreich gemacht hätte, habe ich mich auf die Dresdner Radierungen beschränkt. Bei den übrigen kommen kaum Zustandsverschiedenheiten vor und ich befinde mich bei ihnen in der Hauptsache mit Meyer und Vesme in Übereinstimmung. Zudem sind sie, namentlich die Italienischen, die Warschauer und die beiden Einzelblätter so selten, daß praktische Gründe für ihre neue Beschreibung nicht vorliegen. Und auch die etwas häufigeren Pirnaer und Königsteiner Ansichten können nach Meyer und Vesme leicht bestimmt werden.

Die Dresdner Ansichten dagegen bedürfen zum großen Teil einer völlig neuen Bestimmung, da die Meyerschen nicht haltbar sind. Ich habe sie sämtlich beschrieben, auch soweit ich mit Meyer übereinstimme oder Zustandsverschiedenheiten nicht bestehen, und zwar aus praktischen Gründen: Jeder, der ein Dresdner Blatt zu bestimmen wünscht, soll sich darauf verlassen können, es in meinem Auf-

(1) Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes de feu Mr. Winckler par Michel Huber tome II Leipsic (erschienen 1803) Abt. 1 S. 164, II S. 1247.

(2) Catalogue raisonné du Cabinet d'Estampes de feu M. Brandes par M. Huber, Leipzig 1793.

(3) Notices générales des Graveurs etc. suivies d'un Catalogue raisonné par M. Huber, Leipzig 1787. S. 367.

Digitized by Google

satz zu finden. Aus praktischen Gründen habe ich auch die Meyersche Nummernfolge beibehalten, obwohl sie nicht streng chronologisch ist. Z. B. gehört Nr. 10 unbedingt vor Nr. 9, da Bild und Radierung 1747 entstanden sind: Der Garten und das Palais seines Gönners Brühl war bezeichnenderweise die erste Arbeit Canalettos in Dresden. Zwei Rubriken Meyers führe ich nicht mit auf: den Probedruck und den Neudruck. Probedrucke hat Canaletto nicht gemacht oder wenigstens nicht in Verkehr gebracht. Die drei einzigen Exemplare von Abdrucken ohne Schrift (Ansicht vom Sonnenstein M. 27, die Landschaft nach v. d. Heyden im Dresdner Kupferstichkabinett und Neumarkt mit Hauptwache, Vesme 15 I im British-Museum) rechtfertigen es nicht, bei allen übrigen Blättern festzustellen, daß es keine Probedrucke gibt. Daß es Neudrucke von den vor 1760 entstandenen Platten nicht geben kann, habe ich bereits ausführlich nachgewiesen. Von den übrigen könnten an sich neue Abdrucke gemacht worden sein, da es nicht ausgeschlossen ist, daß sich die Platten erhalten haben. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, weil die unruhigen Verhältnisse in Polen, wohin Canaletto die Platten mitgenommen hatte[1]), Jahrzehnte nach Canalettos Tod noch fortgedauert und eine Erhaltung der Platten nicht begünstigt haben. Zudem sind Abdrucke dieser Platten selten und ich habe keinen unzweifelhaften Neudruck von ihnen gesehen.

Endlich stelle ich auch die Verschiedenheit der Wappen bei den verschiedenen Blättern nicht fest, worauf Meyer eine große Sorgfalt verwendet hat. Denn ich vermag nicht einzusehen, welchen Nutzen das haben soll. Canaletto hat die Wappen frei radiert und es ist natürlich, daß kleine Abweichungen vorkommen. Es lag keine Veranlassung für ihn vor, die Wappen auf allen Blättern möglichst gleichmäßig zu gestalten und es lassen sich aus diesen Abweichungen keinerlei Schlüsse ziehen. Anders liegt natürlich der Fall, wenn sich bei demselben Blatte Verschiedenheiten der Wappen auf den verschiedenen Abdrucken finden. Das habe ich selbstverständlich stets festgestellt.

Im allgemeinen schicke ich noch folgende Bemerkungen voraus: Von gegenständlicher Beschreibung der Blätter habe ich abgesehen. Man findet sie vorzüglich und ausführlich bei Meyer und in der Richterschen Canalettomappe. Da es sich für mich bloß um Feststellung der Zustände handelt, so genügt die Überschrift und die von Canaletto selbst gemachte und von mir genau wiedergegebene Unterschrift. Nach ihnen kann jeder die Übereinstimmung seines Blattes mit dem beschriebenen feststellen. Als besondere Zustände habe ich nur Abdrucke aufgenommen, die gemacht worden sind, nachdem Canaletto im Bild oder in der Schrift absichtlich Änderungen an der Platte vorgenommen hatte. Kleine Unreinigkeiten, Verschiedenheiten in der Stärke des Druckes, Mehrheit der Platteneindrücke, Reinigung oder Nichtreinigung des Plattenrandes sind bei Canalettoschen Radierungen nicht von wesentlicher Bedeutung. Sie sind meist auf den Drucker zurückzuführen und für die Prioritätsbestimmung nur von problematischem Wert. Für das Abpolieren oder Abschleifen von Stellen gebrauche ich den allgemeinen Ausdruck „entfernen", da mir die damalige Art und Weise dieser Prozedur nicht bekannt ist.

Die Größen sind von Bildrand zu Bildrand und von Plattenrand zu Plattenrand gemessen. Als Bildrand habe ich die nie fehlende äußere Umfassungslinie genommen, die bis auf M. 11 stets die Schrift mit umschließt.

Der Strich in der Mitte der Unterschriften vertritt die Stelle des Wappens.

(1) Vgl. Adelung, Kritisches Verzeichnis der Landkarten usw., Meißen 1796, S. 75.

Digitized by Google

Auf Vollständigkeit macht mein Verzeichnis keinen Anspruch, da ich eine systematische Durchforschung sämtlicher in Frage kommenden öffentlichen und privaten Kabinette nicht vornehmen konnte.

Die Abkürzungen bedeuten:

H = Höhe. Pl = Platte(nrand).
Br = Breite. B = Bild(rand).

Die Abbildungen sind sämtlich nach Exemplaren des Dresdner Kupferstichkabinetts.

9.

NEUSTADT MIT JAPANISCHEM PALAIS.

Radiert nach dem 1748 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 607. Das Gerüst der Kirche ist auf der Radierung weggelassen.

Pl: H 532, Br 842 mm. B: H 511, Br 826 mm.

Perspective de La ville neuve, et du Palais La campagne de Loschuwitz, avec une partie de La Dresde, prise de la Prairie Joignante, aux Ecuries Roïales et à l'Orangerie	Peint dessiné et gravé par Ber: Bellotto dit Canaletto 1748 de S. M. dit d'Hollande et des Environs de Roiale Eglise catolique, et des Bastions de la ville de ce tableau fait par ordre de Sa Majeste le Roy de Pologne et Elec: de Sax & & &

I: mit der wiedergegebenen Unterschrift. Das vorderste rechte Pferd des Reisewagens hat nur einen Zügel. Der Steinquader in der linken unteren Ecke hat glatte Oberfläche. Das Wappen ist von besonderer Platte gedruckt.

II: wie I mit folgenden Änderungen: Die Jahreszahl ist entfernt und an ihrer Stelle Pein R^le^ gesetzt. Unter letzteres die Jahreszahl 1747 gestochen.

III: wie II. Der Steinquader ist wie ein Warenballen umschnürt und überarbeitet. Das vorderste rechte Pferd hat zwei Zügel. Die Schraffierungen im Himmel unbedeutend verengert.

IV: wie III. Die Fenster im Palais d'Hollande, das Dach des Hauses links davon überarbeitet. Das Wappen ist auf die Platte selbst radiert.

Da das Originalgemälde 1748 gemalt ist, so wäre an sich anzunehmen, daß die Abdrucke mit dieser Jahreszahl, als Verbesserung der falschen Jahreszahl 1747, die späteren seien. Das ist aber ausgeschlossen, weil 1748 nicht nachträglich auf abpolierter Stelle gestochen ist. Man sieht vielmehr ganz deutlich, daß Pein R^le^ und die Jahreszahl 1747 auf abpolierter Stelle stehen. Auch die Abdrucke mit den Überarbeitungen im Bild haben Pein R^le^ und 1747.

Der Sachverhalt wird folgender sein: Canaletto ist 1748 oder 49 Hofmaler geworden und wollte diesen Titel nachträglich auf die Platten stechen lassen, die diese Bezeichnung noch nicht trugen. Der Stecher hat hierbei irrtümlich die falsche Jahreszahl 1747 angebracht, vielleicht dadurch verführt, daß ihm gleichzeitig die Platte M. 10 übergeben wurde, die die Jahreszahl 1747 trägt.

Die Meyersche Erklärung trägt den Stempel der Unwahrscheinlichkeit an sich.

Meyer I^b^ habe ich nie gesehen. Auch das Dresdner Kupferstichkabinett hat diesen Zustand nicht.

10.

DIE BRÜHLSCHE TERRASSE.

Radiert nach dem 1747 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 602.

Pl: H 542, Br 843 mm. B: H 527, Br 824 mm.

Digitized by Google

Perspective de la galerie, et du Le comte de Brühl Premier Ministre, et prise de la maison du sieur conseiller Hoffman à La Ville neuve	Peint dessiné et gravé par Ber. Belotte dit Canaletto 1747. Jardin de son Excellence Mgr. des batimens contigus a la prairie d'Oster, ce Tableau fait par ordre de la Majesté le Roy de Pologne et Elec de Sax & & &

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Das Wappen ist von besonderer Platte gedruckt.
II: wie I, aber vor der Jahreszahl 1747 ist Pein R^le^ gestochen.
III: wie II, aber das Wappen ist auf die Platte selbst radiert.

Wegen des Zusatzes Pein R^le^ vergleiche die Bemerkung zu Nr. 9.

11.

DIE KATHOLISCHE KIRCHE.

Radiert nach dem 1748 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 608.
Das Gerüst der Kirche ist auf der Radierung weggelassen.
Pl: H 533, Br 822 mm. B: H 482, Br 808 mm.

Perspective de la Facade de la Roïale de S M, et des Environs de Neudorff sur l'Elbe, tirée ce Tableau fait par ordre de S M. le Roy de Pologne et Elec de Sax & & &	Eglise Catolique, avec une part du Palais du Jardin de S. Ece Mgr. Le Comte de Brühl Le Prer Ministre. Peint, dessiné, et gravé par Bernard Belloto dit Canaletto 1748.

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Wappen (mit einer Kanone links) von besonderer Platte. Der Schatten unter allen sechs Pferden des Hofwagens ist durch einen Lichtstreif unterbrochen. Rechts und links vom Kirchenportal ist der Boden nahezu weiß.
II: Ce tableau fait und 1748 entfernt. Die Stelle von ce tableau fait ist leer geblieben, an Stelle von 1748 ist gestochen: Pein R^le^. Die Jahreszahl 1748 ist darunter gestochen. Das Wappen ist ebenfalls von besonderer Platte, aber mit noch einer Kanone rechts. Im Bilde keine Änderungen.
III: Die Unterschrift wie II, das Wappen ist aber auf die Platte selbst radiert. Unter den vordersten Pferden ist der Lichtstreifen zugedeckt. Der Platz vor dem Kirchenportal und rechts davon leicht bearbeitet. Im Wasser und Himmel Überarbeitungen.

12.

DIE AUGUSTUSBRÜCKE (s. Abb.).

Radiert nach dem 1748 gemalten Bilde der Dresdner Galerie Nr. 606.
Das Gerüst der Kirche ist auf der Radierung weggelassen.
Pl: H 542, Br 832 mm. B: H 530, Br 819 mm.

Perspective du Pont de Dresde sur l'Elbe d'Hollande avec la part Laterale Ce tableau fait par ordre de S M le Roy de Pol et Elec de Sax & & &	tirée de la veue du Palais de S. M. dit, de l'Eglise Catolique et batimens contigus. Peint dessiné et gravé par Bernard Bellotto dit Canaletto 1749.

I: mit der oben wiedergegebenen Unterschrift. Wappen von besonderer Platte.
II: Die Jahreszahl in 1748 geändert. Wappen von besonderer Platte.
III: Die Jahreszahl entfernt. Dafür Pein R^le^, die Jahreszahl 1748 darunter. Das Wappen von besonderer Platte.
IV: Die Unterschrift wie folgt geändert:

Digitized by Google

Vue du Pont de Dresde sur l'Elbe Catolique, et Batimens contigus, tirée se trouvent chez l'auteur à Dresde Peint et gravé, par Bernard Belotto de Canaletto Peintre R[l]	avec la part Laterale de l'Eglise du Palais nommé d'Hollande et chez Pierre Fouquet à Amsterdam. Le Tableau, est dans la Galerie Royale de Dresde

Außer der völligen Änderung der Schrift finden sich noch zahlreiche Überarbeitungen im Himmel und im Wasser. Die Bretterdecke des Schuppens links ist stark überarbeitet, ebenso der bündeltragende Mann. Vgl. die Bemerkungen in Abschnitt VII. Das Wappen ist auf die Platte selbst radiert und ganz anders als der Zustände I—III.

13.
NEUMARKT MIT ALTEM GALERIEGEBÄUDE.

Radiert nach dem 1749 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 610.

Pl: H 545, Br 840 mm. B: H 524, Br 814 mm.

Perspective de la Facade de partie de l'Eglise Nôtre Dame Vue de la grande Garde La vue a été prise du Jüden-Hoff.	la Gallerie Roiale avec une et de la Pirnaische Gasse, aiant de l'autre côté le Gewandthaus Depeint dessiné et gravé par Ber. Beloto dit Canaletto Pein-R[le] 1749

I: mit der Unterschrift, wie sie oben wiedergegeben ist. Der Schatten des Bettlers, der im Vordergrund links an der Ecke der Galerie steht, reicht nur etwa bis in seine Schulterhöhe.

II: Die Unterschrift ist in der Weise geändert, daß avec une entfernt und statt dessen de Dresde gesetzt ist, vor partie auf der zweiten Zeile ist et gestochen, das de vor peint ist entfernt. Hinter Gewandthaus ist ein Schnörkel angehängt. Vielfache Überarbeitungen im Himmel und an den Wolken. Der Schatten des Bettlers reicht beinahe bis zur Laterne.

Das Wappen ist bei beiden Zuständen auf die Platte selbst radiert. Die von Meyer beschriebenen Zustände habe ich bis auf den IV, der gleich meinem II ist, nicht gesehen. Das Dresdner Kupferstichkabinett hat nur meine beiden Zustände.

14.
DER NEUSTÄDTER MARKT (s. Abb.).

Radiert nach dem 1750 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 612.

Pl: H 543, Br 837 mm. B: H 526, Br 817 mm.

Vuë dela Place dela Ville- neuve de Dres Porte noire et des deux grandes Ruës dites Rähnitz Gasse et Breite Gasse où l'on prise du nouveau corps de Garde vers l'entrée du pont 1750	den, de la grande Allée qui aboutit à la voit aussi la statuë Equestre du Roi Auguste II de Glorieuse mémoire et l'ancien Hôtel de ville Peint et gravé par Bernard Bellotto dit Canaletto Peintre Roial

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Das Wappen ist auf die Platte selbst radiert. Auf dem unteren Plattenrand Nadelproben links und unter dem Wappen.

II: wie I. Die auf diesem Blatt überhaupt ziemlich neue Parallelschraffierung des Himmels ist teilweise durch dazwischengelegte Kaltnadelstriche verengert.

Digitized by Google

Auf allen Exemplaren beider Zustände sind Nester im Vordergrund, am unteren Bildrand, namentlich rechts, die Canaletto teilweise durch Gegenschraffierung zu verdecken gesucht hat. Offenbar sind das die von Meyer sog. Rostflecken. Die von ihm erwähnten Schrammen in den Bäumen der Allee habe ich nicht gefunden.

15.

NEUMARKT MIT HAUPTWACHE.

Radiert nach dem 1750 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 613

Pl: H 548, Br 840 mm. B: H 525, Br 806 mm.

Perspective de la Place de côté le Gewandt-Haus, d'un autre l'Eglise la vuë a été tirée de la Merenstrasse	la Grande Garde, alant d'un Nôtre Dame, vers les Ecuries de S. M. depeint dessiné et gravé par Berd Bellotto dit Canaletto Penre Rle 1750.

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Das Wapppen auf die Platte selbst radiert.
II: wie I, aber Merenstrasse in Moritzstraße, depeint in peint geändert.

Im Bilde keine Unterschiede.
Nach Vesme besitzt das British Museum einen Probedruck ohne Schrift.

16.

DAS WILSDRUFFER TOR.

Radiert nach dem 1750 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 611.

Pl: H 531, Br 838 mm. B: H 522, Br 820 mm.

Vue exterieure de la Porte d'Italie des partie des magnifiques Pavillons où sont actulle-	Rempars de la ville de Dresden et de ment la Bibliotheque Roïale et le Théatre de l'Opéra Peint et gravé par Ber: Bellotto, dit Canaletto, Peintre du Roi 1750.

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Über die ganze untere Hälfte des Bildes gehen in der Richtung von links oben (Dach des Eingangspavillons des Zwingers) nach der Mitte und rechts unten zu (z. B. durch die Postsäule) zahlreiche Bündel ganz feiner Striche, die von irgendeiner äußeren Beschädigung der Platten herrühren und bis in die Schrift und das Wappen reichen.

II: In der Schrift sind folgende Änderungen vorgenommen worden: d'Italie des ist entfernt und statt dessen dte Wilsche Thor gestochen. Das r ragt bis in die Lanze des Wappens. Die Strichbündel sind schwächer geworden und sind in den letzten Abdrucken in der Luft nicht mehr sichtbar. Nacharbeiten im Himmel.

Das Wappen ist bei beiden Zuständen auf die Platte selbst radiert.

Dieses Blatt ist eines der wenigen, die ganz deutlich Kaltnadelnacharbeit im Himmel zeigen. Die weiße Stelle am Horizont links war Canaletto zu ausgedehnt und er verkleinerte sie durch mit dem Lineal gezogene Horizontallinien.

Vgl. die Bemerkung in Abschnitt VIII, S. 490.

17.

ALTMARKT MIT KREUZKIRCHE.

Radiert nach dem 1751 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 614.

Pl: H 538, Br 839 mm. B: H 518, Br 813 mm.

Digitized by Google

Vuë de la Grande Place de l'Eglise de la S.te. Croix Peint dessinné et gravé par Ber. Belloto dit Canaletto Peintre du Roy 1752	du Vieux Marchë du Coté et la Ruë dela Porte neuve

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Das Wappen auf die Platte selbst radiert. Im Schatten des Vordergrundes am Bildrand verschiedene Stellen, wo die Farbe nicht gehalten hat. Rechts vom Chaisenhaus finden sich auf manchen Exemplaren dunkle rundliche Flecke, deren Ursache nicht ersichtlich ist.

Meyer und Vesme kennen Abdrucke, wo das Wappen von besonderer Platte gedruckt ist; ich habe solche nicht gesehen, das Dresdner Kupferstichkabinett hat keine solchen Abdrucke.

18.

ALTMARKT MIT SCHLOSS-STRASSE.

Radiert nach dem 1751 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 615.

Pl: H 534, Br 840 mm. B: H 519, Br 815 mm.

Vuë de la Grande Place de la Rue du Peint dessinné et gravé par Ber. Belloto dit Canaletto Peintre du Roy 1752.	du vieux Marché, du Cote Chateau Royal

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Das Wappen ist auf die Platte selbst radiert.

Auch Meyer und Vesme kennen, abgesehen vom sog. Neudruck, keine verschiedenen Zustände.

19.

DIE FRAUENKIRCHE (Höhenblatt, s. Abb.).

Radiert nach dem Gemälde Nr. 617 der Dresdner Galerie.

Pl: H 770, Br 612 mm. B: H 739, Br 610 mm.

Vue de l'Eglise de Nôtre La Rammische Gasse; aboutissante au Prise du Grand Corps de Garde.	Dame, et de la Rüe, dite: Palais de Monsgr Le Chevalier de Saxe Peint et gravé par Berd Bellotto dit Canaletto Pein R 1757.

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Wappen auf die Platte selbst radiert. Zustandsverschiedenheiten nicht bekannt.

20.

DIE KREUZKIRCHE (Höhenblatt).

Radiert nach dem Gemälde Nr. 616 der Dresdner Galerie.

Pl: H 760, Br 620 mm. B: H 740, Br 616 mm.

Vuë, de l'Eglise et dela ainsi que d'une partie de l'Hôtel de S. E.	Rue de Ste. Croix Monsgr le Comte Rutowski, Feld Marechal General Peint et gravé par Berd Bellotto dit Canaletto Pein R 1757.

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Wappen auf die Platte selbst radiert. Zustandsverschiedenheiten nicht bekannt.

Digitized by Google

21.

AUSSENANSICHT DES ZWINGERS.

Radiert nach dem Gemälde Nr. 609 der Dresdner Galerie.

Pl: H 553, Br 836 mm. B: H 525, Br 894 mm.

Vüe laterale des Galleries du Zwinger, d'Ostra et vers la Porte de Wilsdruff;	avec le Pont, qiu degage vers l'Allée prise d'une des serres de l'orangerie Roïale. Peint et gravé par Ber^d Belloto dit Canaletto Pein~ R~ 1758.

I: mit der beschriebenen Schrift. Das Wappen auf die Platte selbst radiert.

Meyer und Vesme kennen noch Abdrucke von der namentlich in der Umzäunung im Wasser überarbeiteten Platte.

22.

INNENANSICHT DES ZWINGERS.

Radiert nach dem Gemälde Nr. 629 der Dresdner Galerie.

Pl: H 542, Br 828 mm. B: H 520, Br 798 mm.

Vuë interieure des Pavillons et des Galleries du Roïale, et les Cabinets d'Estampes, des Mathematiques, et des 1. Partie du Chateau Roïal. 2. le Jeu de Paume. 3. le Palais de	Zwinger ou se conservent, la Bibliotheque Curiosités de la Nature et de l'Art; prise du Pavillon principal S. A. R. Mg^r le Prince Electoral. 4. le Theatre de l'Opera. peint et gravé par Ber^d Belloto dit Canaletto Pein~ R~ 1758.

I: mit der beschriebenen Schrift. Das Wappen auf die Platte selbst radiert. Es sind keine anderen Zustände bekannt.

32.

DIE RUINEN DER KREUZKIRCHE.

Radiert nach dem 1765 gemalten Bild der Dresdner Galerie Nr. 638.

Pl: H 535, Br 643 mm. B: H 524, Br 635 mm.

Vue des débris, de la Tour de Ste Croix, qui s'écroulà le 22me glise, laquelle avoit péri par le Bombardement de la Ville de Dresde, en 1760 Dedié, a Son Altesse Royale, Madame La vue a été prise, du Cabinet de M^r. le Surintendant Ecclesiastique Docteur am Ende	de Juin 1765, dans le tems qu'on commencoit à relever l'E- ▭ 10 au^mes de Dresde, selon le pan de Mur qui demeurà sur pied, haut de 120 au^nes l'Electrice Douairiere de Saxe par Son très soumi Serviteur Bern: Belotto de Canaletto Mem^bre de l'Acca:^mie Elec:^le des Arts 1765.

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Das Wappen auf die Platte selbst radiert.
II: mit derselben, jedoch ist soumi in soumis verbessert.

Vesme kennt noch einen Zustand, der in der Unterschrift Veränderungen aufweist: Nach 1760 heißt es da: On voit aussi les maisons qui bornent la place de l'Eglise et d'un coté au fond une partie de la Place du vieux marché, sur le devant des fondem:^s de la nouve^le Eglise. _____ 5. 10. au^nes de Dresde, le pan de Mur usw. wie oben. La vue a été prise..... Anstatt der Widmung steht: Peint et gravé par Ber: Belotto de Canaletto, Membre de l'Academie Electorale des Arts.

Digitized by Google

33.

DIE RUINEN DER PIRNAISCHEN VORSTADT.

Radiert nach einem im Besitz des Prinzen Xaver gewesenen, jetzt unbekanntem Bilde.

Pl: H 530, Br 648 mm. B: H 521, Br 638 mm.

Vuë des ruines des Fauxbourgs de la Ville de Dresde attenant au fauxbourg de Pirna. On déçouvre dans le lointain le

Dédié a Son Altesse Royale Monseigneur le

D'aprés le Tableau Haut 2 Pieds 10 1/2 p: Large 3 Pieds 11 p: que Son Altesse Royale possede. peint et gravé

entre aûtres, de la maison de Fürstenhof, près du fossè Rempart de la Ville neuve, la Vigne de Naumann, et les collines des environs

Prince Xavier Administrateur de Saxe & & &

par son très soumis Serviteur Bern: Belotto de Canaletto Mem:bre de l'Acca:mie Elec:le des Arts 1766.

I: mit der beschriebenen Unterschrift. Das Wappen auf die Platte selbst radiert. Zustandsverschiedenheiten nicht bekannt.

Digitized by Google

AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Mit elf Abbildungen auf fünf Tafeln

Von W. MARTIN

II.

Leider war mein Aufenthalt in Paris zu kurz, um außer den Bildern auch noch die ausgestellten Zeichnungen alter Holländischer Meister und die Radierungen Rembrandts eingehend kritisch zu betrachten. Genußreich war die Betrachtung allerdings. Namentlich unter den Rembrandtzeichnungen, von denen die meisten alte Bekannte waren von der Leidener Rembrandtausstellung (1906), befanden sich vorzügliche Stücke, unter denen diejenigen der Sammlungen Léon Bonnat und Walter Gay besonders hervorragten.

Von der kritischen Betrachtung der Gemälde werden im folgenden die Resultate kurzgefaßt publiziert als Fortsetzung und Schluß meiner Bemerkungen im Oktoberheft dieser Zeitschrift.

Ein merkwürdiges Bild war Nr. 85, CORNELIS DE MAN, Der junge Gelehrte. Sammlung Porgès. Ein farbenfrohes Bild, sorgfältig gemalt, der Komposition nach beeinflußt von den Geographenbildern des Delfter Vermeer. Namentlich das Lachsrot des Anzugs des Jünglings ist von großer Leuchtkraft. Das Bild steht allerdings keinem Maler näher als Cornelis de Man: der Kamin rechts erinnert stark an den gleichen Gegenstand auf den bekannten Bildern bei Six und in der Ermitage. Das Bild wurde — wie von Plietzsch dieser Tage wieder hervorgehoben wurde[1]) — von Thoré und Havard für ein Werk Vermeers gehalten.

Nr. 85 bis. METSU, Die Kuchenbäckerin. Sammlung des Fürsten A. de Broglie. Echtes, charakteristisches Bild des Meisters, in der Komposition ganz von dergleichen Darstellungen des Gerrit Dou beeinflußt. Die Gegenstände (Äpfel, Wiegschale usw.) sind vorzüglich gemalt.

Nr. 86. HENDRICK DE MEYER, Belagerung der Stadt Hulst. Sammlung Roger Douine. Eines der besten Bilder des Meisters in dieser Art.

Nr. 87. MIEREVELT, Männliches Bildnis. Sammlung Emile Wauters. Nicht von Mierevelt. Einen anderen Namen kann ich nicht vorschlagen.

Nr. 88. FRANS VAN MIERIS der Ältere, Bildnis des Malers. Sammlung A. Mayor. Stellt nicht den Maler dar, sondern einen Gelehrten, wie deutlich hervorgeht aus dem trefflichen Bücherstilleben auf dem Tisch neben ihm. Vielleicht ist der Dargestellte unter den damaligen Leidener Universitätsprofessoren zu suchen.

Nr. 89. J. M. MOLENAER, Im Wirtshause. Sammlung Flersheim. Echtes Bild.

Nr. 90. DERSELBE, Trinker. Sammlung Porgès. Hübsches Bildchen aus der Frühzeit des Meisters; früher in der Sammlung Roelofs Heyermans in Rotterdam. Steht technisch zwischen Hals und Judith Leyster.

Nr. 56. DERSELBE, Das Trio. Sammlung des Grafen Potocki. Charakteristisches Frühbild, genau so gemalt wie das Bild der Sammlung des Freiherrn Heyl in Worms, das Bild in der Großh. Galerie zu Oldenburg usw.

Nr. 57. DERSELBE, Das Konzert. Sammlung des Grafen Potocki. Aus derselben Zeit wie Nr. 56, jedoch technisch mehr zu den bekannten Bildern der Samm-

(1) Vermeer van Delft, von Eduard Plietzsch. Leipzig, Hiersemann, 1911, S. 137.

Digitized by Google

lung van Loon in Amsterdam stimmend. (Diese Bilder sind abgebildet in Hofstede de Groots Prachtwerk über die Porträtausstellung im Haag, 1903).

Nr. 91. NICOLAES MOLENAER, Landschaft mit Schlittschuhläufern. Sammlung Boas. Echt.

Nr. 92. P. MOLYN, Sammlung Ritter de Stuers. Hübsches echtes Bildchen.

Nr. 94. MOREELSE, Damenbildnis. Sammlung Porgès. Nicht von Moreelse. Sonderbares Bild.

Nr. 95 und 96. DERSELBE, Männliches und weibliches Bildnis. Sammlung Arnold Seligmann. Wohl echt.

Nr. 97. MORO, Damenbildnis. Sammlung Sperling. Schönes Bild, jedoch nicht von Moro. Es ist technisch der Brügger Malweise jener Zeit verwandt.

Nr. 98. DERSELBE, Bildnis eines Herren. Sammlung Thébauld-Sisson. Von einer ganz anderen Hand wie die vorige Nummer. Ebenfalls nicht von Moro, aber wohl aus derselben Zeit. Gutes Bild.

Nr. 99 — 101. AERT VAN DER NEER. Alle drei echte Bilder. Das erste, eine Morgendämmerung, war von Herrn Ed. Kann ausgestellt. Sehr schön ist der Mondschein der Sammlung Flersheim (Nr. 100), welches Bild bekannt geworden ist, als es sich in der Sammlung Schubart befand. Vorzüglich in seiner Art ist auch das Bild der Sammlung Princesse Murat (Nr. 101), eine Winterlandschaft von außerordentlicher Qualität. Wir bilden dieselbe hierbei ab.

Nr. 102. EGLON V. D. NEER, Lautenspielerin. Sammlung Porgès. Echtes, aber nicht besonders anziehendes Bild.

Nr. 103 — 105. ADRIAEN VAN OSTADE. Der Meister war nicht sehr gut vertreten; wirklich hervorragende Bilder des Meisters fehlten. Das Bild der Sammlung Baron d'Erlanger (Nr. 103), eine Wirtshausszene, schien mir echt. Auch war ein echtes, frühes Bild die Wirtshausszene der Sammlung Sperling (Nr. 104), jedoch Nr. 104 bis, der Maler in seiner Werkstatt (Sammlung Porgès) ist eine schlechte Kopie nach dem bekannten Stich Ostades (B. 32), während das Frühbild, welches die Marquise d'Aoust sandte (Nr. 105, Interieur de Cabaret) einen Victorinusartigen Eindruck machte. Es hing jedoch zu hoch, um richtig beurteilt werden zu können.

Nr. 106. ISAAC VAN OSTADE, Strandbild. Sammlung Sperling. Vortreffliches Bild in feinem Silberton. Charakteristisch für den Meister. Wir bilden es hierbei ab.

Nr. 106 bis. DERSELBE, Schlittschuhläufer. Sammlung Princesse Murat. Bestimmt nicht von Ostade, sondern von einem gleichzeitigen Nachahmer. Gutes Bild.

Nr. 107. ANT. PALAMEDESZ, Dame am Spinett. Sammlung Porgès. Nicht von Palamedesz.

Nr. 108. DERSELBE, Musikalische Gesellschaft. Sammlung Porgès. Echtes Spätbild, gut erhalten.

Nr. 109. PAULUS POTTER, Vieh in der Weide. Sammlung Porgès. Schlechtes Bild, nicht aus dem XVII. Jahrhundert.

Nr. 110. RAVESTEYN, Damenbildnis. Sammlung Noël Bardac. Dem Ravesteyn nahestehendes, aber nicht eigenhändiges Bild.

Nr. 110 bis. DERSELBE, Damenbildnis. Sammlung Stanislas Lami. Unzweifelbarer Paulus Moreelse, gemalt in derselben Technik wie das bekannte Selbstbildnis im Mauritshuis.

Nr. 111 — 131. REMBRANDT. Sämtliche Bilder hingen in nicht gerade günstiger Beleuchtung und manches war kaum kritisch zu betrachten. Ferner wurde die Notwendigkeit einer Rembrandtnachahmer-Ausstellung deutlich, sowie die einer Pu-

Digitized by Google

blikation von möglichst vielen Abbildungen nach Arbeiten dieser Nachahmer, von denen so viele entweder nur dem Namen nach oder nur durch ihre Werke bekannt sind. Man wünschte sich auch eine Repliken- und alte-Kopienausstellung, damit endlich einmal näheres festgestellt werden kann über die zahlreichen offenen Fragen, welche noch in der Rembrandtforschung existieren. Es könnte dabei vielleicht vieles herauskommen bezüglich Hilfe und Kopierarbeit seiner Schüler in seiner Werkstatt, Hilfe Rembrandts selbst bei der Ausführung von Werken seiner Schüler, und endlich würde dann auch die Rembrandtnachahmung im XVIII. Jahrhundert (in Holland, England und Deutschland) sowie im XIX. Jahrhundert (in Belgien und vor allem in Frankreich in den Tagen Delacroix') deutlicher hervortreten.

Einundzwanzig Gemälde waren in Paris als von Rembrandt gemalt ausgestellt. Darunter waren herrliche Bilder von „unbescholtener" Echtheit, z. B. das Bildnis des Arnold Tholinx von 1656 (Nr. 120, Sammlung Mme André, Bode Nr. 449), das Bildnis der Saskia von 1632 (Nr. 121, Bode Nr. 149) aus derselben Sammlung; die Diana im Bade der Sammlung Warneck (Nr. 117, um 1630—31, Bode Nr. 47) usw. Ferner waren folgende echte Bilder von Bedeutung ausgestellt: der schöne, breit gemalte Greis der Sammlung Kleinberger (Nr. 123, s. Abb.), Christus in Emmaus, das bekannte, um 1629 gemalte Bild der Sammlung Mme André (Nr. 124, Bode Nr. 9), die Susanna der Sammlung Bonnat (Nr. 129, Bode Nr. 323), der 1632 gemalte Joris de Caullery (Nr. 127, Bode Nr. 84), aus der Sammlung Yerkes nach Europa zurückgekehrt und jetzt Eigentum des Herrn Jacques Seligmann; der Christuskopf der Sammlung Maurice Kaun, jetzt Eigentum Kleinbergers (Nr. 125, Bode Nr. 414) und einige andere Bilder, wie das Selbstbildnis auf Kupfer der Sammlung der Gräfin Delaborde (Nr. 122, Bode Nr. 549) usw.

Ein anfangs Zweifel erregendes, aber doch nach meiner Überzeugung echtes Bild ist der Barmherzige Samariter der Sammlung Porgès (Nr. 111, Bode Nr. 330). Sobald man sich an die eckige Zeichnung und die an einigen Stellen etwas harmonielose Färbung gewöhnt hat, sieht man überall die überzeugend Rembrandtschen Pinselstriche und Farben. Namentlich das Weiß des Kranken ist für Rembrandt charakteristisch: man vergleiche es nur mit dem Weiß auf Bredius' Negerbild im Mauritshuis.

Nr. 112, die Alte mit der Bibel (Sammlung Porgès, Bode Nr. 392), ist mindestens zweifelhaft. An der Oberfläche des Bildes sieht man erstens eine dicke Masse glänzenden Firnisses, unter dem eine Malerei sichtbar ist, welche, wie mir scheint, ganz in einem sogenannten „Galerieton" gemalt worden ist. Verdächtig ist ferner, daß die Sprungbildung, welche durch diese Malerei hindurchgeht, nicht die des XVII. Jahrhunderts scheint. Die oberflächliche Schraffierung mit dicker Farbe, mit parallelen kurzen Pinselstrichen über flach bemalte Teile, ist nicht Rembrandtisch. Ferner paßt die sorgfältige Malweise des Gesichts nicht zu der oberflächlichen Behandlung der Hände, des Stuhles, des Gewandes usw. Man kann sich daher keine Periode denken, in welcher Rembrandt dieses bis jetzt um 1650 datierte Bild hätte malen können. Die rechte Hand der Frau mit einem Teil des Ärmels ist einer Hand Rembrandts entlehnt, z. B. der des Titus aus der sogen. Judenbraut im Amsterdamer Reichsmuseum. Auch der Kragen, die Leibbinde usw. sehen aus, als wären sie Teilen der Judenbraut nachgemalt. Einen Pelzbesatz und ganz ähnlichen Faltenwurf im Schoße findet man auf dem Kasseler sogen. Apostel Bartolomäus. Das auf allen Abbildungen ungemein stimmungsvoll wirkende Bild war mir, als ich es im Original sah, eine große Enttäuschung. Es bleibt sogar von dem auf den Abbildungen so sympathischen frommen Blick wenig übrig, zumal da der Mangel an

Digitized by Google

plastischer Durchbildung des Ganzen so unschön wirkt. Die Frau hat keinen holländischen Typus. Das Bild sieht mir aus wie eine vielleicht englische Fälschung aus dem XVIII. Jahrhundert. Aber definitiv läßt sich deshalb nichts sagen, weil es nicht ausgeschlossen ist, daß das Gemälde bei eingehender Untersuchung in gutem Licht zahlreiche Übermalungen aufweist und sich sodann z. B. als ein von Rembrandt angefangenes, später von unbefugter Hand vollendetes Bild entpuppen könnte. Valentiner, welcher es als „unvollendet" charakterisiert[1]), würde dann in gewissem Sinne recht haben.

Nr. 113 und 114. Sogenannte Bildnisse des Adriaen van Rijn und dessen Frau (Bode Nr. 358 und 359). Sammlung Porgès. Im Gegensatz zum vorigen Bilde ist der Anblick dieser beiden Gemälde ein Genuß. Die Behandlung der Farben ist flott, die Färbung angenehm. Die Zuschreibung an Rembrandt kann aber doch nach meiner Meinung nicht ohne weiteres beibehalten werden, es sei denn, daß sich herausstellen würde, daß die fraglichen Stellen (die dicken Schatten der Figur der Frau, die fleckigen, pastosen Teile der Wangen bei beiden, das unrembrandtsche lackartige Schwarz in der Kleidung des Mannes) Übermalungen sind. Das ließ sich auch bei diesen Bildern nicht genügend feststellen. Der Eindruck auf der Ausstellung war: nicht Rembrandt. Ich möchte die Bilder zusammenbringen mit den großen, irrtümlich Nicolaes Maes genannten Kartenspielern der National Gallery in London, welche dasselbe Rot aufweisen wie die Frau. An Bernard Fabritius — dessen Namen die Porgèsschen Bilder einen Moment hervorrufen — läßt sich deshalb nicht denken.

Nr. 126. Studienkopf eines Mannes. Sammlung Sperling. Das Verhältnis zu dem Kasseler Exemplar dieses Bildes, mit dem es übereinstimmt, wäre näher festzustellen.

Nr. 128. Bildnis eines Greises. Sammlung François Flameng. Ich vermag in diesem Bilde Rembrandts Hand nicht zu erkennen.

Nr. 130. Bürgermeister Six am Fenster. Sammlung Bonnat (Bode Nr. 319). Abgesehen von der schlecht verstandenen Haltung (der rechte Fuß ist viel zu niedrig angesetzt und der rechte Arm ist etwa um ein Drittel zu kurz) ist die Färbung nicht überzeugend Rembrandtisch. Nirgends bei Rembrandt kommt das, wie mir scheint mit Chromgelb gemischte Grün vor, welches die Bäume vor dem Fenster zeigen und auch die sonderbare Farbenkomposition von Schwarz (Kleidung), Rotbraun (Haare), Gelb (Fensterrahmen) und Hellgrün (Bäume) mutet für Rembrandt wunderlich an. Am meisten habe ich gegen die Malweise, welche überall kleinlich ist. Die Bäume sind ängstlich mit kleinen, quer gegeneinander gestellten Pinselstrichen in flüssiger Farbe gemalt. Die Lichter auf der Fensterbank und im Fensterrahmen sind ebenfalls nicht überzeugend. Das Ganze sieht aus als sei es ein im XIX. Jahrhundert mit Tubenfarben auf Kreidegrund gemaltes Bild, welches einige Male gut gefirnißt und nachher wieder gereinigt und etwas geglättet wurde. Es scheint mir nach der Rembrandtschen Radierung angefertigt.

Nr. 131. Christus am Kreuz. Sammlung Bonnat (Bode Nr. 318). Sieht eher als eine van Dyck-Nachahmung aus, scheint aber eine Kopie zu sein nach einem echten Rembrandt in der Sammlung Johnson in Philadelphia, den ich aber nicht kenne.

Nr. 132. ISAAC RUYSDAEL, Landschaft mit Vieh. Sammlung A. Mayor. War ein typischer Jacob Salomonsz. Ruisdael.

(1) Klassiker der Kunst, Rembrandtband.

Digitized by Google

Nr. 133 — 137. JACOB RUISDAEL. Ein schönes Bild ist die Ruine Brederode, mit feiner silbergrauer Luft (Nr. 133), welche von Mme André ausgestellt war. Auch der Wasserfall der Sammlung Porgès (Nr. 134) ist ein vorzüglich erhaltenes, echtes Bild aus der mittleren Zeit des Meisters, in dem u. a. das Wasser des Vordergrundes und die Felsen rechts hinten mit der Schafheerde ganz vortrefflich wirken. Herr de Jonge stellte ein dick gemaltes, kleines Bild von wunderbarer Qualität aus (Nr. 135), aus dem Anfang der fünfziger Jahre, eine Furth am Waldesrande, mit Dünen im Hintergrunde (siehe die Abbildung). Aus derselben Sammlung war noch ein zweiter Ruisdael zu bewundern (Nr. 136), eine etwas später gemalte Waldlandschaft mit einer Holzbrücke (s. Abb.). Nicht von Ruisdael gemalt, sondern eine alte, etwa aus dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts stammende Kopie, scheint die Ansicht von Haarlem (Nr. 137, Sammlung Kleinberger), in der namentlich die lieblos behandelten roten Dächer und die Luft störend wirken.

Nr. 138. SALOMON RUISDAEL, Rückkehr vom Fischfang. Sammlung Ed. Kann. Echtes Bild.

Nr. 139. DERSELBE, Kanallandschaft. Sammlung Sperling. Echt, die Stadt Schoonhoven (?) im Hintergrunde. Herrlich gemalte Weidenbäume im Vordergrunde.

Nr. 140. DERSELBE, Landschaft mit Brücke. Sammlung Baron Edmond de Rothschild. Ist ohne Zweifel gemalt von dem van Goyen-Nachahmer Anthonie van der Croos.

Nr. 141. PIETER VAN SLINGELAND, Junge Dienstmagd. Sammlung A. Mayor. Ist, wenn ich nicht irre, eine Kopie nach einem verschollenen Bilde von Gerard Dou (Martin Nr. 282).

Nr. 142 — 149. JAN STEEN. Es waren unter den Bildern einige recht gute Exemplare, unter denen mit Recht die in den Figuren großartige Unmäßigkeitsszene der Sammlung Porgès (Nr. 142, vgl. die Abb.) den Ehrenplatz behauptete. Das Bild, welches das gleiche Thema behandelt wie die bekannten Bilder der Sammlungen des Herrn Schloß †, des Herzogs von Wellington und des Hofmuseums in Wien, ist leerer in der Komposition als jene und beweist in seinem nicht gerade angenehmen Hintergrunde wie nachlässig Jan Steen oft sein konnte in denjenigen Teilen der Komposition, welche ihn weniger interessierten. Großartig gemalt und empfunden ist aber die junge sitzende Frau, welche die Bibel mit Füßen tritt, und prächtig koloristisch komponiert das Stilleben auf dem Tisch. Der Schinken rechts auf dem Fußboden ist ebenso vorzüglich gemalt wie der auf dem Bilde des Herzogs von Wellington.

Aus des Meisters Spätzeit war ein charakteristisches, in bunten, ziemlich hellen Farben gehaltenes Bild eingesandt von Herrn Ed. Kann (Nr. 143): die Siesta; technisch am besten zu vergleichen mit dem bekannten Leiermann der Sammlung Wantage in London. Dr. Melville Wassermann stellte ein Interieur von Jan Steen aus (Nr. 144), während die Sammlung de Jonge, welche sich durch treffliche Bilder auszeichnet, das seit der Leidener Rembrandtfeier-Ausstellung (1906) bekannte Bild mit dem Taubenschlag (Nr. 145, vgl. die Abb.) hergegeben hatte. Das Bild ist, wie ich früher schon in dieser Zeitschrift[1]) betonte, meiner Meinung nach charakteristisch für Jan Steens Frühzeit. Der Hintergrund erinnert an Jan van Goyen, sowohl in der Malweise als in der Komposition.

Gut komponiert, in der Wiedergabe der Stoffe und im Helldunkel vortrefflich, ist das rechts unten bezeichnete Bild mit Kartenspielern der Sammlung Allen Lobl

(1) III. Jahrgang, 1910, S. 181.

Digitized by Google

(Nr. 147). In der Mitte Jan Steen selbst, welcher in einen Spiegel schaut, den eine Alte hinter einen der Spieler hält, damit die anderen sehen können, welche Karten er in der Hand hält. Steens Frau zeigt uns triumphierend eine Attout. Die orientalische Tischdecke ist koloristisch hervorragend. Leider harmoniert die Farbe der Kleidung von Steens Frau nicht gut zum Übrigen. Man scheint nach Reinigung des Bildes einen zu blassen Firniß angewandt zu haben. Koloristisch und im allgemeinen durch die vorzügliche Qualität sehr anziehend wirkte der Besuch des Arztes, aus der Sammlung der Prinzessin Murat (Nr. 149). Das rechts unten bezeichnete, anbei abgebildete Gemälde schließt sich technisch ganz einer ähnlichen, dem Earl of Northbrook gehörenden Komposition[1]) an und wäre zeitlich um 1655 anzusetzen. Fälschlich Jan Steen zugeschrieben waren Nr. 146 und 148. Letzteres Bild, von der Prinzessin Murat eingesandt, ist eine schlechte Kopie nach dem bekannten reizenden Gemälde in der Sammlung Liechtenstein in Wien. Ersteres, eine Galante Szene aus der Sammlung der Marquise d'Aoust, ist offenbar eine Nachahmung, welche aber jedenfalls auf eine Komposition Jan Steens zurückgeht. Der rötliche Ton und die Sprungbildung stimmen nicht zu Jan Steen.

Nr. 150—156. GERARD TERBORCH. Der Meister war gut vertreten. Als Hals war das kleine Bildnis Nr. 48 ausgestellt, welches wir schon in unserem ersten Aufsatz besprachen.

Nr. 150. Dame bei der Toilette. Sammlung Alb. Lehmann. Bild der mittleren Zeit. Schöne Rückenfigur, wenn auch nicht so hervorragend wie die Cellospielerin auf dem Berliner Bild (vgl. die Abb.).

Nr. 151. Die Näherin. Sammlung Alb. Lehmann. Das bekannte Bild der Sammlung Sellar (Auktion in Paris, 6. Juni 1889), welches 1898 bei Sedelmeyer war. Die Frau sitzt bei einer Wiege, welche vor einem Kamin steht. Einfache, ruhige Komposition, feiner silbergrauer Ton vorwiegend, neben mattem Graugrün.

Nr. 152. Die Gefangene (s. die Abb.). Sammlung Max Flersheim. Es sind zwei Gefangene darauf: die Frau sowohl wie der Mann, dem die Hände mit einem Halstuch auf den Rücken gebunden sind. Ist ein unzweifelbarer Willem Duyster. Schon früher, als es sich in der Sammlung Dahl in Düsseldorf befand, dann als es 1904 von Herrn Dahl auf der Düsseldorfer Ausstellung gezeigt wurde, und endlich auf der Dahlschen Auktion in Amsterdam 1905 wurde es von fachmännischer Seite allgemein als Duyster anerkannt. Typisch für Duyster ist die emailartige Fleischfarbe des Antlitzes und der Hände der gefangenen Frau, das Grau und Lila ihres Mantels, die Behandlung der Trommel, des daraufliegenden Teppichs usw. Ein früher Terborch sieht ganz anders aus: weniger mühsam, nicht so glatt und dünn gemalt, und trotz des silbernen Gesamttones immerhin abwechselnder und froher in der Färbung.

Nr. 153 und 154. Bildnisse eines Herrn und einer Dame. Sammlung Baron d'Erlanger. Für den Meister typische Bilder.

Nr. 155. Bildnis des Grafen de Peneranda. Sammlung Warneck. Die bekannte, herrlich gemalte und vorzüglich erhaltene Miniatur, welche u. a. abgebildet ist in Hofstede de Groots Prachtwerk über die Haager Porträtausstellung, verlegt von Bruckmann in München.

Nr. 156. Der Trommler. Sammlung Marquise d'Aoust. Kann wohl ein echter Terborch sein, war aber auf der Ausstellung nicht gut zu untersuchen.

Nr. 157. DOMINICUS VAN TOL, Der Schuster. Sammlung Porgès. Echtes Bild.

Nr. 158. DERSELBE, Die Suppe. Sammlung Dr. Melville Wassermann. Echtes, voll bezeichnetes Bild in der Art seines Lehrers Gerard Dou.

1 Abgebildet bei meinem Aufsatz in „Onze Kunst", November 1909, S. 161.

Digitized by Google

Nr. 159. ADRIAEN VAN DE VELDE, Landschaft mit Viehherde. Sammlung de Jonge. Schönes, echtes Bild.

Nr. 160. DERSELBE, Tierlandschaft. Sammlung Thiébault-Sisson. Bestimmt nicht von van de Velde.

Nr. 161. WILLEM VAN DE VELDE der Jüngere, Marine. Sammlung Albert Lehmann. Echtes, gutes Bild.

Nr. 162 bis. DERSELBE, Marine. Sammlung Porgès. Nicht von van de Velde. Dr. Hofstede de Groot teilt mir mit, daß es eine charakteristische Arbeit des englischen van de Velde-Nachahmers Ch. Brooking ist.

Nr. 163. VERSPRONCK, Damenbildnis. Sammlung Baron von Schlichtig. Ein schönes Bild von unzweifelhafter Echtheit.

Nr. 164. JAN WEENIX, Männliches Bildnis. Sammlung Porgès. Ist ein typischer und obendrein voll bezeichneter Jan Baptist Weenix. Man vergleiche z. B. das kürzlich vom Reichsmuseum in Amsterdam erworbene, bezeichnete Bildnis.

Nr. 165. PH. WOUWERMANN, Die Holzsammler. Sammlung Dr. Melville Wassermann. Echtes Bild aus der Frühzeit.

Nr. 166. DERSELBE, Die Jäger. Sammlung de Jonge. Hübsches, echtes Bildchen, fein im Ton.

Nr. 167. DERSELBE, Reitertreffen. Sammlung Baron Edmond Rothschild. Sieht eher aus wie ein Huchtenburg, war jedoch nicht gut genug zu sehen, um ein endgültiges Urteil zu erlauben.

Nr. 168. DERSELBE, Jäger vor einem Wirtshause. Sammlung Kleinberger. Echtes, gutes Bild.

Nr. 169. DERSELBE, Einschiffung von Kaufwaren. Sammlung Dr. Max Wassermann. Scheint mir ein echtes, frühes Bild zu sein.

Nr. 170. JAN WYNANTS, Landschaft. Sammlung Porgès. Der Katalog erwähnt mit Recht, daß die Figuren von Wouwermann gemalt sind. So oft wird dies nur als herkömmliche Formel behauptet bei mit Figuren staffierten Bildern des Wynants. Selten aber ist die Hand Wouwermanns deutlicher zu erkennen, als in diesem hübschen Bilde.

Hiermit schließen wir unsere Betrachtungen, denen wir die Hoffnung hinzufügen möchten, daß die Veranstalter der Ausstellung bald wieder einmal eine Ausstellung alter Bilder aus Pariser Privatbesitz arrangieren mögen. Es werden auch dann gewiß wieder — so wie es jetzt der Fall war — manche Meisterwerke, bekannte sowie unbekannte, den Kennern wie dem Publikum Freude machen. In kunstwissenschaftlichen Kreisen wird man dann den Veranstaltern ebenso dankbar sein, wie für diese Ausstellung.

Digitized by Google

MISZELLEN

KUNSTSCHÄTZE IN SCHWEDEN.

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln.

„Inventaire Général des Trésors d'Art en Suède" ist der Titel der prächtigen, kürzlich erschienenen Publikation Olaf Granbergs. Vor 25 Jahren veröffentlichte Granberg den Catalogue raisonné des tableaux anciens etc., ein Buch, das der Kunstgeschichte eine Fülle neuen Materials brachte, und das wir regelmäßig zur Hand nehmen, wenn wir über Gemälde oder Sammlungen in Schweden Auskunft brauchen. War das Buch von 1886 äußerlich noch ziemlich unscheinbar, so hat uns der Verfasser dieses Jahr einen stattlichen Band mit 91 vorzüglichen Phototypien geschenkt. Diese, wie auch die Beschreibungen von vielen bisher noch nie besprochenen Kunstwerken bilden wieder, wie seinerzeit der Catalogue raisonné, eine Fundgrube interessanter Beiträge zur Kunstgeschichte, besonders zu der niederländischen. Die Publikation hat ungefähr den wissenschaftlichen Wert einer gut organisierten Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz, und wenn ich mir im folgenden an der Hand der Abbildungen einige Bemerkungen erlaube, möge man sie etwa einem Ausstellungsbericht gleichstellen. Ich werde versuchen, in alphabetischer Folge der Künstlernamen auf das Anregende des neuen Materials aufmerksam zu machen. —

Hendrik Aerts „Bankett in einem Palais"; voll bezeichnet und 1602 datiert. Sammlung P. E. Wessberg, Stockholm (Abb. 1). Das Bild, das inzwischen ins Ryksmuseum in Amsterdam gekommen ist, beweist, daß H. Jantzen [1]), dem 1909 noch kein signiertes Bild dieses Meisters bekannt war, die von J. Londerseel gestochene „Phantasiekirche" (Abb. 2) richtig datierte, wenn er ihre Entstehung in die ersten Jahre des XVII. Jahrhunderts verlegte. Es ist interessant, zu beobachten, wie die Komposition des von Londerseel gestochenen Interieurs genau der bei Granberg abgebildeten Außenarchitektur entspricht: Vorn rechts die im Schatten liegende Säule (resp. Pfeiler). Links daneben ein freier Platz, der bei dem Interieur mit dem Taufbecken, bei dem Extrieuer mit einem Springbrunnen geschmückt ist. Dem Lettner, unter dem man auf das Längsschiff der Kirche schaut, entspricht der linke Teil der Palastarchitektur, unter deren weitem Bogen man in einen langen, gewölbten Gang [2]) blickt. Rechts im Mittelgrund auf beiden Darstellungen phantastische Architekturteile und viele scheinbar zufällige Überschneidungen. Diesen beiden Kompositionen gegenüber erscheint das zweite von Granberg beschriebene, voll bezeichnete Gemälde von Hendr. Aerts, das sich seit kurzem im Besitz von Dr. Hofstede de Groot im Haag befindet und auch eine Außenarchitektur mit einer Begräbnisprozession und im Vordergrund den Tod mit einem Invaliden in einer Halle darstellt, recht fortschrittlich. Und doch ist es, wie das vorige Bild 1602 datiert. Der moderne Eindruck beruht darauf, daß die Architektur weniger phantastisch, sondern mehr portraitmäßig als auf den beiden andern Stücken gegeben ist. — Govert Dircksz. Camphuysen ging bekanntlich 1652 nach Schweden und war dort 11 Jahre lang tätig. Daher hatte Granberg eine reiche Ausbeute: 12 voll bezeichnete Werke dieses so originellen Meisters sind beschrieben. Von den abgebildeten ist wohl „La laitière" (Sammlung H. Ramel, Övedskloster) das wichtigste. In der Zeichnung der Personen und des Viehs, ferner im Verhältnis der Figuren und der Tiere zur Landschaft ist das Bild dem großen Camphuysen zugeschriebenen Stück in Cassel [1]) ganz nah verwandt. Es allein würde genügen, das Casseler Bild, das man immer wieder dem Potter geben wollte, als Werk des Camphuysen zu beweisen. Auch die großen Dimensionen kommen dem Casseler Bild so nahe, das man es fast als Pendant dazu auffassen möchte [2]). Was uns an dem Werk am meisten interessiert, ist die echt rustikane Stimmung, der „ländliche Geruch", den die Darstellung ausströmt. Camphuysen erinnert hierin stark an den Flamen Siberechts. Die beiden andern Reproduktionen nach G. Camphuysen, die „wilden Gänse" (Slg. Schlesinger, Stockholm), deren Komposition etwa dem Stil eines J. Spruyt entspricht, und die „Szene in einem Wirtshaus" (Slg. v. Düben, Södra Lindved), bei der die für Camphuysen typische Vorliebe für die

(1) Jantzen, Das Niederländische Architekturbild; Leipzig 1910, S. 53.

(2) Hier zeigt sich die „Tunnelperspektive", von der Jantzen im Kapitel „Hans Vredman de Vries" S. 22 spricht. Da eine Tätigkeit dieses Meisters in Holland nachgewiesen ist, so lassen sich künstlerische Beziehungen zu Hendr. Aerts leicht erklären. Daß solche Beziehungen bestehen, beweist ein Vergleich des hier abgebildeten „Palais" Hendr. Aerts mit dem „Schloßhof" des H. Vredemann de Vries (im Wiener Hofmuseum, Abb. 5 bei Jantzen).

(1) Katalog 1888, Nr. 343.

(2) Es liegt nicht fern, anzunehmen, daß diese großfigurigen Stücke durch den „Jungen Stier" Potters (Haag, Mauritshuis) angeregt worden sind. Auch für die Entstehung von Berchems „Hirtenfamilie" (Mauritshuis), die ein Jahr nach dem „Jungen Stier" gemalt wurde, könnte Potters großfiguriges Bild von Einfluss gewesen sein.

Digitized by Google

Holzplanken der Stubendecke bis auf die Spitze getrieben ist, seien nur kurz erwähnt. — Von dem selteneren Raphael Camphuysen gibt Granberg eine „Winterlandschaft" (Universität Stockholm). Wir lernen hierdurch den Künstler, der sich sonst am meisten dem A. v. d. Neer nähert, von einer neuen Seite kennen: In der Komposition, in der Zeichnung der Staffage, in den Bewegungen seiner Figuren und in der Behandlung der Luftperspektive zeigt er sich als täuschenden I. von Ostade-Nachahmer. Vielleicht, daß bei I. v. Ostade im allgemeinen die Staffage etwas mehr betont ist. — Die Abbildung der „Zeichenstunde" (Sig. E. Wachtmeister, Vanas) J. B. S. Chardins beweist wieder einmal deutlich, daß der Künstler die Holländer des XVII. Jahrhunderts studiert hat. Wir werden ganz speziell an entsprechende Werke des M. Sweerts erinnert. — Auch wenn die „Landschaft mit Nymphen"[1]) (Sig. A. Gosling, Taxinge-Näsby) von A. v. d. Croos nicht datiert wäre, würde man sie leicht als Frühwerk erkennen: In der Komposition — rechts sumpfiges Gewässer und links ein baumreiches Ufer —, ferner im Baumschlag und in den kleinen nackten Figuren schließt sich der Künstler noch ganz an M. van Uytenbroeck[2]) an, der ja auch — wie A. v. d. Croos höchstwahrscheinlich — im 2. Viertel des XVII. Jahrhunderts im Haag lebte. — Noch deutlicher als A. v. d. Croos zeigt sich Dirck Dalens d. Ä. als Uytenbroeck-Schüler oder Nachfolger auf der reproduzierten Darstellung der „Calisto und Diana" (Sig. J. Atmer, Stockholm). Sowohl die hohen Bäume mit den relativ dünnen Stämmen und vollen Kronen, ferner die freie Gruppierung und die nicht humorlosen Gesten der Figuren zeigen eine Verwandtschaft mit Uytenbroeck. — Das Oeuvre des polnischen Hofmalers Pieter Danckers de Rij, von dem man bisher nur zwei Porträts in Brüssel und eins in Amsterdam kannte, wird um das voll bezeichnete und 1643 datierte „Bildnis der Maria Anna von Bayern" (Gripsholm) bereichert. Für die Kenntnis der Entwicklung des Künstlers ist es von großer Wichtigkeit: Sehen wir ihn auf den Brüsseler Bildern noch echt holländisch individuell arbeiten, so gibt er auf dem bei Granberg abgebildeten Porträt schon ein ganz konventionelles, man kann sagen internationales Arrangement: Die Figur steht neben einem Tisch; hinter diesem eine Säule mit Vorhang; Eine recht langweilige Zeichnung — man beachte z. B, die Hände — fällt gegenüber den Brüsseler Porträts unangenehm auf. Es liegt nahe, anzunehmen, daß der Künstler zur Zeit der Entstehung dieses Werkes (1643) nicht mehr in Holland lebte. — Der „Geflügelhändler" (Sig A. Gosling, Taxinge-Näsby) des höchst seltenen G. Donck, den man auch mit einem Antwerpener Meister gleichen Namens zu identifizieren versucht hat, scheint zu beweisen, daß der Maler in Haarlem gelebt hat. Insbesondere weist die Art, wie die Figuren im Raume stehen, auf Haarlem. Das Bild läßt sich annähernd datieren durch seine außerordentliche Ähnlichkeit mit einem andern Werke Doncks, der „Rückkehr von der Jagd" in Rotterdam[1]), dessen Hintergrundslandschaft auf eine Entstehung um die Mitte der dreißiger Jahre des XVII. Jahrhunderts schliessen lässt. „Der Geflügelhändler" zeigt erstens dasselbe Kompositionsprinzip wie das Rotterdamer Stück: Links die Figuren vor einer grauen Wand, rechts ein Ausblick ins Freie. Auf beiden Stücken kann man Doncks Vorliebe für einen recht leeren Redegestus beobachten: Die ausgestreckten Hände mit den nach unten gekehrten Handrücken sind charakteristisch für ihn. Das umgestülpte Faß, über dessen Rand die Hälse zweier Vögel hängen, ferner ein dunkler, weißgefleckter Hund und auch der Typ eines spitzbärtigen Mannes kommen auf beiden Bildern ganz ähnlich vor. Sogar die drei oder vier ziemlich unmotiviert am Boden liegenden Muscheln finden wir hier wie dort. — Als Werk des H. Dorne, eines „bisher ganz unbekannten Meisters", beschreibt Granberg ein sehr ausdrucksvolles Porträt (Sig. H. Ramel), das dem Stil der späten vierziger Jahre entspricht (Abb. 2). Ich möchte die Vermutung aussprechen, ob nicht eine undeutliche Signatur des L. Doomer Anlaß zu der Benennung gegeben hat. Diese Vermutung liegt insofern nah, als erstens das Bild dem Stil des einzigen bekannten männlichen Porträts Doomers[2]) im Devonshire House in London einigermassen entspricht und als zweitens schon einmal in der Literatur der Name Doomer verunstaltet worden ist. So beschreibt Immerzeel[3]) die Werke Doomers unter dem Namen „Doorner". — Zu C. Dusarts „Betrunkene Gesellschaft" (Sig. F. Rappe, Stockholm) sagt F. Granberg, daß es an ein Bild des Jan Steen im Rijksmuseum erinnert. Gemeint

(1) Beseichnet: A v Croos F 1636.

(2) Von dem Einfluß Uytenbroecks auf A. v. d. Croos spricht auch Granberg in der biographischen Notiz, S. 12.

(1) Katalog des Museum Boymáns 1907, Nr. 74.

(2) Abgebildet in W. Martins Aufsatz im Bulletin van den Neederlandschen Oudheidkundigen, Bond 1909, S. 126. Man könnte auch an eine undeutliche Signatur des J. v. Dorste denken.

(3) C. Immerzeel, De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders II, 189.

Digitized by Google

ist sicher „Nach dem Gelage“ (Nr. 2234 des Katalogs), dessen Komposition und Stimmung Dusart wohl absichtlich nachgeahmt hat. Überhaupt ist die innere Verwandtschaft Dusarts mit Jan Steen öfters enger, als die gewöhnlich erwähnte mit Ostade. — „Daniel van Geel 1635“ ist die Signatur eines Bildes, das eine „Vornehme Gesellschaft“ (Upsala, Universität) darstellt. Der Wohnplatz dieses höchst seltenen Meisters ist absolut unbekannt; doch zeigt dieses Stück eine so große Verwandtschaft mit den Haarlemer Gesellschaftsstücken des dritten Jahrzehnts, daß man einen Aufenthalt des Künstlers in Haarlem annehmen kann. — J. B. Greuzes „Wäscherin“ (Slg. E. Wachtmeister, Vanas) ist ein selten gutes Werk. In der Behandlung des Beiwerks zeigt sich der Einfluß Chardins. — Ein männliches und ein weibliches Porträt des Frans Hals (Königl. Slg. Stockholm) sind prächtig reproduziert. Der Ausdruck des Mannes entbehrt nicht einer gewissen Blasiertheit. Die Frau sieht bei weitem bürgerlicher aus; ihr Bildnis zeigt den Typ, den Verspronck übernommen und durch Jahrzehnte hindurch beibehalten hat. — Das „Porträt der Jeanne Parmentier“ (Slg. C. de Geer, Leufsta) von B. van der Helst repräsentiert vorzüglich die vorletzte Stufe der Entwicklung des Künstlers. Ist hier schon die höchste Eleganz im Kostüm und in der Haltung erreicht, spielt der Blick schon ziemlich stark mit dem Beschauer, so unterscheidet sich das Bild doch ziemlich vorteilhaft von den letzten zu aufdringlichen Werken des Meisters (aus den sechziger Jahren), bei denen das leere Pathos unnatürlicher Bewegungen oft stört. — N. v. Helt Stocades „Joseph erzählt seine Träume“ (Slg. H. Hamilton) glaube ich, absolut sicher mit einem Bild identifizieren zu können, das 1762 auf der Versteigerung Wierman in Amsterdam (Terwesten S. 253) war. Dort war das Bild folgendermaßen beschrieben: „Jacob, bestraffende zyn Zoon Joseph in het by zyn zyner Vrouw en Josephs Broeders over zyne Dromen“. Die Maße entsprechen genau den Maßen unseres Bildes. Schon damals, auf derselben Versteigerung, befand sich als Pendant dazu ein Bild des Salomon de Bray, das auch heute noch in der genannten Sammlung als Pendant zu dem Gemälde des Helt Stocade hängt. Sollten die beiden 1655 datierten Bilder nicht in Beziehung stehen zu den Dekorationen für das Stadhuis in Amsterdam, wo sich noch heute eine Darstellung aus der Josephsgeschichte von Helt Stocade[1]), ebenfalls 1655 datiert, befindet. — In dem „Geburtstag des Großvaters“ (Slg. P. de la Gardie, Malmö) zeigt sich G. v. Herp ganz deutlich als Nachahmer des J. Jordaens. Die Komposition entspricht etwa einem „Zoo de ouden Zongen zoo piepen de jongen“ des letzteren. Auch in den Typen und in dem Inventar seines Interieurs — ich weise auf den Dudelsackbläser, den Korbstuhl und den Hund vorn — nimmt sich v. Herp hier Jordaens zum Muster. — In dem voll bezeichneten, wohl recht frühen „Heiligen Petrus“ (Slg. F. Rappe) lehnt sich G. van Honthorst, der sonst als Caravaggio-Nachahmer genannt wird, auffallenderweise an Ribera an. — Alex. Keirincx: „Landschaft“ (Slg. C. Wachtmeister, Kulla-Gunnarstorp). Die niedrige Lage des Horizonts und der entwickelte Stil des Baumschlags weisen auf die spätere Zeit (um 1640) des Meisters. — Isaac Koene gilt als Schüler Jacob Ruisdaels. Dagegen zeigt er sich auf der bei Granberg abgebildeten Landschaft (Slg. F. Rappe) als absichtlichen Nachahmer Hobbemas. — Das „Porträt des Grafen Sparre und seiner Familie“ (Slg. H. Ramel) von Lafrensen (Abb. 3), ein Werkchen aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts, ist von einer äußerst feinen Intimität. Solch freie Verteilung der Dargestellten im Raum ist vor dem XVIII. Jahrhundert nicht möglich. Amüsant ist es, daß an der Hinterwand des Interieurs eine Gemälde von Jordaens (im umgekehrten Sinn dargestellt) hängt, das die vier Jahreszeiten darstellt, und das Granberg zufällig auch auf Tafel 74 (Slg. H, Ramel) abbildet. Es ist bekannt, daß sich dieser Jordaens, der zuletzt auf der Ausstellung in Stockholm 1893[1]) zu sehen war, einst in der Sammlung des Grafen G. A. Sparre befunden hat. — Nach den Reproduktionen zu urteilen, glaube ich, daß Granberg dem Lievens zwei Bilder mit Unrecht zuschreibt. Das eine, „Josepf empfängt seinen Vater und seine Brüder“ (Slg. Brahe, Skoklöster), ist eher ein Werk des Jan Victors oder des G. v. Eeckhout. Für das andere, das allerdings auch Dr. Hofstede de Groot dem Lievens zugeschrieben hat, wüßte ich keinen Namen anzugeben. Dagegen ist das dritte als Lievens reproduzierte Bild — St. Paul (Sammlung E. Wachtmeister) — ebenso typisch, wie das L seiner Signatur. Sowohl der Stil des Gemäldes als auch der Typ des Dargestellten stehen den Greisen-Bildnissen des Lievens im Haag und in Dresden ganz nahe. — Bei dem Versuch, das Gemälde N. Moeyaerts, „Rebecca und Eleazar“ (Slg. H. Hamilton, Boo), zu datieren, wollen wir uns über den Entwicklungsgang dieses Meisters etwas klar werden. Zu den

(1) Helt Stocade erhielt dafür 600 fl. (Bredius, Amsterdam in de zeventiende Eeuw, III, S. 78.)

(1) M. Rooses, Jordaens Leven en Werken, S. 181.

Digitized by Google

frühen, um 1620 entstandenen Stücken[1]), die noch manche Elemente der um 1600 tätigen Manieristen und einen engen Zusammenhang mit der Kunst Elsheimers, hingegen noch keine so prächtigen Tierporträts aufweisen, können wir es nicht rechnen. Mit dem „Triumph des Bachus" (Haag, Mauritshuis), das 1634 bezeichnet sein soll, möchte ich es nicht vergleichen. Denn meines Erachtens liegt hier ein Fehler des Katalogs des Mauritshuis vor: Dieses Bild steht auf derselben Stufe der Entwicklung, wie der „Merkur und Herse" (Mauritshuis; datiert 1624), zu dem es das Pendant bildet, und ich lese die Jahreszahl recht deutlich auf beiden Stücken als 1624. Ein Druckfehler des Katalogs wird indessen nicht vorliegen, da das Faksimile der Ausgabe von 1895 eine 1634 zeigt. — Da bei den um 1640 datierten Werken[2]) schon ein gewisses Helldunkel einsetzt, und die Figuren schon viel mehr in der Landschaft stehen, die auf dem Bild der Sammlung Hamilton noch zu sehr von den Figuren getrennt als Hintergrund gemalt ist, so muß letzteres vor dieser Zeit entstanden sein. Wir kämen also auf die zwischen 1620 und 1640 liegende Periode: um 1630. Um diese kurze Darstellung der Entwicklung Moeyaerts zu vervollständigen, weise ich noch auf seine Spätwerke, in denen die Raumauffassung mit dem starken Helldunkel deutlich den Einfluß Rembrandts erkennen läßt. Es sind die Werke, die auf Sal. Koninck, der wohl schon vor ihrer Entstehung Schüler bei Moeyaert war, ganz besonders gewirkt haben. Das von Granberg reproduzierte Gemälde Moeyaerts ist noch insofern von besonderem Interesse, als es in direkter Anlehnung an ein Werk des P. Lastman, „Laban und Rahel" (Boulogne sur Mer)[3]) entstanden ist. Schon die Hauptlinien der Moeyaertschen Komposition entsprechen dem genannten Werke Lastmans: Auf beiden Bildern links vorn die im Profil nach rechts gewandte männliche Figur, die einer Gruppe (rechts auf einem kleinen Hügel) gegenüber gestellt ist, Ganz links auf beiden Gemälden der durch den Bildrand übarschnittene Kopf einer Kuh. Wie bei Lastman der Hund vorn links, so hebt sich bei Moeyaert das Schaf hell von dem Dunkel der Hintergrundlandschaft ab. Von den Kriegern im Mittelgrund des Lastmanschen Bildes ist bei Moeyaert noch eine Lanze übrig geblieben, die durch den Gegenstand des Gemäldes kaum motiviert ist. Die Figur des Eleazar selbst entspricht bis in die Einzelheiten der Figur des Laban. Jedenfalls geben die hier nachgewiesenen Ähnlichkeiten eine genauere Auskunft über das Verhältnis Moeyaerts zu Lastman. Wenn Freise in der vorzüglichen, kurzen Besprechung[1]) der Nachfolger Lastmans den Moeyaert nur der Gruppe einordnet, auf die Lastman „einen gewissen Einfluß" ausübte, so lehrt, glaube ich, dieser Fall, daß die Abhängigkeit des jüngeren Künstlers vom älteren so stark gewesen ist, daß sie einem Schulverhältnis fast gleichzusetzen ist. — In der „PDE NYN 1625" bezeichneten „Schlacht" (Slg. F. Rappe) vermutet Granberg ein Werk des Meister, der sonst — nach Granberg in einer späteren Periode — nur PN signiert und allgemein mit dem Stecher Pieter Nolpe identifiziert wird. Die Hypothese Granbergs hat viel für sich. Denn die Werke des Meisters P. N. stehen dieser „Schlacht" näher als den graphischen Arbeiten des wohl nur als Stecher bekannten Pieter Nolpe. In der knorrigen Zeichnung der Pferde auf dem genannten Gemälde kann man Analogieen zu dem Baumschlag der frühen Bilder des Meisters P. N. finden. Es sei auch darauf hingewiesen, daß P. de Nyn, ebenso wie der Meister P. N., eine außerordentliche Verwandtschaft mil P. Molyn hat. Man vergleiche daraufhin unser Bild mit der „Schlacht" des P. Molyn in Hermannstadt (abgebildet in der bekannten Publikation von Csaki). — Die Pieter Pietersz versuchsweise zugeschriebene „Gasthausszene" (Slg. A. Gosling) scheint eine Darstellung des „verlornen Sohnes" zu sein. Sie steht dem Pieter Aertsen selbst noch nahe und wird wohl von Granberg etwas zu spät (um 1625!) datiert. — „Der Maler im Atelier" (Slg. A. Ekman, Mogard) von dem ziemlich seltenen J. van Spreeuwen, ist ein typisches Werk der Douschule. Nicht nur Raumauffassung und Lichtbehandlung entprechen dem Stil Dous; sogar jeden in dem Interieur befindlichen Gegenstand kennen wir von Gemälden Dous her. Die Motive des Stillebens, das der Dargestellte malt — Mandoline, Schwert und Küraß — sind typisch für Leiden. — Die „Rückkehr des verlornen Sohnes" (Slg. E. Wachtmeister) von Jan Steen (Abb. 4) erinnert an entsprechende Kompositionen des Jac. Jordaens, wie etwa den „verlornen Sohn" in Dresden oder den „Besuch Marias bei Elisabeth" in Lyon. Besonders das letztere Stück entspricht in der Gruppierung genau unserm Bild (nur im umgekehrten Sinn). Auch die Frau mit dem Korb auf dem Kopf, die ähnlich auf Steens „Bauer, der waren und kalt bläst" (Slg. Bredius, Haag) vorkommt,

(1) Z. B. „Mercur und Herse" Haag, Mauritshuis, Nr. 394. Datiert 1624.
(2) Z. B. „König Antiochus bei dem Augur". Mauritshuis, Nr. 115. Datiert 1636.
(3) Abgebildet in K. Freise, Pieter Lastman. Leipzig 1911, Abb. 23.

(1) K. Freise, Pieter Lastman, S. 233.

Digitized by Google

ist der Kunst Jordaens' entnommen. Jedenfalls möchte ich betonen, daß die Ähnlichkeit nicht nur auf einer Verwandtschaft des Temperaments beider — wie das gewöhnlich angenommen wird — beruht, sondern daß sich J. Steen hie und da bewußt an Jordaens anlehnt. — Die Entstehung der „Winterlandschaft" (Slg. M. Brahe) Jan Steens ist auf Grund eines Dokuments vor 1651 anzusetzen. Dazu paßt, daß sie dem Stil der letzten Werke des I. v. Ostade entspricht, der bekanntlich 1649 starb. Um diese Zeit muß die Landschaft entstanden sein. Sie steht sehr nahe der „Dorfkirmeß" (Haag, Mauritshuis Nr. 664; im Besitz von Dr. Bredius) und bestätigt die Hypothese Prof. Martins, der das letztgenannte Bild ebenfalls „um 1649" datierte[1]). — Die „Flußlandschaft" (Slg. A. von Essen, Upsala) von Swinderswyk ist ein Unikum. Der Meister, von dem wir hier zum erstenmal ein Bild sehen, ist in Haarlem nachgewiesen, und so läßt sich ein gewisser Zusammenhang unseres Bildes mit Werken Sal. Ruysdaels leicht erklären.

Hiermit ist noch längst nicht der anregende Inhalt der Publikation erschöpft. Kurz seien wenigstens noch die Namen der Künstler, von denen Granberg wenig bekannte Werke beschreibt, aufgezählt: David Beck, Henr. Bramer, Jan Coelembier, H. Coster, Herm. Doncker, W. v. Drillenburg, Jer. Francken, P. v. Hilligaert, J. v. d. Hoecke, J. C. Holblock, Th. de Keyser (mythologische Darstellung!), W. Knyff, Fr. Leux, B. Maton, J. v. d. Merck, Mattheus Merian (über 40 Bilder), Jur. Ovens (17 Bilder), Alex. Roslin, Hendr. de Tieer, S. P. Tilman, Abr. Wuchters.

Zum Schluß sprechen wir den Wunsch aus, daß es dem verdienstvollen Verfasser dieser Publikation möglich sei, recht bald einen zweiten Band erscheinen zu lassen. Ein Wunsch, dessen Erfüllung, wie der Verfasser im Vorwort sagt, nicht von ihm allein abhängt. Karl Lilienfeld.

Multschers Kargaltar und das Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten.

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel.

Im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (Jahrg. 1910, Bd. 2) suchte ich vor einem halben Jahre den Nachweis zu erbringen, daß das berühmte Modell zu einem Grabstein für Herzog Ludwig den Gebarteten von Bayern-Ingolstadt († 1447), das jetzt im Bayrischen Nationalmuseum bewahrt wird, von einem Ulmer Künstler und höchstwahrscheinlich von Hans Multscher selbst geschaffen sei. Damals nicht in der Lage die Engel des Modells und die des Kargaltars, auf deren nahe Verwandtschaft ich hinwies, auch in Abbildungen einander gegenüberzustellen, möchte ich das heute nachholen und glaube damit auch diejenigen, denen die Trümmer des Kargaltars nicht in genauer Erinnerung stehen, von der Richtigkeit meiner Zuschreibung zu überzeugen. Die stilistischen Übereinstimmungen, die sich bis in die kleinste Haarlocke und die letzte Flügelfeder erstrecken[1]), sind so augenfällig, daß sich jedes weitere Wort darüber erübrigen dürfte.

Noch ein anderes beweist die engste Zusammengehörigkeit von Grabsteinmodell und Kargaltar, das ist der Wortlaut der Inschriften. Das Schriftband des Modells ist bisher nie vollständig entziffert oder gar erklärt worden und auch ich hatte seinerzeit von einer Deutung Abstand genommen, da mir eine Ergänzung der fehlenden Stücke nicht ohne eine gewisse Willkürlichkeit möglich erschien. Nachdem mir inzwischen die Direktion des Nationalmuseums in dankenswertem Entgegenkommen die Abnahme genauer Abdrücke gestattet hat, und mir dadurch auch die Lesung anscheinend unentzifferbarer Stellen gelungen ist, scheint mir nun doch eine Ergänzung der fehlenden Stellen mit großer Sicherheit möglich und zwar aus einem Vergleich mit der Unterschrift des Kargaltars.

Diese lautet in den ersten beiden Zeilen: Iste. labor. qui. abinstācia ⸗. pfidi. ac. circuspecti. viri. conradi. dicti. karg. ⸗ ciue ⸗ (!). vimēſ'. cōfectus. e. eſt. finitus. ipa. die. ſtī. iohānis. baptiſte. ano. abincarnacōē. dni. milleſiō. quadrigēteſiō. triceſiō. cercio (!) und es folgt darauf als ein offenbarer Nachtrag in anderen und kleineren Buchstaben die berühmte Zeile: † PER ME. IOhAHHEM. MVLTSChEREH. HACIOHIS. DERIChEHhOFEH. CIVEM. VLME. ET. MAHV. MEA. PROPRIA. COHSTRVCTVS.

Vergleichen wir damit die Umschrift des Modells. Sie beginnt auf den ersten fünf Bögen: /† Ano dn(i)/ milleſio / .quadr(i) / geceſio / triceſio /. Es folgt auf dem sechsten Bogen die Silbe vo, das v durch einen Punkt oben seitlich als Ziffer gekennzeichnet[2]), also „quinto", und ein ipa, das, wie die Unterschrift des Kargaltars lehrt, zu einer Tagesbezeichnung gehört haben muß, die nur auf den Bogen 7 und 8 gestanden haben kann. Auf 9 möchte ich nach obigem Beispiele ergänzen /confectus/, denn es geht auf 10 und 11 weiter /.ē. labor / iſte. ab /, und

1) Siehe „Monatsh. f. Kunstwissenschaft" 1910, H. 5, S. 181.

(1) Bei dem Modell sind die Ärmel der Engel notdürftig ergänzt.

(2) Ich vermag wenigstens keine andere Deutung für den Punkt zu finden, das v ist ganz deutlich und mit anderen Buchstaben nicht zu verwechseln. Abkürzungszeichen finden sich sonst mit der einen Ausnahme .ē. auffälligerweise nicht.

Digitized by Google

nachdem wir ebenso auf 12 / instantiam / ergänzt haben, auf 13—18 ganz sicher / illust[s] /. pricipi(s) / ac bni /. lubwi / ci coit[s] / palatni /, worauf 19 — 22 (darauf noch die für mich unentzifferbaren Bruchstücke) weitere dem Herzog zukommende Titel, so insbesondere das „ducis bavarie utriusque" und vielleicht auch einem in den Urkunden des Herzogs nie fehlenden Hinweis auf seine Verschwägerung mit dem französischen Königshause oder seine von den Engländern okkupierte französische Grafschaft Mortaigne enthalten haben werden. Für den Namen des Künstlers scheint mir in der Umschrift kein Raum mehr. War er einst auf dem Modell vorhanden, so könnte er sehr wohl auf einem der verschollenen, mit Wappendarstellungen geschmückten Seitenteile, deren Ansatzspuren auf der Unterseite noch deutlich zu erkennen sind, gestanden haben. Wir vermissen ihn jetzt kaum mehr, nachdem wir zu all den offenbaren stilistischen Übereinstimmungen mit urkundlich sicheren oder mit guten Gründen zugeschriebenen Werken Hans Multschers und seiner Werkstatt nun auch noch eine in ihren wesentlichen Eigentümlichkeiten mit der nur ein wenig breiter abgefaßten Unterschrift des Kargaltars übereinstimmende Inschrift gefunden haben [1]). Ist an sich schon die Tatsache, daß ein dem Gegenstand nach verhältnismäßig unbedeutendes Werk nicht nur das Anfertigungsjahr (1435) sondern auch das Vollendungsdatum nannte, bemerkenswert, so überrascht hier, daß es auf genau dieselbe Weise wie am Kargaltar geschieht, nämlich mit dem „ipsa die". Könnte das immer noch ein zufälliges Zusammentreffen sein, so erscheint mir ein solches doch völlig ausgeschlossen bei der beiderseitigen Bezeichnung des Werkes als „iste labor", statt etwa des gebräuchlichen „hoc opus", die so ungewöhnlich ist, daß es überhaupt fraglich erscheint, ob sie ein drittesmal auf deutschem Boden vorkommt.

Charakteristisch scheint mir die Umschrift auch für die Art des Meisters selbst, der seine Werke, ob groß oder klein an Umfang, mit derselben Bezeichnung belegt und auch das kleinste Stück von seiner Hand für so wertvoll hält, daß ihm die Angabe des Vollendungsdatums geboten erscheint. Das zeugt von einer ganz ungewöhnlich hohen Selbsteinschätzung des Künstlers, der er am Kargaltar noch einen besonders prägnanten Ausdruck durch die oben wiedergegebene Nachtragszeile verliehen hat, wahrscheinlich erst lange nach Vollendung des Werkes und zu einer Zeit, als es nicht mehr selbstverständlich war, daß er eine ihm übertragene Aufgabe auch eigenhändig zu Ende führte. Dafür scheint mir wenigstens die bisher anscheinend nicht beachtete Tatsache zu sprechen, daß die Nachtragszeile zwischen den Worten MANV und MEA einem Sprung der Steinplatte ausweicht, auf den die oberen Zeilen, da er mitten durch die Buchstaben hindurchgeht, noch keine Rücksicht nehmen. Wie dem nun sei, erklärlich wird das große Selbstbewußtsein bei der infolge der stilistischen Verwandtschaft von Multschers Frühwerken mit den Hochgräbern in Dijon naheliegende Annahme, daß der Meister seine künstlerische Ausbildung in der dortigen, auch der Ulmer weit überlegenen Bildhauerschule gewonnen habe [1]), eine Annahme, die andrerseits auch erklärt, warum der für alles Französische schwärmende alte Bayernherzog sich gerade an ihn wandte, nachdem ihm infolge der politischen Verhältnisse ein direkter Verkehr mit dem französischen Hofe, bei der erbitterten Feindschaft gegen Herzog Philipp vom burgundischen gar nicht zu reden, unmöglich geworden war.

Es mag im Anschluß hieran noch ein Wort über die Ulmer Rathausfiguren, soweit sie für Multscher oder seine Werkstatt in Betracht kommen, gesagt sein. Die Tatsache, daß der Träger des ungarischen Schildes die bis ins Detail gleiche Rüstung trägt, wie der Herzog auf dem Modell, läßt darauf schließen, daß beide Werke gleichzeitig entstanden sind, die Rüstungsmoden wechseln gerade in jenen Jahren sehr rasch. Diese Vermutung wird bestätigt durch die Zusammenstellung der Wappen in der fraglichen Figurengruppe, die doch einen Sinn haben muß. Die Wappen Karls des Großen, Ungarns [2]) und Böhmens kamen Kaiser Sigismund und nur ihm zu, da er der einzige bis auf Kaiser Maximilian gewesen ist, der die drei Kronen in seiner Hand vereinigte. Schon als Knabe mit der Erbin der ungarischen Königskrone vermählt, wurde er mit dem Tode seines Bruders Wenzel 1419 de jure König von Böhmen, am 31. Mai 1433 empfing er in Rom die Kaiserkrone, mit seinem Tode am 9. Dezember 1437 fielen die drei Reiche wieder auseinander. So scheint mir das Denkmal, als welches sich das Prunkfenster, das die Statuetten vereinigt, darstellt, kaum vor 1433 und kaum nach 1437 entstanden sein zu können; in diese kurze Zeit fällt der Reichstag, den Sigismund 1434 in Ulm abhielt, und ich gehe wohl nicht

(2) Ob wir statt confectus etwa finitus, für instantiam etwa iussum ergänzen wollen, bleibt für die Sache belanglos.

(1) Ob nicht auch die eigentümliche Schreibweise „santta" statt „sancta" in der Umschrift des Kargaltars (vgl. die Abb.) auf französische Bildung des Künstlers zurückzuführen ist, muß ich dem Urteil Sprachkundiger überlassen.
(2) Nicht Polens!

Digitized by Google

fehl, wenn ich das Fenster als eine Huldigung an Sigismund oder eine Erinnerung an das für Ulm immerhin denkwürdige Ereignis ansehe, die um so selbstverständlicher erscheint, als unter den älteren wappenhaltenden Kurfürsten der Südfront der böhmische, wohl in Zusammenhang mit der Absetzung König Wenzels, fehlt. Es galt hier eine Unterlassung, die auf Sigismund peinlich wirken mußte, gut zu machen. Dieser Reichstag ist derselbe, auf dem der mit der Sorge um das Grabmal betraute Sohn Ludwigs vor dem Kaiser erschien, bei welcher Gelegenheit er in Hans Multscher „den besten Werkmann und Visierer", nach dem er zu suchen hatte, gefunden haben wird. Die Tatsachen greifen sämtlich dermaßen prompt ineinander, daß mir, wenn nicht ganz gewichtige Gegengründe geltend gemacht werden sollten, nur der eine Schluß erlaubt scheint: Hans Multscher in Ulm hat 1435 das Modell zu einem Grabstein für Herzog Ludwig den Gebarteten geschaffen, das heute eine Perle des Bayrischen Nationalmuseums bedeutet.

K. Fr. Leonhardt.

REZENSIONEN

WILHELM PINDER, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des XIII. bis zum Anfang des XV. Jahrhunderts. Würzburg, Curt Kabitzsch (A. Stubers Verlag), 1911.

Die deutsche Plastik des XIV. Jahrhunderts gehört nicht zu den lockendsten Gebieten kunstgeschichtlicher Forschung. Sie erscheint als Übergangskunst zwischen dem Monumentalstil des XIII. und dem Realismus des XV. Jahrhunderts. Dennoch läßt sie eine zielstrebige Entwicklung so schwer nur erkennen, daß Arbeiten aus dem Anfang und dem Ende des Jahrhunderts oft miteinander verwechselt werden. Sie ist gebrandmarkt mit dem Schlagwort des Manierismus, hinter dem eine summarische Betrachtung — wie auch in anderen Übergangsepochen, z. B. der niederländischen Malerei des hohen und späten XVI. Jahrhunderts — das Neue eines künstlerischen Wollens gern verkennt. Und sucht man den „Fortschritt", so denkt man zumeist nur an die bereitwillig zugestandene Verfeinerung und Berichtigung der Wirklichkeitsschilderung, die aber gerade unserer Zeit mit dem anspruchsvollen Streben nach dem großen Stil und der beginnenden Reaktion gegen die von der Sammlermode getragene Vorliebe für die realistische Plastik der Spätgotik noch keine Liebe zu wecken vermag! — Überdies hat tatsächlich die Verbreiterung der plastischen Produktion, die das XIV. Jahrhundert in Deutschland bringt, zu einem qualitätslosen Handwerk geführt, und neben dem oft selbstgefälligen Manierismus gilt die dekorative Flüchtigkeit als das bekannteste Charakteristikum dieser Kunst.

Trotzdem haben die letzten Jahre eine besonders stattliche Reihe von Untersuchungen über die deutsche Plastik des XIV. Jahrhunderts gebracht, die eine Korrektur des ungünstigen Gesamturteils über diese Kunst bedeuten. Fast alle diese Untersuchungen haben die Bearbeitung eines lokal oder landschaftlich begrenzten Bezirkes zum Inhalt.

Für eine entsprechende Bearbeitung der Würzburger Plastik der Zeit, wie wir sie nun dem Buche Pinders verdanken, liegen die Verhältnisse nicht besonders günstig. Vor allem fehlt hier eine, über den ganzen Zeitraum sich erstreckende, durchlaufende Produktion, wie sie an anderen Orten im Gefolge großer baulicher Unternehmungen sich entwickelte und verfolgen läßt. Der plastische Schmuck an der Deutschhauskirche und dem Augustinerkloster, der zum ersten Male hier eine eingehende Würdigung erfährt, reicht gerade aus, um die historische Situation für den Anfang der behandelten Epoche zu bestimmen, und dann bietet sich erst wieder am Ausgang der Epoche in der Bauhütte der Marienkapelle ein geschlossener und ergiebiger Denkmälerkreis. Für die Zwischenzeit, also fast für das ganze hier zur Untersuchung stehende Jahrhundert, liegen ausschließlich Einzeldenkmäler vor, besonders Grabmäler und Madonnenstatuen, die überdies ja nur einen Bruchteil der Produktion darstellen. Diesem lückenhaften Material gegenüber war es geboten, nach Vollständigkeit zu streben, da nur so (auch die Siegel sind eingehend berücksichtigt) eine geschlossene Entwicklungslinie zu finden und die entscheidenden Strömungen zu erkennen waren. So wird neben einzelnen ganz hervorragenden Kunstwerken auch manches behandelt, das weniger um seiner selbst willen, als seiner Perspektiven wegen wichtig wird. Daß gerade bei einer so ausgreifenden Behandlung einer deutschen Lokalschule das Fehlen einer grundlegenden Untersuchung über die führenden französischen Schulen gerade des XIV. Jahrhunderts und den Verlauf ihrer Filiationen immer wieder vermißt wird, ist nur selbstverständlich.

Neben dieser Einordnung der Werke in den

Digitized by Google

großen formgeschichtlichen Zusammenhang geht einher die Feststellung der inneren Beziehungen, durch die sie unter sich verknüpft sind und die erst die Berechtigung gaben, von einer Würzburger Plastik im Sinne einer Schule zu sprechen. Die hierauf zielenden Beobachtungen verraten die intimste Vertrautheit des Verfassers mit den Denkmälern und sind gerade für die wichtigsten Stücke überzeugend. Bei dem gegebenen Material liegt im Charakter des Themas eine gewisse Gefahr zu teleologischer Betrachtung, und in dem Streben, aus dem Stoff das letzte herauszuziehen, mag Verf. gelegentlich etwas viel in die Dinge hereingesehen haben, weniger in der qualitativen Beurteilung, als in der Art und dem Grad ihrer Verknüpfung untereinander. So ist das Relief der „Mariae Schiedung" mit den übrigen Arbeiten kaum hinreichend verankert und seine Bedeutung für die Entwicklung des neuen, „weichen" Stils gewiß überschätzt. (Für diesen selbst und seine Verbreitung in Deutschland scheint mir schließlich doch das alte Köln und nicht der „Mittelrhein" die entscheidende Quelle darzustellen.) Im übrigen liegt der Wert des Buches nicht nur in der Feststellung einzelner Resultate — z. B. der Ausschaltung Freiburger Einflüsse für die Dreikönigsfiguren; die richtige Ansetzung des s. Z. von Börger umdatierten Mangoldmonuments (vgl. auch Knapp, Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer, S. 23) —, sondern in der eindringlichen Haltung der ganzen Betrachtungsweise: Es ist dem Verf. darauf angekommen, den künstlerischen Gehalt dieser Denkmäler, die besondere Bedeutung und Schönheit dieses Stils zu erfassen und zur Darstellung zu bringen.

Das Buch ist mit 56 autotypischen Tafeln ergiebig illustriert; vieles ist zum ersten Male und nach neuen Aufnahmen hier abgebildet. Leider gibt der Text keine Hinweise auf die Abbildungen.

Swarzenski.

GEORGES H. DE LOO, Heures de Milan, Troisième Partie des Très-Belles Heures de Notre-Dame enluminées par les peintres de Jean de France, Duc de Berry. Brüssel u. Paris, G. van Oest & Cie. 28 Tafeln in Photogravure, 80 Seiten Text.

Es ist, wie wenn man eine seltene Frucht, von der man viel gehört und die man wohl von ferne einmal gesehen, nun plötzlich in Händen hält, aufbrechen und kosten darf. Das also sind die Blätter der Bibliothek Trivulzi! Wie viele von den speziell Interessierten haben, seit man überhaupt durch Marquet de Vasselots glückliche Entdeckung von dem streng gehüteten Schatze weiß, betrübt gestehen müssen, daß sie sie nicht kennen. Nun darf sie jeder sehen — wenn auch nur durch einen Schleier. Die Publikation ist eine neue Glanzleistung des Hauses G. van Oest & Cie., die Photogravüren sind den Lichtdrucken, in denen die „Heures de Turin" uns nun fast einzig noch erhalten sind, weit überlegen. Und doch: was sind Reproduktionen hier, wo es sich um die subtilsten Fragen der Qualität handelt, wo alles darauf gestellt ist, das Persönlichste der künstlerischen Leistung zu erfassen? Sie reden zu laut, wo es gilt, den Atem anzuhalten, um das zarteste Sichregen künstlerischer Individualitäten zu erlauschen. Wer, wie der Referent, nur auf diese Tafeln angewiesen ist, kann nicht wagen, ein entscheidendes Wort in der auf der Messer Schneide gestellten Debatte um die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Miniaturen mitzureden. Er muß im wesentlichen dem Herausgeber das Wort lassen und darf nur mit allem Vorbehalte hie und da ein Fragezeichen anmerken.

Georges Hulin, dessen erste temperamentvolle und feinsinnige Enthüllung der trivulzianischen Geheimnisse auf dem internationalen Historikerkongreß zu Berlin 1908 noch in vieler Erinnerung sein wird, hat zu den Tafeln einen ausführlichen Text geschrieben. Oder eigentlich er und Paul Durrieu. Denn nachdem Hulin zunächst die Untersuchungen Durrieus über die „Heures de Turin" weitergesponnen und eine kritische Analyse der Mailänder Bilderfolge vorgenommen hat, sind ihm erst nachträglich Durrieus abschließende Untersuchungen über die „Très Belles Heures" in der Revue archéologique 1910 bekannt geworden. Er setzt sich mit ihnen in den „Addenda et Corrigenda" auseinander, und so wird der gesamte Text gleichsam zu einem Dialog zwischen diesen beiden ausgezeichneten Kennern der französischen und altniederländischen Malerei, die ihre Arbeit in jener reizvollen Mischung von Liebhaberei und Gelehrsamkeit ausüben, in der wir es unseren westlichen Nachbarn niemals werden gleichtun können.

Es ist Hulin gelungen, die aus Durrieus Artikeln in der Gaz. d. B.-A. 1903 im wesentlichen bekannte Geschichte der Handschrift und ihrer Illustrierung noch weiter aufzuhellen. Schärfere Interpretation der Inventarnotizen, festere Datierung der frühesten Malereien auf Grund der Bildnisse Herzog Johanns haben folgendes ergeben: Der Duc de Berry hat das Gebetbuch schon in den achtziger Jahren des XIV. Jahrhunderts in Auftrag gegeben; ca. 1380 bis 90 ist eifrig daran gearbeitet worden. Als es 1405 seinen kostbaren Einband erhielt und in den Schatz aufgenommen wurde,

Digitized by Google

war es noch nicht annähernd vollendet; ca. 1410 bis 12 hat der Herzog wieder einige Seiten darin malen lassen und es dann zwischen dem 31. Januar 1412 und 31. Januar 1413 an seinen Schatzmeister Robinet d'Estampes abgegeben. Dieser hat bald darauf die Handschrift zerstückt: den ersten Teil behielt er für sich und ließ die wenigen darin noch fehlenden Bilder nachtragen; dies Fragment befindet sich heute im Besitz des Barons Maurice Rotschild in Paris. Den zweiten, noch wesentlich unfertigen Teil gab er ca. 1414 bis 15 an Wilhelm IV. von Baiern, Grafen von Hennegau und Holland weiter. Nach dessen Tode 1417 verblieb er noch längere Zeit im Besitz der Familie; sein Bildschmuck ist in mehreren Absätzen bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts vollendet worden. Er war lange verschollen, tauchte Ende des XVIII. Jahrhunderts in Italien auf, ward abermals in zwei Teile zerlegt, von denen der erste, die „Heures de Turin" vor einigen Jahren einem Brand in der Turiner Bibliothek zum Opfer fielen, der zweite, hier publizierte, in der Bibliothek Trivulzi zu Mailand verwahrt wird.

Der allmählichen Entstehung entsprechen die starken Stilunterschiede der Miniaturen. Es war ein glücklicher Gedanke Hulins, die Tafeln seiner Publikation chronologisch zu ordnen. Im begleitenden Text nimmt er eine kritische Sonderung aller Illustrationen der drei Fragmente vor. Er geht darin beträchtlich über Durrieu hinaus. Während dieser sich begnügt hat, drei „Gruppen" aufzustellen, scheidet Hulin nicht weniger als zehn „Hände", und während Durrieu nur seine mittlere Gruppe zeitlich festlegt und mit bekannten Künstlerpersönlichkeiten in Zusammenhang bringt, sucht Hulin für alle Hände feste Zeitgrenzen und möglichst bestimmte Namen zu gewinnen. Es ist fraglich, ob er darin nicht zu weit geht. So schon, wenn er „A", d. h. die beste Hand aus der Zeit des Duc de Berry, ohne weiteres mit dem Meister des Parement de Narbonne identifiziert. So eng auch die Verwandtschaft zwischen beiden ist, so scheinen mir die spezifischen Qualitäten des Parement den Miniaturen grad zu fehlen. Köpfe, Hände, allgemeine Gewandanlage decken sich. Aber die Ausführung ist — das Urteil gründet sich immer nur auf die Reproduktionen! — stark verschieden; die unendliche Zartheit des Parement in der Zeichnung der Gewänder, der straffen und dabei schmiegsamen Lagerung der Falten ist in den Miniaturen nicht erreicht. Ist das nur Folge der anderen Technik? Oder ist's doch eine derbere Hand? Wie dem auch sei: das vor 1379 entstandene Parement als nächst verwandtes Stück erkannt zu haben, ist ein Verdienst. Die Gruppe wird dadurch ebenso bestimmt wie durch das Porträt des Herzogs in das volle XIV. Jahrhundert versetzt.

Auf die Zusammensetzung und Datierung der folgenden minder bedeutenden Gruppen B—E soll hier nicht eingegangen werden. Das Schwergewicht liegt natürlich auch bei Hulin auf jenen Bildern, die schon durch Durrieu in den Mittelpunkt des Interesses gerückt worden sind: den erstaunlichen Manifestationen eines spezifisch malerischen Sinnes, einer bildhaften Anschauungskraft, die ihresgleichen in jener Zeit nicht hat und die man darum nur einem außerordentlichen Künstler zutrauen mag. Die „Heures de Milan" enthalten ein paar prachtvolle Gegenstücke zu den bekannten Turiner Bildern. Aber auf Grund dieser neuen Stücke muß man vielleicht zu einer neuen Betrachtung der Dinge gelangen. Ich möchte mit voller Bestimmtheit nur die folgenden vier Bilder einer und derselben Hand vindizieren: Turin 15 (Judaskuß) und 20 (Julian und Martha), Mailand 20 (Geburt des Johannes) und 21 (Totenamt). Die Jungfrauen Turin 36 sind schon von Haseloff (Kunstgesch. Ges. Berlin, Januar 1903) etwas abgerückt worden und trotz Hulins Einspruch möchte ich mich dem anschließen. Sie besitzen das Beste jener vier Bilder nicht: die instinktive Sicherheit in der Ordnung der räumlichen Eindrücke. Das gleiche gilt von der Kreuzfindung Mailand 22. Und das Herzogsbild? Wer das Original nicht gesehen hat, darf grade hier wohl kaum mitreden; die großen Unterschiede in der Wirkung zwischen dem Lichtdruck in Durrieus Publikation und der Gravure in der Gazette mahnen zu äußerster Vorsicht. Und doch: es scheint auch ihm etwas von dem eigentümlichsten jener vier Bilder zu fehlen, das Improvisierte der so kühn gegen den Rahmen verschobenen Komposition, das Grazile der einzelnen Bewegung, das Fluktuierende der ganzen Bilderscheinung. Es sind Härten im Nebeneinander der Figuren und Lücken zwischen den einzelnen Gruppen. Das Bild ist nicht wie jene improvisiert, sondern feierlich aufgebaut, es wirkt monumental wie ein Tafelbild oder eine Tapisserie. Die Landschaft freilich ist gewiß vom Maler des „Seesturms". Aber, das ist die Frage, kann er sie nicht hinzugefügt haben, als er das Figürliche kopierte, nach einem älteren, noch vom Herzog selbst gestifteten Erinnerungsbild, auf Wunsch der Familie, in deren Besitz die Handschrift ja noch lange verblieb? Die Möglichkeit solcher Fragestellung allein muß wohl skeptisch stimmen. Denn ist das Herzogsbild nicht durchweg Original, so verliert es die Beweiskraft für die — erstaunlich

Digitized by Google

— frühe Datierung der ganzen Gruppe vor 1417! Das ist, um es gleich zu sagen, überhaupt der gewichtigste Einwand gegen Hulins Aufstellungen, daß er alle Miniaturen, die zwischen den für den Duc de Berry gemalten und den ca. 1450 hinzugefügten Bildern entstanden sind, in die kurze Zeit zwischen 1415 und 17 einspannen will. So auch die Bilder seiner Hand „H", die er Jan van Eyck benennt. Das ist nun aber gewiß nicht angängig. Ich persönlich glaube, daß Gethsemane (M. 23) und Pietà (T. 29) Werke des Jan van Eyck sind. Aber einzig und allein wegen ihrer engen Verwandtschaft mit den uns bekannten Werken des Jan von 1432 an! Die eminente Stilkraft dieser Linienzüge, dieser langen, gesättigten Konturen, der unersättliche Realismus der Gesichter weist auf den reifen Jan, nicht auf den Anfänger; Johannes und Petrus in Gethsemane stehen dicht neben der Pala-Tafel und der Frankfurter Madonna. Diese beiden Bilder also, denen sich Kreuzigung und Gottvater im Zelt wohl nur als Trabanten anreihen, beweisen alleine schon, daß man mit einer Tätigkeit an der Handschrift in den dreißiger Jahren des XV. Jahrhunderts zu rechnen hat; die Hände „F" und „I" desgleichen. Da darf wohl auch jene rätselvolle Gruppe „G" aus den engen Schranken, in die Durrieu und Hulin sie eingefaßt, heraustreten und in das dritte bis vierte Jahrzehnt versetzt werden. In jener Zeit rapidester Stilentwicklung müssen auch für die entscheidendsten Fortschritte die kürzesten Zeitmaße angenommen werden; und man muß damit rechnen, daß ganz neue Erscheinungen zeitlich hart neben dem Alten stehen. Aber wir haben doch Vergleichsstücke von gleicher Qualität zur Hand. Die 1416 eben vollendeten Kalenderbilder der „Heures de Chantilly" sind gewiß als das Vollkommenste anzusehen, was um diese Zeit in der französisch-flandrischen Kunst überhaupt zu leisten war: der Duc de Berry hatte die besten Renner in seinem Stall. Wie weit aber stehen diese Bilder vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, hinter jenen Darstellungen der „Très belles Heures" zurück. Dort ganz neue malerische Reize daraus gewonnen, daß der Ferneindruck an Stelle der mittelalterlichen Nahsicht getreten war, aber dafür auch alles wie im Fernbild gemalt und schließlich doch in ein dekoratives Liniennetz eingespannt — hier zum ersten Male ein malerisches Continuum, eine den ganzen Bildkomplex umspannende, einheitliche, in ungebrochenem Zuge von der Nahsicht zur Fernsicht vordringende Anschauung, die das Einzelne dem Ganzen opfert, den linearen Zusammenhang zugunsten des räumlichen preisgibt, Massenbewegung und atmosphärisches Leben an die Stelle ruhender Nah- oder Fernbilder setzt. Darf man solcherlei entgegengesetzte Erscheinungen (gleicher Qualität!) wirklich so dicht in Jahresspanne aneinanderrücken? Die einzige Autorisation für solches Wagnis liegt gewiß in der vollzogenen Taufe jener Bilder auf Hubert van Eyck. „Pictor, quo major nemo repertus", wenn dies in einem kritischen Traktat und nicht in einer ihrem Wesen nach konventionellen Altarinschrift stände, würde man bei solcher Taufe gern Pate stehen. Denn der größte Maler jener Tage und noch für lange Zeit (es ist ganz ernst zu nehmen, wenn Hulin vor diesen Bildern an die Holländer des XVII. Jahrhundert erinnert), war der Schöpfer dieser Miniaturen. Aber sind wir heute wirklich schon so weit, den Namen Huberts als etwas mehr, denn eine verlockende Hypothese, vor diesen Bildern nennen zu können? Wir wissen von Hubert nur, daß er am Genter Altar beteiligt war. Grade die Stücke aber, die dort von Jans bekannter Art abstechen, sind schwer, ungefüge, unmalerisch, haben mit jenen Phänomenen nichts zu tun. Bleibt eine Reihe Eyckischer Gemälde, die man versuchsweise dem Hubert zugewiesen. Und diese berühren sich tatsächlich mit den Miniaturen in vielem. Aber zwei Hypothesen vermögen einander nicht zur These zu ergänzen, also bleibt „Hubert" hier wie dort ein schöner Traum. Grade um jener Tafelbilder willen aber sei nochmals mit aller Entschiedenheit vor einer zu frühen Datierung der Miniaturen gewarnt; sie dürfen keinesfalls auf Grund der schwanken Aussagen einer durch Jahrzehnte hindurch laufenden Illustrationsgeschichte einer Handschrift in so frühe Zeit verwiesen werden.

Hulin verspricht eine eingehende kritische Behandlung dieser Fragen. Wir sehen ihr mit Spannung entgegen und danken ihm für das wertvolle Geschenk, das er uns in den „Heures de Milan" beschert hat. Vitzthum.

ANTON MAYER, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill. Leipzig 1910. Verlag von Karl W. Hiersemann. Kunstgeschichtliche Monographien, XIV.

Das Thema gehört einem Gebiete der niederländischen Kunstgeschichte an, das der Forschung manche Hemmnisse in den Weg legt. Ein Teil des fast unabsehbaren Bildermaterials aus dieser Periode der vlämisch-holländischen Landschaftsmalerei befindet sich in den Depots der Galerien und in den verstecktesten Privatsammlungen. Die

Digitized by Google

vielen noch unerkannten Landschaftsmaler dritten und vierten Ranges, die als künstlerische Schöpfer zumeist geringe Bedeutung besitzen, insgesamt aber als Vermittler zwischen dem Stil Pieter Brueghels d. Ä. und dem der Landschaften Ruisdaels, Rembrandts und Rubens' wichtig genug sind, erschweren durch ihre unpersönliche Art eine deutliche Übersicht. Dazu kommt noch, daß die Namen der wenigen Landschafter, die sich als markantere Künstlerindividualitäten aus der Menge herausheben, in vielen Fällen nur zur Verwirrung statt zur Klärung beitragen. Denn ihre Namen — David Vinckbons, Matthäus und Paul Brill, Jan Brueghel d. Ä. usw. — sind im Laufe der Zeiten beinahe Gattungsbegriffe für bestimmte Richtungen innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts geworden, so daß für den Betrachter allmählich ihre Eigenart und der Wert ihrer echten Leistungen von der Fülle der falschen Zuschreibungen verwischt und beeinträchtigt worden ist.

Anton Mayer, der dem für sorglose Zuschreibungen sehr beliebten Begriff „Brill" zu Leibe rückt, hatte für seine Untersuchungen in den römischen Fresken des Matthäus und des Paul Brill einen sicheren Ausgangspunkt für alle weiteren Werke. Als erhaltenes Originalwerk des Matthäus läßt er nur die um 1580 entstandenen Fresken der Loggia Geographica des Vatikans gelten, die eine Prozession unter Gregor XIII. darstellen. Von diesen zehn Bildern interessiert vor allem das letzte, das die Prozession auf der Piazza di S. Pietro zeigt. Denn dieses Fresko, das auch Mayer als das bedeutendste des ganzen Zyklus besonders hervorhebt, läßt an zwei ähnliche Bilder denken, die ebenfalls eine Prozession vor der Peterskirche vor Augen führen, und die von Rembrandts erstem Lehrer Swanenburgh stammen. Diesen beiden befangenen Gemälden in Augsburg und in Kopenhagen gegenüber erweist sich das um ein halbes Jahrhundert früher entstandene Werk des Matthäus Brill als eine ganz respektable Leistung. In der Behandlung der von zwei entgegengesetzten Seiten heranströmenden Menschenmassen, die locker und übersichtlich gruppiert sind, die mit der Architektur gut zusammengehen und deren Darstellung sich nicht allzusehr in Einzelheiten verliert, ist Brill dem später geborenen Künstler sogar überlegen. Die übrigen Bilder dieser Freskenreihe sind im allgemeinen einförmiger ausgeführt, überragen aber ähnliche Darstellungen vlämischer Künstler aus dieser Zeit — man denke nur an die langweiligen Umzüge, die Denis van Alsloot am Beginne des XVII. Jahrhunderts malte! — immerhin um ein beträchtliches. Stärker als in diesen Fresken tritt der Zusammenhang der Kunst des Matthäus Brill mit der Malerei seines Heimatlandes in jenen Werken hervor, die uns nur noch durch Nachstiche überliefert sind. Besonders die Blätter, die Symon Frisius nach ihm stach (der Name dieses Stechers scheint dem Verfasser merkwürdigerweise entgangen zu sein), weichen im Kompositionsschema und in den Einzelformen von den üblichen vlämischen Dorfansichten und Phantasielandschaften vom Ende des XVI. Jahrhunderts nicht ab und zeichnen sich kaum durch einen originelleren, persönlichen Zug aus.

Der Darstellung, die der Verfasser in knapper, klarer Weise von der künstlerischen Entwicklung des Paul Brill entwirft, dem er den weitaus größten Teil des Buches widmet, kann man im großen und ganzen zustimmen.

Die Landschaftsfresken aus den Jahren 1587/88 im Vorzimmer der Vatikanischen Bibliothek, deren Vordergrundsfiguren die Herstellung von Büchern vor Augen führen, spricht Mayer dem Paul Brill ab, ohne einen anderen vlämischen Künstler an dessen Stelle setzen zu können. Vergleicht man diese Gemälde mit den in den Jahren 1589 und 90 entstandenen sechs Landschaftsfresken Paul Brills im Lateranspalast, so muß man dem Verfasser beipflichten, der diesen letzteren Fresken gegenüber in denen des Vatikans eine unruhigere Komposition sieht und bemerkt, daß „die einzelnen Bestandteile der Landschaft, Bäume, Berge usw., ohne jede Tiefenwirkung kulissenartig hintereinander geschoben werden, ganz anders als bei den aus derselben Zeit stammenden Lateransfresken." Da diese Fehler und diese eigentümlichen Formen der Berge, der phantastischen Felsentore und der Wasserburgen, der Bäume mit ihren wenig kompakten Kronen und des Pflanzenwuchses bis auf die geringsten Details mit denen der vlämischen Landschaften jener Jahrzehnte übereinstimmen, so müssen diese Fresken im Vatikan unbedingt von der Hand eines vlämischen Künstlers herrühren, der von dem Landschaftsstil seiner Heimat noch sehr abhängig ist. Unter den Vlamen dieser Zeit käme aus stilistischen Gründen neben Brill nur noch einer, Coninxloo, in Betracht. Da dieser aber seit 1587 in Deutschland weilte, so kommt man immer wieder auf Paul Brill zurück, der auch von dem meist gut unterrichteten Agostino Taja in seiner Beschreibung des Vatikans als Schöpfer dieser Fresken genannt wird. In den sechs Gemälden des Laterans, die ein Jahr später entstanden, ist dann Brills Freskenstil schon origineller und freier. Immerhin zeigen auch

Digitized by Google

diese Bilder noch einen recht engen Zusammenhang mit dem typischen vlämischen Landschaftsstil jener Zeit und offenbaren eine genauere Kenntnis der heimischen Kunst, als wie sie ihm durch seinen älteren Bruder Matthäus allein übermittelt werden konnte. Schon ehe Paul Brill nach Rom kam, muß er sich in Antwerpen die wesentlichsten Elemente des vlämischen Landschaftsstiles zu eigen gemacht haben.

In seinen Tafelbildern aus den neunziger Jahren des XVI. Jahrhunderts und in denen der Zeit von etwa 1613 bis 1620 macht sich ein starkes Nachlassen der künstlerischen Kraft bemerkbar; beide Male gelingt es ihm aber, die ursprüngliche Frische wiederzuerlangen. Für uns ist es ja heute meistens unmöglich, die Ursachen solcher Wandlungen im Schaffensprozeß der alten Meister zu erklären — man denke nur an die rätselhaften Schwankungen, denen das Schaffen Jan Steens zeitlebens unterworfen war! Immerhin haben die Erklärungen, die der Verfasser für Paul Brill gibt, viel Wahrscheinlichkeit für sich. Vor allem die Erklärung, daß ihn die rege Nachfrage nach seinen Tafelbildern zu einer beinahe fabriksmäßigen Tätigkeit verführte. Die Beliebtheit, deren sich seine Bilder diesseits und jenseits der Alpen erfreuten, wird außer durch literarische Überlieferungen auch durch die große Zahl der Nachstiche, die nach seinen Werken existieren, und durch die zeitgenössischen Kopien seiner Gemälde bezeugt. Von der Flußlandschaft in Wien aus dem Jahre 1601 gibt es beispielsweise außer der vom Verfasser erwähnten Wiederholung im Amsterdamer Rijksmuseum (dieses Bild trägt übrigens auch das Datum 1601) noch solche im Museum von Cambridge und in der Galerie Doria in Rom.

Über die auf Tafel 41 abgebildete „Landschaft mit einem Liebespaar" (Graz, Privatbesitz) sind im Texte keine näheren Angaben zu finden. Soweit man nach der Reproduktion urteilen kann, rührt dieses Bild nicht von Paul Brill, sondern von Alexander Keirincx her. Besonders mit den Werken aus Keirincx' mittlerer Schaffensperiode geht diese Landschaft gut zusammen. —

Die 87 Reproduktionen, die das Buch enthält, illustrieren nicht nur diese Abhandlung über das Brüderpaar Brill in vorzüglicher Weise, sie bilden auch für künftige Untersuchungen auf dem noch sehr zu durchforschenden Gebiete der vlämisch-holländischen Landschaftmalerei vom Ende des XVI. Jahrhunderts ein brauchbares und wertvolles Abbildungsmaterial. E. Plietzsch.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, V. Band. Brewer—Carlingen. Herausgegeben von Ulrich Thieme. Leipzig, E. A. Seemann. 1911.

Das große Werk ist eins an dem man immer steigende Freude erlebt da sich bislang jeder Band als ein Fortschritt gegenüber seinem Vorgänger erwiesen hat. In diesem fünften Bande spürt man wieder daß die Hauptleitung eine wachsende Aufsicht ausübt, um die Beiträge möglichst gleichartig zu gestalten, und vor allem um sie in ein richtiges Längenverhältnis untereinander, sowie zum Zweck des Werkes zu bringen.

Der fünfte Band enthält unter anderen bedeutenden Namen Brock (2), Bronzino (5), Brouwer (3½), F. W. Brown (5½), P. Brueghel d. Ä. (5), B. Bruyn (7), Bryaxis (5), Buffalmacco (6), Burne-Jones (4), W. Busch (3), Butinone (3½), Cabanel (2½), Calame (3), O. Caldara (6½), Callot (4), Cambiaso (5), D. Campagnola (4), A. Canale (3), A. Cano (3½), Cariani (3½), von denen keiner mehr Platz als 7 Spalten einnimmt (die genaue Zahl ist in Klammern angegeben). Künstler von entsprechender Bedeutung sind in den früheren Bänden viel weitläufiger behandelt worden, ohne daß die Artikel für den lexikalischen Gebrauch wertvoller wären. Über dieses Maß von 7 Spalten gehen dieses Mal nur Brunelleschi (13), Burgkmair (12), Caliari (11), Canova (12½), Caravaggio-Merisi (9½) hinaus; bei allen diesen Fällen mag man sich damit einverstanden erklären. Im übrigen, glaube ich, daß die Zentralredaktion gerade das richtige getroffen hat, wenn sie ihr Augenmerk besonders auf das Abwägen des Umfangs der Artikel richtet. Es ist selbstverständlich, daß der äußere Umfang nicht lediglich von der künstlerischen Bedeutung abhängt. Aber selbst die obige Liste scheint anzudeuten, daß sich noch manches anders einrichten läßt. Wenn Brouwer in 3½, Brueghel d. Ä. in 5 Spalten zu erledigen war, so hätten für B. Bruyn wohl auch weniger als 7 genügt. Gegen eine vorherige Angabe des Raums seitens der Redaktion, oder auch gegen die Bitte einen Beitrag nochmals umzuarbeiten und nach Bedarf zu kürzen, werden die Mitarbeiter auch keinen Einspruch erheben: ist man ja das Gleiche von jeder Zeitschriften-Redaktion, sogar von vielen Buchverlegern gewöhnt.

Dadurch kommt aber nicht nur größere Einheitlichkeit in das große Werk; es wird auch erst dann wahrscheinlich daß es mit der ursprünglich gedachten Bändezahl zum Abschluß kommt. Diese Wahrscheinlichkeit ist bereits mit dem vorliegen-

Digitized by Google

den Band näher gerückt worden. Die verhältnismässige Buchstabenstellung von Nagler, Mariette, Müller-Singer ist zwar noch nicht ganz erreicht, mit einem der alten italienischen Künstlerlexika, — ich glaube mit Gori oder Lanzi — hält der vorliegende fünfte Band aber bereits gleichen Schritt, und dieses beläuft sich auch auf 20 Bände.

Mit Genugtuung bemerkt man, daß in dem neuen Band solche Künstler wie Caldara, Caliari, Canale unter ihren richtigen Namen eingeordnet sind, nicht unter Caravaggio, Veronese Canaletto. Hoffen wir, daß die Zentralredaktion auch auf diesem Weg weiter schreitet, und den Fehlgriff der in den ersten Bänden obwaltet, so weit es sich noch tun läßt, verbessert. Für das schnelle Auffinden ist es unerläßlich, daß man die Künstler unter ihren richtigen Namen einordnet, weil es von den Spitznamen oder Sobriquets meist mehrere gibt, der eine Benutzer z. B. nach Claude, der andere nach Lorraine sucht und einer von beiden natürlich enttäuscht wird. Weiß man, daß ein für allemal der Künstler unter seinen eigentlichen Namen steht, so verliert man keine Zeit mit herumtappen.

Für die schnelle Benutzung ist auch eine weitere Gleichförmigkeit m. E. von größter Bedeutung. In neun Fällen aus zehn wird man das Lexikon nachschlagen nur um ein Lebensdatum festzustellen. Daher müßte die Redaktion es jedem Mitarbeiter zur Bedingung stellen, die Artikel gleichmäßig anzufangen mit: Name, Beruf, Geburtstag und Ort, Todestag und Ort (oder solche feste Daten, die an Stelle dieser treten). Ein abschreckendes Beispiel dafür, wie es nicht gehandhabt werden muß, bietet das vielleicht unzulänglichste aller Lexika, die Allgemeine Deutsche Biographie. Dort kommt es vor, daß man zwanzig Seiten lange Artikel buchstäblich Wort für Wort durchlesen muß, ehe man diese paar Daten findet. An einer Stelle, und zwar nicht anfangs, steht der Geburtstag. Anderswo findet man, in den Text eingeflochten, „seine letzten Lebensjahre verbrachte er wieder in seinem Geburtsorte Halle", und noch wo anders findet man verborgen die Angabe des Todestags. Im vorliegenden Band muß man bei „Brunelleschi" ebenfalls 2 1/2 Spalte lesen bis endlich die Geburtsangabe kommt. Der Todestag steht dann zwar am Schluss aber ohne Ortsangabe, und der Unkundige — für den doch das Lexikon bestimmt ist — muß nun wieder im Text herumsuchen, bis er findet, in welchem Dom Brunelleschi beigesetzt wird. Das sind Dinge die den Benutzer der gerade Eile hat, stark irritieren, und solche Übelstände kann die Zentralleitung im Handumdrehen abstellen.

Während ich bei früheren Bänden bemerkt habe, daß mancher Titel m. E. hätte fortbleiben können, weil die Nachricht die er brachte, den Aufwand an Platz und Mühe nicht verlohnte, — das trifft übrigens auch noch auf den fünften Band zu — so finde ich diesmal, daß einige Künstler fehlen, die man, des Prinzips halber, ungern vermißt. Es ist natürlich schwer einen Grundsatz für die Aufnahme in ein solches Werk festzustellen; aber ich meine, da nun einmal eine weitgehende Vollständigkeit angestrebt wird, müßte das neue Lexikon alle die Künstler behandeln, von denen frühere Lexika positive Daten bringen. Es tut mir zwar die Ehre an, sich des öfteren auf mich zu berufen; aber es bringt nicht alle die Künstler, die ich in meinem Werke brachte: z. B. J. H. Campbell und Jacques, A. E. van der Borch. Wenn man nun auch über den eben vorgebrachten Gesichtspunkt zweierlei Meinung sein kann, so glaube ich doch, daß man mir zugeben wird, daß Borch und Campbell nicht fehlen durften, weil von beiden Werke in öffentliche Museen gelangten. Sobald aber ein Künstler es dahin gebracht hat, daß sein Werk sich in öffentlichem Besitz befindet, gehört er unbedingt in dieses Lexikon.

Gegenüber diesen geringfügigen Ausstellungen muß ich aber sofort wieder die zahlreichen vorzüglichen Beiträge dieses fünften Bandes hervorheben. Ein solcher Artikel, wie der über Burgkmair, erscheint mir geradezu eine Musterleistung zu sein, in der ein Spezialist den Stand unserer Kenntnisse in vielverwickelten Fragen vorträgt und in ebenso trefflicher wie selbstloser Weise seine Arbeit als Lexikonbeitrag preisgibt, die er zu einem umfangreichen Buch hätte verwenden können. Derartige Artikel gibt es in diesem Band noch viele, und geradezu einzig in seinem Benutzungswert steht dieses Lexikon da, durch die Art und Gewissenhaftigkeit seiner Literaturangaben am Schluß eines jeden Titels.

Bekanntlich sind wesentliche äußere Veränderungen mit diesem fünften Bande in Erscheinung getreten. Der Verlag ist an einen eigentlichen Kunstspezialisten übergegangen, E. A. Seemann; die Veränderung kann dem Buch höchstens zum Vorteil gereichen. Professor Becker ist aus Gesundheitsrücksichten zurückgetreten, und die Weiterführung ruht somit auf den Schultern Professor Thiemes, des ursprünglichen Urhebers des Plans. Im Bureau sind neue Kräfte angestellt worden, die ganz bestimmt die Vollendung innerhalb 20 Bänden und innerhalb der nächsten acht Jahre verbürgen sollen. Wenn das Werk auch noch ein oder zwei Bände über die 20 hinaus erreicht

Digitized by Google

und ein oder zwei Jahre länger in Anspruch nimmt, so wäre das Unglück nicht so groß.

Höchstwahrscheinlich wird zum Schluß doch noch ein Ergänzungs- und Berichtigungsband erscheinen müssen, wie das bei Werken von einer mehr als zehnjährigen Erscheinungsdauer nicht zu umgehen ist. Hierfür erlaube ich mir zum Schluß, einige kleine Beiträge zu steuern. Büchel E.; Müller-Steinla hat nicht eine Sistina unvollendet hinterlassen: seine Platte erschien bereits 1847, wurde später von Felsing, dann (1877, nicht 1878) nochmals von Büchel retouchiert. Büchels letzte Arbeit ist nicht das Brustbild eines Mädchens, sondern eine Sistina, nur Halbfigur mit dem Kind in einem Oval. Es ist seine Hauptarbeit. Bürkner; zu monieren wäre die Schreibweise Schäuffelin, Behaim. B's. Hauptarbeit die Aufzeichnung der Rethelschen Totentanzbilder und des Hannibalzugs auf Holz, wird nicht genannt; auch wird nicht erwähnt, daß er jahrelang Leiter der Kupferstichsammlung S. M. Friedr. Augusts II. war. Büsinck L. Seine Farbenholzschnitte sind nie mit Zuhilfenahme von Kupferplatten gedruckt worden. Bijlaert J. J. Sein Buch erschien nicht „im selben Jahr auch in französischer" Sprache, sondern es weist auf den linken Seiten den Text in holländischer, auf den rechten Seiten in französischer Sprache auf. Cameron D. Y. Sein zweiter Vorname lautet nicht Young. An diesem Blute bin ich wohl selbst, dank einer kühnen Hypothese, Schuld. Schon seit vielen Jahren verweigert Cameron selbst den besten Freunden jedwede Auskunft über keinen zweiten Vornamen. Früher muß er aber einmal eine schwache Stunde gehabt haben. Im Katalog der Galerie Knorr in München, die ein Bild von ihm besitzt, steht David Yeames Cameron. Auf Yeames kann niemand von ohngefähr kommen: es ist zweifellos richtig. H. W. Singer.

BARON D'HEINRICH VON GEYMÜLLER, Architektur und Religion. Gedanken über religiöse Wirkung der Architektur. Heft I der Nachgelassenen Schriften; herausgegeben von E. La Roche u. Josef Durm. Verlag von Kober, C. F. Spittlers Nachf., Basel. 1911.

Nicht leicht ist es den richtigen Standpunkt zu finden, von dem aus man dem vorliegenden Buche gerecht werden kann; schon die Person des als namhaften Forscher bekannten Verfassers gebietet mit dem Urteil vorsichtig zurückzuhalten, auch dann, wenn man seinen Ausführungen auch mit dem besten Willen nicht zuzustimmen vermag. Dazu kommt, daß das Buch eine Materie behandelt, die an sich schon so schwer klar in Begriffe gefaßt werden kann, daß selbst philosophisch Geschulte die zahlreichen Klippen nicht ungefährdet werden umschiffen können; um so mehr muß es deshalb als ein Wagnis bezeichnet werden, wenn ein auch noch so fein ästhetisch empfindender aber philosophisch Ungeschulter diese Materie zu ergründen versucht: der Versuch mußte mißglücken.

Trotzdem müssen aber alle jene, die in der Baukunst mehr sehen als lediglich auf mathematische Konstruktionen beruhende Zweckbauten, den Herausgebern wohlverdienten Dank zollen, denn sie vermittelten den Einblick in das Geistesleben eines Künstlergelehrten, der über das Wesen seiner Kunst nachgedacht hat und im Künstler einen Funken göttlicher Schöpferkraft wirken sieht. Ein glaubensstarker Idealismus spricht aus dem Buche, der stark genug ist, um über die festgegründetsten Wahrheiten moderner Forschung hinweg seinen Phantasien treu zu bleiben. Ant. Reichel.

GEORG PFEILSCHIFTER, Die Germanen im römischen Reiche. Theodorich der Große. (Weltgeschichte in Charakterbildern.) Mainz, Kirchheim & Co. Mit einem Titelbild und 100 Abbildungen.

Ein Historiker entwirft in diesem mit voller Beherrschung des Stoffes geschriebenen Buche ein farbenprächtiges Bild der Epoche Theodorich des Großen, dessen 30jährige Regierung für Italien in den Stürmen der Völkerwanderung eine Zeit des Friedens und Aufschwungs bedeutete. Konstantinopel, Rom und Ravenna, die Kulturzentren der damaligen Welt und die Schauplätze des Lebens Theodorichs, werden uns geschildert und ihre Kunst in Wort und Bild vorgeführt, wobei der Verfasser, als Nichtfachmann, sich an Venturi, Rivoira und Haupt anschließt.

Der Gesichtspunkt, der für Theodorichs Politik maßgebend war, die Beschützung und Konservierung des Imperium, an das er mit den Besten seiner Zeit glaubte, scheint auch für sein Kunstwollen Geltung zu haben. Die ostgotisch-ravennalische Hofkunst charakterisiert das Festhalten an der antik-römischen Tradition. Das Palatium — dessen Mosaikbild in S. Apollinare nach Aquarellkopie als Fünffarbendruck dem Buche voransteht — scheint nach dem Muster der Kaiserpaläste in Spalato und Edessa erbaut gewesen zu sein. Die Dekoration der Hofkirche, der Martinsbasilika, später S. Apollinare Nuovo genannt, möchte der Verfasser auf römische Vorbilder zurückführen.

Digitized by Google

Dagegen hat jetzt A. Baumstark[1]) auf Grund liturgischer und ikonographischer Zusammenhänge gezeigt, daß der biblische Zyklus der Langhauswände direkt von dem Bilderschmuck der justinianischen Prachtkirchen in Jerusalem abzuleiten ist. In byzantinischer Zeit kamen die Prozessionsszenen hinzu, während die Bildnisse Theodorichs und seiner Großen zerstört wurden. Man ist leicht geneigt, aus dem Arianertum der Ostgoten einen Gegenstand zur römischen Kirche herzuleiten, während in Wirklichkeit das beste Einvernehmen zwischen König und Papst bestand, deren gemeinsamer Gegner der oströmische Monophysitismus war. Wir kennen zwei arianische Kirchen in Rom, S. Agata in Suburra und die spätere Kirche S. Severino in der Nähe des Laterans. In Rom residierte Theodorich auf dem Palatin, und indem er Zirkusspiele veranstaltete und für die Herstellung der Bauten sorgte, fühlte er sich als Nachfolger der Zäsaren. Von seinen Palastbauten in Verona, seiner bevorzugten Residenz, Monza und Neapel wissen wir nichts; höchstens trägt der Colle di S. Pietro in Verona die kümmerlichen Reste seines Kastells. In der nahe gelegenen Kirche S. Stefano sieht der Verfasser die einstige Hofkirche, deren Chor und Krypta er für ostgotisch hält. — Auch an der Kunst des Volkes ist das Umbiegen zur antik-römischen Tradition bemerkbar. Der Verfasser weist das sehr hübsch an den Schmuck- und Waffenfunden von Nocera und Castel Trosino nach (jetzt im Thermenmuseum zu Rom), von denen er Abbildungen bringt. Ihnen steht etwa der Goldfund von Nagy-Szent-Miklos (in Budapest) gegenüber. Das Fazit zieht der Verfasser in dem Satze: „Was sie (die Goten) überhaupt an höherer Kultur hatten, das hatten sie von der griechisch-römischen Welt." (S. 74.)

Wie mächtig die antikisierenden Tendenzen waren, beweist das Beispiel Cassiodors, dessen Plan einer römischen „Universität" freilich scheiterte und der sich mit seiner „Akademie" im Kloster Vivarium (bei Squillace in Calabrien) begnügen mußte. Auch nach dem Tode Theodorichs, dessen innerlich unhaltbare Situation den Keim zur hereinbrechenden Katastrophe in sich trug, wandelte man in den alten Bahnen fort. In Ravenna entstanden die Kirchen S. Vitale und S. Apollinare in Classe (526—534), S. Maria Maggiore, S. Giovanni e Paolo und S. Michele in Affriscisco (Apsismosaik im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum). „Stadtrömische, byzantinische, syrische und ägyptische Formen fließen hier zusammen" (S. 109). In Rom erbaute Theodorichs Tochter Amalaswintha die Kirche S. Cosma e Damiano am Forum, „die erste in öffentlichen Monumenten Roms errichtete Kirche". Damals entstand auch das „größte und schönste" Katakombengemälde Roms (in der Commodilla-Katakombe). Es waren die letzten Zeiten des ostgotischen Reiches. In fünfjährigen Kämpfen wurden Rom und Ravenna erobert und Italien zu einer byzantinischen Provinz degradiert. Ravenna, das seit ca. 540 katholisch war, wurde das abendländische Einfallstor der orientalisch-byzantinischen Kunst (Agnellus und Maximian). Theodorichs Andenken, dessen Gebeine aus dem Grabe gerissen wurden, lebte als das eines Ketzers fort. Nach einer Quelle des XIII. Jahrhunderts soll er später in S. Michele zu Pavia, zur Seite des hl. Eleucadius beigesetzt worden sein (?). — Man gestatte uns noch eine Andeutung über den ferneren Gang der Entwicklung. Das Abbrechen der antik-römischen Tradition (Cassiodor-Boethius) wird bezeichnet durch die Namen Gregors des Großen und des hl. Benedikt. Dieser verpflanzte das orientalische Mönchtum nach dem Abendlande; von Subiaco — Monte Cassino führte der Weg nach dem fränkischen Gallien (St. Benoit-sur-Loire [!]). Das größte Ereignis im Leben Gregors war die Christianisierung Englands. Irische Mönche brachten die angelsächsische Buchmalerei nach Italien und in Bobbio kratzte man die griechischen Handschriften ab und füllte sie mit den Werken der Kirchenväter. In den Klöstern Oberitaliens erwuchs das unerklärte Phänomen der Langobardischen Kunst. Und schließlich: im Todesjahre Theodorichs gelangte im Osten der Mann auf den Thron, dessen Name mit der höchsten Blüte der byzantinischen Kunst verbunden ist — Justinian.

Von den Illustrationen des schönen und nützlichen Buches erwähnen wir noch unter zahlreichen Münzen eine Goldmünze mit dem Bildnis Theodorichs, in mailändischem Privatbesitz (vergrößert!), die Reliefs am Hauptportal von S. Zeno zu Verona (XII. Jahrh.), in denen der Verfasser den mit Odowakar kämpfenden Theodorich zu Pferde sehen möchte, Miniaturen einer vatikanischen Handschrift des XII. Jahrhunderts und endlich eine merkwürdige krause Darstellung des Klosters Vivarium mit seinem Fischweiher, aus einer Cassiodor-Handschrift in Bamberg.

Bernd Curt Kreplin.

(1) Frühchristlich-palästinensische Bildkomposition in abendländischer Spiegelung. Byzantinische Zeitschrift XX, 1911, S. 177 ff. und bes. S. 188 ff.

Digitized by Google

MAXIMILIAN MODDE, Unser Lieben Frauen Kloster in Magdeburg. Eine Monographie mit eigenen Zeichnungen. Magdeburg, Creutzsche Buchhandl., 1911.

Eines der von Architekten verfaßten Bücher über ein altes Bauwerk, das, ohne viel durch Stilvergleichungen belastet zu sein, alles zugängliche Material fleißig zusammenträgt. Die Hinweise auf verwandte Bauten sind unbestimmt, und die Baubeschreibung recht ausführlich; das beeinträchtigt etwas die Brauchbarkeit des Buches. Auch hätten gute Lichtdrucke wohl eine genauere Vorstellung von dem Liebfrauenkloster in Magdeburg gegeben, als die Zeichnungen. Der Kreuzgang mit der Tonsur und die andern romanischen Bauten werden in ihrer besonderen Schönheit gewürdigt. Nur der besonderen Aufgabe, die komplizierte und doch klare Baugeschichte der Kirche fesselnd darzustellen, ist der Autor nicht ganz gewachsen. Der Wert seines Buches liegt vornehmlich auf dem Gebiet des reichen Tatsachenmaterials, das sich über die umfangreiche Geschichte des 1015 gegründeten Klosters und seiner Anlage innerhalb der Stadt ebenso verbreitet, wie über die vielen noch erhaltenen Baulichkeiten. Der Kern der Kirche entstand zwischen 1070 und der Mitte des XII. Jahrhunderts, die eigentümliche Turmgruppe mit dem hohen Giebelhaus zwischen sich (eine wohl vom Rhein her beeinflußte Abart des sächsisch-romanischen Fassadenblockes) in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, in welcher auch — mehr um die Mitte — der Kreuzgang gebaut wurde. Ausbau und Überwölbung der Kirche fällt ins XIII. Jahrhundert; Modde läßt diesen Einbau von strengem Übergangsstil etwa 1215 beginnen und als „ältestes frühgotisches Werk Norddeutschlands" vor dem Magdeburger Dom rangieren; aber hier möchte ich ihm durchaus widersprechen und seine Baugeschichte ergänzen.

Der Kern einer frühromanischen Basilika mit Stützenwechsel, den Modde gut beschreibt, wird im Innern von einem Gerüst schlanker Bauglieder umfaßt, welches die alte romanische Schwerfälligkeit in aufstrebende Schlankheit verwandelt. Ganz in nachromanischem Geiste schließt ein sechsteiliges Gewölbe das Hauptschiff; die Wanddienste entsprechen konsequent seiner Gliederung, Rippen und Spitzbogen, auch das Motiv des hinter den Gewölbeträgern durchgeführten Umgangs auf halber Höhe (wie in S. Trinité zu Caen) deuten auf Einflüsse aus der Normandie. Vierung und Chor sind bei völlig gleichen Formen, bereits vierteilig überwölbt und verzichten auch gänzlich auf die sonst durchgeführte Markierung zweier Geschosse. Abweichend erscheinen nur die beiden Querschiffsflügel: strikt getrennte Stockwerke, schwerfälligere Formen, ornamentierte Kapitelle und siebenteiliges, mangelhaft beherrschtes Gewölbe mit sehr starkem Stich. Offenbar sind diese Flügel samt den Nebenschiffen in einer früheren, weil ungeschickteren Redaktion entstanden. Da der Formengeist im Hauptschiff der gleiche bleibt, nur verfeinert und elegant wird und alles Ornament abstößt, so sehen wir einen stetigen Fortschritt von den Querschiffen über das Langhaus bis zur Vierung und Chor vorwärts schreiten. Und diese, recht augenscheinlich sich langsam abrollende Entwicklung soll dem 1209 begonnenen Dombau vorangegangen sein? Das kleine Kloster soll mit einer bloßen Ummantelung den Ruhm der „ältesten Frühgotik" Deutschlands davontragen? Es müßte sehr seltsam zugegangen sein, wenn der Dombau in Magdeburg, auf dem die Augen ganz Sachsens ruhten, nicht die Stelle des führenden Baues eingenommen hätte. An andrer Stelle habe ich gezeigt, daß er dies im weitesten Umfang war[1]). Die Liebfrauenkirche gehört zu seinen Tochterbauten.

Am stärksten sind die Querschiffe vom Domchor beeinflußt. Mit ihnen muß, so seltsam das anmutet, der Umbau begonnen sein: die Einfügung eines inneren Strebesystems ist noch ungeschickt, durch den Rundbogenfries in zwei getrennte Geschosse geschnitten und der alten Gliederung durch Nischen etc. schlecht angepaßt, mit verschiedenartigen Bogen, Säulen und Spannweiten; ebenso steht ihr siebenteiliges Rippengewölbe mit starker Busung nicht auf der Höhe der übrigen Gewölbe. Die steilen attischen Säulenbasen entsprechen sogar noch der ersten Periode des Dombaus, während die übrigen Formen allerdings schon auf einen Schüler des sog. „Naumburger Meisters" weisen, der im Dom u. a. Chorumgang und Kapellen überwölbte[2]). Der Architekt der Querschiffe scheint ebenso aus dessen Bauhütte hervorgegangen zu sein wie jener, welcher den Bischofsgang und das Chorhaupt am Dom vollendete („Hochchormeister"). Er ist ihm am nächsten verwandt, ohne jedoch mit ihm identisch zu sein: Die Wölbungsart mit starkem Kappenstich, die Rippenprofile, die in Form von Kugeln etc. herabhängenden Schlußsteine und die Art des Rundbogenfrieses, dessen einzelne Bogen auf kleinen Konsolen stehen; dazu noch — nur an der Ost- und Nordwand — Kapitellornamente, die vom „Französischen" und dem „Meister

(1) P. F. Schmidt, Der Dom zu Magdeburg. Magdeburg, Karl Peters, 1911.
(2) Vgl. ebenda, S. 3f.

Digitized by Google

der Stengelkapitelle" herrühren[1]): die gleiche Schulung und die Beschäftigung gleicher Steinmetzen kaum nicht deutlicher hervortreten.

Der zweifelhafte Erfolg, welchen die konstruierende und schmückende Tätigkeit dieses Architekten hatte, bewog die Kirchenfabrik, bei der Einmantelung des Hauptschiffes ihn durch einen moderneren zu ersetzen. Es ist unmöglich, eine Entwicklung der gleichen Persönlichkeit hier anzunehmen: so verschieden ist der Geist des Hochschiffes von dem der Querflügel. Zwar behielt man, wohl um die Felder zwischen den Gewölbestützen nicht allzuschmal erscheinen zu lassen, den Rundbogenfries bei, allein die Dienste durchbrechen ihn und steigen schlank bis zu den Gewölben empor. Erst hierdurch und durch den gleichen Abstand der Stützen und die gleichmäßigen Reihen von Spitzbogen tritt die Absicht des Umbaus klar hervor: den Raum höher erscheinen zu lassen, ihn zu gotisieren. Dieser modernen Tendenz wird der Mangel an allem Ornament (die Kapitelle sind nackte Kelche) und die Schlankheit aller Glieder, einschließlich der Rippen gerecht; der Eleganz dieses Raumeindruckes kommt in nachromanischer Zeit durchaus nichts gleich, und erst hochgotische Kirchen erreichen seine magere Rassigkeit. Daß die Gewölbe normannisch-sechsteilig bleiben, stört die gotisierende Tendenz nicht, da aller Nachdruck wie stets auf den Stützen ruht, gibt aber einen Fingerzeig, mit der Entstehung dieses Teils nicht zu weit hinaufzurücken. Mag man die Querschiffe nicht vor 1220 begonnen haben, so wird das Langhaus nicht viel über 1230 hinauszusetzen sein.

Vollkommene Einheitlichkeit aber wird erst in Vierung und Chor erreicht. Sie sind vierteilig überwölbt und die sämtlichen Gewölbedienste im Chor steigen ohne irgendeine dekorative Unterbrechung empor; dieses eingeschossige System besitzt nichts mehr vom Romanischen, erinnert kaum noch an den Übergangsstil. Nur die Kuppen haben noch Stich. Die Profilierung der Wanddienste entfaltet hier ihre volle Grazilität und der Parallelismus zwischen der Zahl ihrer Glieder und der des Gewölbes wirkt streng und einheitlich. Die Enthaltsamkeit von Schmuck und die Folgerichtigkeit der Konstruktion erinnern an Zisterzienserkirchen des Übergangsstiles, wie Ebrach und das (mit dem Magdeburger Dom zusammenhängende) Riddagshausen. (Das Liebfrauenkloster gehörte den Prämonstratensern, die sich mitunter an die Zisterzienser-Bauweise anschließen.)

Dieser Hauptmeister des Langhauses steht dem „Naumburger Meister", der außer in Magdeburg in Naumburg, Halberstadt, Riddagshausen und andern Orten baute, nach Geist und Bedeutung näher als der der Querschiffe, aber er ist unabhängiger von ihm, wenn auch vielleicht ebenfalls durch seine Schule gegangen. Er mag den Chor schon um 1240 beendet haben. P. F. Schmidt.

(1) Vgl. Hamann-Rosenfeld, Der Magdeburger Dom: Abbildungen 28a, 30, 58, 66 mit Modde, Abbildung 36.

BERNHARD KELLERMANN, Ein Spaziergang in Japan. Berlin 1911. Verlag von Paul Cassirer.

Über Japan ist schon soviel geschrieben worden, daß jedes neue Buch über das gleiche Thema einen schweren Stand haben dürfte. Aber der Verfasser dieses „Spazierganges" hat einen anderen Weg eingeschlagen, wie seine Vorgänger. Er verzichtete auf die breite, vielbegangene Straße dozierender Reisebeschreibung und folgte noch weniger den Spuren Lafcadio Hearns in ein Land, in dem es nur unvergleichliche Schönheiten und einzige Vorzüge geben soll. Nein, Kellermann hat sich sein Urteil vor den Dingen selbst geschaffen, an die er mit feinem künstlerischen Gefühl, warmem Humor und einem guten Teil Skepsis herangegangen ist. Es fiel ihm gar nicht ein, die allbekannte unkritische Begeisterung mitzumachen, dafür entdeckte er aber auch zahllose Reize dieses Landes, die anderen verborgen blieben und hielt sie in farbenfrohen Bildern fest. Er dringt nicht unter die Oberfläche der Dinge, versucht es nicht tiefgründige Erklärungen in sie hineinzudichten, weil er die unüberbrückbare Kluft genau kennt, die europäisches Empfinden und Denken vom japanischem scheidet; er paraphrasiert vielmehr mit bewundernswerter Grazie und sprudelndem Temperament über die Erscheinungen, die sich ihm aufdrängen. Das Buch ist amüsant von den Anfangsworten bis zu den Schlußzeilen, in denen er seine Eindrücke so unvergleichlich gut zusammenfaßt: „Und während mich Sehnsucht nach jenem merkwürdigen Lande ergriff, wurde es mir klarer und klarer, daß ich es nicht im geringsten verstanden hatte."

Das wird jeder lächelnd unterschreiben, der selbst auf japanischem Boden gestanden hat. J. Sievers.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

Heft 19:

GEORG BIERMANN, Die Neuerwerbungen für die Königl. Nationalgalerie / Zur Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin. (12 Abb., davon 2 auf 1 Tafel.)

HERMANN VOSS, Ein Konzertbild der Florentiner Porträtausstellung und sein Meister. (3 Abb.)

Heft 20:

ALBERT MUNDT, Neuerwerbungen des Städtischen Kunstgewerbemuseums zu Leipzig. (16 Abb.)

WALTER BOMBE, Der neuentdeckte Trionfo della Morte in Santa Croce. (3 Abb. und 1 Tafel.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft I, Jahrgang X:

KARL SCHEFFLER, Alfred Lichtwark und die Hamburger Kunsthalle. (23 Abb.)

WILHELM BODE . . . . . .
A. BREDIUS . . . . . .
CORN. HOFSTEDE DE GROOT .
W. VON SEIDLITZ . . . . . .
JAN VETH . . . . . .
} Rembrandts Mühle.

HANS MACKOWSKY, Rahels Haus. (7 Abb.)

EMIL WALDMANN, Künstlerische Probleme in der vorklassischen Plastik. (14 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

47. Jahrgang, Heft 1:

CURT BAUER, Die Bedeutung des japanischen Farbenholzschnittes. (4 Abb.)

ERNST A. BENKARD, Ferdinand Hodler. Zur Hodler-Ausstellung im Frankfurter Kunstverein. (5 Abb.)

ALBRECHT HAUPT, Der Altar der Königin D. Leonor von Portugal im Kloster Madre de Deus zu Lissabon. (9 Abb.)

Max Klingers Abbe-Denkmal in Jena. (5 Abb.)

DIE KUNSTWELT.

1. Jahrgang, Heft 1:

A. AMERSDORFFER, Ludwig Knaus. (23 Abb.)

Hermann Feuerhahn. (10 Abb.)

FRIEDRICH SEESSELBERG, Die Ausbildung des Baukünstlers.

H. E. WALLSEE, Die Hamburger Kunsthalle.

ONZE KUNST.

August 1911:

ARNOLD GOFFIN, Karel van der Stappen. Schluß. (9 Abb.)

Dr. A. BREDIUS, Een vroege Wouwermans in het Museum te Brussel. (1 Abb.)

Bredius schreibt hier die bisher als Dirck Stoop katalogisierte „Italienische Landschaft mit rastenden Figuren" im Brüsseler Museum (Kat. Nr. 451) dem Philips Wouwermans zu, von dem es ein Frühwerk sei. Gleichzeitig begründet er seine Schreibweise des Namens Wouwermans mit einem s am Ende mit dem Hinweis auf die Testamente der drei Brüder dieses Namens, die alle dort ihren Namen so — mit s am Ende — schreiben.

Prof. Dr. W. VOGELSANG, Impressionisme. (4 Abb.)

Besprechung des ersten Teiles des Weisbachschen Werkes „Impressionismus".

JAN BROM, Het Koorhek in de nieuwe Kathedral te Haarlem. (6 Abb.)

Kunstberichte.

Bücher und Zeitschriften.

September 1911:

PAUL LAFOND, Het Altaarstuk van Santibañez Zarzaguda. (1 Abb.)

Holzgeschnitzter Flügelaltar von der Hand eines vlämischen Meisters des XV. Jahrhunderts.

PIERRE BAUTIER, Naar aanleiding van een aan Scorel toegeschreven schilderij. (2 Abb.)

Kurze Besprechung und Reproduktion zweier fragewelse dem Scorel zugeschriebenen Gemälde im Besitze von Frhr. v. Riemsdijk in Amsterdam (leihweise ausgestellt im Rijksmuseum) und in der Dresdener Galerie (Nr. 844). Das erstere stellt die Berufung des Petrus, das andere David, den Goliath tötend, dar.

ATY BRUNT, Ant. Derkzen van Angeren. (8 Abb.)

J. E. JASPER, Tets over Deensch porcelein. (8 Abb.)

Kunstberichte.

THE STUDIO.

Oktoberheft:

HENRI FRANTZ, Jean Charles Cazin. (15 Abb.)

A. STODART WALKER, Sir James Guthrie, P. R. S. A. (8 Abb.)

T. FIELD, A Note on some dry-points by William Lee Hankey. (6 Abb.)

W. K. WEST, Some recent monumental sculpture by Sir George Frampton, R. A.

LES ARTS.

Septembre:

PAUL VITRY, Les accroissements des Musées (Musée du Louvre). Quelques bustes du XVIIIe siècle récemment entrés au Musée. (4 Abb.)

GASTON MIGEON, La collection Bucquet-Bournet de Verron. (28 Abb.)

AUGUSTE MARGUILLIER, Un Velasquez retrouvé. (2 Abb.)

R. R. — M. SÉE, Une exposition des pastelles anglais du XVIIIe siècle. (13 Abb.)

Digitized by Google

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Oktoberheft 1911:

CHARLES H. READ, Max Rosenheim.

Nachruf für den verstorbenen Sammler deutscher Kunst, namentlich von Exlibris.

W. R. LETHABY, English Primitives. (1 kololorierte Tafel: Jungfrau mit Kind in der Bishop's Chapel zu Chichester.)

LIONEL CUST, A Newly-Discovered Miniature of Thomas Cromwell. (1 Tafel mit 4 Abbildungen.)

Bespricht ein Miniaturporträt, das jüngst in Pierpont Morgans Besitz übergegangen ist und offenbar ein Porträt Thomas Cromwells, Grafen von Essex, von der Hand Hans Holbeins darstellt. Es steckt in einer ähnlichen Elfenbeinkapsel, wie das von Holbein stammende Porträt der Anna von Cleve, das nunmehr dem Viktoria- und Albertmuseum gehört.

EDITH E. COULSON JAMES, St. John The Baptist by Francesco Francia. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Die Verfasserin hat in dem Rathaus der kleinen Stadt St. Giovanni in Persiceto (in der Nähe von Bologna) im Gabinetto del Sindaco, den Heiligen Johannes den Täufer von F. Francia gefunden, der in den Cenni storici des Gaetano Giordani beschrieben wird.

FREDERICK W. COBURN, Chinese Stone Sculpture at Boston. (2 Tafeln mit 7 Abbildungen.)

Bespricht die chinesischen Steinskulpturen, meist aus dem VI. und VII. Jahrhundert, die sich im chinesischen Saal des Bostoner Museums of Fine Arts befinden. „Wenigstens drei dieser Skulpturen besitzen einen solchen Liebreiz und eine so hohe technische Vollkommenheit, daß sie zu den Meisterwerken der ganzen Welt gezählt werden müssen". „... Diese Kunst der Steinbildhauerei entfaltete sich in China im II. und I. Jahrhundert v. Chr., blühte fast ein Jahrtausend lang und verschwand dann so vollständig, daß sie heute mit Erstaunen neu entdeckt wird".

G. F. HILL, The Italian Medals in the Salting Collection. (2 Tafeln mit 18 Abbildungen.)

Die von dem verstorbenen Mr. Salting dem Viktoria und Albertmuseum hinterlassenen italienischen Medaillen werden als von außerordentlicher Qualität beschrieben. Die eine, das Porträt einer Dame, nach Alois Heiß das der Marguerite d'Anjou, Tochter des Königs René, von der Hand Pietro da Milanos, ungefähr zwischen 1461—63 geschlagen, ist das einzig bekannte Exemplar dieser Medaille.

RICHARD W. GOULDING, Nicholas Dixon, The Limner.

E. ALFRED JONES, Old Chinese Porcelain Made from English Silver Models. (2 Tafeln mit 14 Abbildungen.)

Im XVIII. Jahrhundert wurden vielfach englische Silbergegenstände als Muster nach China geschickt, um nach ihnen Porzellangefäße herzustellen. Im Viktoria und Albertmuseum findet sich aber auch schon ein solches Stück aus dem XVII. Jahrhundert, wahrscheinlich aus der Zeit zwischen 1686—90.

PAUL GANZ, Two unpublished Portraits by Hans Holbein. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Das eine Porträt ist das in Bulstrode Park, Buckinghamshire, einen Musiker darstellend, $17\,^1/_8 \times 17\,^1/_8$ inches groß. Es ist dem Jean de Dinteville, einem der Gesandten auf dem Holbeinschen Bilde der zwei Gesandten in der Londoner National Gallery, sehr ähnlich. Die technische Ausführung aber verrät eine spätere Entstehungszeit. Das andere Porträt befindet sich in Petworth, in Lord Leconfields Besitz. Wiewohl es in allen Büchern über Holbein erwähnt wird, ist es bisher doch noch nicht zur Abbildung gelangt. Es stellt den Kaufherrn Derick Berck aus Cöln dar, der im Londoner Stahlhof Handel trieb. Das $21\,^1/_4 \times 16\,^3/_4$ inches große Bild ist nicht gut erhalten, ist aber doch eines der eindrucksvollsten Bildnisse Holbeins. „Das gleiche Bild in der Münchner Alten Pinakothek ist eine unvollendete Kopie, die mit dem unzweifelhaft echten Werk zu Petworth keinen Vergleich aushält".

ALLAN MARQUAND, A Memorial of the Entry of Leo X into Florence. (1 Tafel.)

In der Sammlung des Mr. Henry Walters in Baltimore befindet sich ein Altarstück, eine „Versuchung des Adam", aus der Lelongkollektion in Paris, die einst einen Teil des Schmuckes zum Einzuge des Papstes Leo in Florenz gebildet hat. Rahmen und Predella scheinen dem Oeuvre des Giovanni della Robbia nahe verwandt. Das Ganze aber ist offenbar das Werk mehrerer Hände. Das Mittelstück scheint florentinisch zu sein und weist vollentwickelte Renaissanceformen auf.

RACHAEL POOLE, Gilbert Jackson, Portrait-Painter. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

G. Jackson war ein englischer Porträtist des XVII. Jahrhunderts, dem nach Auffindung einer Signatur auf einem in der Londoner National-Portrait-Gallery befindlichen Porträt nun eine Reihe anderer Bilder zugewiesen werden können.

C. H. COLLINS BAKER, Lely's Financial Relations with Charles II.

Letters to the Editors. Reviews and Notices. Pamphlets. Recent Art Publications. French Periodicals. Art in France.

MUSEUM.

Nr. 7:

JUAN MARAGALL, Impresión de la Exposición Sunyer. (Farbtaf., 10 Abb.)

J. GESTOSO Y PÉREZ, Más esculturas vidriadas italianas y andaluzas. (6 Abb.)

Behandelt Robbia-Arbeiten, die in der Nähe von Sevilla gefunden wurden und die Vermutung nahe legen, daß dort eine ähnliche Werkstatt bestand.

J. AMEN, El arte decorativo en Francia. (9 Abb.)

N. N., Estatua de Augusto. (2 Abb.)

Behandelt die im Juni 1910 in der Via Labicana bei den Trajansthermen in Rom gefundene Statue.

N. N., Juan Delville. (Abb.)

N. N., La casa de Miranda. (3 Abb.)

Protestiert gegen den geplanten Verkauf des Hofes dieses Renaissancebaues in Burgos.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

HENRY van de VELDE, Essays. Inselverlag, Leipzig. Preis br. M. 3.50, Halbpergament M. 5.—.

ALBERT van de PUT, Hispano-Moresque Ware. The Art Workers Quaterly, Publishers. London W. Preis 7 s. 6 d. net.

HANS KLAIBER, Der Ulmer Münsterbaumeister Mathäus Böblinger. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur. Herausgegeben von Dr. phil. Fritz Hirsch. Beiheft 4.) Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

W. de GRÜNEISEN, Sainte Marie - Antique. Le caractère et le style des peintures du VI e au XIV e siècle. Max Bretschneider, Editeur, Rom.

AUGUST SCHMARSOW, Federigo Baroccis Zeichnungen. Eine kritische Studie. III. Die Zeichnungen außerhalb Italiens. Westliche Hälfte Europas. Mit 7 Tafeln in Lichtdruck. Preis M. 2.80. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

J. A. HERBERT, Illuminated Manuscripts. Verlag Methuen & Co. Ltd., London. Preis 25 s. net.

M. DIEZ, Kunstkritik und Kunstgesetze. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart.

ADOLPH DONATH, Psychologie des Kunstsammelns. Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin. Preis M. 6.—.

E. BÉNÉZIT, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Tome premier A — C. R. Roger & F. Chernowitz, Editeurs, Paris.

FRED. C. WILLIS, Die niederländische Marinemalerei. Mit 32 Tafeln in Lichtdruck. Preis geh. M. 12.—, geb. M. 14.—. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

E. STEINMANN und HANS WITTE, Georg David Mathieu (1737 — 1778). Ein deutscher Maler des Rokoko. Preis M. 30.—. Ebenda.

RUDOLF OLDENBOURG, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts. Preis geh. M. 5.—, geb. M. 6.—. Ebenda.

PAUL KAUTZSCH, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. Mit 75 Abbildungen auf 20 Tafeln. Preis geh. M. 9.—. Ebenda.

FRITZ GOLDSCHMIDT, Pontormo, Rosso und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung. Preis geb. M. 7.—. Ebenda.

EUGEN GRADMANN, Dorfkirchen in Württemberg. (Schriften zur „Dorfkirche". Herausgegeben von Pfarrer Hans von Lüpke. Heft 4.) Deutsche Landbuchhandlung, G. m. b. H., Berlin SW 11. Mit 17 Abbildungen und einer Tafel.

L. und G. v. KUNOWSKI, Unsere Kunstschule. Ein Handbuch des Lehrens und Lernens. 94 große Lichtdrucke. Preis M. 40.—. Verlag der Nationalstenographie, Liegnitz.

CURT H. WEIGELT, Duccio di Buoninsegna. (Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. XV.) Mit 79 Abbildungen auf 67 Lichtdrucktafeln. In elegantem Ganzleinenband Preis M. 36.—. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

E. PLIETZSCH, Jan Vermeer van Delft. Mit 35 Tafeln. Preis M. 9.—. Ebenda.

KARL LOHMEYER, Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723. Verlag von L. Schwann, Düsseldorf.

EMIL MICHAEL S. J., Geschichte des deutschen Volkes vom dreizehnten Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters. V. Bd. Die bildenden Künste in Deutschland während des dreizehnten Jahrhunderts. Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. Br.

FRIEDRICH KOEPP, Archäologie, I., II. und III. (Sammlung Göschen.) Preis jeder Nummer 80 Pf. G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

CARL ALDENHOVEN, Gesammelte Aufsätze. Herausgegeben von Arthur Lindner. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 5.—. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

ALBERT GIESECKE, Giovanni Battista Piranesi. (Meister der Graphik, Bd. VI.) Mit 1 Titelbild und 63 Tafeln. Preis geh. M. 16.—, geb. M. 18.—. Ebenda.

EMIL MAJOR, Basel. (Stätten der Kultur, Band XXVIII.) Preis karton. M. 3.—, geb. M. 4.—, in Leder M. 5.—. Ebenda.

JUL. VOGEL, In der Stadt der Lagunen. Skizzen zu Goethes Aufenthalt in Venedig. Mit 16 Tafeln. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 5.50. Ebenda.

AUG. L. MAYER, Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte. Preis geh. M. 20.—, geb. M. 22.50. Ebenda.

IV. Jahrgang, Heft XI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17 I. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

SPRECHSTUNDEN DER REDAKTION:
Montags 10—12 und Donnerstags von 3—5 Uhr. — Telefon: Amt Groß-Lichterfelde 456.

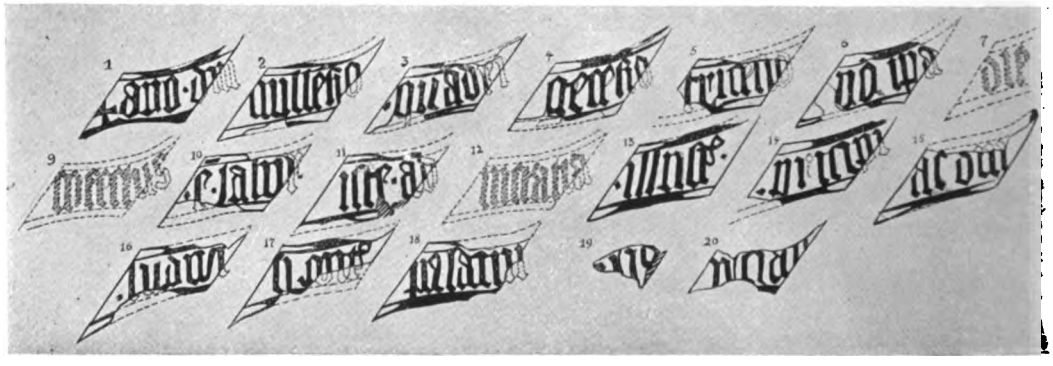
Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Digitized by Google

Engel vom Grabsteinmodell für Ludwig den Gebarteten
Bayr. Nationalmuseum, München

Engel links unten aus der Umrahmung des Kargaltars
Münster, Ulm



Schriftband des Grabsteinmodells; mit teilweiser Ergänzung zerstörter Stellen

Zu: K. FR. LEONHARDT, MULTSCHERS KARGALTAR UND DAS GRABSTEINMODELL FÜR HERZOG LUDWIG DEN GEBARTETEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Männliches Bildnis, bezeichnet H. DORNE
Sammlung H. Ramel, Övedskloster

Abb. 4. NIC. LAFRENSEN, Porträt des Grafen Sparre und seiner Familie Sammlung H. Ramel, Övedskloster

Abb. 5. JAN STEEN, Rückkehr des verlorenen Sohnes
Sammlung E. Wachtmeister, Vanas

Zu: KARL LILIENFELD, KUNSTSCHÄTZE IN SCHWEDEN

Digitized by Google

Digitized by Google

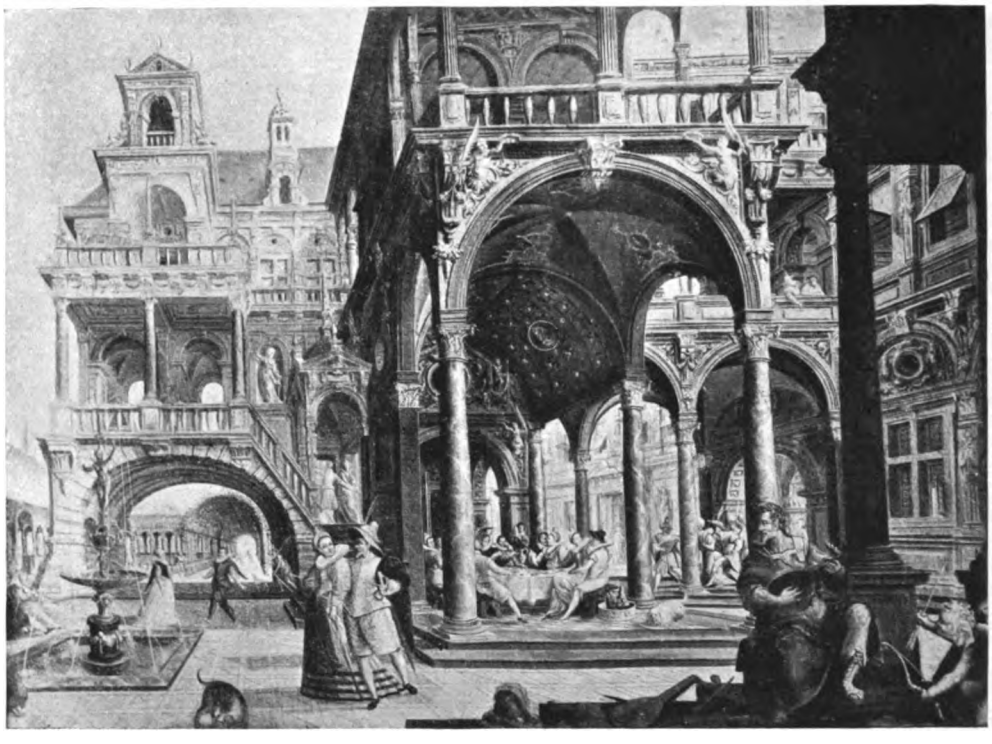


Abb. 1. HENDRIK AERTS, Bankett in einem Palais — Amsterdam, Rijksmuseum

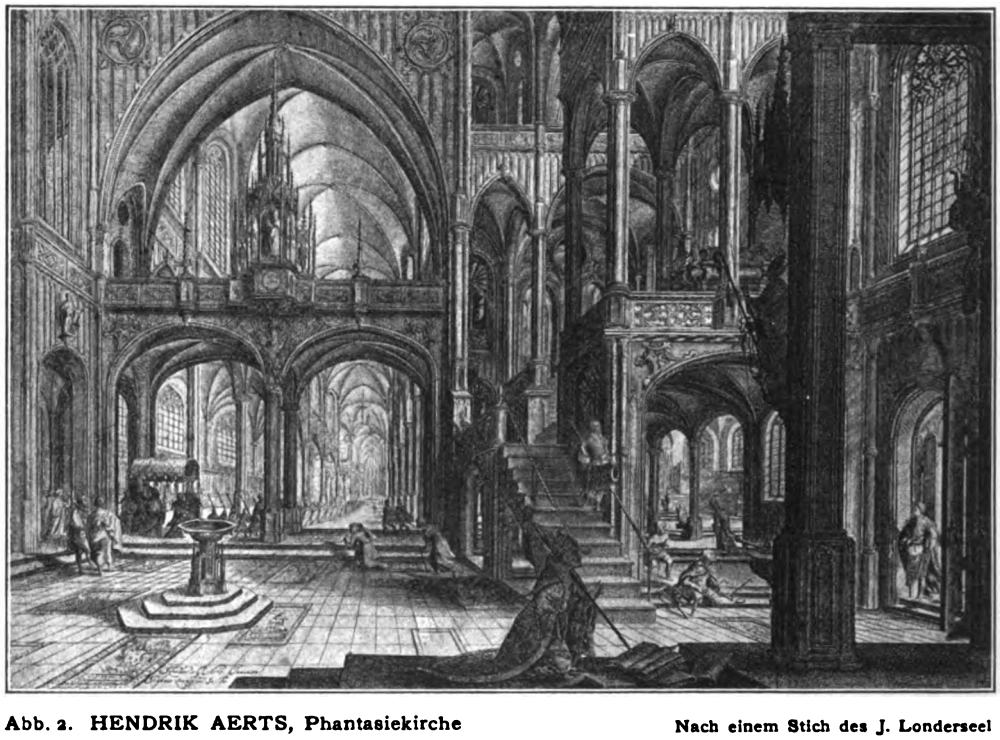


Abb. 2. HENDRIK AERTS, Phantasiekirche — Nach einem Stich des J. Londerseel

Zu: KARL LILIENFELD, KUNSTSCHÄTZE IN SCHWEDEN

Digitized by Google

Digitized by Google

JAN STEEN (Nr 149 des Katalogs), Der Besuch des Arztes
Sammlung Prinzessin Murat

G. TER BORCH (Nr. 150 des Katalogs), Die Toilette
Sammlung Alb. Lehmann

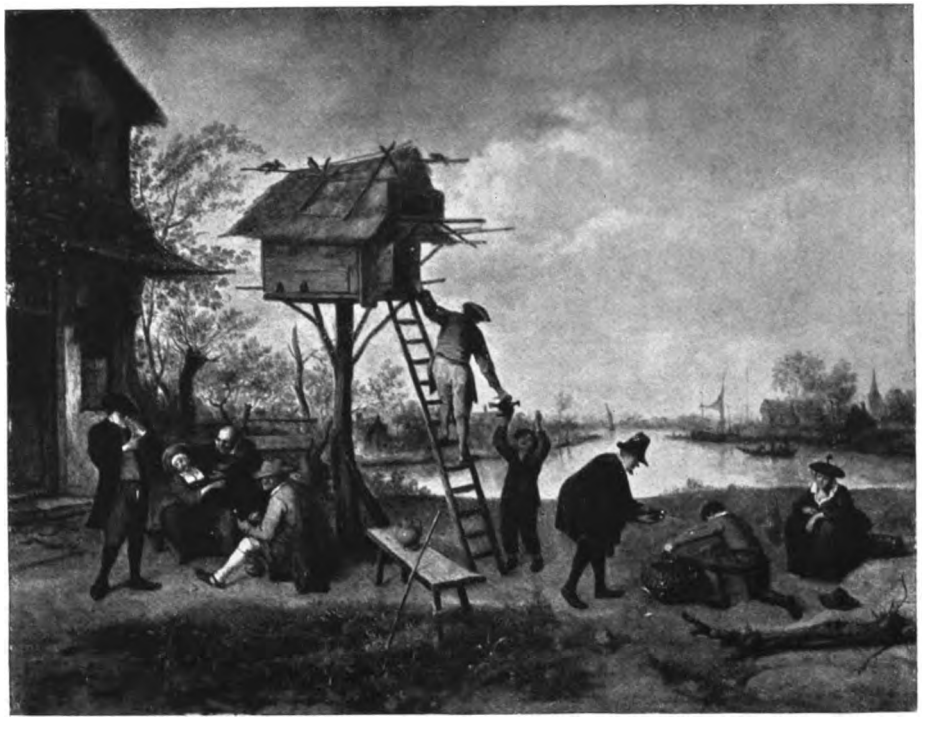
DUYSTER (Nr. 152 des Katalogs), Die Gefangenen
Sammlung Max Flersheim

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

JAN STEEN (Nr. 142 des Katalogs), Unmäßigkeit Sammlung Porgès



JAN STEEN (Nr. 145 des Katalogs), Der Taubenschlag Sammlung De Jonge

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

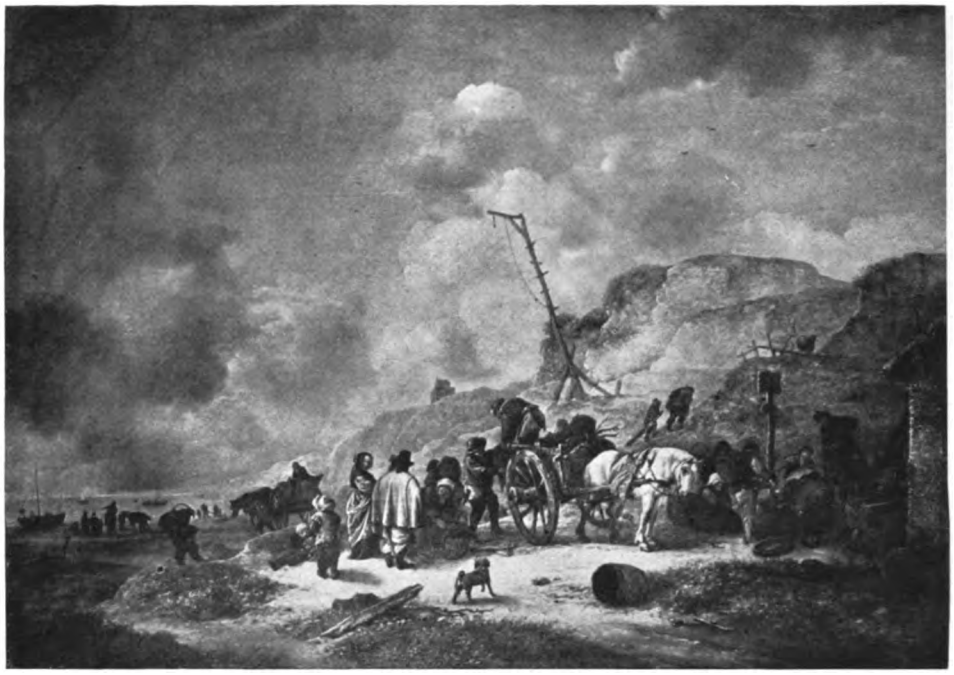
J. RUISDAEL (Nr. 135 des Katalogs), Furth am Waldesrande — Sammlung De Jonge

J. RUISDAEL (Nr. 136 des Katalogs), Waldlandschaft — Sammlung De Jonge

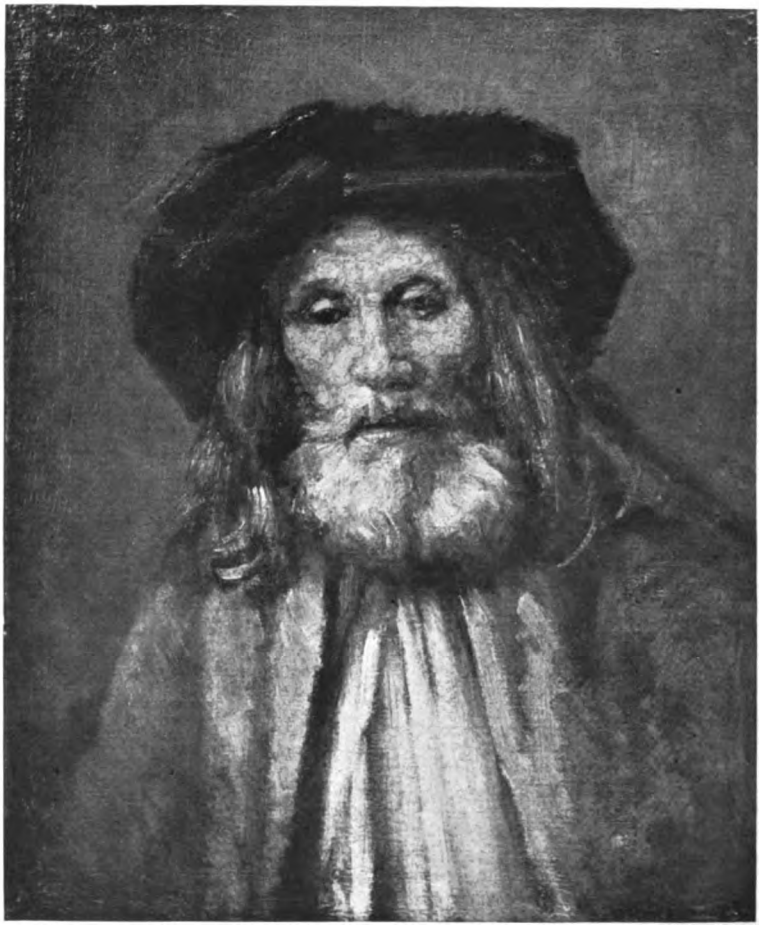
Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google



ISAAC VON OSTADE (Nr. 106 des Katalogs), Strandbild — Sammlung Sperling



REMBRANDT (Nr. 123 des Katalogs), Alter Mann — Sammlung Kleinberger

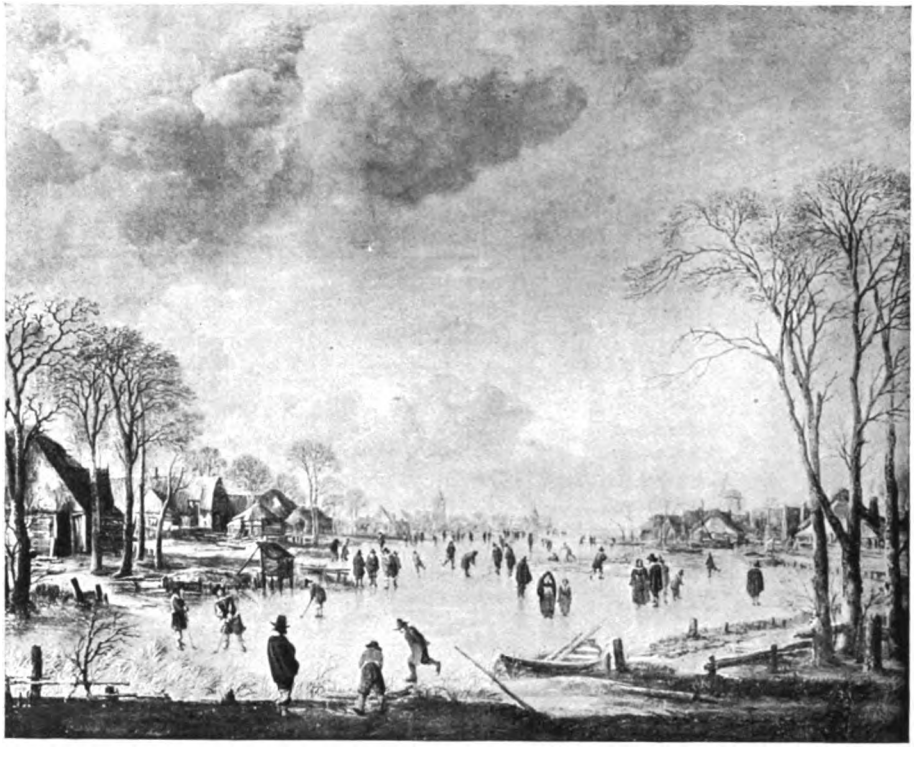
Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

G. METSU (Nr. 85 bis des Katalogs), Die Kuchenbäckerin

Sammlung des Fürsten A. de Broglie



A. VAN DER NEER (Nr. 101 des Katalogs), Winterlandschaft

Sammlung der Prinzessin Murat

Zu: W. MARTIN, AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER BILDER IN PARISER PRIVATBESITZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10. Ansicht von Warschau. Bildgröße: H 553, Br 856 mm. — Meyer 37

Text: Kap. V, gegen Ende

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. Der Königstein. Bildgröße: H 405, Br 610 mm. — Meyer 30 II

Text: Kap. VI, am Ende

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Neustädter Markt in Dresden; s. Verzeichnis X, unter 14 I. — Meyer 14 I Text: Kap. VI, gegen Ende

Abb. 8. Die Dresdner Frauenkirche; s. Verzeichnis X, unter 19 I — Meyer 19 I Text: Kap. VI, gegen Ende

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

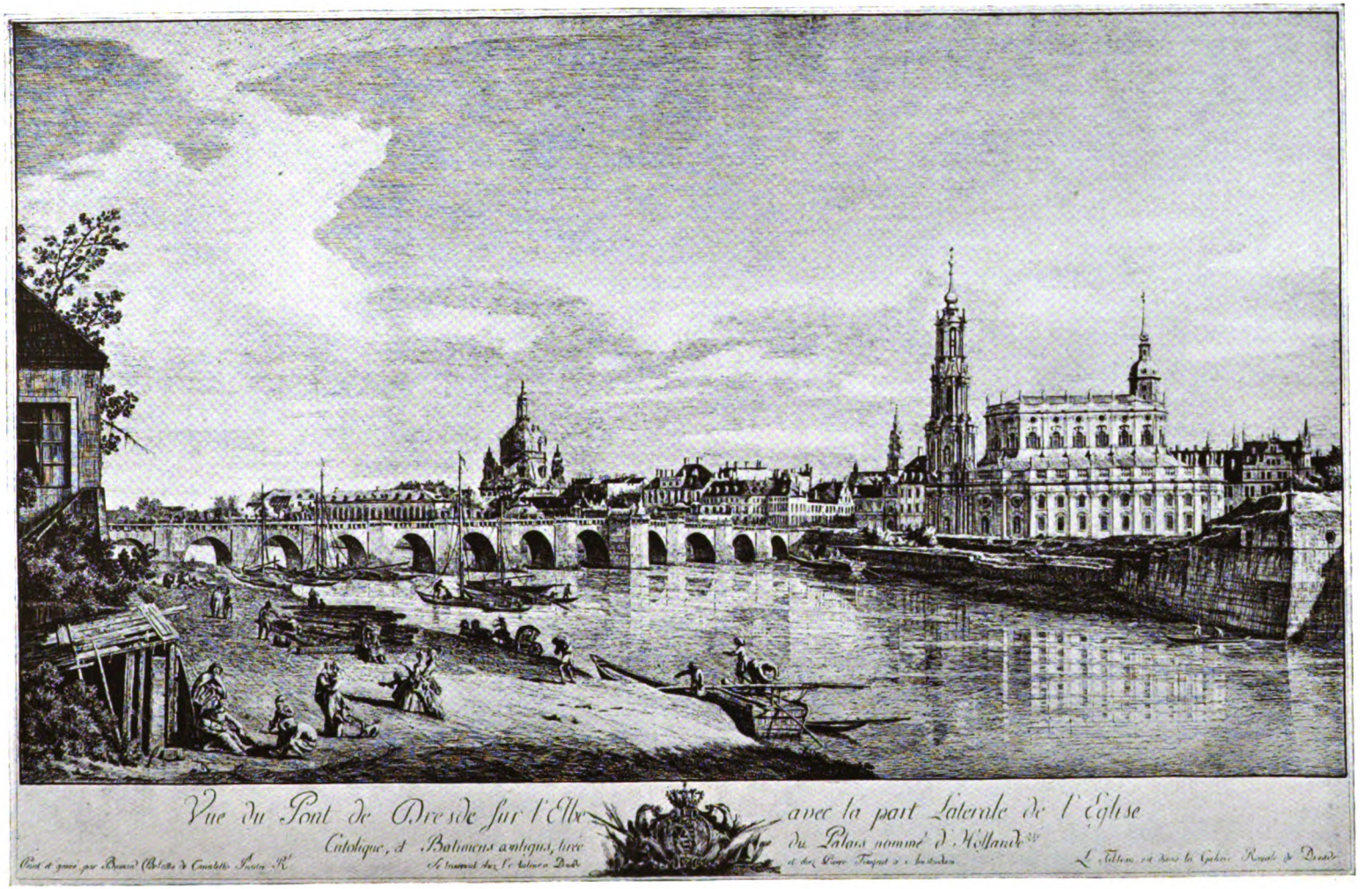


Abb. 6. Die Dresdner Elbbrücke; letzter Zustand. S. Verzeichnis X, unter 12 IV. — Meyer Nr. 12 V

Text zu 5, 6. Kap. VII, am Ende

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Die Dresdner Elbbrücke, erster Zustand. S. Verzeichnis X, unter 12 I. — Meyer Nr. 12 III

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

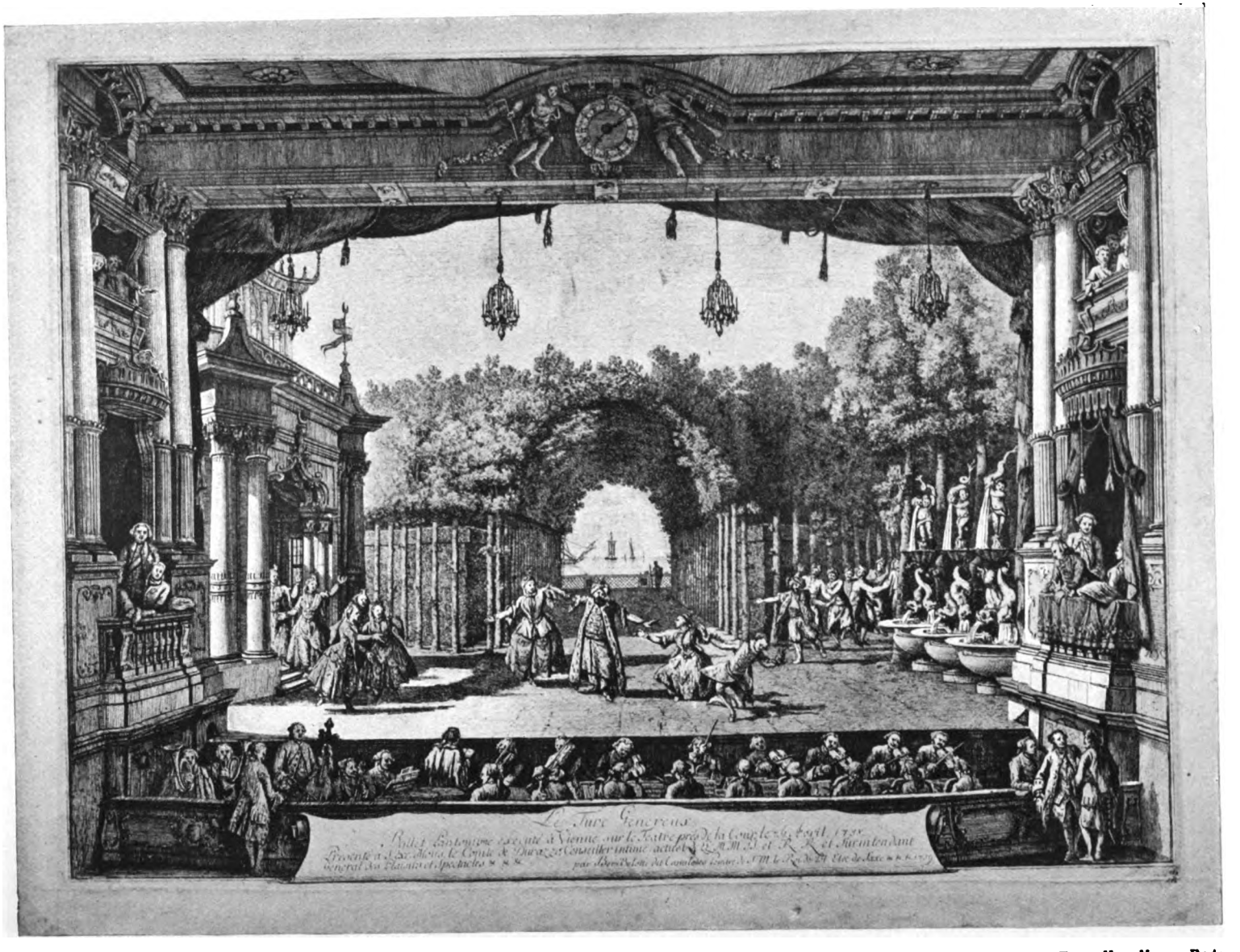


Abb. 4. Le turc généreux. 1759 in Wien entstanden. Bildgröße: H 318, Br 460 mm. — Meyer 23

Text: Kap. V, am Ende

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

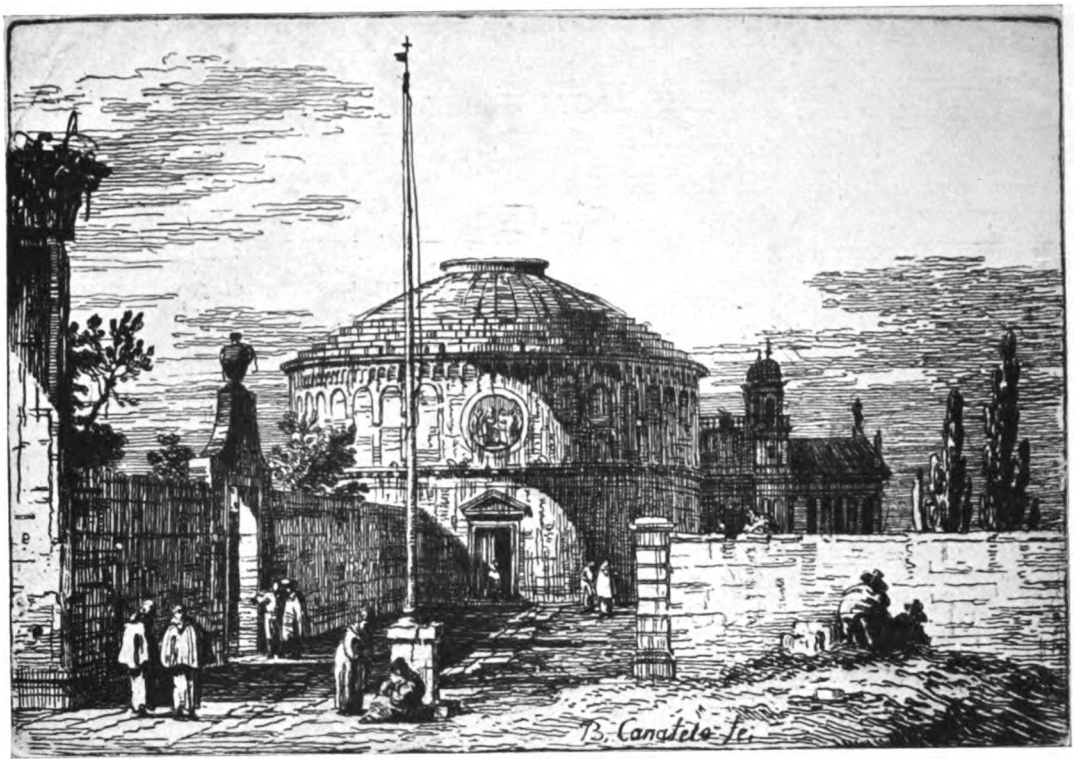


Abb. 2

Abb. 3

Italienische Landschaften, vor 1745 entstanden. Bildgröße von Abb. 2: H 140, Br 210 mm; von Abb. 3: H 138, Br 203 mm. — Meyer 1, 2

Text: Kap. V, in der Mitte

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. CANALETTO, Ausschnitt aus der Wahl des Stanislaus Poniatowski im Kaiser-Friedrich-Museum zu Posen. Nach einer dem Grafen Karzinski von dem Dichter Niemcewitz 1835 gemachten Mitteilung ist Canaletto die sitzende, mit der rechten Hand ins Bild weisende Figur. Damit stimmt auch gut das Selbstporträt auf der ersten radierten Warschauer Ansicht M. 36. Merlini wäre dann wohl der stehende Mann in polnischer Tracht.

Zu: MORITZ STÜBEL, DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Bassenden

IV·JAHRGANG·HEFT 12 ~ DECEMBER 1911
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 12

ABHANDLUNGEN

LITERATUR

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

LEONARDO DA VINCIS BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN DES S. JOHANNES-BAPTISTA

Von EMIL MÖLLER

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Während die Schriftsteller vom XVII. bis zum beginnenden XIX. Jahrhundert bei ihren Zuschreibungen an Leonardo nur ausnahmsweise eine sorgsame Untersuchung lohnen, haben wir die Pflicht, die Notierungen des Giorgio Vasari, der mit besonderer Liebe Leonardos Lebensbeschreibung verfaßt hat und der Zeit desselben noch nahestand, genau zu prüfen, eine Aufgabe, die leider mehrfach durch die Unbestimmtheit der Angaben erschwert wird. Letzteres ist nicht der Fall bei einer der zweiten Auflage der Vite eingefügten Beschreibung einer „testa d'uno angelo", die Vasari zwischen 1550 und 1568 im Palaste des glänzenden Herzogs Cosimo de' Medici zugleich mit der verschollenen Medusa kennen lernte[1]). Der Passus lautet in wörtlicher Übersetzung:

„Diese (Medusa) befindet sich unter den ausgezeichneten Werken im Palaste des Herzogs Cosimo zusammen mit dem Kopf eines Engels, der einen Arm emporhebt, welcher, nach vorn gehend, sich von der Schulter bis zum Ellenbogen verkürzt, während der andere Arm mit der Hand sich auf die Brust legt. Es ist ein wunderbares Ding, daß jener Genius, in dem Bestreben, den Sachen, die er machte, die stärkste Rundung zu geben, mit so tiefen Schatten arbeitete, um die dunkelsten Hintergründe herauszubekommen, daß er schwarze Farben suchte, die schattieren möchten und dunkler wären als das übrige Schwarz, um so zu bewirken, daß die Helligkeiten infolge jener schwarzen Farben mehr leuchteten; und schließlich kam diese (d. i. die uns hier begegnende) dunkle Manier heraus, infolge deren, da keine Helligkeit mehr übrig blieb, die Dinge eher das Aussehen eines Nachtstückes bekamen, als Feinheiten des Tageslichtes: aber alles dies geschah, um der Malerei stärkeres Relief zu verleihen und um den Gipfel und die Vollendung der Kunst zu erreichen".

Obwohl diese öfters herangezogenen Ausführungen Vasaris für Leonardos malerisches Streben überaus bezeichnend sind, hat die Leonardoforschung doch bislang noch nicht Veranlassung genommen, jenem Bild genauer nachzuforschen, das dem Vasari zu so eindringlicher Charakteristik Ursache war. Nur Gaetano Milanesi fügte seiner letzten Ausgabe der Vite, Bd. IV, 26, als Anmerkung (2) eine Erinnerung aus längst verflossener Zeit hinzu: Ein Florentiner Restaurator und Bilderhändler habe diesen Engel in sehr desolatem Zustand bei einem Trödler entdeckt, geschickt restauriert und für ein gutes Stück Geld an einen Russen verkauft.

Die größeren Leonardobiographien beschränkten sich darauf, den von Vasari beschriebenen Engel als verschollen zu melden und die unbestimmte Notiz Milanesis

(1) „Questa (la testa d'una Medusa) è fra le cose eccellenti nel palazzo del Duca Cosimo, insieme con una testa d'uno angelo, che alza un braccio in aria, che scorta dalla spalla al gomito venendo innanzi, e l'altro ne va al petto con una mano. E cosa mirabile che quello ingegno, che, avendo desiderio di dar sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de'più scuri, che cercava neri che ombrassino e fossino più scuri degli altri neri, per fare che il chiaro, mediante quegli fosse più lucido; ed infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi rimanendo chiaro, avevan più forma di cose fatte per contraffare una notte, che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovare il fine e la perfezione dell'arte". Vasari-Milanesi, IV. 26. Ediz. Sansoni.

Digitized by Google

anzufügen. So Müntz, L. d. V., 508, während v. Seidlitz, II. 34, noch hinzusetzt, daß „ein solches Verkürzungskunststück, das an die Halbfigur des Johannes im Louvre erinnere, auf die letzte Mailänder Zeit zu deuten scheine" und II. 383, daß das Bild in Cosimos Guardaroba von 1553 nicht aufgeführt sei. Auch Osv. Sirén, L. d. V., Stockholm 1911, schreibt S. 19 nur, daß man den Engel nicht mit Sicherheit identifizieren könne, die Beschreibung aber vollständig (!) auf den Johannes B. des Louvre passe. So weit also der Stand der heutigen Forschung.

Mit geringer Mühe hätte man über das im 19. Jahrhundert mysteriös auftauchende und wieder verschwundene angebliche Original des Engels Genaueres erfahren können. Bei Rigollot, Catalogue de l'oeuvre de L. d. V. 1849 S. 5 schrieb Passavant: Der Großherzog von Toskana habe das Bild von dem russischen Käufer wieder erwerben wollen, sein Vorhaben sei aber an der maßlosen Forderung des neuen Besitzers gescheitert. Sehr viel mehr aber erzählt uns J. W. Brown, Life of L. d. V., London 1828, den Rigollot S. XXXI gesteht nicht benutzt zu haben. Wenn B. auch offenbar das Bild nicht selbst gesehen hat, bietet er doch als umsichtiger Schriftsteller wertvolle Details. (S. 19—21 und 249.) Ein Trödler habe das Bild in Florenz für 21 quattrini (ca. 25 Pf.) gekauft und an den Zeichenlehrer Fineschi für 3 paoli (ca. 1,50 M.) weiter gegeben. Es bestehe kein Zweifel an der Echtheit des Werkes, das auf der Rückseite zum Schutz gegen Holzwürmer mit einer Art stucco überzogen sei. Die Beschreibung Vasaris, sowohl der Komposition als auch der starken Helldunkelwirkungen passe genau. Das Bild stehe zum Verkauf. Die Maler möchten untersuchen, wie großen Schaden es gelitten habe. Es sei verständlich, daß die Leiter der großherzoglichen Galerie den Wert eines Bildes herabzusetzen suchten, das vor mehr als 100 Jahren mit altem Gerümpel aus der Sammlung entfernt sei.

Es galt zunächst die Komposition des Engels genau festzustellen und dann das Bild des Fineschi wieder aufzufinden.

Zunächst versuchte ich nach Vasaris Beschreibung den Engel zu rekonstruieren. Immer kam eine Variante des Johannesbildes des Louvre heraus, nämlich die im Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen XIX., Heft 4 von Müller-Walde zuerst publizierte Kopie bei Mr. W. G. Waters[1]). Nicht das Louvrebild, weil die von Vasari so bestimmt beschriebene Verkürzung des Oberarmes sich bei diesem Bilde nicht vorfindet, wogegen sie bei dem Gemälde bei Waters genau in der angegebenen Form zu sehen ist.

Sollte nun vielleicht Vasari diese von Müller-Walde als „erste Redaktion des Johannesbildes" benannte Komposition Leonardos für einen „Engel" angesehen haben? Für diese Ansicht spräche nicht allein die engelgleiche Bildung des lockigen, zum Himmel weisenden Jünglings, der in dem Bilde bei Waters nur durch das Tierfell zum Johannes gestempelt wird[2]), sondern noch ein anderer wichtiger Umstand. Vasari erwähnt nämlich die Komposition eines Johannesbildes bei Leonardo überhaupt nicht, obwohl sie in seinen Vorlagen, dem Libro d'Antonio Billi und bei dem Annonimo Gaddiano aufgeführt wird, die ihrerseits beide wieder keinen „Angelo" kennen. (Carl Frey, Il Libro d'Antonio Billi, 1892 S. 51, Fecie... uno Santo Giouanni; von demselben Il Codice Magliabecchiano, S. 111, Dipinse anchora un San Giouannj.) Daß der Ausschreiber Vasaris, Raff. Borghini, 1584 in seinem

(1) Siehe Abbildung 1.

(2) O. Sirén, S. 330, macht sogar über den Johannes B. des Louvre die hübsche Bemerkung: wenn er ohne Rohrkreuz und Tierfell aufträte, würde man ihn sicher „Fede" oder „Speranza" nennen.

Digitized by Google

„Riposo" einen Kopf des Johannes Bapt. erwähnt[1]), nachdem er unmittelbar vorher den „Engel", und zwar mit Vasaris Worten, beschrieben hat, wäre keine Widerlegung, weil der Autor letzteres Bild offenbar nicht gesehen hat, also die Identität beider Darstellungen nicht erkennen brauchte.

Dennoch ist es falsch, anzunehmen, der S. Giovanni des Billi wie des Anonimo und der Engel des Vasari seien zwei verschiedene Namen für dasselbe Bild, und Vasari habe einen S. Giovanni als Angelo in der Erinnerung behalten, etwa irregeführt durch die engelhafte Auffassung des Täufers und nach Künstlerart so sehr gefesselt durch die malerische Ausführung des Bildes, daß er dabei vergaß, sich über den Gegenstand der Darstellung klar zu werden. Nicht als ob ein solcher Irrtum durch die Ausführlichkeit der Beschreibung absolut ausgeschlossen sei! Aber zwei von Müller-Walde schon 1898 veröffentlichte Handzeichnungen beweisen, daß Leonardo tatsächlich den von Vasari geschilderten Engel entworfen hat[2]).

Auf einem Studienblatt in Windsor (Berenson, Drawings Nr. 1227; das ganze Blatt aus Rouveyre, L. d. V., Anatomie du Cheval II f. 50r, nachgebildet in Abb. 3), erblicken wir zwischen Studien zur Anghiarischlacht und zum Denkmal des Trivulzio die fast kindlich-ungeschickte Kreidezeichnung nach einem geflügelten Engel, genau in der Haltung der Johanneskopie bei Mr. Waters. Nur verdeckt das gazeartige Kleid die Brust erheblich mehr, als es bei jenem das Tierfell tut, und außerdem ragt noch über der linken Schulter ein Flügel bis zur Höhe der Stirn empor. Müller-Walde hat sich bei der Datierung dieses Blattes einseitig auf die Figürchen zur Anghiarischlacht (Reiter, Pferde und Kämpfer) gestützt. Er meint dazu, Leonardo könne nach dem Jahre 1505 keine „nachträglichen" Skizzen mehr zu dem Schlachtenbild entworfen haben, und daher müsse die Schülerzeichnung des Engels, die der Meister auffälligerweise bei seinen Entwürfen geschont habe, indem er die letzteren ringsum plazierte, kurz vorher, etwa 1504, entstanden sein. Somit sei eine Komposition Leonardos, die mit dem Johannesbilde bei Mr. Waters übereinstimme, durch diese Nachzeichnung eines Schülers mindestens um 1504 als vorhanden bezeugt (Jahrb. XVIII, 233, 246).

Nun stand aber der Künstler im Jahre 1506 und im Anfang des Jahres 1507 noch im Dienste der Signoria, wie aus den wiederholten Urlaubsgesuchen und den Antworten des Gonfaloniere hervorgeht. Aus dem Briefe Soderinis vom 9. Oktober 1506 liest man unzweideutig heraus, daß man noch auf die Beendigung des Schlachtenbildes rechnete, zu dem der Maler nur „einen kleinen Anfang gemacht habe". Erst nachdem Leonardo am 12. Mai 1507 den Rest seines Guthabens bei S. M. Nuova, 150 Goldgulden, d. h. die am 30. Mai 1506 für die Überschreitung des Urlaubes und das Verlassen der Arbeit festgesetzte Bußsumme, auf das Konto der Stadt hatte übertragen lassen (Seidlitz II. 106), und er dann bald darauf in den Dienst des französischen Königs getreten war, der ihn schon am 26. Juli 1507 als seinen Hofmaler und Ingenieur bezeichnet, dürfen wir die Herstellung von Skizzen für die Anghiarischlacht als abgeschlossen ansehen.

Hindern uns nun die Studien für das Schlachtenbild nicht, das Skizzenblatt in den Anfang des Jahres 1507 zu verlegen, so nötigen uns die von Müller-Walde bei der Datierung außer acht gelassenen Skizzen zum Trivulziodenkmal dazu, Ende Mai des Jahres 1507 als früheste Entstehungszeit der letztgenannten Zeich-

(1) „Un quadretto bellissimo, in cui è la testa die San Giovambatista, ha Cammillo degli Albizi, gentiluomo del Gran Duca, il quale come cosa rara il tiene carissimo" lautet die noch der neueren Literatur über den Johannes B. einzufügende Stelle (S. 302 der besten Ausgabe von 1730).
(2) Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen XVIII, Beitr. II.

Digitized by Google

nungen anzusehen. Es handelt sich zwar nur um das dreimal skizzierte Figürchen eines kauernden Jünglings mit einem aufgestemmten und einem herabhängenden Bein, worunter die Bemerkung: „Mach einen kleinen von einem Finger Länge" (d. h. ein Wachsmodell[1])). Aber die Beziehung auf das Denkmal des Trivulzio, die Müller-Walde nachgewiesen hat (Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen XVIII) erscheint mir gesichert. Dieses Denkmal kann jedoch frühestens Ende Mai 1507 (Ludwig XII. war am 24. Mai in Mailand eingezogen) in Auftrag gegeben sein, wobei der König jedenfalls von dem Wunsche geleitet war, das immer mehr zerfallende Pferdemodell des Sforzadenkmals zu retten. Mit dem „gewissen Werke", das Chaumont während eines dreimonatlichen Aufenthaltes des Künstlers in Mailand im Jahre 1506 hatte anfangen lassen und wofür am 18. August eine Urlaubsverlängerung mindestens bis Ende September erbeten wird, kann wegen der Kürze der Frist und der Bedeutung des Auftrags das Reiterdenkmal nicht gemeint sein, was Sirén S. 180 vermutet hat. So führt eine Erwägung aller Momente dazu, die Zeichnungen Leonardos auf dem genannten Skizzenblatte in die erste Hälfte des Jahres 1507 zu verlegen, sodaß die um ein weniges früher fallende Schülerzeichnung nach dem Engel Leonardos noch in den Anfang des Jahres 1507 gesetzt werden kann.

Das von dem Schüler nachgezeichnete Vorbild befand sich jedoch nicht, wie Müller-Walde annimmt, in Florenz, sondern in Mailand, weil dort die Skizze zum Trivulziodenkmal gemacht sein muß. Leonardo hielt sich schon seit Anfang Juni 1506 in dieser Stadt auf. Auch die Erklärung, die der um die Leonardoforschung so hochverdiente Gelehrte für die Respektierung des schwachen Schülerwerkes durch den Meister angibt („offenbar hatte die Zeichnung für ihn damals noch aktuellen Wert", XIX. 233), ist abzulehnen, denn jede Kopie, geschweige denn eine so geringe, ist wertlos für den Schöpfer des noch vorhandenen Originals. Ich wage die Vermutung, daß ein junger Mailänder Schüler, der dem Meister besonders lieb war — vielleicht war es gar der vierzehnjährige Melzi, von dem wir aus dem Jahre 1510 einen trefflich nach einer Büste Leonardos gezeichneten Männerkopf (in der Ambrosiana) besitzen — hier einen seiner ersten Zeichenversuche gemacht hatte[2]).

Auffällig erscheint, daß ein so tief schürfender und gelehrter Forscher, wie unser Müller-Walde es ist, sich 1898 nicht der Notiz des Vasari über den Engel erinnerte, als er obige Schülerzeichnung publizierte. Andernfalls hätte er sicherlich damals schon den richtigen Tatbestand aufgedeckt und auch der zweiten von ihm damals veröffentlichten Zeichnung — dem linken Vorderarm eines Jünglings in der Akademie zu Venedig — einen weiteren Grund entnommen, die von ihm als erste Redaktion des Johannesbildes bezeichnete Komposition als „Engel" zu benennen (s. Abb. 4).

Wenn wir diese Zeichnung[3]) betrachten, die ebenfalls nur einem Schüler ange-

(1) Fanne · vnpicholo di cera lungho vndito. S. Abb. 3.

(2) Die „vielen" Briefe, die der Meister nach eigener Aussage vom September 1507 bis April 1508 aus Florenz an Francesco Melzi gerichtet hat (vgl. Seidlitz, II. 118) offenbaren, wie wert ihm der Knabe in Mailand schon geworden war.

(3) Müller-Walde, Jahrb. XIX. 239 und v. Seidlitz, II. 127 nahmen an, daß Leonardo hier eine Schülerzeichnung im Umriß nachgezogen habe. Nach genauer Prüfung des Originals muß ich sagen, daß gerade die Umrisse so plump und unsicher sind, daß sie dem Meister nicht angehören können. Wir besitzen hier nur eine der so oft vorkommenden Nachzeichnungen einer Originalstudie durch Schülerhände, wofür auch die mitkopierte Strichlage der Schraffierung zeugt.

Digitized by Google

hören kann (s. Abb. 4), so sehen wir, daß sich hinter dem Ellbogen ein aus dünnem Stoff bestehender Ärmel zu einem kreisförmigen Faltenwulst zusammenschiebt und auf den zwei eingebogenen Fingern Falten eines deutlich als Musselin charakterisierten Gewandes liegen. Wäre das Urbild dieser Zeichnung für einen Johannes entworfen, so würden wir nicht dieses für den Bußprediger so unpassende Kleid, sondern das traditionelle Tierfell, das uns ja tatsächlich auf der bekannten Kopie bei Mr. Waters begegnet, angedeutet finden.

Noch ein weiterer Umstand scheint mir darauf hinzuweisen, daß nicht ein Johannesbild, sondern ein Engel der ursprüngliche Gegenstand der Komposition war. Die linke Seite hat in dem Bilde bei Mr. Waters durch den leicht geneigten Kopf und die emporragende Hand ein so starkes Übergewicht bekommen, daß wir auf der rechten Seite, auf der das Kreuz fehlt, etwas vermissen. An dieser Stelle erblicken wir auf der Skizze des Schülers einen stattlichen Flügel, durch den das Gleichgewicht der Komposition wieder hergestellt wird und der als Zutat des Kopisten nicht gelten kann.

So darf denn als bisheriges Resultat der Untersuchung wohl gelten, daß im Anfang des Jahres 1507 von Leonardo die Komposition eines Engels, wie ihn Vasari schildert, in Mailand vorhanden war. Es scheint jedoch damals nur ein Karton vorgelegen zu haben. Zu dieser Überzeugung drängt ein Blick auf das vielseitige Schaffen des Meisters in den vorhergehenden Jahren und die durch den Karmeliter Pietro da Nuvolaria im April 1501 bezeugte Abneigung Leonardos vor der zeitraubenden Malarbeit. Deshalb konnten auch die liebenswürdigsten Bitten der Markgräfin von Mantua um ein gemaltes Bildchen vom 27. März 1501 bis zum 12. Mai 1506 nichts anderes vom Meister erlangen, als freundliche Versprechungen. Da aber für den Juli 1509 schon die Skizze zu der über die Brust hinweggestreckten rechten Hand des Täufers im Louvre von Müller-Walde (Jahrb. der Pr. Kunstsammlungen, XIX. 225 ff.) nachgewiesen ist[1]), so wäre dies der äußerste Termin für die Beendigung des Engels als Gemälde.

Wo aber war der um 1825 in Florenz aufgefundene und nach Rußland verkaufte Engel — angeblich das von Vasari beschriebene Original Leonardos — geblieben? Am nächsten lag die Vermutung, das Bild befinde sich noch in einer privaten oder öffentlichen Sammlung Rußlands. Als ich mir für verschiedene Feststellungen den von A. Somof herausgegebenen Katalog der Kaiserl. Gemäldegalerie der Eremitage schicken ließ, fand ich in dem Band der italienischen und spanischen Bilder (S. 143 der französischen Ausgabe, Petersburg 1909) unter Nr. 1637 den leibhaftigen Engel des Fineschi. Die Flügel werden Zutat eines Restaurators genannt und das Bild „eine alte Kopie nach Leonardos Johannesbild im Louvre" (!). Fürst A. Galitzine war jener geheimnisvolle signor russo, der von dem Zeichenlehrer Luigi Fineschi in Florenz bald nach 1831 das Bild kaufte. Es wurde dann als Original Leonardos im Museum Galitzine zu Moskau aufbewahrt, bis 1886 Kaiser Alexander III. die ganze Sammlung erwarb und das Bild der Eremitage überwies. 1888 wurde es von Holz auf Leinwand übertragen. Es ist 066.5 × 47.5 cm groß (das Louvrebild 69 × 57 cm).

Der Güte des Herrn Baron Ernst v. Liphart, I. Konservators der Galerie, verdanke ich außer wertvollen Bemerkungen zwei Photographien des Bildes, die aber

(1) Ich sehe diese in Kreide leicht hingeworfene und durch Qualität nicht hervorragende Zeichnung des Cod. Atl., 179r, die ich durch die Güte des Mons. Dr. Ratti im Original nachprüfen konnte, als von Leonardo herrührend an. Ebenso die direkt mit der Feder aufgerissene linke Hand des Engels, C. A. fol. 146 v, die bei ihrer Flüchtigkeit doch manche Feinheiten aufweist.

Digitized by Google

beid einfolge des starken Reflexlichtes die Krakelüren und Übermalungen genauer erkennen lassen als manche zeichnerische Details[1]). Baron v. Liphart nennt das Gemälde eine Kopie aus dem akademischen Empire, aus Davids Schule. Die regelmäßigen großen Risse der Farbschicht, die auf den Gebrauch von Asphalt und gekochtem Leinöl zurückzuführen seien, bildeten dafür einen unwiderleglichen Beweis. Diese Technik komme nicht einmal im 17. geschweige denn im 16. Jahrhundert vor. Das Bild sei aus einem Guß und nichts hinzugetan, auch die Flügel nicht. Der noch lebende Restaurator, der 1886 das Bild auf Leinwand übertrug, erkläre, es sei auf ein neues Brett gemalt gewesen. Das Exemplar der Eremitage beweise aber jedenfalls die Existenz eines älteren Werkes im Anfang des 19. Jahrhunderts.

Ein günstiger Zufall fügte es, daß die von mir hochverehrte Leonardoforscherin, Fräulein Marie Herzfeld, vor kurzem auf meine Bitte das Gemälde untersuchen konnte, wofür ich ihr herzlichst danke. Nach ihrem Urteil ist das Bild zwar nicht aus der Zeit Leonardos, aber es scheint ihr doch eher eine Arbeit des 17. Jahrhunderts als der Davidschule zu sein. Unter der Nase sei vielleicht eine Retusche. Das weiße, halbdurchsichtige Tuch sei ursprünglich und nicht etwa Übermalung eines Tierfelles. Der Grundton des Bildes sei goldbraun; braun in allen Nuancen bilde die Farbe des Bildes: das weiße Gewand nachgebräunt, braun (lionato) die Augen, zigeunerbraun der Körper, heller das Gesicht mit gelbbraunen Lichtern. Die Flügel seien so dunkel, daß von Farbe an ihnen nichts mehr wahrzunehmen sei. Das Bild entspreche — wie ich schon vermutet hatte — genau der bekannten Schülerzeichnung in Windsor.

Obwohl sich mir noch nicht Gelegenheit bot, das Bild zu sehen, möchte ich doch auf Grund der von Herrn Baron v. Liphart so liebenswürdig gelieferten Photographien im folgenden ein Urteil über das Werk abgeben. Herr v. L. möge verzeihen, daß ich, nur auf Photographien fußend, wenn auch auf Grund mehrjährigen Studiums der Werke Leonardos und seiner Umgebung, es wage, einem anerkannten technischen Sachverständigen und Leonardokenner entgegenzutreten.

Die Datierung des Bildes auf Grund des craquelé halte ich nicht für genügend zuverlässig. In Deutschland hat vor zwei Jahren gerade dies Kriterium vollständig Schiffbruch gelitten bei der Beurteilung der Madonna mit der Erbsenblüte im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Nr. 8). Auch hier sollte die von einem erfahrenen Restaurator untersuchte Sprungbildung der Farbenschicht das sichere Kennzeichen der Verwendung von Asphalt sein, und daraufhin erklärte man mit absoluter Bestimmtheit das Bild als eine Arbeit der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Schließlich hat man sich wohl allgemein dahin geeinigt, daß die Tafel in dieser Zeit nur eine Ausbesserung und teilweise Übermalung erlitten habe, vornehmlich in den Schattenpartien. Bei dem Engel in Petersburg findet man die großblättrigen Risse der Farbschicht ebenfalls in den dunkleren Teilen: beim Hintergrund, im Gewand, auf der linken Hand, auf den Flügeln und im unteren Drittel des Gesichts. Daraus schließe ich aber nur, daß diese Stellen unter Verwendung von Asphalt und schlechtem Leinöl übermalt sind[2]). Die Kopie ist m. E. nämlich

(1) Siehe Abbildung 2.

(2) Es wäre ganz irrig, zu glauben, der Asphalt sei erst im 19. Jahrhundert als Farbstoff in der Malerei verwendet. H. Otto Vermehren, Restaurator an der Galerie der Uffizien, sagte mir, Asphalt begegne uns sicher schon in Bildern des 17. Jahrhunderts. Wir besitzen aber bereits ein Zeugnis, das auf Leonardos Zeit und dessen Werkstatt zurückgeht. Paolo Lomazzo schreibt im Trattato della Pittura S. 184 (gedruckt in Mailand 1584; verfaßt bereits um 1560): „Sono ancora altri colori trasparenti, i

Digitized by Google

nicht aus einem Guß: die linke Hand ist, wie im folgenden gezeigt wird, übermalt und starke Retouchen sind auch im unteren Drittel des Gesichts und bei den Augen. Außerdem wiedersprechen die Formen des Kopfes und des rechten Armes der selbstgefälligen, schwungvollen Zeichnung und der lichten Modellierung und Färbung des Klassizismus.

Von größter Bedeutung wäre allerdings das Zeugnis des noch lebenden Restaurators, der 1888 das Bild entoilierte. Aber wie hätte Herrn Somof, dem damaligen 1. Konservator der Galerie, verborgen bleiben können, daß das Bild auf ein „neues" Brett gemalt war? Er hat das Stück doch als „alte Kopie" bezeichnet! Daraus darf man wohl schließen, daß der Befund nicht so klar sprach, wie heute gesagt wird.

Wäre das Bild wirklich eine moderne Kopie, so würde sie direkt zu Betrugszwecken angefertigt und präpariert sein. Man muß aber bedenken, daß längere Jahre vor dem Ankauf durch Fürst Galitzine das Bild weithin bekannt geworden und von vielen gesehen war, so daß die Unterschiebung einer Kopie sehr gewagt war. Man hätte doch auch wohl noch Kunde davon, wo das sog. Original geblieben ist. Daß der Großherzog von Toskana sich stark bemüht hätte, um von dem russischen Käufer eine moderne Kopie zurückzuerwerben, ist doch auch ein undenkbarer Fall.

Das Bild macht mir den Eindruck einer ehemals ganz annehmbaren, sehr nachgedunkelten und teilweise durch Restaurierung stark beeinträchtigten Kopie. Es ist m. E. die abseits von aller Routine liegende, sorgsame Arbeit eines Leonardos Zeit noch ziemlich nahestehenden Kopisten, der sein ziemlich geringes Können einsetzt, um ein ihm liebes Bild genau wiederzugeben. Ich glaube, das 17. Jahrhundert kopierte einen Leonardo nicht mehr so rein und mit solchem Verständnis für seine Formensprache und Empfindung, als es hier geschehen ist. Der Kopf in seiner länglichen edlen Form, von reichen Locken eingerahmt, das Dreieck der Stirn, die schmale, feine Nase, die durch Retouchen in ihrer Form entstellten, doch ausdrucksvollen Augen und die magische Beleuchtung des Gesichtes lassen trotz offenbarer Mängel noch Leonardos Schöpfung ahnen. Schon der untere Teil der Nase ist unklar durch Restaurierung, der Mund ungeschickt und hart, das Kinn verzeichnet, überhaupt ist das unterste Drittel des Gesichts erheblich ausgebessert worden. Eine schön entworfene, wenn auch schwer gemalte Locke, fällt auf die rechte Schulter, ganz ähnlich wie auf dem Johannesbild der Ambrosiana. Die Verkürzung des rechten Oberarmes wirkt zwar nicht gerade bestechend, entspricht übrigens genau dem Bilde bei Mr. Waters. Der Unterarm ist von knabenhafter Magerkeit mit deutlich betontem Knochengerüst des Handgelenkes und der Knöchel und zeigt lange, schmale Finger; der emporweisende ist sogar zu lang[1]). Der Unter-

quali si adoprano sopra le abbozzature a dar il lustro a quelle cose, che lo ricercano: per il che si adopera l'asphalto per dar il lucido ai capelli biondi e castanei e parimente il falzalo (?) finissimo mischiato con la lacca. Le quali cose tutte soleva usar molto Leonardo". Ich entnehme die Stelle der sehr dankenswerten Zusammenstellung auf Leonardo bezüglicher Texte, welche Edm. Solmi im Arch. stor. Lomb. 1907 aus Lomazzos Schriften darbot (S. 307). Die Angabe Solmis, daß unter Leonardos Notizen bei Richter, Lit. Works of L. d. V., auch der Asphalt genannt werde, trifft jedoch nicht zu. Frl. Marie Herzfeld, an die ich mich wegen augenblicklicher Ermangelung des Werkes wandte, teilt mir freundlichst mit, daß weder dort noch im Trattato Leonardos der Asphalt erwähnt sei. Damit ist natürlich die Behauptung des Lomazzo durchaus noch nicht als unzutreffend erwiesen.

(1) Für die bei Leonardo beliebte schlanke Bildung jugendlicher Hände vergleiche man die herrliche

Digitized by Google

arm kommt, wie schon Müller-Walde S. 247 von der Kopie Waters zeigte, fast genau bei der Bronzefigur des Johannesbildes vor, die dem Fr. Rustici, Leonardos Freund, im Dezember 1506 aufgetragen und 1511 im Guß vollendet wurde. Die linke Hand, die auf dem in vielen Längsfalten herabfließenden Gewande leicht aufliegt, finde ich von so sehr abweichender Bildung mit fleischig gerundeten, vorn spitz zulaufenden Fingern, daß ich sie als vom Restaurator ganz übermalt ansehen muß. Den Daumen hat er mit schwerer Farbe zugedeckt, nur die Spitze scheint noch durchzuschimmern. Der linke Arm, fast ganz im Dunkel verschwindend, ist unbekleidet, auch der untere Teil des Oberarmes. Die Flügel sind auf dem dunklen Hintergrunde kaum zu erkennen (was nach Herrn v. Liphart auch vom Original gilt), sie reichen fast bis zur Höhe des Scheitels, der linke zieht sich schräg nach unten, um schon oberhalb der linken Hand nahe dem Bildrand parallel zu laufen. Das Licht fällt ganz hoch von links und beleuchtet das schmale Dreieck der Stirn, ruht in feinem Streifen auf dem Nasenrücken, modelliert die Wangenknochen und in schummerigem Halbdunkel die untere Gesichtshälfte, trifft kräftig auf Schulter- und Oberarmmuskel und in Halbtönen den unbedeckten Teil der Brust und die obere Seite des emporgestreckten Armes. Dazu tritt die reiche Skala der Schattentöne weich bis zu dunkelsten Tiefen. Man erinnert sich der oben angeführten Schilderung Vasaris. Der Maler hat sich sichtlich erschöpft, immer dunklere Tinten zu finden, um auf dem schwarzen Hintergrund die Gestalt im Halbdunkel weich und doch plastisch abzutönen, so daß schließlich fast kein Licht mehr übrig geblieben ist und das Bild das Aussehen eines Nachtstückes bekommen hat. Wir empfangen eine Vorahnung von Rembrandts reifster Kunst, die der große Entdecker Leonardo also schon vorweggenommen hat.

Diese malerische Auffassung entspricht ja auch den Vorschriften, die Leonardo in seinem Traktat von der Malerei gibt. „In welcher Umgebung man ein Antlitz abbilden soll, um ihm Anmut von Schatten und Lichtern zu verleihen. — Sehr große Anmut von Schatten und Lichtern legt sich auf die Gesichter derer, die unter den Türen dunkler Behausungen sitzen. Dann sieht das Auge des Beschauers die Schattenseiten des Gesichts durch die Schattendunkelheiten des erwähnten Hausraums verstärkt, und der Lichtseite des Gesichtes sieht es die Helligkeiten hinzugefügt, die ihr der Glanz der Luft verleiht. Vermöge dieser Steigerung von Schatten und Lichtern bekommt das Gesicht großes Relief. Dazu auf der Lichtseite (oder -Hälfte) fast unmerkliche Schatten und auf der Schattenseite ebenso unmerkliche Lichter. Durch solche Darstellung und Steigerung von Schatten und Lichtern gewinnt das Antlitz sehr an Schönheit. Nimmt man das Licht für Gesichter, die zwischen dunkle Seitenwände postiert sind, gerade von vorn, so verursacht dies, daß die Gesichter großes Relief bekommen, sonderlich, wenn das Licht von hoch herkommt"...[1]).

Im Ms. 2038 Bibl. Nat. Fol. 20 v gibt Leonardo Anweisung für eine Beleuchtung, die den Gesichtern Anmut verleiht. Der Maler soll als Atelier einen Hofraum mit schwarzgetünchten Mauern benutzen, der 10 Ellen breit, 20 lang und 10 hoch ist und gegen das Tageslicht durch ein Zeltdach abgeschlossen werden kann. Ohne dieses Zelt soll der Maler nur bei trübem Wetter oder beim Herannahen des Abends malen, indem er das Modell gegen die schwarze Rückwand stellt. Dazu

Silberstiftzeichnung in Windsor — Berenson Nr. 1124, Abb. bei v. Seidlitz, II. 100 — (den herrlichen Akt eines Jünglings als Johannes B. aus frühmailändischer Zeit) und die rechte Hand des Engels auf der Madonna in der Felsengrotte.

(1) Nr. 123 und 124 der Ausgabe von Heinr. Ludwig, neu herausgegeben von Marie Herzfeld, Jena 1909.

Digitized by Google

erteilt Leonardo den Rat: „Beobachte auf den Straßen beim Anbrechen des Abends die Gesichter der Männer und Frauen, wenn es schlechtes Wetter ist, wie große Anmut und Süße man da gewahrt“[1]). Erinnern wir uns schließlich noch des öfters aus dem Traktat angeführten Wortes: „Das Helldunkel mit der Verkürzung ist der Glanzpunkt der wissenschaftlich betriebenen Malerei“. (Il chiaro e lo scuro insieme co' li scorti è la eccellenzia della scienza della pittura.)

Ist der Engel nun nicht gleichsam ein Paradigma zu solchen Lehren?

Mit Sicherheit können wir aus dem obigen Malregeln wie aus der Beschreibung des Vasari auch den Schluß ziehen, daß der Hintergrund des Bildes vollständig dunkel war, wie ihn diese Kopie und der Johannes B. bei Waters zeigen, und ihn ja auch alle bekannten Exemplare des davon abgeleiteten Johannesbildes in der Louvrekomposition mit zwei Ausnahmen aufweisen. Damit erledigt sich m. E. sogar die oft diskutierte Frage (z. B. von Frizzoni L'Arte 1906, 409) nach dem Hintergrund des Johannesbildes im Louvre, denn den Maler leitete hier wie dort dasselbe Bestreben, eine möglichst plastische Wirkung der Gestalt zu erzielen. Zwar besitzt die Kopie der Ambrosiana, die m. W. erst seit Lanzi dem Salai ohne Grund zugeschrieben wird, einen landschaftlichen Hintergrund; dieser kann aber m. E. nur als Entlehnung aus dem Annabilde des Louvre angesehen werden[2]). Im übrigen ist diese Kopie mit ihren tiefen warmbräunlichen Fleischtönen trotz mangelhafter Zeichnung des Mundes und der Augen ein anmutiges, überaus sorgfältig gemaltes Werk, das sicher von einem Schüler Leonardos herrührt. Das Rohrkreuz fehlt ihr jedoch nicht, wie v. Seidlitz II. 297 irrtümlich behauptet. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. v. Meyenburg befindet sich im Städtischen Museum in Winterthur noch eine weitere Kopie des Johannesbildes mit der Landschaft des Ambrosianabildes als Hintergrund. Dieses an Qualität geringe Werk müsse wegen des „Mondscheincharakters“ der Landschaft einer späteren Zeit angehören.

Außer bei Vasari gibt es wohl nur eine einzige Notiz über einen Engel Leonardos, nämlich in den Memorie storiche des Amoretti S. 158/9. Dieser sagt, daß damals (1804) sich im Hause Anguissola (in Mailand) ein „Verkündigungsengel“ Leonardos befand (angelo in atto d'annunziare M. V.). Einige sähen darin aber nur das Werk eines Schülers. Ohne Zweifel war es ein weiteres Exemplar der Petersburger Darstellung. Die Notierung von Müntz, S. 508, über einen „Engel“ bei Lord Ashburton ist unzutreffend, denn Waagen, Treasures II. 98, spricht nur von einer luinesken Madonna mit einem Engel und dem Johannes B.

Da sonstige Kopien des Engels bisher nicht bekannt und das Original verschollen ist, kommt den zu einem Johannesbilde umgestalteten Nachbildungen eine größere Bedeutung zu. Das von Müller-Walde publizierte Gemälde bei Mr. Waters in London ist mir nur aus der Photographie bekannt (s. Abb. 1). Es stammt offensichtlich von demselben Maler, dem die Nachbildung des Ambrosianaexemplars in der Sammlung Haveburn gehört. Die Malerei ist so licht gehalten, daß Vasaris Schilderung des Nachtstückes gar nicht mehr paßt und wir hier eine Abänderung des Vorbildes entsprechend einer veränderten Geschmacksbildung annehmen müssen. Der süßlich-kokette Puppenkopf mit den mühsam und kleinlich gezeichneten Locken

(1) ... poni · mente perle strade sulfare della sera i volti domini edonne quando echattivo tempo · quanta · gratia edolcieza · siuede illoro ... Bei Ravaisson-Mollien, VI., fol. 34v dieses Ms., findet man das Datum des 10. Juli 1492, ein Zeichen, wie früh der Meister schon seine Maltheorie ausgebildet hatte.
(2) Sirén (331) hält für wohl denkbar, daß der Meister dem Schüler den Hintergrund angab.

Digitized by Google

und die zu kleine linke Hand nötigen m. E. dazu, beide Bilder einer Leonardo schon erheblich fern liegenden Zeit zuzuschreiben.

Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Dr. Ernst v. Meyenburg am Museum zu Basel bin ich in der angenehmen Lage, ein bisher in der Literatur unbekanntes, wertvolles Exemplar des Johannesbildes in der Haltung des von Vasari beschriebenen Engels zu veröffentlichen[1]). Das Bild kam in der Zeit der großen französischen Revolution nach Basel und wurde 1809 in einer großen Sammlung des Basler Kaufmanns Nic. Reber versteigert[2]). Kein geringerer als Jakob Burckhardt kaufte es am 27. November 1850 von Herrn Merian-Forcart für 500 Fcs. und bot es dem Basler Museum und darauf dem Städelschen Institut (Passavant) vergeblich an. Am 28. Januar 1851 ging es bereits in den Besitz des Basler Bürgermeisters Sarasin-Brunnen über, dessen Sohn Herrn Dr. Fritz Sarasin in Basel es seit 1908 angehört.

Das Gemälde ist in Öl auf Holz[3]) etwa 63,5 × 50 cm groß ausgeführt und in einen meisterlich entworfenen, prachtvollen Goldrahmen im Stile Ludwigs XVI. gefaßt. Das königliche Wappen von Frankreich mit den drei Lilien, von der französischen Königskrone überragt, schmückt pomphaft das obere Rahmenstück; auf dem unteren lesen wir auf einer stattlichen Schrifttafel „LEONARD DE VINCI". Auf der Rückseite ist ein Stempel mit einer Lilie dreimal eingeschlagen und daneben die Worte Leonardu(s) Vincius. Dazu sieht man noch einen eingeprägten Stempel mit einem bisher nicht deutbaren Wappen, dessen von rechts oben nach links unten geteiltes, aber weiter nicht erkennbares, ovales Mittelfeld von einer Ordenskette mit Malteserkreuz umschlossen und von einer fünfzackigen Krone überragt wird; oben und unten kommen die Enden von zwei gekreuzten Kommandostäben zum Vorschein. Außerdem findet man noch einen verletzten Siegelabdruck mit zwei verschlungenen, kursiven Initialen, die ich als M. J. lese, und in Tinte Nr. 68.

Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß das Bild zur Zeit Ludwigs XVI. sich in der Galerie der französischen Könige befand, wenn auch eine diesbezügliche Anfrage beim Museum des Louvre ohne Erfolg geblieben ist. Das Inventar des Nic. Bailly (1710) kennt das Bild nicht. In den stürmischen Jahren der Revolution und Napoleons I. ist, wie ich nachweisen werde, auch anderes aus der Galerie des Louvre verschwunden. Ob das Gemälde mit dem Johannesbild, das um 1666 im Besitz des Prinzen von Condé war, identisch ist und das Wappen sich auf ihn bezieht und gar das Siegel dem Sammler Jabach angehört, vermochte ich nicht festzustellen.

Das Gemälde hat schwarzen Hintergruud. Die Karnation wirkt recht angenehm, die Lichter weisen ein sanftes Neapelgelb auf, die Schatten sind bräunlich mit etwas Grau gemischt, das lockige Haar ist kastanienbraun. Die Erhaltung ist noch vortrefflich, obwohl zahlreiche kleine Stellen ausgebessert und nachträglich noch einige geringe Beschädigungen eingetreten sind. Der Ausdruck des Kopfes ist süß und angenehm, die Zeichnung (vgl. die linke Hand und den an der Wurzel unge-

(1) Für freundliche Überlassung von Photographien, für Auskünfte und Zugänglichmachung des Gemäldes sage ich auch an dieser Stelle Herrn Dr. v. Meyenburg verbindlichsten Dank.

(2) Catalogue d'une riche collection de tableaux, dessins, estampes... qui composoient le Cabinet de Mr. Nicolas Reber, négociant à Basle. A Basle 1809. — N. 925 Leonardo da Vinci, St. Jean adolescent considérant un crucifix. Sur bois. Hauteur 26 pouces, largeur 20 1/2 pouces. Das Bild wurde zuerst auf 250 Ld'or, dann auf 50 Ld'or geschätzt und schließlich als Kopie für 20 Ld'or an Herrn S. de S. Merian verkauft.

(3) Der Besitzer erkennt darin eine Koniferenart.

Digitized by Google

wöhnlich breiten Nasenrücken) wie die Modellierung sind nicht ohne Tadel und etwas hart. Die länglich-schmalen Augen mit den annähernd in gerader Linie verlaufenden unteren Lidern erinnern an das geheimnisvolle, versonnene Lächeln der Mona Lisa und an jenen Leonardoschüler, für den der von Morelli vorgeschlagene Name Giampietrino allgemein üblich geworden ist. Obwohl die Bildung der Hände nicht die Eigenart und die Mängel aufweist, die wir bei diesem Maler zu treffen gewohnt sind, auch der Fleischton nicht der ihm gewöhnlich eigene kühle ist (von welchem sich aber verschiedene Ausnahmen finden), dürfte es doch nicht zu gewagt erscheinen, diesem fruchtbarsten Schüler Leonardos das Bild zuzuteilen. Daß die eigene Art eines Malers beim Kopieren oft fast verschwindet, ist eine natürliche Erscheinung. Das Bild müßte zu den frühesten Arbeiten des sog. Giampietrino gerechnet werden und vielleicht noch vor 1510 fallen. Andere uns bis heute als Schüler des Leonardo nachweisbare und in ihrer Eigenart bekannte Maler sind als Verfertiger dieser Kopie ausgeschlossen. Das Bild ist der oben besprochenen Kopie bei Mr. Waters an Geschmack erheblich überlegen, obschon diese eine viel regelmäßigere, sehr saubere Durchführung hat. Man beachte die künstlerisch viel feinere Anordnung des Tierfells, die den Ansatz der Hüfte und die graziösere Haltung des linken Armes geschickter zur Geltung kommen läßt und die Figur besser gliedert.

Wir erkannten in der gewiß nicht hervorragenden und zudem durch Restaurierung entstellten Petersburger Kopie des Engels ein wertvolles Abbild des von Vasari beschriebenen Leonardobildes, das in Mailand im Anfang des Jahres 1507 wenigstens als Karton vorlag. Das Original — zur Annahme eines solchen nötigt uns der Text bei Vasari — wird zu Grunde gegangen sein. Hier oder dort mag aber noch eine alte Kopie existieren. Wir erhalten in dem Bilde nicht nur die denkbar getreueste Illustration zu einem der für Leonardos Bestrebungen bezeichnendsten Kapitel des Traktates von der Malerei, sondern auch ein neues Thema seiner und m. W. sogar der bisherigen Kunst. Schon in der nicht genug zu schätzenden, über die Maßen genialen Untermalung des Epiphaniasbildes aus dem Jahre 1482 befindet sich rechts neben dem Laubbaume des Mittelgrundes ein Engel, dessen rechte Hand zum Himmel deutet, während das Gesicht sich freundlich zu einem staunenden Jüngling herabneigt. In dem Werke, das uns Vasari beschrieben, erkennen wir die Einzelgestalt eines Engels, aufgefaßt als ein himmlischer Schutzgeist, als der einer besseren Welt entstiegene Führer der Menschen zur Gottheit, in das Reich des Friedens und der ewigen Liebe. Die Annahme des Amoretti, es sei ein „Verkündigungsengel" dargestellt, ist unhaltbar. Schwerlich hätte Leonardo aus einem Verkündigungsbilde — diese Komposition beschäftigte ihn angelegentlichst im Beginne seines künstlerischen Schaffens — eine vereinzelte Figur gemalt. Aber man kann sich auch leicht klar darüber werden, daß mit dem vorliegenden Engel die Figur der S. Annunziata kompositionell gar nicht zusammengefügt werden kann, denn die vom Engel angeredete heilige Jungfrau müßte ja die Stelle des Beschauers einnehmen. Andererseits war die auf mehrfache Stellen der Bibel zurückgehende christliche Lehre von den „Schutzengeln", wie sie z. B. S. Bernard v. Clairvaux so anschaulich ausführt, Gemeingut aller Gläubigen auch zu Leonardos Zeit. Fragen wir uns aber, was — abgesehen von einem nicht nachweisbaren Auftrag — den Meister zu einer solchen Darstellung bewogen haben könnte, so scheint es wohl Leonardos Wesen und den Zeitverhältnissen entsprechend, daß der Künstler den Mitlebenden, die sich in erbitterten Kämpfen zerfleischten und nur der Stimme ihrer Leidenschaften folgten, einen Himmelsboten vorführen wollte, der ihnen

Digitized by Google

freundlich-eindringlich das Evangelium der Liebe und des Friedens verkünde. So wäre Leonardo doch nicht, wie man bisher angenommen hat, gefühllos und lediglich auf die Erforschung und Ausgestaltung seiner wissenschaftlichen Probleme bedacht durch seine blutige Zeit geschritten! Dieser freundlich-ernste, von reiner Anmut erfüllte himmlische Knabe, aus dessen Antlitz ein unschuldiger Wiederschein des süßen Lächelns der Gioconda uns entgegenleuchtet, erweckt unstreitig mehr und ungetrübteres Wohlgefallen beim Beschauer, als das daraus entwickelte Johannesbild des Louvre (Nr. 1597), jene zu einem Bußprediger gar nicht mehr passende, weichlich-üppige, ja feminine Gestalt mit dem verwirrenden, aufdringlichen Lächeln.

Im übrigen muß Leonardo selbst der Urheber dieser Umgestaltung des Engels zu einem Johannesbild gewesen sein. Sie war zunächst leicht auszuführen: das Rohrkreuz ersetzte kompositionell den linken Flügel des Engels. Alles andere blieb zunächst unverändert, wie wir es in den Kopien bei Dr. Sarasin und bei Mr. Waters sahen. Nun mußte aber die Gebärde der emporweisenden Rechten bei dem hl. Täufer weniger passend erscheinen, zumal bei ihm der auf die Bibel zurückgehende Hinweis auf das Lamm Gottes durch tausende von Darstellungen allgemeinüblich geworden war. Da bot sich dem Meister der Gedanke, die Rechte die Brust überschneidend auf das Kreuz hinweisen zu lassen, das ja ebensogut wie das Lamm ein Sinnbild des Opfertodes Christi war. Kompositionell bezeichnet diese Abänderung zudem noch die für Leonardo charakteristischen Bestrebungen nach gegensätzlicher Bewegung der Figur. Die stark abfallende, lange Schulter erklärt sich aus dem fast gleichzeitig entstandenen Karton der stehenden Leda. Eine solche Komposition wäre schon 1509 in Mailand entworfen.

Weil infolge obiger Feststellungen die Halbfigur des Täufers im Louvre als eine Art Réplique des Engels erscheint, sollen hier noch einige Beiträge zu dem vielumstrittenen Louvrebilde und außerdem zu einer weiteren Johanneskomposition Leonardos dargeboten werden, welch letztere uns seit langem unter dem Namen eines Bacchus (Nr. 1602 des Louvre) geläufig ist.

Wegen der so starken Abhängigkeit der Halbfigur des Täufers von dem Engel und der auffälligen Übereinstimmung mit der Komposition der stehenden Leda muß das Bild Nr. 1597 des Louvre um so schärfer auf seine malerischen Qualitäten geprüft werden, wenn es den Titel einer Arbeit des Meisters behalten will. Namhafte Kenner, ich nenne Morelli, Berenson, Thiis, S. Reinach und L. Bonnat sehen das Bild nur als Werkstattarbeit oder Kopie an, während andere, wie Müntz, Mc. Curdy, v. Seidlitz und neuestens O. Sirén noch ein Originalwerk darin erblicken. Trotz verschiedener Mängel — der gequälten und nicht tadellosen Modellierung des Gesichts, der Plumpheit im Umriß von Schulter- und Rückenlinie, der zaghaft und schwer gemalten Haarlocken, endlich der (mit Ausnahme der Hand, die feine graue Töne aufweist) unangenehm roten Fleischfarbe — übertrifft das Exemplar des Louvre doch die übrigen bekannten Darstellungen bei weitem durch die Größe und Freiheit der Auffassung[1]). Die Bewegung des rechten Armes ist eine Fortentwick-

(1) Das Exemplar der Ambrosiana ist nur als Nachbildung des 1509 entstandenen Kartons zu erklären und steht dem Engel noch nahe. Man vergleiche die mehr knabenhafte Gestalt, die Schulterlocke, die Finger der rechten und der linken Hand (im Louvre an letzteren Übermalungen!) und die viel mehr zeichnende Durchführung. — Im Museo Nazionale in Neapel hängt unter Nr. 160 eine Kopie nach dem Exemplar der Ambrosiana (vgl. die rechte Hand und die Locke auf der rechten Schulter) von ziemlich dirnenhaftem Ausdruck und nicht mehr aus Leonardos Schule, sondern unter Correggios Einfluß. — Über der Tür daneben hängt eine Kopie nach dem Louvrebild, aber viel weniger fleischig, vielmehr mager, von harter Zeichnung und schlechter Anatomie; anscheinend von einem Dilettanten.

Digitized by Google

lung des Engelbildes im Sinne eines echt leonardischen Kontrapost, auch die im Vergleich zum Engel augenscheinlich hellere Stimmung des Chiaroscuro muß als Fortschritt gelten.

In dem unschätzbaren Berichte des Ant. de Beatis lesen wir, daß der greise Meister am 10. Oktober 1517 einen San Giovanni Baptista jovane, der ebenso wie das Porträt einer Florentinerin und die hl. Anna Selbdritt das Prädikat perfectissimo erhält, dem Kardinal von Aragonien vorführte — natürlich als seine eigene Schöpfung. Wir sind m. E. genötigt, anzunehmen, daß das Bild des Louvre mit jenem Werk, das Ende 1517 noch im Besitz Leonardos war, identisch ist und beim Tode des Meisters, wenn nicht schon früher, in die Sammlung Franz I. überging. Die Prüfung des Bildes aber, das bei der heute noch emailartig festen Farbenschicht nur durch teilweise Abwaschung von Lasuren und kleine Ausbesserungen gelitten haben kann, (1788 bezeichnet es Du Rameau als bien conservé) ergibt, daß der alt und gebrechlich gewordene Meister, dessen Rechte durch Schlagfluß gelähmt war, sich der Beihilfe eines Schülers reichlich bedient haben muß, was bei ihm auch in früheren Jahren schon mehrfach üblich war[1]). Als Amanuensis kommt hier, da es sich um eine Arbeit der letzten Jahre handelt, kein anderer in Betracht, als der noch sehr verkannte Francesco Melzi, der Maler der Pomona in Berlin, der sog. Colombine in der Eremitage, der sog. entkleideten Gioconda und der „Floren"[2]). Wenn nun auch die Kreidezeichnung zur rechten Hand des Johannes im Louvrebilde (C. A. 179 r) schon in das Jahr 1509 fällt, wie Müller-W. scharfsinnig nachgewiesen hat, so widerstreitet das nicht dieser späten Entstehung, denn daß die Ausführung eines Bildes sich durch lange Jahre hinzieht, entspricht nur zu sehr, ja fast ausnahmlos, der Gewohnheit Leonardos.

Über die Geschichte des Johannesbildes im Louvre wäre zunächst der Irrtum des H. v. Seidlitz (II, 126) zu berichtigen, daß das Bild schon von Cassiano del Pozzo (1625) und von Père Dan (1642) in Fontainebleau erwähnt sei. Ich gebe aus dem Codex-Ms. der Vaticana, Barb. Lat. 5688 den vollständigen Text über das von Pozzo als S. Giovanni beschriebene Bild. In der Camera delle Pitture sieht der Verfasser unter fünf echten bzw. angeblichen Leonardobildern: Secondariamente un S. Giovanni nel deserto. La figura minor un terzo del vero; è opera delicatissima ma non piace molto, perchè non rende punto di devotione, nè ha decoro ovvero similitudine; è assiso a sedere, vi si vede sasso e verdura di paese con aria (fol. 192 v und 193 r)[3]). P. Dan schreibt 1642 (Le trésor des merveilles de Fontainebleau, S. 132): St. Jean dans le désert. Daraus ist offenbar, daß es sich um jenes Bild handelt, das wir unter dem Namen „Bacchus" (Nr. 1602 des Louvre) kennen.

Beide Kopien auf Holz. — In Genua findet man im Palazzo Rosso eine Kopie des Louvreexemplars von weichlich gedunsenen Formen aus der Zeit des Puders und der Perücke, worauf auch die ovale Bildform hindeutet (Reinach, Rép. C. 592[2]). — Die Kopie der ehemaligen Sammlung Chéramy (Abb. Les Arts 1907, Nr. 64) ist eine schwache Kopie des Louvrebildes ohne das Kreuz. — Das Exemplar im Palazzo Rospigliosi in Rom, Nr. 6 der Galerie — nach Angabe in Bädekers Mittelitalien aus Leonardos Schule — war im verflossenen Sommer nicht zugänglich. — Über das Bild bei Mr. Haveburn s. o., 537.

(1) Es ist mir eine angenehme Genugtuung, nach dem Abschluß meines Ms. darauf zu stoßen, daß ein so gründlicher Forscher, wie Georg Gronau es ist, in diesem Bilde auch den Einfluß der Altersschwäche Leonardos und die Beihilfe eines Schülers erkennt (L. d. V. 176). v. Seidlitz II, 124 meint, das Bild könne vielleicht noch in Florenz entstanden sein, da es der Anon. Gaddiano erwähne.

(2) Über die drei ersten Bilder siehe jetzt Miß Ffoulkes in Rassegna d'Arte 1911, Nr. 2.

(3) Der treffliche Mc. Curdy hatte bereits 1904 die Stelle mit Ausnahme des Titels abgedruckt (L. d. V. 127).

Digitized by Google

Die Untersuchung dieses Gemäldes (dessen Maler Melzi sein möchte; siehe Pflanzen, unfeine Umrisse und weich-sinnlichen Charakter), ja schon einer guten Photographie, läßt die Übermalungen: Pantherfell, Efeukranz, Weintraube, Beseitigung des Querholzes beim Rohrkreuz, erkennen, wie das auch Passavant, Waagen und Villot längst festgestellt haben[1]). Die zeigende Hand, die so typisch für den hl. Täufer ist, hätte, auf einen Bacchus angewandt, anstößig erscheinen müssen. Aber wir können dank den Forschungen von Fernand Engerand (Nicolas Bailly, Inventaire des Tableaux du Roy publ. p. F. E., S. 5) sogar den Zeitpunkt der Umwandlung des Johannesbildes in einen Bacchus ziemlich genau festlegen. Der Konservator Le Brun nennt 1683 das Bild noch St. Jean; Paillet schreibt 1695 zunächst „St. Jean au désert". Dieser Titel ist dann ausgestrichen und darüber gesetzt: „Baccus dans un paysage". Am Rande liest man: „est appelé St. Jean dans les anciens inventaires". In dem Verzeichnis des Nic. Bailly (1709—10) führt das Bild schon einfach den Titel „Baccus". Also fällt die Umgestaltung, für welche die Veranlassung in der schon von Cassiano del Pozzo bemängelten wenig religiösen Auffassung gelegen haben mag, zwischen 1695 und 1709.

Hat nun Leonardo, wie heute noch allgemein angenommen wird, überhaupt ein Bild des Bacchus entworfen oder gar gemalt?

Das wirksamste, für weitere Kreise entscheidende Argument für diese Annahme — nämlich das Exemplar des Louvre — ist, wie wir oben gesehen, nichts anderes als eine Maske gewesen, die man um 1700 dem Bilde des hl. Johannes B. aufgemalt hat. (Solmi, L. d. V. 183 nahm umgekehrt an, die Schüler Leonardos hätten die heidnische Komposition des Meisters christlich umgestaltet!) Aber auch die beiden anderen Beweismittel, die wir Campori (Nuovi documenti 1865, S. 10—11) verdanken, erweisen sich bei näherem Zusehen — das eine als ein Nichts, das andere als zu schwach in seiner Vereinsamung. Der Mailänder Ant. Maria Pallavicino besaß im April 1505 „einen Bacchus", den er dem Kardinal d'Amboise versprochen hatte; schon das Fehlen des Namens des Künstlers spricht gegen Leonardos Autorschaft, der dies Werk auch bereits in Mailand vor 1500 geschaffen haben müßte. M. E. besteht die höchste Wahrscheinlichkeit, daß es sich um eine antike Statue gehandelt hat. Die sehr unkritische Verwendung dieser Notiz durch Milanesi-Vasari IV, 60 für ein derartiges Gemälde Leonardos hatte Uzielli, Ricerche intorno a L. d. V. I, [2], 544 [2] schon scharf verwiesen. Da bleibt noch das in einem Manuskriptbande der Bibliothek in Ferrara enthaltene elegante Distichon des ferraresischen Schriftstellers Flav. Ant. Giraldi (v. Seidlitz, II, 127, schreibt Flor. Ant. Grimaldi, und Sirén, 304, nennt ihn den florentinischen Dichter Grimaldi!).

Bacchus Leonardi Vincii:

Tergeminum posthac mortales credite Bacchum,
Me peperit docta Vincius ille[2]) manu.

Der Verfasser wird allgemein (bei Müntz, v. Seidlitz, Herzfeld) als „Zeitgenosse" Leonardos bezeichnet, doch hatte der Finder des Distichons, Gius. Campori (Gaz.

(1) Auch das Baumgestrüpp auf dem Felsen muß wegen des routinierten „Baumschlages" späte Übermalung sein und die flaue Landschaft mit dem schlanken Baum, der den Vordergrund abschließt, kann nicht von derselben Hand herrühren, die die Akeleistaude so gediegen, wenn auch etwas hart nach der Natur ausführte. v. Seidlitz II. 128 spricht nicht von diesen Übermalungen und hält das Bild für eine „mailändische Umgestaltung in einen heidnischen Gott"; ähnlich Sirén, S. 236. — G. Gronau (L. d. V. 146) gibt richtig die Abänderung an, verlegt sie aber schon in Leonardos Zeit.

(2) Nicht „ecce", wie öfters gedruckt wird.

Digitized by Google

B. A. 1866, 47) selbst geschrieben, daß Giraldi um die Mitte des 16. Jahrhunderts lebte und nur betont, daß das Zeugnis „noch dem Jahrhundert Leonardos" angehöre. Auch Uzielli, I², 543, heißt den Giraldi einen ferraresischen Schriftsteller aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Somit besitzt dieses ganz für sich allein stehende Zeugnis durchaus keine ausreichende Beweiskraft. Sicherlich würde ein Bacchus des göttlichen Vinci im Zeitalter des Humanismus noch manche anderen Feder in Bewegung gesetzt haben. Will man auch dem „argumentum ex silentio" keine durchschlagende Bedeutung beimessen, obwohl es Personen wie Billi, den Anon. Gaddiano, Vasari und Lomazzo betrifft, so fällt dazu sehr schwer in die Wagschale, daß sich keine Handzeichnung des Meisters und keine Kopie einer solchen oder des Bacchusbildes von einem Schüler erhalten hat[1]).

Jedenfalls liegt denen, die künftig noch von einem Bacchus des Leonardo sprechen wollen, die Pflicht ob, bessere Zeugnisse als man bisher kennt, beizubringen. Zunächst ist der Bacchus aus den Kompositionen Leonardos zu streichen. Damit fällt auch eine bedauerliche Anklage, die Wolynski u. a. wegen der Vermischung von Heidnischem und Christlichem gerade aus diesem Bacchus konstruierten, in sich zusammen.

Dagegen ist ein St. Johannes B. in der Wüste wenigstens als Entwurf des Meisters anzunehmen, da dies Bild bezeugt ist durch das leonardeske, von Übermalungen entstellte Werk des Louvre und durch die Kopien in der versteigerten Sammlung Penther[2]) in Wien, in der Sakristei von S. Eustorgio in Mailand[3]) und die feinste, etwas skizzenhafte beim Earl of Crawford (Reinach, Rép. des Peint., C. 594 [1], Lichtdruck im Cat. des Burl. F. A. Club, Milanese Exhibition 1898, pl. 16), das G. Frizzoni (L'Arte 1906, 410) ein charakteristisches Werk des Bern. Lanino nennt. Es wäre sogar recht wohl möglich, daß die Notizen des Antonio Billi und des Anonimo Gaddiano sich auf diese Komposition beziehen, ohne daß wir dadurch genötigt würden, hier ein eigenhändig ausgeführtes Gemälde Leonardos anzunehmen.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu der Halbfigur des Johannesbildes im Louvre zurück. Père Dan konnte 1642 das Bild schon deshalb nicht beschreiben, weil es sich damals sicher in der Sammlung Karls I. befand. Aber auch als del Pozzo 1625 in Fontainebleau weilte, hatte es die Galerie des Königs schon verlassen und zwar kurz vorher, wie man aus dem Text des Autors schließen kann[4]). Der glänzende Herzog von Buckingham, der 1625 den Auftrag hatte, die französische Prinzessin Henriette als Braut seines königlichen Freundes Karls I. nach England zu geleiten, bemühte sich damals sehr, Leonardos Gioconda für die Samm-

(1) Der weichliche Knabenkopf en face in Venedig (Corn. 47, 263 Abb. bei Rosenberg, L. d. V. S. 112) ist eine schwache Nachzeichnung des feinen frühen Christusknaben des Beltraffio in der Sammlung Morelli in Bergamo. Der rätselhafte Porträtkopf mit bekleideter Büste nach einem bartlosen jüngeren Manne mit gequältem Blick, einem Weinlaubkranz auf dem Kopf und darunter, fast verdeckt, eine Dornenkrone (!) (Turin 15587) ist jedenfalls kein Bacchus. Der Zeichner dürfte Sesto sein.

(2) Durch Th. v. Frimmel als „niederländische Kopie nach dem Johannes B. des Louvre" benannt. Damit ist aber der sog. Bacchus gemeint! Rep. f. Kw. 1891, S. 67.

(3) Das ca. 80 cm hohe Bild ist auf Leinwand gemalt, in der Landschaft stark nachgedunkelt und besitzt gelblich-warme Fleischtöne. Es wird wohl von einem Venezianer sein.

(4) Il Duca di Bucchingã mandato d'Ingh^a per condur la sposa al nuovo Re hebbe qualche intention d'haver q^o (questo) ritratto (la Gioconda) ma essendone stato distolto il Re dall'istanze fatteli da diversi, che missero in consid^ne che S. M. mandava fuor del Regno il più bel quadro che havesse d^o Duca sentì con disgusto q^o intorbidam^to e tra quelli con chi si dolse fu il Rubens d'Anversa Pittor del Arciduch^a. Ms. Bibl. Ap. Barb. Lat. 5688, fol. 194^r und ^v.

Digitized by Google

lung seines Herrn mitzubringen — allerdings ein kostbares Heiratsgut. Mit Mühe hielten kunstverständige Berater den jungen Ludwig XIII. von der Verschenkung seines herrlichsten Bildes zurück, so daß der Herzog im letzten Augenblick seinen Plan vereitelt sah. Es liegt sehr nahe, anzunehmen, daß man die arg getrübte Stimmung des herzoglichen Brautführers und das Wohlgefallen des königlichen Schwagers durch Hergabe eines „ähnlichen Stückes" aus der Galerie des Königs wieder herzustellen suchte, und da konnte man kaum ein so passendes Werk finden als desselben Künstlers Halbfigur des Johannes Bapt. Nachdem Jabach den Johannes bei der Versteigerung der Galerie Karls I. 1651 zurückgekauft hatte, überließ er ihn bald dem Kardinal Mazarin und nach dem Tode desselben (1661) traten ihn die Erben an die Galerie des Königs ab[1]).

Felibien, Entretiens (1685 I, 195) nennt nur im Kabinett des Prinzen Condé in Paris „une teste de S. Jean" und identifiziert dieses Stück (jedenfalls nur vermutungsweise) mit dem Bilde bei Cam. Albizi (s. Borghini). Aber der erste Direktor der Gemäldegalerie des Louvre, Le Brun, verzeichnet den Joh. B. 1683 als Nr. 58. Die Vermutung von M. Fern. Engerand, das heute als Bacchus benannte Bild (Nr. 1602) könne Gegenstand des mehrfachen Besitzwechsels gewesen sein, wird durch den zuverlässigen Pierre Mariette widerlegt. Dieser schrieb 1730 in seiner berühmten Abhandlung über Leonardo (weitverbreitet durch Bottaris Raccolta di lettere, II, 243 der Ausgabe von Ticozzi) gelegentlich des Stiches, den Jean Boulanger nach der Halbfigur des Johannes anfertigte, daß dieses Bild damals im Besitze des Jabach gewesen sei.

Nach Angabe von Fr. Villot, die schon 1849 von Rigollot, Catalogue S. 6, wiedergegeben wird, und seitdem von den Katalogen des Louvre und von den Leonardobiographen Müntz und v. Seidlitz übernommen wurde, hätte König Karl I. den Johannes B. für das bekannte Porträt des Erasmus von Holbein und eine hl. Familie Tizians eingetauscht. Das kann jedoch so nicht stimmen, denn wie F. Engerand S. 223 l. c. schreibt, trägt das Holbeinporträt auf der Rückseite die Signatur des Jabach, stammt daher aus der 1671 in den Besitz Ludwigs XIV. übergegangenen Galerie des kunstliebenden Bankiers. Engerand vermutet, daß dieses Porträt des Erasmus identisch sei mit jenem Exemplar, das in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich in der Sammlung Brienne befand und ebenso wie die zwei Landschaften von Claude Lorrain desselben Besitzers schon ehedem in der Galerie Ludwigs XIII. gewesen sei. (Nach gütiger Mitteilung von M. A. Girodie aus dem mir für den Augenblick nicht zur Verfügung stehenden Werke des F. Engerand.)

Zum Schluß versuchen wir die Frage Vasari zu beantworten, weshalb dessen Vita di Leonardo trotz mancher Mängel von grundlegender Bedeutung stets bleiben wird, das Bild eines hl. Johannes B. des Leonardo nicht erwähnt, obwohl ihm die Notiz darüber in dem Libro Billi und dem Codice Magliabecchiano vorlag. Das Halbfigurenbild Nr. 1597 des Louvre, d. i. das von Antonio de Beatis am 10. Oktober 1517 in St. Cloud gesehene „Original", ist mit höchster Wahrscheinlichkeit, wenn nicht schon bei Lebzeiten des Meisters, so doch bald nach seinem Tode direkt in den Besitz Franz' I. übergegangen. Somit hat Vasari dies Werk der letzten Lebensjahre Leonardos nicht sehen können. Kopien von Schülerhand,

(1) F. Engerand l. c. S. 8. Felibien, Entretiens sur les vies des Peintres, dessen erste Auflage, wie mir Mr. André Girodie freundlichst mitteilt, 1666 — 68 erschien, führt das Bild in der Sammlung des Königs allerdings nicht auf und ebensowenig begegnet es uns in desselben Autors Tableaux du Cabinet du Roi 1679 (nach Angabe von M. Girodie nicht 1677, wie gewöhnlich angeführt wird).

Digitized by Google

die ihm vielleicht unter die Augen kamen, führten ihn aber nicht zu dem Schlusse, daß ein Original des Meisters vorhanden sei, weil die Komposition ja mit mit dem so bewunderten Engel bis auf die Bewegung des rechten Armes übereinstimmte[1]). Ein hl. Johannes in der Wüste ist m. E. von Leonardo nur gezeichnet worden, wie auch von der Leda nur ein Karton von der Hand des Meisters existiert haben wird.

* * *

Herr Dr. E. v. Meyenburg hatte die Freundlichkeit, mich bei meinem Aufenthalte in Basel auf die Bedeutung eines Artikels von Emil Jacobsen aufmerksam zu machen, den ich daselbst in Eile exzerpieren konnte und der Korrektur meines Aufsatzes anfüge. Bei einer Besprechung der italienischen Bilder des Louvre im Rep. f. Kw. 1902 kam der dänische Forscher S. 284f. und 288 zu Resultaten, die meinen eigenen in mehr als einem Punkte entsprechen. Die von Müller-Walde als erste Redaktion des Johannesbildes benannte Komposition sei laut dem Zeugnis der Schülerzeichnung wirklich ein Engel gewesen. Das Bild bei Waters entspreche genau der Beschreibung, welche Vasari von einem Engel des L. gebe, so daß höchstwahrscheinlich der Meister einen Verkündigungsengel (!) gemalt habe, den Schüler unpassenderweise zu einem Johannesbild umgestalteten. Das Bild des Louvre möchte J. mit dem von Beatis gesehenen identifizieren, obwohl es sich um ein von Leonardo nur überarbeitetes Werk des Melzi handle. Die Notiz des Anon. Gaddiano über einen Johannes B. des Leonardo beziehe sich wahrscheinlich auf den Bacchus des Louvre, der zwar nicht von L. gemalt, aber von ihm selbst (!) einem (fingierten!) geistlichen Besteller zuliebe, wegen der Nacktheit zu dem heidnischen Gotte, umgestaltet sei, den schon der Zeitgenosse (!) Giraldi als Werk Leonardos besinge. — Mein Arbeiten fern von einer größeren Bibliothek und die dem Aufsatz des scharfblickenden Forschers leider nicht gerecht werdende Notiz bei v. Seidlitz, II. 297, mögen entschuldigen, daß ich diese inhaltreichen Ausführungen nicht von vornherein beachtet habe.

(1) Daß Vasari hingegen die gleichfalls nur in Kopien von ihm gesehene Mona Lisa ausführlich als Werk des L. beschreibt, erklärt sich aus dem großen Rufe, den dieses Werk in Florenz, wo es geschaffen war, naturgemäß besaß.

Digitized by Google

BRUCHSTÜCKE VERLORENGEGLAUBTER BILDWERKE DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Von HANS FRIEDRICH SECKER

Mit elf Abbildungen auf vier Tafeln

Das südliche Querhausportal des Straßburger Münsters hat vor der übrigen Fassade den Vorzug, noch heute über einen relativ großen Teil seines alten plastischen Schmucks zu verfügen, der glücklich den Vandalismus des Jahres 1793 überstanden hat. Wir verdanken diesen kostbaren Besitz einer List des Naturforschers Jean Hermann, der in den schlimmsten Tagen der Revolution mit eigner Lebensgefahr durch einige ihm ergebene Arbeiter 67 Statuen bei Nacht in den ihm unterstehenden botanischen Garten schaffen ließ[1]); von diesen Bildwerken gehörten dem Südportal zwar nur die berühmten Frauengestalten der Ekklesia und Synagoge, aber auch die großen Halbkreistympana mit dem Tod und mit der Krönung Mariae blieben erhalten, nachdem sie Hermann in derselben Nacht mit Brettern hatte verkleiden lassen, auf denen man in großen Buchstaben die Worte „Liberté, Égalité, Fraternité" las[2]).

Zerstört wurden damals an diesem Doppelportal, wie wir aus dem Isaac Brunnschen Kupferstich vom Jahre 1617[3]) (Ausschnitt: Abb. 5) ersehen, die zwölf Apostelstatuen in den Gewänden, sowie zwei rechteckige Türsturzreliefs mit der Grabtragung und Himmelfahrt Mariae. Und von allen diesen Skulpturen glaubte man bislang, sie seien vollständig verschollen. Da gelang es mir jüngst, ein paar verstreut zu Straßburg befindliche Köpfe als Bruchstücke dieser frühesten Münsterplastik wiederzuerkennen; zunächst nur zwei: barhäuptige, bärtige Männerköpfe aus rotem Sandstein, mit Vollbart und Kopfhaar, 28 cm hoch (Abb. 1, 2 und Abb. 3), die sich jetzt im Elsässischen Altertumsmuseum befinden.

Sie haben ein merkwürdiges Schicksal gehabt, worüber sich eine komplette Literatur zusammenstellen läßt. Schon in einem Brief an den Bürger Gregoire, Volksrepräsentanten zu Paris, geschrieben im dritten Jahre der fränkischen Republik — 1795 —, entrüstet sich der Straßburger Bürger G. Wedekind in einer Fußnote: „Die modernen Vandalen haben sich sogar eine Angelegenheit daraus gemacht, mit zerschlagenen Statuen eine Straße ausbessern zu lassen".

Dieser Bemerkung entspricht die Notiz bei Hermann: „Près de la chapelle de S. Laurent il y avoit une vieille chaire, peu haute: elle fut abattue et avec ses débris et ceux de plusieurs statues on exhaussa la rue de la Poule et celle des Planches au quartier de la Krautenau".

Zu diesen zum Pflastern der Krutenaustraßen verwendeten Statuen gehörten eine Anzahl Köpfe, von denen Hermann an anderer Stelle erzählt, daß sie sein Bruder nebst der antiken Statuette des sogenannten Krutzmann auf die Stadtbibliothek gerettet habe.

Der „Congrès Archéologique de France" vom Jahre 1859 (22. August) führt noch gelegentlich einer Besichtigung der alten Stadtbibliothek unter § 11 an: un grand

(1) Jean Hermann, Notes historiques et archéologiques sur Strasbourg avant et pendant la révolution, publiées par Rodolphe Reuß, Strasbourg 1905.

(2) Rod. Reuß, La cathédrale de Strasbourg pendant la révolution, Paris 1888.

(3) Als Illustration Nr. 6 bei Oseas Schadaeus, Summum Argentoratensium Templum, Straßburg 1617.

Digitized by Google

nombre de belles têtes en pierre, provenant des statues jetées en bas de la cathédrale de Strasbourg lors de la Terreur.

Von diesen Köpfen befindet sich heute ein Teil im alten Schloß, ein Teil im Frauenhaus, und ein Brief von Rudolf Reuß, den 1906 der damalige Kustos der Elsässischen Altertumssammlung auf Befragen erhielt, gibt uns genauen Aufschluß, wie die Fragmente dahin gelangt sind. Es heißt da:

„... Die von Ihnen auf der Stadtbibliothek gesehenen Skulpturreste sind authentische Trümmer der Münsterfassade, welche 1793 vandalisiert worden. Sie werden darüber das Nötige in meiner Cathédrale de Strasbourg, S. 462—466 finden, wo auch die Hinweise auf Hermann, Notices I, S. 382—384 zu lesen. Die ersten Bilder, die großen des Portals, wurden behutsam von dem Municipal Gerold losgetrennt und glücklich beiseite geschafft, denn die Mehrzahl im jakobinischen Gemeinderat war gegen die Zerstörung. Prof. Joh. Hermann, der berühmte Naturforscher, dessen Aufzeichnungen über die Revolutionsepoche ich voriges Jahr herausgegeben, richtete an denselben ein Gesuch, diese Denkmäler dem Beschluß des Konvents gemäß als Zeugen der Vergangenheit aufbewahren zu lassen, und als dann auf das Drängen Monets die höher angebrachten Statuen, soweit erreichbar, heruntergerissen wurden und dabei zerbrachen, hat der besagte Professor diese Trümmer, wenigstens die Köpfe, gesammelt und mit lateinischen Epigrammen auf die Bilderstürmer versehen (die sein Bruder, der Jurist, in den Notices teilweise abgedruckt hat) und dieselben später in die von J. J. Oberlin zusammengestellte Bibliothèque de l'École centrale niedergelegt, von wo sie an die Stadtbibliothek übergingen, woselbst sie über ein halbes Jahrhundert im Erdgeschoß des Chors der Neuen Kirche bei den andern steinernen Kuriosa der Straßburger Vergangenheit zu sehen waren".

Diese Kirche — Dominikanerkirche, Temple neuf — wurde bekanntlich im Kriegsjahr 1870 in Brand geschossen. Es ist heute erwiesen, daß dies infolge eines Irrtums geschah, weil auf den dem deutschen Militär zur Verfügung stehenden französischen Generalstabskarten das Gebäude fälschlich als „mairie" bezeichnet war, daß man deshalb mit Unrecht den Belagerern oft den Vorwurf der Barbarei gemacht hat!

„Beim Brande der Bibliothek unter dem ungeheuren Trümmerhaufen verschüttet, kamen diese Überreste merkwürdigerweise zum Teil wenigstens noch verhältnismäßig erhalten zum Vorschein, und was nicht vom Feuer zu sehr verbrannt oder von den Steinen der Wände zu sehr verletzt war, wurde vorerst beiseite gestellt und dann von mir 1872 als Eigentum der alten Bibliothek mit den anderen Reliquien derselben... für die neue Stadtbibliothek in Besitz genommen....".

An diesem Ort aber scheint man sich damals des Kunstwertes dieser Trümmer nicht bewußt gewesen zu sein. Zufällig erkannte Professor Ficker eines Tages in einem Stein, mit dem Kinder im Hofe der Stadtbibliothek Kegel spielten, einen der mittelalterlichen Köpfe, über die ihm dann Reuß die Auskunft gab in dem Briefe, aus dem ich oben einige Sätze wiedergab. So wurde daraufhin die Überführung der Köpfe ins Elsässische Altertumsmuseum veranlaßt und ein Teil von ihnen in einer Mappe veröffentlicht, die 1907 im Auftrag der Gesellschaft für Erhaltung der geschichtlichen Denkmäler im Elsaß herausgegeben wurde. (Daselbst, Tafeln 6 und 7.)

In dieser Publikation aber sind die bereits eingangs von uns erwähnten und hier abgebildeten Köpfe übergangen. Diese zeigen Spuren der Demolierungen des Schreckensjahres 1793 sowohl, wie auch des Brandschadens von 1870 (Schlackenreste). Dennoch hat der eine wenigstens kaum etwas von seiner alten Form ver-

Digitized by Google

loren (Abb. 1 und 2), wenn auch ein kleiner Teil der Nase fehlt, der leicht nach vorhandenen Analogien zu ergänzen wäre.

Die Köpfe haben am Scheitel eine schematische Abflachung, dann aber quellen nach allen Seiten Locken hervor in lebendiger Bewegung, mit unleugbar romanischen Erinnerungen. Am Bart rollen sie sich bei dem einen Kopf in lauter einzelne Spiralen, bei dem andern, besser erhaltenen, korkzieherartig auf — eine Tracht, die beiläufig im XIV. Jahrhundert erst eigentlich Konvention wurde. Die Falte zwischen Oberlippe und Nase ist frei, dann setzt rechts und links, über jedem Mundwinkel unmerklich weich eine kleine Schnurrbartlocke ein, die sich in einer kühnen S förmigen Volute nach unten wendet.

Das sind Formen, wie sie uns in der ganzen Plastik des Münsters nur einmal begegnen, nämlich an den beiden Tympana des nördlichen Querhausportals. Diese Bogenfelder sind ihrem Stil nach sowie auch baugeschichtlich ums Jahr 1250 zu datieren.

Und betrachten wir die Köpfe näher, so lassen die übereinstimmenden vorgetriebenen Stirnen mit den ernsten Falten, die mandelförmigen, ein wenig geschlitzten Augen, die feinmodellierten Wangen mit den vortretenden Backenknochen, sowie die gepreßten schmalen, etwas heraustretenden Lippen (mit dem Grübchen darunter) keinen Zweifel, daß sie den Skulpturen der Tympana außerordentlich nahe stehen, daß sie möglicherweise demselben Meister zuzuschreiben sind.

Unsere Abbildungen 4 (zwei Apostel) und 6 (Kopf des Petrus) sind nach einem Gipsabguß vom Relief des Todes Mariae im Straßburger Frauenhaus aufgenommen. Abbildung 3 mit Abbildung 6 verglichen zeigt so recht auch die übereinstimmende Lockenfrisur und die Abflachung des Schädels. Die Abbildungen 1 und 2 haben in der Haarbehandlung mehr Verwandtes mit Abbildung 4. So zeigen sich auch bei den Fragmenten zwei verschiedene Hände oder Stilphasen, die beide gemeinsam im Tympanon zu erkennen sind, — eine Unterscheidung, die Franck-Oberaspach unterlassen hat[1]).

Wenn wir nun auf Grund der stilistischen Übereinstimmungen mit den Tympana unsere beiden Köpfe mit den zwölf Apostelstatuen der Portalgewände zusammenbringen, wie der Brunnsche Stich sie noch zeigt, so wird unsere Annahme auch durch die örtlich vorgenommenen Messungen bestätigt. — Die jetzige Entfernung von der Basis bis zum Kapitell ist die alte geblieben, und im übrigen bilden die etwas über ein Meter hohen Schäfte, die ehedem den Aposteln als Sockel dienten, noch heute einen Teil der Säulen: sie sind nach oben versetzt und an ihrer verwitterten Außenfläche leicht zu erkennen. Wenn wir diese Stücke nach der Anleitung des Kupferstiches von der ganzen Höhe in Abzug bringen, ergibt sich (Abb. 8) für die Statuen eine Größe von fast 1,60 Meter. Das stimmt sehr gut zu dem Maß der Köpfe, die, genau den Figuren im Bogenfeld entsprechend, durchschnittlich noch nicht ein Sechstel der Körperhöhe betragen würden. Also noch sehr gedrungene, im Grunde romanische Proportionen, während beispielsweise bei der linksstehenden Ekklesia, die etwas später und von einem durchaus gotischen Meister vorgesetzt wurde — ihr Sockel ist mit der Mauer nicht im Verband — der Kopf nur ein Zehntel ihrer Körperhöhe beträgt[2]). So kommt es, daß neben

(1) Karl Franck-Oberaspach, Der Meister der Ekklesia und Synagoge am Straßburger Münster, Düsseldorf 1903.

(2) Eine ferner noch nicht beachtete Merkwürdigkeit ergab sich beim Messen: Die Figur der Synagoge ist, obwohl ihr Haupt geneigt ist und keine Krone trägt, dennoch um ca. 10 cm höher als die der Ekklesia.

Digitized by Google

dieser wundervollen, eleganten Frauengestalt mit ihrer ins Anormale gesteigerten Höhendimension (1,83 m bis zur Krone, zu 0,17 m Kopfeshöhe ohne Krone) die nur wenig älteren Apostel größere Köpfe hatten trotz ihrer geringeren Körperhöhe. Die Nimben waren nicht an den Köpfen, sondern wie der Stich und zwei heute noch sichtbare Bruchstellen zeigen, am Portalgewände selber fest und aus Stein.

Während bei den beiden besprochenen Köpfen kaum ein Zweifel sein kann, daß sie so wie geschehen in die Plastik des Münsters einzuordnen sind, fand sich bei ihnen im Altertumsmuseum unter anderen zweifellos späteren Bruchstücken noch der abgeschlagene Kopf eines Königs (Abb. 7), dessen Herkunft weniger bestimmt erscheint. Er wurde im Hause Hackenschmidt (Krämergasse, ganz nahe beim Münster) gefunden und hat viel Ähnliches mit den Skulpturen des Südportals. Allein die mehr handwerkliche Technik und die auffallend vereinfachte Frisur geben zu denken. Es ist unwahrscheinlich, daß der zu ebener Erde am Südportal sitzende König (Salomo?) weniger sorgfältig oder von geringerer Hand gemeißelt wurde, als die übrige Plastik. Andrerseits schließt der Fassadenstil des frühen XIV. Jahrhunderts, ich denke an eine Reihe Skulpturen der Westportale, zum Teil sehr eng und geradezu archaisierend an jene Querhauskunst an.

Ganz gewiß aber gehören noch zum Portal der Ekklesia und Synagoge, und zwar wieder zu den Gewändeaposteln, drei andere Männerköpfe: ein bartloser, vielleicht Johannes (Abb. 9), aus dem Besitze des Herrn Dombaumeisters Knauth, und zwei bärtige (Abb. 10 und 11), die sich im Frauenhaus befinden. Damit sind nicht weniger als fünf dieser Apostelköpfe bekannt.

Von den Gewandteilen werden jedenfalls niemals Bruchstücke zu finden sein. Die Revolutionäre waren in nichts gewissenhafter als in der Zerstörung, und es ist seltsam genug, daß durch den stürmischen Wandel der Schreckensjahre und ein ganzes ereignisreiches Jahrhundert hindurch so viel von jener frühesten Münsterplastik relativ wohlerhalten auf uns gekommen ist. Vielleicht ein Glück, daß die Stücke solange unerkannt blieben und nicht das restaurationsfrohe XIX. Jahrhundert die Lücken mit so kläglichen Skulpturen füllte, wie zum Beispiel der ersetzte „König Salomo“ von Vallastre ist. (In der Tat wurden einmal einige moderne Apostel im „Stil der Engelspfeilerfiguren“ gemeißelt, gelangten aber Gott sei Dank nicht zur Aufstellung. Sie stehen heute im Treppenhaus des Priesterseminars.) So sehr wir den großen Verlust jener frühen Apostel bedauern müssen, wir können es nicht genug begrüßen, daß nicht entwürdigende Surrogate an ihre Stelle kamen. Ja, ästhetisch hat die Gesamtanlage des Portals — es klingt vielleicht paradox — sogar gewonnen. Das Zusammendrängen lebensgroßer Figuren in den Portalgewänden, zumal wo sie die Funktion gebälktragender Säulen unorganisch unterbrechen, war von jeher eine ungerechtfertigte Unschönheit, die die Deutschen von den Franzosen rezipierten. Wie heute die glatten, schlanken Säulenschäfte sich über den Kapitellen zu ganz ebenso profilierten Archivolten fortsetzen und die Zahl der Freiplastiken maßvoll auf drei vor die trennenden Lisenen gestellte Bildwerke reduziert ist, das ist im Sinne der Gesamtkomposition entschieden edler.

Ein teuer erkauftes Beispiel unbeabsichtigter künstlerischer Wirkung!

Digitized by Google

NIKOLAUS VON LEYDEN UND SEINE NACHFOLGE IN BAYERN

Von K. FR. LEONHARDT

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Eine der eigenartigsten Erscheinungen in der süddeutschen Kunstgeschichte ist der unter dem Namen Nikolaus Lerch bekannte Schöpfer des Grabmals für Kaiser Friedrich III., anscheinend ein geborener Niederländer, — er schreibt sich von Leyden — der von 1462—1467 in Straßburg nachweisbar ist, — sein Grabstein nennt ihn Werkmeister am großen Bau daselbst — zwischendurch für Baden und Konstanz arbeitet und schon 1463 vom Kaiser für die Ausführung seiner Denkmalspläne zu gewinnen gesucht wird. Erst 1467 nimmt ihm auf erneutes Drängen des Kaisers der Rat von Straßburg das feierliche Versprechen ab, diesem Rufe Folge zu leisten, und seitdem finden wir ihn bis zu seinem 1487 erfolgten Tode im Dienste Friedrichs III.

August R. Maier hat kürzlich diesem früher zu Unrecht arg unterschätzten Meister eine Monographie[1]) gewidmet, deren Hauptwert wohl in der sorgfältigen Zusammenstellung seines Werkes beruht. Wir gewinnen daraus das Bild eines Mannes, der über alles Raffinement burgundischer Bildhauerkunst, wie sie uns namentlich in Dijon entgegentritt, verfügt und es in seinem für uns bis jetzt frühesten Werken in Straßburg mit ungezügelter Freude und geistreichem Humor zur Geltung bringt, der dann merklich ruhiger wird und schließlich zu einer wohlgemessenen stillen Feierlichkeit der Auffassung gelangt, die wohl nur zum Teil im Gegenstande seiner auf uns gekommenen Spätwerke, Grabdenkmäler gegenüber vorwiegend dekorativen Schöpfungen, die der künstlerischen Fantasie und Gestaltungsfreude keinerlei Zwang auferlegen, begründet ist.

Das Problem dieser offenbaren Stilwandlung ist von Maier nicht zu lösen versucht worden, und auch die folgenden Ausführungen wollen den noch schwebenden Untersuchungen von anderer Seite, die daran gewiß nicht vorübergehen werden, nicht vorgreifen. Dagegen wollen sie zur Klärung einer anderen Frage beitragen, die von früheren Bearbeitern des Nikolaus von Leyden-Themas wohl geprüft, nie aber weiter erörtert worden ist.

Gegenüber der großen Fruchtbarkeit, die Meister Nikolaus in seiner Straßburger Zeit entwickelt, ist die Zahl der uns für seine letzten 20 Lebensjahre überlieferten Werke äußerst gering. Das Denkmal für die Kaiserin Eleonore[2]) muß schon 1469 ganz oder doch nahezu vollendet gewesen sein; denn in diesem Jahre beauftragt der Kaiser seinen Kanzler Ulrich von Nußdorf, Bischof von Passau, den Meister Nikolaus aus rückständigen Kanzleigeldern zu entlohnen. Für die ganze übrige Zeit haben wir lediglich das Kaiserdenkmal, ein gewiß recht umfangreiches Werk, von dem aber doch nur der wenn auch wichtigste, so doch geringste Teil vom Meister selbst ausgeführt wurde, die Deckplatte und der unter ihr laufende Wappenfries; alles andere geht bestenfalls auf seine Vorzeichnung und erste rohe Anlage zurück, wurde zum Teil erst lange nach seinem Tode fertiggestellt. Nun wird aber erst im Sommer 1479 nach einer erhaltenen Kammeramtsrechnung der „Grabstein" von Wien nach Wiener-Neustadt dem Bestimmungsort, wo auch der Meister ein

(1) A. R. Maier, Nicolaus Gerhaert von Leyden. Ein Niederländer Plastiker des XV. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberrhein und in Österreich. Straßburg 1910. Rezensiert von J. Baum in Heft 9 dieser Zeitschrift.

(2) Abb. bei Maier, a. a. O., Tafel 15.

Digitized by Google

Anwesen besitzt, transportiert[1]) und es ist durchaus nicht sicher, zunächst nicht einmal wahrscheinlich, daß es sich damals um etwas anderes als das Rohmaterial handelt. Unter diesen Umständen bedarf die Frage, ob Meister Nikolaus nicht in der Zeit von 1469 — 1479 durch andere Arbeiten in Anspruch genommen worden ist, einer genaueren Untersuchung.

Einen Fingerzeig scheint da die erwähnte Zahlungsanweisung von 1469 an den Bischof von Passau zu geben. Sie ist denn auch bisher stets dahin interpretiert worden, daß Meister Nikolaus damals im Dienste des Passauers gestanden habe. Zwingend ist meines Erachtens diese Folgerung nicht. Die Anweisung könnte auch dem Bischof lediglich in seiner Eigenschaft als Kaiserlicher Beamter, der häufig in der Residenz Neustadt selbst zu tun hat, angehen. Möglich ist aber ein Aufenthalt Meister Lerchs in Passau durchaus; absurd wäre allerdings die Annahme, daß er dort lediglich deswegen ein Atelier unterhalten habe, um dort mit Unterbrechung des bequemen Transportes zu Wasser von Hallein nach Wien die für Neustadt bestimmten Stücke zu bearbeiten. Man könnte aber einen Grund für seine Berufung nach Passau in der Tatsache erblicken, daß Mitte der sechziger Jahre Jörg Windisch, der „obriste Werkmeister" am Passauer Dom (am 16. September 1462 ist er noch am Leben, am 16. Mai 1467 ist seine Witwe bereits wieder verheiratet) gestorben ist[2]). Der Kanzler und Bischof könnte sich Meister Nikolaus, dessen Tätigkeit als Werkmeister am Straßburger Münster durch seinen Grabstein verbürgt ist[3]), als Ersatz vom Kaiser erbeten haben.

Der dekorative Schmuck des damaligen Dombaues ist bis auf geringe Reste zerstört, ein Suchen nach Spuren einer etwaigen Tätigkeit Lerchs erscheint hier aussichtslos, dagegen ist eine große Zahl von Grabdenkmälern erhalten. Aus der Masse gleichgültiger, durchweg unter dem Durchschnitt etwa der Kunst der bayerischen Innstädte bleibender Denksteine ragt einer hervor, der bis jetzt wenig beachtet worden ist. Es ist der eines 1493 gestorbenen Weihbischofs Albrecht[4]). Unter aus seit-

(1) Cf. Maier, a. a. O., S. 77.

(2) Urkunden des Passauer Domkapitels im Allgemeinen Reichsarchiv zu München.

(3) Es geht doch nicht an, die klare Aussage des Grabsteins einfach beiseite zu schieben, weil uns dieser nicht im Original, sondern nur in einer späten Beschreibung (1733) überliefert ist. Werkmeister heißt durchaus nicht immer Architekt und technischer Bauleiter. In Passau haben wir z. B. neben dem „Baumeister" (bis 1478 Hans Mitterberger, der Steinmetz) einen obristen und mehrere gewöhnliche Werkmeister, der erste doch wohl der Architekt, die andern die Bearbeiter des Baumaterials und vor allem Schöpfer des dekorativen Beiwerks. So ist z. B. auch Hans Multscher als geschworener Werkmann am Ulmer Münster urkundlich überliefert, ohne daß man ihm eine Stelle als Bauleiter zuweisen könnte und möchte, während wir seine Hand in dem einzig erhaltenen Stück des figürlichen Schmuckes am Hauptportal des Münsters aus seiner Zeit, dem köstlichen Schmerzensmann, mit Sicherheit wiedererkennen. Eine ähnliche Stellung Lerchs in Straßburg ist nach seiner sonstigen Tätigkeit dort durchaus wahrscheinlich. Ich glaube auch nicht, daß man sich an dem durch den Grabstein überlieferten Namen Lerch stoßen darf. Solche Rufnamen haften einem damals doch noch nicht von Geburt auf an, sie werden oft erst im Alter aus irgendeinem unkontrollierbaren Anlaß erworben. Noch heute ist es vielerorts ein großer Unterschied, wie sich einer schreibt und wie er gerufen wird. Warum Nikolaus Gerhaert von Leyden in Österreich gerade Lerch genannt wurde, wissen wir nich es ist aber nicht einzusehen, warum er nicht so genannt worden sein könnte. Es scheint mir danach recht unnötig, die Zuverlässigkeit der Inschrift seines Grabsteines anzuzweifeln und ich lasse ihm gern den Namen Nikolaus Lerch.

(4) Die Umschrift lautet: Hic est sepultus Reuerendus / In christo pater et dns Dominus Albertus Episcopus / Salonensis Suffraganeus / Ecclie pat(er) Min obyte Anno dnj m cccc lxxxx iij In wilibaldi.

Digitized by Google

lichen Säulchen hervorgehendem Astwerk steht der Bischof im Pontifikalornat, die Rechte halb zum Segen erhoben vor der Brust, in der Linken das Pedum, den rechten Fuß leicht vorgesetzt; zu Füßen kauert ein Löwe, zwei Figuren mit Spruchbändern (Psalmist und Prophet?) schweben, den Raum aufs äußerste ausnützend, zu Seiten des mitragekrönten Hauptes. In seiner strengen Frontalität wirkt das Denkmal zunächst etwas altertümlich; seit Mitte des XV. Jahrhunderts hatte die fortgeschrittenere bayerische Grabplastik diese Stellung durchweg aufgegeben; an Stelle der feierlichen Aufbahrung war die sanfte Ruhe in ungezwungener Haltung getreten oder aber der Verstorbene wurde geschildert, als ob er noch unter den Lebenden wandle: leicht ausschreitend und zwar, der leichteren Darstellungsmöglichkeit halber, stets im Halbprofil. Sehen wir genauer zu, so finden wir jedoch hier in der frontalen Stellung nicht ein Haften am Alten, sie bedeutet vielmehr einen Schritt über die genannte Auffassung hinaus. Auch hier ist der Bischof als lebend gedacht, feierlich tritt er aus der Kapellenwand, für die der Stein wohl von Anfang an bestimmt war, hervor, aber der Künstler hat den Notbehelf der Profilstellung nicht mehr nötig.

Das auch technisch ganz hervorragende Denkmal scheint zunächst schwer datierbar. Wenn wir erwägen, daß Albrecht, Suffraganbischof von Salona (Spalato in Dalmatien), schon Ulrich von Nußdorf, der 1479 starb, als Weihbischof zur Seite stand[1]), damals also schon den Höhepunkt, der ihm als einen Mann von offenbar geringer Herkunft (sein Geschlechtsname läßt sich nicht ermitteln, kein Wappenschild deutet ihn uns an) offenstehenden Laufbahn erreicht hatte, und in solchen Fällen die Sorge um einen würdigen Grabstein allgemein das erste zu sein pflegte, so ist es nicht unwahrscheinlich, zumal auch stilistische Gründe nicht dagegen sprechen, daß das Denkmal noch in den siebziger Jahren entstanden ist, zu einer Zeit also, zu der Nikolaus von Leyden noch im Dienste des Passauer Bischofs gestanden haben kann. In der Tat zeigt sich bei einem näheren Vergleich eine überraschende Verwandtschaft mit der keinesfalls viel später entstandenen Grabplatte für Kaiser Friedrich. Die Haltung beider Figuren ist nahezu genau dieselbe; man beachte, wie das rechte Bein unter dem schweren Ornat hervortritt oder wie die Schulterlinie verläuft. Gehen wir ins Einzelne so finden wir, daß den Köpfen, obgleich sie ganz individuell durchgebildet sind, das gleiche Idealschema zugrunde liegt, dasselbe Schema, das wir bei Meister Nikolaus zum ersten Male in dem angeblichen Selbstporträt in Konstanz[2]) erkennen: die Augenbrauen sind stark betont und so gegeneinander gestellt, daß sie fast in einer Kurve verlaufen, die Wangen werden unter dem Jochbein eingezogen, die von der Nasenwurzel zu den Mundwinkeln herabziehende Falte ist tief ausgeprägt, der Mund mit vorgeschobener Unterlippe fest geschlossen, das breite Kinn kräftig hervortretend. Mit der Konstanzer Büste verbindet das Passauer Denkmal noch die leichte Schrägstellung der Augen und der gleiche Abschluß der Kopfbedeckung gegen die Stirn, mit dem

(1) Hansiz, Germania sacra, tom. I. p. 574, überliefert als unrichtig eine Notiz, nach der Albrechts Vorgänger Wolfgang, ein Minorit, im Jahre 1475 zum Weihbischof erhoben wurde, während er doch schon 1468 dieses Amt bekleidete. Diese Nachricht kann sich auch nicht auf Albrecht selbst, der dem Minoritenorden angehörte, beziehen, da er schon 1473 die Leprosenkapelle des Stiftes Ranshofen weihte (nach K. Schiffmann, die Baugeschichte des Augustiner-Chorherrnstiftes R., im Archiv für die Geschichte der Diözese Linz, V. Jahrg., Heft 1, Linz 1908, S. 24).

(2) Abb. bei Maier, a. a. O., Tafel 12, und bei Franz Ottmann, das Grabdenkmal Kaiser Friedrichs III. in der Wiener Stephanskirche. M. d. Z. K., 3. Folge V, S. 77, auch bei letzterem schon, nicht erst bei Maier, als Lerchs Selbstporträt.

Digitized by Google

Kaiserdenkmal manches kleine Detail, so insbesondere das eigentümlich nervöse Rankenwerk, das in Bayern sonst nirgends nachzuweisen, im Besatz des Kaiserlichen Ornates und unter dem vorspringenden Postament wiederkehrt, so der wohlfrisierte Löwe zu Füßen des Bischofs, der den Löwen am Kaiserdenkmal völlig gleicht. Haben wir es in dem Passauer Denkmal nicht mit einer eigenhändigen Arbeit Meister Nikolaus zu tun, so doch ganz gewiß mit der eines ihm ungewöhnlich nahestehenden Schülers. Ich möchte mich für die Meisterhand selbst entscheiden, da die sich an dieses Werk anschließenden Denkmäler merklich dagegen zurückstehen und eine schulmäßige Befangenheit erkennen lassen, die ich in seinem Verhältnis zum Kaiserdenkmal nicht zu konstatieren vermag.

Es ist schon früher einmal der Gedanke ausgesprochen worden, der prächtige Grabstein für den Passauer Bischof Friedrich Mauerkircher in Braunau möchte auf Lerchs Tätigkeit in Passau zurückzuführen sein[1]). Nachgeprüft ist diese Andeutung nie worden. A. R. Maier erwähnt sie lediglich, Ph. M. Halm, der den Stein im Zusammenhange mit dem Salzburger Valkenauer[2]) ausführlich behandelt, übergeht sie mit Stillschweigen. Der Bischof im reichgestickten Pluviale steht unter einem aus Ast- und Maßwerk kombinierten dreiteiligen Baldachin und hält ein Buch aufgeschlagen in beiden Händen. Engel tragen Pedum und Mitra, Bistums- und Geschlechtswappen. Die Feierlichkeit der Auffassung ist die gleiche wie bei dem eben besprochenen Denkmal, in erstaunlicher Weise wiederholt sich im Kopf trotz der individuellen Gesichtszüge Meister Lerchs Idealschema. Auch eine andere Äußerlichkeit, die Halm die Hand Valkenauers, der uns sicher bisher nur in Werken aus dem XVI. Jahrhundert faßbar war, erkennen läßt, weist rückwärts auf ihn: das dreiteilige Vorkragen von Baldachin und Postament findet sich so schon am Kaiserdenkmal (dort auch schon der noch am Keutschach-Monument 1515 vorkommende Ersatz der Hängekonsolen durch ein Wappenschildchen). Dennoch scheue ich vor der Zuteilung an Meister Nikolaus selbst zurück. Zu der absoluten Ruhe der Gewandbehandlung, wie wir sie am Kaiserdenkmal und in Passau finden, paßt der kühne Schwung des Mantels (der übrigens ganz ähnlich am Grabdenkmal für Kaiser Ludwig den Bayern in München vorkommt) und das wie vom Winde bewegte Sudarium nicht recht, in den Einzelheiten ist manches schwächer, so die Durchbildung der Hände, oder oberflächlich behandelt; wie langweilig schiebt sich z. B. in den Fransen des Pluviale ein Faden neben den andern, wie liebevoll ist dagegen bei Bischof Albrecht auch dieses kleine Detail variiert. Rechnen wir noch dazu, daß das Denkmal, ob zu Lebzeiten des Bischofs oder erst (wie Halm annimmt) nach seinem Tode errichtet[3]), nur zu einer Zeit entstanden sein kann, in der wir Nikolaus Lerch in eifrigster Beschäftigung mit dem Kaiserdenkmal vermuten müssen, nehmen wir auch das gespannte Verhältnis zwischen Kaiser und Bischof dazu, so haben wir es doch wohl nur mit einer allerdings ausgezeichneten Schulleistung zu tun. Die Valkenauer-Hypothese führt auf das Richtige. Auch ich sehe einen Weg aus dem Kreise dieses Denkmals über den Rupertusstein (auf der Salzburger Festung) zum Keutschachmonument daselbst, nur möchte ich nicht wie Halm

(1) Ottmann, a. a. O., S. 89.

(1) Ph. M. Halm, Hans Valkenauer und die Salzburger Marmorplastik, in Kunst und Kunsthandwerk, 14 Jahrg. 1911, Heft 3.

(3) Die anscheinende völlige Einheitlichkeit der Umschrift kann nicht ausschlaggebend sein. Ist der Stein schon bei Lebzeiten des Bischofs begonnen, so kann sich die Vollendung doch leicht bis über seinen unerwartet frühen Tod (ziemlich genau drei Jahre nach seinem Regierungsantritt) hinausgezogen haben.

Digitized by Google

den Reichersberger Stiftergrabstein, sondern das Denkmal für Bischof Albrecht als letzten Ausgangspunkt nehmen. Ob das Denkmal für Mauerkircher direkt auf diesem Wege liegt oder dem gemeinsamen Ursprung noch sehr nahe auf einer anderen Entwicklungslinie, wage ich mit Sicherheit nicht zu entscheiden. Es ist das aber auch, solange wir uns noch um die elementaren Grundlagen einer Geschichte der bayerischen Plastik bemühen, eine Frage von untergeordneter Bedeutung.

Ein anderes Werk, das Halm gleichfalls dem Valkenauer zuweist[1]), scheint mir ebenso auf Nikolaus Lerch zurückzugehen. Es ist das köstliche Epitaph für den 1478 gestorbenen Marx von Nußdorff und seine Gattin Spornella von Seeben. Über deren verwandtschaftliche Beziehungen zu Bischof Ulrich von Nußdorff wissen wir nichts Genaueres, da wir dessen Herkunft nicht kennen, aber wir wissen, daß Marx bei der Entgegennahme des Huldigungseides der Passauer Bürgerschaft im Gefolge Ulrichs weilte, daß dieser ferner den Bruder der Spornella Oswald von Seeben zu Reiffenstein, dessen Grabstein den Glanzpunkt im Neustifter Kreuzgang bildet, in einem Briefe seinen Schwager nennt. Die beiden Nußdorffer werden danach Brüder gewesen sein, jedenfalls standen sie in nahen persönlichen Beziehungen zueinander, und der eine könnte sich recht gut seinen Grabstein bei einem in den Diensten des anderen stehenden Meister haben fertigen lassen. Das Epitaph zeigt das Stifterehepaar vor ihren Wappen zu beiden Seiten der Madonna mit dem Christkind knieend. Die Mutter Gottes ergreift liebevoll die gefalteten Hände des Ritters, dem ein Spruchband die Worte „Maria hilf uns" in den Mund legt; die Frau mit dem Spruchband „Jesus mein Gott" liebkost den göttlichen Knaben. Eine solch innige Verbindung von Stifterfiguren mit dem Gegenstand ihrer Anbetung steht in der bayerischen Kunst völlig einzig da, wenn ich mich nicht sehr täusche, ist zudem dieses Denkmal das erste Marienepitaph auf bayerischem Boden. Die schlanken Proportionen der Madonna lassen es denn auch zweifelhaft erscheinen, ob das Stück überhaupt bayerischen Ursprungs ist. Daß es zu dem Salzburger Kunstkreis, in den man es nach Material und Standort zunächst weisen möchte, gehört, ist bei der notorischen Verknöcherung der dortigen figürlichen Plastik gänzlich ausgeschlossen. Auch aus der Stilisierung der Wappen geht dies mit Sicherheit hervor. So sehr die figürliche Plastik in Salzburg damals im Argen liegt, so hoch ist die heraldisch-ornamentale Grabmalskunst dort entwickelt. Zahlreiche vorzügliche Wappengrabsteine geben davon Zeugnis. Seit Mitte des Jahrhunderts nun nehmen die Wappenhelme in Salzburg eine ganz bestimmte charakteristische Form an, die ausschließlich dort, dort aber auch ausnahmslos verwendet wird. Der Brustlatz wird bogenförmig begrenzt, während er andererorts einen mehr oder weniger spitzen Winkel bildet, die Spangen gehen vom Augenschlitz wie Raubtierzähne steil in die Höhe und biegen erst über dem oberen Rande hakenförmig zu diesem herum, überall sonst verläuft die Biegung mit nahezu wagrechter Achse ganz gleichmäßig halbkreisförmig oder elliptisch von einem Rand zum andern. In den Salzburger Helmdecken tritt weiter ein Streben nach straffer deutlicher Linienführung zutage, das mit dem lustigen Geflatter der Helmdecken auf dem Nußdorffer Stein im stärksten Widerspruch steht[2]).

(1) Halm, a. a. O., S. 172 ff.

(2) Ein ganz charakteristisches Beispiel, das alle der Salzburger Wappenkunst der siebziger Jahre eigentümlichen Züge deutlich erkennen läßt, ist der häufig (z. B. in der Kunsttopographie des Herzogtums Kärnten, Tafel zu S. 49) abgebildete Grabstein des Erhart Überacker in Friesach in Kärnten. Eingehend komme ich auf diese Fragen in einem demnächst in „Kunst und Kunsthandwerk" erscheinenden Aufsatz über den Meister dieses Denkmals zu sprechen.

Digitized by Google

Ein kleines leicht übersehbares Detail weist uns auf den richtigen Weg, das Verzieren des Einhornes mit Hermelinschwänzen; das ist eine Eigentümlichkeit französisch beeinflußter Wappenkunst.

Mir scheint die Verwandtschaft der Auffassung dieses aus der bayerischen Kunstentwicklung nicht zu erklärenden Stückes mit der jenes Epitaphs, das Nikolaus von Leyden im Straßburger Münster für Konrad von Busang schuf, auffallend. Dieselbe hoheitsvolle, dabei zierliche Erscheinung der Madonna, dieselbe innige Verbindung von Gottheit und Stifter, im einzelnen dieselbe Gesichtsbildung und Kopfhaltung der Madonna, die gleiche Art das Kind zu halten, das dort dem Stifter das Spruchband aus der Hand nimmt. Der zunächst verschiedene Gesamteindruck liegt in dem verschiedenen Material und der dadurch bedingten verschiedenen Technik begründet. Die Übersetzung des Christkindes aus dem Dreidimensionalen in die Fläche erklärt auch die verunglückte Haltung des Christkindes auf dem Nußdorffer Stein. Es verhält sich zu dem des Straßburger Epitaphs wie eine Pflanze im Herbarium zur lebenden. Einzelheiten, wie das rundliche Lockenköpfchen mit dem Doppelkinn, das hochgezogene Beinchen, weisen direkt auf den gleichen Urheber. Auch die Gesichtsbildung des Ritters entspricht dem oben mehrfach geschilderten Idealtypus des Straßburger Meisters, der nur im Halbprofil nicht so stark zur Geltung kommt wie bei den vorbehandelten Stücken. Die Zurückführung auf die sicher Valkenauersche Madonna in Regensburg scheint mir weniger befriedigend. Das Laufener Stück ist doch wesentlich zierlicher, die Proportionen der Madonna sind gänzlich andere. Auf die Vergröberung der Haarbehandlung weist Halm selbst hin; auch die Augenbildung vermag ich nicht als die gleiche zu erkennen; während die Augen der Laufener Madonna noch flach mandelförmig unter den Brauen liegen, wird, schon ganz auf den späteren Valkenauer hinweisend, der Augapfel kugelig-rund herausgearbeitet. Noch in der doch um zwei, wenn nicht drei Jahrzehnte jüngeren Madonna des Keutschachmonumentes in Maria-Saal kehrt der Typus der Regensburger so gänzlich unverändert wieder, daß mir zwischen den beiden kein Raum für die Laufener zu sein scheint. Letztere ist das Vorbild beider; Valkenauer hat sich auch hier an Nikolaus von Leyden angeschlossen und charakteristischerweise den schlanken Typus des westdeutschen Künstlers ins Bayerisch-rundliche umgesetzt.

Auch auf andere Steinmetzen ist die Kunst des Straßburger Meisters nicht ohne Einfluß geblieben. Aus der großen Zahl von Marienepitaphien zwischen Salzburg und Passau, die in mehr oder minder großer Abhängigkeit von den besprochenen stehen, greife ich nur das zweifellos beste heraus, das trotz großer Selbständigkeit im einzelnen den Schulzusammenhang deutlich erkennen läßt. Es steht in der Klosterkirche Ranshofen bei Braunau. Unter einem aus merkwürdigem Rankenwerk geflochtenen dreiteiligen Baldachin schwebt die Madonna auf der Mondsichel; musizierende Engel begleiten sie. Zwei durch ihre Wappen bezeichnete Kanoniker knien, von der hl. Elisabeth und Magdalena in Schutz genommen, zu ihren Füßen, Spruchbänder mit den Worten: „Salva omnes qui te glorificant" und „Agnosce omnes te diligentes" nennen ihr Gebet. Es sind die Pröpste Blasius Rosenstingel, welcher 1498 die Marienkapelle, deren ehemalige Stelle der Stein noch bezeichnet, stiftete, und Caspar Türndl, der seinem Freund und Vorgänger das schöne Denkmal errichtete; die Umschrift[1]) nannte nur den letzteren. Auf die oben hervorgehobene

(1) Sie lautet aufgelöst: „Anno domini M°CCCCC° quarto 14°.... July Obyt Reverendus in Christo pater et dominus .. (vermauert) ... praelatus pauperumque amator qui in capella beate virginis quiescit quam et a novo construxit Cuius anima des vivat".

Digitized by Google

enge Verbindung zwischen Mensch und Gottheit ist hier verzichtet, eine Erscheinung, die wir auch sonst in der bayerischen Kunst regelmäßig wiederfinden und die wohl in einer von der westdeutschen etwas verschiedenen religiösen Auffassung begründet liegt[1]). Das wohl nur kurze Zeit nach Rosenstingels Tod entstandene Stück steht gewiß nicht ganz auf der Höhe des Laufener Epitaphs, die Typen sind aber noch dieselben, ja das Christkind erscheint direkt von dort herübergenommen. Die heilige Elisabeth erinnert trotz ihres etwas unbeteiligten Gesichtsausdrucks noch stark an die Straßburger Sibylle, die beiden Geistlichen dagegen an ähnliche Gestalten in den Geschichtsdarstellungen des Kaiserdenkmals (bemerkenswert scheint mir an ihnen die sorgfältige Durchbildung der Hände, auf die andere gleichzeitige Meister der Braunauer Gegend sonst gern verzichten, so auch beim Mauerkircherstein). Der Anschluß an die Art Meister Lerchs scheint mir offenbar, aber noch etwas anderes tritt in diesem Denkmal deutlich zutage.

Halm weist mit Recht auf die enge Verwandtschaft der Laufener und Regensburger Madonna mit solchen des Meisters E. S. hin. An diesem Denkmal ist der Zusammenhang fast noch deutlicher, die Strahlenmadonna L. 71, scheint hier die Anregung gegeben zu haben; die zart empfundenen Engel stehen der Art des Meisters E. S. noch um ein beträchtliches Stück näher, als die des Regensburger Epitaphs. So könnte man einwenden, die Verwandtschaft der drei Stücke in Laufen, Regensburg und Ranshofen beruhe lediglich in dem gemeinsamen Zurückgehen auf Stiche des Meisters E. S. Aber aus ähnlichen Fällen, unter denen mir das ebenfalls von Halm erwähnte schöne Beispiel aus Gars[2]) besonders bemerkenswert erscheint, sehen wir, daß meist nur die Äußerlichkeiten übernommen werden. Hier finden wir auch die ganze zarte Stimmung des Meisters in so feiner und vor allem so gleichartiger Weise nachempfunden, daß sich nur ein und dieselbe Persönlichkeit als ihr Vermittler annehmen läßt. Diese bietet sich nun in Meister Lerch, der doch direkt vom Oberrhein nach Passau kommt, in denkbar glücklichster Weise. Es kann kaum einem Zweifel mehr unterliegen, daß er der Schöpfer des Laufener Epitaphs, der gemeinsame Lehrer Valkenauers und des dem Namen nach noch unbekannten Meisters des Ranshofener Stiftergrabsteines ist. Trotzdem will ich nicht unterlassen auf ein kleines Detail hinzuweisen, das die drei Werke unter sich und mit dem Kaiserdenkmal zusammenschließt. Auch darauf hat Halm bereits aufmerksam gemacht, daß die Kronen der Laufener und Regensburger Madonna in ganz derselben von der gewöhnlichen abweichenden Weise aus ineinandergreifenden Ranken gebildet sind. Dasselbe findet sich, wenn auch etwas vereinfacht, in der Krone der Ranshofener Madonna und Elisabeth und ebenso auf dem Helm des österreichischen Schildträgers und über dem Georgswappen auf der Tumbaplatte für Kaiser Friedrich. Das Motiv erscheint so selten (ich kann mich trotz langjähriger Beschäftigung mit heraldischen Dingen keiner weiteren Fälle entsinnen), daß das gemeinsame Vorkommen auf den schon auf andere Weise als zusammengehörig gefundenen Stücken kein Zufall sein kann; es bestätigt lediglich unser Resultat.

Von den übrigen Stücken, die sich mit Lerchs Tätigkeit in Passau in Verbindung bringen lassen, will ich lediglich im Vorübergehen noch eines erwähnen, bei dem

(1) Eine Ausnahme bildet der von Halm erwähnte Fall, in dem ein Salzburger Steinmetz (doch wohl kaum der alte Valkenauer!) eine rheinische Vorlage für einen Grabstein benutzt. Sie erklärt sich aus der sklavischen Abhängigkeit (fast möchte man von einem Plagiat sprechen) von dem Vorbild. Der ganze Reiz des Stückes, den Halm hervorhebt, liegt doch lediglich in der Idee, an der der technisch recht unbeholfene Steinmetz keinen Anteil hat.

(2) A. a. O., S. 186, Anm. 1.

Digitized by Google

über die stilistische Verwandtschaft hinaus die Schriftzeichen und das Motiv der gefiederten Männer als Kissenhalter auf westliche Einflüsse hinweisen. Der Grabstein des Dr. Johannes Bürgermeister von Deicisau[1]) in der Pfarrkirche St. Jakob in Straubing ist kein sehr bedeutendes Stück (für bayerische Verhältnisse), zeigt aber doch, wie auch an Orten, die eine relativ hochstehende und selbständige Bildhauerkunst entwickelt haben, die Auffassung Lerchs zur Geltung kommt. Entwickelt hat sich diese Art an der Donau anscheinend nicht weiter, insbesondere kann ich keinen Übergang zu der ganz anders gearteten auf gröbere Effekte hinzielenden Kunst Gartners, die die drei ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts in Passau beherrscht, finden. Der eigentliche Erbe Lerchs in Bayern ist Hans Valkenauer. Der Hinweis auf diese Tatsache schien mir um so wichtiger, als wir sonst greifbare Schulzusammenhänge in der bayerischen Plastik des XV. Jahrhunderts noch nicht haben finden können.

(1) Die Umschrift lautet: Anno M°CCCC°LXXXXV obiit vernerabilis pater dominus Johannes Burgermaister de Deycisaw cononicus Augustensis et Aystetensis Ecclesiarum Plebanus in Straubing doctor.

Digitized by Google

REZENSIONEN

W. v. SEIDLITZ, Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Zweite wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage. Dresden, 1910. X, 228 S. mit 116, zum Teil farbigen Abbildungen.

Das Werk des um unsere Kenntnis der ostasiatischen Kunst hochverdienten Verfassers verzichtet auch in der zweiten Auflage auf die selbständige Benutzung japanischer Quellen, stellt sich also als eine Kombination eigener Beobachtungen an den Originalen mit den Angaben europäischer Publikationen dar, von denen wiederum nur ein kleiner Teil unmittelbar aus den Quellen schöpft. Es will aber auch nicht mehr sein und entwaffnet von vornherein durch den ehrlichen Verzicht auf sichere Resultate und die sorgfältige Angabe der — sekundären — Quellen, denen auch die Verantwortung für die zahlreichen Irrtümer und Fehler zum guten Teile zufällt. Dem Verfasser hat offenbar durchaus nicht an philologischer Akribie, sondern an der Darstellung der künstlerischen Entwicklung des japanischen Farbenholzschnittes gelegen — und diesem Ziele ist er mindestens sehr nahe gekommen. Im wesentlichen hat er seine Geschichte aus den Monumenten selbst geschrieben, und wenn er sie gelegentlich falsch interpretiert oder sich in Namen und Daten geirrt hat, so ist das vergleichsweise gering anzuschlagen. Übrigens sind nicht alle mit großer Sicherheit vorgetragenen Einwände gegen die Angaben des Verfassers begründet. Aus der Aufschrift des Blattes Abb. 17 scheint mir z. B. durchaus nicht hervorzugehen, daß Okumura Masanobu der Erfinder des Zweifarbendruckes sei, wie behauptet worden ist. Stoff zu wirklichen Berichtigungen fände sich allerdings in reicher Fülle. Da aber die Fehler im Detail für das Urteil über den Wert des Werkes im Ganzen ziemlich belanglos sind, so scheint ihre trockene Aufzählung an dieser öffentlichen Stelle überflüssig.

Dagegen können einige allgemeine Bemerkungen des Verfassers von wesentlichen Dingen eine falsche Vorstellung geben und daher nicht unwidersprochen bleiben. Die alte Legende von der Unbeweglichkeit der japanischen Gesichter in Kunst und Leben (S. 2) sollte endlich einmal aus unseren Büchern und Ideen verschwinden. Ein Blick in die populärste Stätte der Unterhaltung, das Theater, genügt, sie zu zerstören. Der japanische Schauspieler lebt ja zum guten Teile vom Fratzenschneiden. Daß ferner „die Körper meist in dem Zustande einer an Erstarrung grenzenden Ruhe erscheinen", gilt nur von einer Gattung der japanischen Malerei, der hieratischen, wo es sich so gehört. Im übrigen sind die japanischen Maler unübertroffene Meister in der Darstellung der raschesten Bewegung. Endlich haben nicht erst „seit dem Ende des 18. Jahrhunderts einige Künstler versucht . . . der Landschaft mehr Tiefe und Zusammenhang zu geben, den Ausdruck der Gestalten zu steigern". Das mag für den japanischen Holzschnitt gelten, aber durchaus nicht für die Malerei, in der die Epigonen des 18. Jahrhunderts gar nichts bedeuten.

Die Behandlung der großen Malerei, besonders im zweiten Kapitel, das einen Abriß ihrer Geschichte gibt, gehört überhaupt zu den schwächeren Seiten des Werkes. Der Verfasser hat sich leider in der Wahl seiner Gewährsmänner vergriffen und gerade den wertvollen Teil der in europäischer Sprache erschienenen Literatur kaum benutzt[1]). Es ist kein Wunder, daß eine Darstellung wenig gelungen ist, die sich auf das ganz unmögliche Kapitel in Gonses l'art japonais, Fenollosas glänzend geschriebene, aber antiquierte Review dieses Kapitels, eine Kompilation aus zweiter Hand, wie Binyons Buch über die Malerei des fernen Ostens, oder gar den wertlosen Gierkeschen Katalog stützt. So werden die sichersten Tatsachen der japanischen Kunstgeschichte, über die gar keine Diskussion möglich ist, von Kunstschriftstellern umstritten, die in dieser Sache überhaupt keine Stimme haben sollten. Über die erhaltenen Werke Kanaokas wird z. B. Gonse und Fenollosa das Wort gegeben, während absolut feststeht, daß bisher nirgends ein sicheres oder wahrscheinliches oder mögliches Werk des Meisters aufgefunden worden ist. Bei der Würdigung Kōetsus, die S. 48 nach Fenollosa gegeben wird, zweifelt man fast, ob es sich wirklich um den großen Maler, Kalligraphen, Lackmeister, Töpfer und was nicht alles handelt, über den in den bekannten Publikationen so viel Material vorliegt. Die Bemerkungen von Bing, Le Blanc du Vernet usw. über die chinesische Malerei sind vielleicht noch unglücklicher.

Diese Gelegenheit sei übrigens benutzt, um einmal die Legende von dem Maler Wei-ch'ih J-sêng zu beleuchten, der auch bei Seidlitz als der Großvater der buddhistischen Malerei Japans auftritt (S. 30).

(1) Auch das Hauptwerk über das eigentliche Thema des Buches, die prächtigen Masterpieces selected from the Ukiyoyeschool (Tokio, Shimbi Shoin), ist nur im Literaturverzeichnis genannt, sonst aber anscheinend nicht verwertet worden.

Digitized by Google

Hirth wußte von der japanischen Kunst nichts und hat seine Hypothese, die jetzt durch die Tatsache ihrer Existenz selbst Tatsache geworden zu sein scheint, nur aufgestellt, weil Gonse, der von der älteren japanischen Kunst fast ebensowenig wußte, als von der älteren chinesischen, in den frühesten Werken der buddhistischen Kunst Japans mehr indischen als chinesischen Charakter fand. Da aber die japanische Kunst dieser Zeit genau soviel indischen oder nichtindischen Charakter trägt, wie die chinesische, so sollte Wei-ch'ih J-sêng als Träger indischer Einflüsse nach Korea und über Korea nach Japan, aus der Kunstgeschichte gestrichen werden.

Dem Werte des Buches, dessen Hauptteil ja ganz andere Themata behandelt, tun indessen diese Mängel der einleitenden Kapitel nur geringen Eintrag. Wo der Verfasser seinen Stoff wirklich kennt, zeigt er ein sicheres Urteil, und das feine Verständnis für die künstlerischen Werte, das sich auch in der angenehmen Ruhe der Diktion äußert, wäre manchem Fanatiker der Korrektheit herzlich zu gönnen. Von einer abschließenden Darstellung der Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes wäre allerdings das Seidlitzsche Werk auch dann noch sehr weit entfernt, wenn es — was dringend zu wünschen wäre — von einem geeigneten Japaner an der Hand der japanischen Quellen gründlich durchgesehen würde. Eine solche Geschichte ist unmöglich ohne eine Durchforschung des riesigen Materials, das in Europa und Amerika aufgehäuft ist, und ohne die Durcharbeitung der japanischen Literatur und Archive, die nur in Japan selbst geschehen kann. Vorläufig allerdings hat die japanische Kunstwissenschaft besseres zu tun.

Kümmel.

JARO SPRINGER, Die Radierungen des Herkules Seghers. I. Teil, Tafel I—XXIV. (XIII. Veröffentl. der Graphischen Gesellschaft.) Berlin 1910, Bruno Cassierer.

Der oft geäußerte Wunsch, die seltenen Radierungen des Herkules Seghers in guten Reproduktionen vereinigt zu sehen, geht mit dieser Publikation aufs beste in Erfüllung. Die vorzügliche Wiedergabe der Originalblätter verdient um so mehr Anerkennung, als gerade Seghers' farbige Radierungen infolge der verschiedenartigen technischen Wirkungsmittel, deren sich der Künstler bedient, einer genauen Nachbildung erhebliche Schwierigkeiten entgegensetzen. Nicht geringere Anerkennung als diese Lichtdrucktafeln, deren Herstellung Paul Kristeller leitete, verdient auch die Arbeit des Herausgebers Jaro Springer. Hinter seinen kurzen Anmerkungen, die er zu den einzelnen Blättern gibt — eine Einleitung und ein ausführliches systematisches Verzeichnis der Radierungen wird erst in der zweiten Lieferung enthalten sein — verbirgt sich eine sehr gründliche Kenntnis des weithin verstreuten Materials, das der Herausgeber in jahrelangen eingehenden Studien sorgfältig durchforscht hat.

Die Radierungen, die auf den vorliegenden 24 Tafeln reproduziert sind, geben bereits einen guten Überblick über das graphische Schaffen des Meisters. Neben den Hochgebirgsszenerien, in denen der Zusammenhang seiner Kunst mit der ihr vorangegangenen Periode der niederländischen Landschaftsmalerei hervortritt, finden sich einige jener schlichten Flachlandschaften, die ganz im Sinne des XVII. Jahrhunderts aufgefaßt sind. Die nach Hans Baldung Griens Holzschnitt der „Beweinung Christi" im Gegensinne radierte Kopie, drei Marinen — darunter das von einer bedrückenden, schauerlichen Stimmung durchwehte Blatt „der Seesturm" — die Blätter „das Pferd", der „Totenkopf" und das Stilleben „Die drei Bücher" legen von der Vielseitigkeit des großen holländischen Meisters Zeugnis ab. Bei den schönen Blättern „Kleine Ansicht von Rhenen" und „Das Flußufer" weist Springer darauf hin, daß Überarbeitungen von der Hand Anton Waterloos existieren (Bartsch 90 und 91). Auf seiner Überarbeitung des ersten Blattes erweiterte Waterloo die Partie des Himmels beträchtlich, auf seiner Überarbeitung des „Flußufers" brachte er noch einen vorderen Uferrand mit vier Staffagefiguren an.

E. Plietzsch.

HANS SEMPER, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. Zur Geschichte der Malerei und Skulptur des XV. und XVI. Jahrhunderts in Tirol. Mit 186 Abbildungen im Text. Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N. 1911.

Der um die Erforschung der Alttiroler Kunst rühmlich bekannte Innsbrucker Gelehrte hat im vorliegenden hübsch ausgestatteten Bande alle jene seiner Arbeiten gesammelt, die er im Verlauf einer Reihe von Jahren der Pacherforschung gewidmet hat. Dem mit dem Forschungsgebiete Vertrauten sind die meisten der gesammelten Aufsätze daher alte Bekannte; er begrüßt die Zusammenstellung der vielfach zerstreuten Beiträge in einen Band aber um so mehr, als Semper nicht nur manche

Digitized by Google

neue Gabe seiner Forschertätigkeit hinzugefügt, sondern auch alle älteren Arbeiten in ausführlichen Anmerkungen mit dem Stande unsrer heutigen Kenntnis in Einklang gebracht hat. Dazu kommen ausführliche Register, so daß das Buch einem jeden, der sich mit der Kunst des Pacherschen Kreises beschäftigt, zum unentbehrlichen Handbuch werden dürfte.

Der Frage, ob ein Bedürfnis vorgelegen habe nach der Neuherausgabe jener verstreuten Aufsätze, die ja gelegentlich aufgeworfen werden könnte, wird also wohl durch das Buch selbst die Berechtigung genommen. Der Verfasser wurde aber noch von einem anderen Gesichtspunkt geleitet, als er daran ging, das Buch der Öffentlichkeit vorzulegen.

Angesichts der erhöhten Aufmerksamkeit, die der Pacherforschung in letzter Zeit gewidmet wird, glaubte er nämlich, wie er im Vorworte seines Buches hervorhebt, daß es sein gutes Recht sei, „die mannigfachen und größtenteils sicheren Ergebnisse seiner langjährigen Forschung auf diesem Gebiete jetzt wieder selbständig geltend zu machen, und nicht bloß als herrenloses Gut den Nachfolgern zu überlassen."

Der Referent kann diese etwas stärkere Betonung des geistigen Eigentums nur gutheißen; sie ist erstens jedenfalls zeitgemäß und zweitens ist es nur billig, wenn sich der Verfasser, der zur Zeit, da die Autoren der neueren großen Arbeiten über Pacher wohl noch kaum sich mit Tiroler Kunst werden beschäftigt haben, eine Reihe grundlegender Ergebnisse der Pacherforschung bereits veröffentlicht hatte, diese seine Priorität auch über den engbegrenzten Kreis der Fachgenossen hinaus anerkannt wissen will; ein Wunsch, der durch das vorliegende Buch verwirklicht wird.

Ant. Reichel.

PAUL KLOPFER, Von Palladio bis Schinkel. Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus. Verlag Paul Neff, Eßlingen 1911. 264 S., 261 Abb. M. 15.—.

Ein gutes Buch, dessen Inhalt reich und durcharbeitet ist. Es schließt sich den Arbeiten Gurlitts und Schuberts über den Barock an, und wird für die weitere Forschung dauernden Wert behalten. Eine Fülle Materials wird zusammengetragen, nach der und jener Seite gewandt, manchmal etwas sprunghaft, unproblematisch, die charakteirstische Seite der Dinge in solchen raschen Griffen aber oft erfaßt. Vollständigkeit konnte auf diesem kunsthistorischen Neuland nicht erstrebt werden, doch hätten u. a. die Kathedrale von Arras, das Hôtel de Ville von Nantes und die Arbeiten Crucys, das Pompejanum bei Aschaffenburg als ganz besonders charakteristisch genannt werden können. Der Stoff gliedert sich, nachdem ein knapper geschichtlicher Umriß der Beteiligung der einzelnen Länder Europas und ihrer großen Architekten vorangeschickt ist, in Kirchenbau, Theaterbau, öffentliche Bauten und den Wohnhausbau, der einen besonders gelungenen Teil abgibt. Ein letztes Kapitel über Stadtbau usw. ist ein wenig dürftig, trotzdem gerade darin, worauf Unterzeichneter verschiedentlich hingewiesen, eine Haupttat jener Zeit geleistet ist. Der Anhang eines Künstlerverzeichnisses ist als erste Orientierung gedacht und erlaubte die Herauslösung des Persönlichen aus dem Text. Es fragt sich aber, ob es in dieser teilweise recht flüchtigen Form — namentlich die französischen Architekten kommen schlecht weg und das sorgsame Lexikon von Lance scheint kaum benutzt zu sein; dazu kommen Schreibfehler, wie z. B. statt Couven stets Ceuven — einem wissenschaftlichen Buch angehängt werden durfte. Zumindest legt man das Buch mit einiger Abkühlung aus der Hand.

Während trotz dieser unangenehmen Entgleisung sonst das gleichsam Materielle gut gebracht ist, ist die weitere Absicht des Buches, die Kunst aus der Kultur heraus zu erklären, nicht gleich glücklich gelungen. In der Einleitung wird, um einen philosophischen Obersatz zu gewinnen — und solche Einleitungen, nach Abschluß der Arbeit geschrieben und doch wie Formulierungen a priori wirkend, sind nie überzeugend —, Name und Begriff des Klassizismus untersucht. Klassische Kunst ist das Vorbild des Klassizismus, der schließlich „einerseits durch den Reichtum des überkommenen Erbes, andrerseits durch den Druck der Kultur, der Zeit, der Geschichte, gar zum Selbstschöpfer, gar zum Klassiker gemacht wird, wofern nur Aufgaben da sind, die die ererbten Formen zu neuen Schöpfungen umzuprägen zwingen". Solche Sätze stimmen unbehaglich, und man darf wohl den Mangel einer gewonnenen Einheit von Wissen und Erkennen anmerken, da der Verfasser sich gerade um sie bemüht, den Leser sogar zu solchen Fragestellungen drängt, indem er den allergrößten Teil seines Buches überschreibt: „Der Klassizismus in seinem Verhalten zu den Kulturaufgaben". Auch soll auf diesen Mangel mehr aus prinzipiellen Gründen, wie um einer wertvollen Leistung Abbruch zu tun, hingewiesen sein. Man erfährt z. B. nichts von der Moralität des Klassizismus, vom Verhältnis der Phantasieanregung zum darstellenden Bewußtwerden. Die Kultur der Reflexion in Frankreich, die sich so klar in den

Digitized by Google

Schriften Laugiers zeigt, welche Männer wie Percier und Fontaine Aussprüche tun läßt, die unsere modernen Sachlichkeits- und Zweckmäßigkeitsrufer wiederholen könnten, während ihre Formlust gleichsam in dem Eiskristall der Antike eingeschlossen blieb und sie das Unsachlichste schufen — ein Beweis der Echtheit klassizistischer Formenergie —, diese Kultur der Reflexion ist nicht scharf genug jener tiefen Moralität gegenübergestellt, die das philosophische und künstlerische Deutschland beherrscht, die auch wieder und wieder in den Gedankengängen eines Schinkels erscheint. Das wäre aber zumindest von einer architektonischen Untersuchung zu verlangen, die den Begriff Kultur in ihre Kreise zieht. Eine solche Gegenüberstellung würde ganz tiefe Blicke in die Gesinnung des Klassizismus tun lassen. Und Schinkel sagt ja: „Alles beim Kunstwerk liegt darin, daß die Natur mit einer bestimmten Gesinnung gesehen werde", worin wir die weit frühere deutsche Färbung des oft zitierten Zolaschen Ausspruches hätten, der Temperament an Stelle von Gesinnung setzt. Gegen Schluß gelingt es allerdings dem Verfasser — und hier möchte seine Eigenschaft als praktisch erzogener Architekt ihm die gedankliche Analyse erleichtern —, eine andere fundamentale Beobachtung rein zu entwickeln: die Trennung zwischen Bautechnik und Bauästhetik, wie sie sich in jener Zeit vollzieht, die aber doch auch wieder jene Zeit in ersten Anläufen überwindet.

Der Verfasser nimmt zu Schützern seines Buches das architektonische Doppelgestirn Palladio und Schinkel. Ein guter Titel, und es soll ihm nicht allzuscharf angerechnet werden, daß Palladio nicht einmal persönlich auftritt, sondern nur die um Palladio, während dagegen die um Schinkel kaum genannt sind. Es mag das aber für uns die Zitierung eines Schinkelschen Ausspruches rechtfertigen, der ein künstlerisches Glaubensbekenntnis des Klassizismus genannt werden kann: „Das Kunstwerk soll für die, welche in feinem Gefühl erzogen sind, tiefe und solche Empfindungen oder vielmehr Stimmungen erzeugen, welche Grundlagen sind zu höheren moralischen Tendenzen, die auf moralische Standpunkte führen, von denen aus eigene moralische Äußerungen möglich werden. Zugleich liegt aber auch im Kunstwerk der rechten Art die Kraft, in uns zu bewirken, daß wir uns jener Stimmungen bewußt werden können und dann um so höheren Genuß haben".

A. E. Brinckmann.

WILHELM WORRINGER, Formprobleme der Gotik. München (Piper) 1911.

Die Grundidee, auf der Worringers Theorie beruht, nämlich die Idee von dem inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Kulturerscheinungen: Kunst, Wissenschaft und Weltanschauung, erhält durch Worringers Buch selbst eine Stütze. Wie die Weltanschauung unserer Zeit von einem oberflächlichen Materialismus hinweg in die Tiefe dringt, wie sie einer Kultur der Seele zustrebt, so geht auch die Kunstwissenschaft immer weiter hinaus über das trockene Registrieren historischer Tatsachen, über die materialistische Erklärung der Kunsterscheinungen durch das Milieu oder durch Material und Technik, so strebt auch sie darnach, hinter den äußeren Formen der Kunst die lebendige Seele zu erkennen. Dafür ist dieses Buch ein charakteristisches und schönes Beispiel.

Der Verfasser gibt hier eine Erweiterung und Vertiefung jener Ideen, die er vor einigen Jahren in seinem Buche „Abstraktion und Einfühlung" dargelegt hat[1]). Er geht von der wichtigsten Erkenntnis der neueren Kunstwissenschaft aus, daß die Unterschiede in den Stilen der einzelnen Zeiten und Völker nicht in einem größeren oder geringeren Können begründet sind, sondern in einem anders gearteten Wollen, und daß das Ziel dieses Wollens nicht zu allen Zeiten die Wiedergabe der Natur gewesen ist. Der tiefere Grund für diese Unterschiede im Kunstwollen liegt aber nicht in den äußeren Zufallserscheinungen des Milieus oder des Materials, sondern in der geistigen und seelischen Beschaffenheit der Menschen, in ihrem Verhältnis zur Umwelt und zum Überweltlichen. So faßt Worringer die Kunstwissenschaft als „Menschheitspsychologie" auf, also als eine Wissenschaft, die in gleicher Weise der Erkenntnis der Kunst wie der der Seele dient.

Die Beziehungen zwischen Kunst und Weltanschauung stellt W. zunächst an drei Haupttypen dar, dem primitiven, dem klassischen und dem orientalischen Menschen. Das Verhältnis des primitiven Menschen zur Umwelt ist dualistisch, Mensch und Welt stehen einander fremd, ja feindlich gegenüber. So sucht der Mensch sich aus dem Chaos, das die Welt für ihn bedeutet, in ein Reich absoluter Werte zu retten, und das bietet ihm die Religion in der Vorstellung von jenseitigen höheren Gewalten und die Kunst in Gebilden, die, einer geometrischen Notwendigkeit folgend, allem Lebendigen, Natürlichen enthoben sind. Dem klassischen

(1) Das Buch erscheint soeben in dritter Auflage, vermehrt um einen sehr schönen Nachtrag, der die Grundideen von Worringers Theorie klar zusammenfaßt.

Digitized by Google

Menschen ist dieses unverständliche Chaos der Welt zu einem klaren Kosmos geworden, die Natur ist ihm vertraut, sich einzufühlen in das Organisch-Lebendige ist ihm ein glückvolles Erlebnis. So setzt er auch das Göttliche nicht über die Natur, sondern in die Natur, so sucht er auch in seiner Kunst nicht ein Jenseits der Natur, sondern die Natur selbst, das blühende organische Leben. Der orientalische Mensch nähert sich wieder dem primitiven Menschen, auch seine Anschauungsweise ist dualistisch und transszendent. Aber dennoch steht er weit über dem Standpunkt des primitiven Menschen: er ist nicht voll Furcht aus Mangel an Erkenntnis, sondern voll Unterwerfung aus Einsicht in die Nichtigkeit aller Erkenntnis. So gleicht auch die Kunst des orientalischen der des primitiven Menschen in ihrem Streben nach Abstraktion, übertrifft sie aber weit an Reife der Formbildung und Erhabenheit des Ausdrucks.

Wie ist nun, unter solchen Gesichtspunkten betrachtet, die Gotik aufzufassen, und welcher Art ist die Weltanschauung, die in der gotischen Kunst zum Ausdruck kommt? Hier ist von Bedeutung, daß W. den Begriff der Gotik viel weiter faßt, als es bisher geschehen ist. Schon lange vor dem Auftreten der eigentlichen Gotik enthält die nordische Kunst Elemente, die einen gotischen Formwillen verraten. Eine „geheime Gotik" zeigt sich schon in der altgermanischen Ornamentik. Diese ist, wie jede primitive Ornamentik, geometrischer Art, aber eine gewaltige seelische Unruhe treibt sie zu einer über alle organische Harmonie hinausgehenden Bewegtheit. So läßt schon die altgermanische Ornamentik den seelischen Zustand des gotischen Menschen erkennen: er ist, wie der primitive Mensch, voll Sehnsucht nach Erlösung, nach Abstraktion, aber hier kommt diese Sehnsucht mit einer ungeheuren, rauschartigen Leidenschaft zum Ausdruck. Noch deutlicher offenbart sich dieser Geisteszustand in der reinen Gotik, besonders in ihrer Architektur. Der ganze Gegensatz zur Klassik zeigt sich hier in der Behandlung des Materials: die griechische Architektur schafft ihre Formen durch Bejahung der im Stein wirkenden natürlichen Kräfte, die gotische Architektur verneint diese Kräfte, weil sie darnach strebt, das Organische zu überwinden, die Materie zu entmaterialisieren. Mit dieser Entmaterialisierung des Steins und mit einem gewaltigen Aufwand an konstruktiver Energie sucht die Gotik das Bedürfnis nach Erlösung, nach unbegrenzter Gefühlssteigerung zu befriedigen.

Wir sehen, wieviel tiefer diese psychologische Erklärung in das Wesen der einzelnen Stilformen und der Kunst eindringt als jene älteren materialistischen Erklärungen. Ich kann hier nicht auf die feine Analyse eingehen, die W. nach dieser Methode von der Gotik im Einzelnen und von ihrer Entwicklung gibt. Er zeigt, wie diese Entwicklung zunächst in einer Auseinandersetzung mit der Klassik bestand und wie die Gotik auch wieder — in der Renaissance — von der Klassik überwunden wurde. Besonders wertvoll ist der Nachweis, wie das Übermaß der gotischen Konstruktion und das Übermaß der gotischen Bewegtheit ihre Parallelerscheinungen in der Scholastik und Mystik finden.

Es sei mir gestattet, noch einige allgemeine Einwände zu machen. Da diese Methode von den allgemeinsten Grundlagen des menschlichen Geistes, von dem Verhältnis zur Umwelt und zum Überweltlichen ausgeht, wird sie auch zunächst nur die allgemeinsten Unterschiede der einzelnen Kunstepochen erklären können. Es bleibt die Frage, wieweit es mit Hilfe dieser Methode möglich wäre, auch einzelne Erscheinungen der Kunst, z. B. die Gotik des norddeutschen Backsteinbaues, vor allem aber die verschiedenen Werke in Plastik und Malerei zu erklären. Die allgemeinen Gesichtspunkte dieses Buches dürfen uns nicht hindern, immer mehr die Erkenntnis zu begründen, daß auch im Mittelalter jeder Künstler, ja jedes einzelne Kunstwerk eine individuelle Erscheinung ist und schließlich als solche erfaßt werden muß.

Das führt auf den zweiten Einwand: auch diese Methode bleibt immer noch in einer gewissen Entfernung von dem einzelnen Kunstwerk. Sie müßte ihre Ergänzung erhalten durch eine Methode, die nicht deduktiv von den allgemeinen Anschauungen der Menschheit, sondern induktiv von den positiven Tatsachen des einzelnen Werkes ausgehend der Erkenntnis der Werke wie der Kunst näher kommt. Erst so könnte die Kunstwissenschaft auch den Werken moderner Kunst, zumal neuartigen Erscheinungen, mit einiger Sicherheit gegenübertreten.

Der große Wert dieses Buches wird aber durch diese Einwände nicht berührt. Kurt Freyer.

THE DÜRER-SOCIETY, XI Index to the Plates and Text of Portfolios I—X by Campbell Dodgson and Montague Peartree: und, XII Notes and Sketches by Albrecht Dürer, Selected and edited by Campbell Dodgson. London, 8°, 1911.

Mit diesen zwei Bänden schließen aller Voraussicht nach die Veröffentlichungen der Dürer-Society.

Digitized by Google

Zunächst ist sehr zu bedauern, daß man zwei Oktavbändchen herausgegeben hat, statt eines einzelnen Bandes im Original-Folioformat der ersten zehn Mappen. Es gibt nichts so störendes bei einer Serienpublikation wie ein Wechseln im Format. Beide Bändchen hätten recht gut zu einem, wenn auch schmalen Schlußband hingereicht, und wollte man nicht bei dem Prinzip der Mappe, die man zubinden muß, bleiben, weil es sich u. a. um ein Nachschlagebuch (einen Index) handelt, so hätte man ja ruhig diesen Schlußband fest binden können. Unter allen Umständen aber hätte man am Originalformat festhalten sollen.

The Dürer-Society, die ganz zu Anfang nur mit Ablegern aus der Reichsdruckerei arbeitete, und erst nur Rücksichten auf ein englisches Publikum, dem die guten festländischen Veröffentlichungen nicht zugänglich waren, nahm, ist bekanntlich mit der Zeit zu internationaler Bedeutung gelangt. In den späteren Jahresveröffentlichungen sind zahlreiche Dinge zum ersten Male hier an das Licht des Tages getreten, und dank besonders der Tätigkeit von Dodgson und Peartree, haben die Dürer-Societymappen auch eine anerkennenswerte Rolle in der gesamten Dürerforschung gespielt. Es ist schade, daß nun die Gesellschaft, gerade da sie sich sozusagen eine bedeutsame Stellung errungen hat, eingehen muß. Aber es scheint, wie anderswo auch, nicht nur an Interessenten für die ernste wissenschaftliche Arbeit zu fehlen, sondern auch an Kräften, die sich gern einer solchen Tätigkeit hingeben. Das Feld jedenfalls ist noch lange nicht bestellt; man hat eigentlich kaum damit begonnen. Schon längst wenden sich die Texte in den Dürer-Societymappen ebensosehr dem Studium der Pseudo-Dürerholzschnitte — den Bartsch-Appendix- und Passavantnummern — zu, als den wirklich eigenhändigen Werken. Auf diesem Gebiet brachten die Dürer-Societybeiträge manche Aufklärung: insgesamt sind aber noch sehr viele Fragen zu lösen.

Das neue Inhaltsverzeichnis ist ausgezeichnet, wie nicht anders von englischen Arbeitern zu erwarten war, die ja von jeher in der Abfassung von Indices für die übrige Welt vorbildlich gewesen sind. Es enthält überdies noch eine große Anzahl von Notizen und Berichtigungen, die für den Benutzer der ersten zehn Bände unerläßlich sind. Denn leider zeigt es sich wieder einmal, daß das Wissen der Fachwelt auf schwankenden Füßen steht, und gar manche in den früheren Bänden steif und fest behauptete Zuschreibungen müssen heute, nach verhältnismäßig kurzer Zeit, widerrufen werden.

Der letzte Band enthält beiläufig 25 meist unveröffentlichte Zeichnungen, von denen aber eigentlich nur eine, eine hl. Katharina in der Nationalgalerie zu Dublin, important ist. Freilich scheint mir die Zuschreibung auch in diesem Falle eine sehr zweifelhafte zu sein. Nicht nur die Hände (und zwar beide, nicht nur eine wie der Text meint) sind unglaublich schlecht, auch Kopf und Büste verraten m. E. nicht so viel vom Knochengerüst wie das bei Dürer der Fall ist, und der zarte, wenn nicht gar süßliche Ausdruck, sowie die unbestimmte, flaue Haltung der Figur können einem Bedenken einflößen.

Die Mehrzahl der übrigen Skizzen und Texte entstammen den Manuskriptbänden des British-Museums. Im Text selbst wird hervorgehoben, daß sich diese Bände nicht mit dem Dresdener entfernt messen können, was die Bedeutung der eingestreuten Zeichnungen anlangt. Immerhin sind die Londoner Skizzen nicht recht zugänglich und somit so gut wie unbekannt. Daher können wir dem Herausgeber nur aufrichtig danken, daß er alle diejenigen, die mehr als ein rein wissenschaftliches Interesse beanspruchen, uns hier vereint hat reproduzieren lassen. Hans W. Singer.

ARTUR WEESE, Die Cäsar-Teppiche im Historischen Museum zu Bern. Herausgegeben vom Verein zur Förderung des Museums. Mit vier farbigen Tafeln. A. Francke, Bern 20—.

Nachdem in allen Ländern die berühmtesten Werke der Teppichkunst durch kunsthistorische Studien und vorzügliche Reproduktionen der Wissenschaft zugänglich gemacht worden sind, war es notwendig, daß auch die berühmten Cäsarteppiche des Berner Museums in die internationale Forschung eingeführt wurden. Es verdient hohe Anerkennung, daß der Berner Verein zur Förderung des Museums den Berner Professor der Kunstgeschichte, Artur Weese, mit dieser Aufgabe betraute. Das polygraphische Institut in Zürich hat die erstaunlich gut erhaltenen Teppiche in vollendetem Vierfarbendruck reproduziert. Früher wurden die Cäsarteppiche verschiedentlich Roger van der Weyden zugesprochen. Weese weist die Unhaltbarkeit dieser Theorie nach, indem er darlegt, daß der Stil der Tafelmalerei in seinen Absichten und Bedingungen anders geartet ist als die Teppichweberei, so daß schon dem Zeichner der Teppiche eine eigene Schulung, die er in den Ateliers der Altarmalerei nicht finden konnte, zuteil werden mußte. Aus dem bis jetzt vorliegenden Material konnte Weese den Meister der Cäsarteppiche nicht feststellen.

Digitized by Google

Jedoch nimmt er als Zeichner für die Kartons für diese Teppiche einen Künstler aus dem Kreise von Vréiant und Lédiet in Anspruch, nachdem er die enge Verwandtschaft der Miniaturen in der Histoire des Nobles de Haynan (Brüssel, Bibl. nat.) und Cäsarteppichkartons erkannt hat.

Otto Grautoff.

P. TOESCA: Masolino. G. BERNARDINI: Sebastiano del Piombo. (Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche.)

Der Band „Masolino" von Pietro Toesca in der bekannten Serie von Künstlermonographien bietet eine handliche Übersicht der Masolino-Masaccio-Frage. Der Verfasser hat es, ohne dabei wesentlich Neues zu bringen, verstanden, kurz und klar die Tätigkeit und Bedeutung des Meisters auseinander zu setzen. Besonders ausführlich bespricht er die Fresken von Castiglione d'Olona, wobei er berechtigterweise die Verkündigungen der Collegiata aus dem Oeuvre des Masolino ausscheidet. Mit Recht weist er auch die Behauptung, Masolino sei Schüler des Don Lorenzo Monaco gewesen, zurück. Interessant sind die meines Wissens hier zum ersten Male wiedergegebenen Fragmente von weltlichen Malereien, mit denen Masolino für seinen Patron, den Kardinal Branda, den Palazzo Castiglioni in Castiglione d'Olona geschmückt hat. Nach Toesca ist Masolino zweimal in Castiglione gewesen und die Fresken des Battistrio bedeuten den Abschluß seiner Tätigkeit. Die Bilder in Neapel, — Assunta und Gründung von S. Maria Maggiore, — und die Fresken von San Clemente in Rom, sind nach ihm auch von Masolino. Von den Brancacci-Fresken gibt er die Heilung der Tabita und des Krüppels, sowie den Sündenfall und die Predigt Petri dem Masolino.

Giorgio Bernardinis Sebastiano del Piombo, in derselben Serie (1908) erschienen, ist ebenso brauchbar wie das vorhergehende Buch. Vielleicht noch kompakter geschrieben, gibt der Text doch alles Wissenswerte über diesen fruchtbaren und manchmal wohl etwas ungleichmäßigen Maler. Auch die Handzeichnungen und die in den englischen Privatsammlungen befindlichen Bilder hat der Verfasser berücksichtigt.

Beide Bände zeichnen sich durch die vom Istituto gewohnte tadellose typographische Ausstattung und die Vorzüglichkeit der Abbildungen aus. Der mäßige Preis sollte denselben eine große Verbreitung sichern.

M. H. Bernath.

P. NOTKER CURTI, Karolingische Kirchen in Graubünden. Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden 32 (1911), S. 110—131.

Es handelt sich um die Kirchen St. Johann in Münster, St. Peter in Müstail im Rheintal, St. Martin in Disentis und die Kirche von Pleif (= plebem, it. pieve) im Lugnetzertal. Von diesen ist Münster durch die große Publikation Zemps bekannt, Disentis durch wichtige Ausgrabungen Gegenstand der Diskussion geworden. Die gemeinsamen Merkmale sind: drei hufeisenförmige Apsiden, geringe Abmessungen des Grundrisses, flache Decke und Blendbogen im oberen Teil der Schiffwände. Zum Teil sind die Kirchen später gotisiert worden. Der Verfasser stellt das Material zusammen, gibt Pläne und Abbildungen und eine Übersicht der Literatur.

* * *

An derselben Stelle (S. 158ff.) findet man Berichtigungen und Ergänzungen eines Anonymus zu dem Buche von Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg (s. o. S. 82ff.).

B. C. Kreplin.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

Heft 21:

ROBERT SCHMIDT, Die gerissenen und punktierten holländischen Gläser und verwandte deutsche Arbeiten. (14 Abb.)

GEORG BIERMANN, Neue Blätter von Joseph Pennell. (4 Abb.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE.

Oktober:

S., Julius Bretz. (1 farb. Tafel und 9 Abb.)

W. GISCHLER, Fragen der Bildhauerkunst.

DIE KUNST.

Heft 2 (November):

DIMITRYE MITRINOVIČ, Serbische Kunst auf der internationalen Kunstausstellung in Rom. (26 Abb.)

H. E. WALLSEE, Der Neubau der Hamburger Kunsthalle.

KURT RATHE, Österreich auf der internationalen Kunstausstellung in Rom. (24 Abb. und 1 farb. Tafel.)

DIE KUNSTWELT.

Heft 2:

HANS ROSENHAGEN, Die Neuerwerbungen der Königl. Nationalgalerie. (10 Abb.)

FELIX LORENZ, Friedrich Kallmorgen. (1 farb. Tafel, 16 Abb.)

MAX OSBORN, Moderne Glaskunst.

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft II:

KARL SCHEFFLER, Der Ausbau der Nationalgalerie. (1 Gravure und 11 Abb.)

JULIUS MEIER-GRÄFE, Das Barock Grecos. (18 Abb.)

MAX EISLER, Die persönlichen Erinnerungen N. B. Mendes da Costas an seinen Lateinschüler Vincent van Gogh. (7 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 2:

Dr. F. WICHERT, Die Mannheimer Kunstbewegung. (12 Abb.)

WILH. NIEMEYER, Bildhauer Richard Luksch-Hamburg. (11 Abb.)

KUNSTGESCHICHTL. JAHRBUCH DER K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTOR. DENKMALE.

Herausgegeben von Professor Dr. Max Dvořák. Heft I—IV, 1910. In Kommission bei A. Schroll & Co., Wien.

E. HEINRICH ZIMMERMANN, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. (42 Abb.)

JULIUS VON SCHLOSSER, Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe. (9 Tafeln.)

GUSTAV GLÜCK, Ein neugefundenes Jugendwerk Lorenzo Lottos. (16 Abb.)

E. TIETZE-CONRAT, Johann Georg Dorfmeister. Ein Kapitel zur Geschichte der österreichischen Barockskulptur. (14 Abb.)

Beiblatt zu Band IV, 1910.

MAX DVORAK, Denkmalkultus und Kunstentwicklung. (13 Abb.).

HANS TIETZE, Der Kampf um Alt-Wien. III. Wiener Neubauten. (19 Abb.)

E. TIETZE-CONRAT, Johann Martin Fischers Brunnen am Graben und Am Hof in Wien.

PAUL BERGNER, Nachrichten über Künstler aus den Krankenprotokollen des Konvents der Barmherzigen Brüder in Prag.

CORNELIO BUDINICH, Die St. Jakobskirche in Illyrisch-Castelnuovo u. verwandte Bauten. (30 Abb.)

LADISLAUS PODLACHA, Das hl. Abendmahl in den Wandgemälden der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina.

Notizen.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

XIII. Band. Heft 1, 1911.

THEOPHIL ISCHER, Die Erforschungsgeschichte der Pfahlbauten des Bielersees. (3 Abb.)

PROF. Dr. FRÖHLICH, Einige noch unveröffentlichte Marsbilder in der Schweiz. (9 Abb.)

DAVID VIOLLIER, Fouilles éxécutées par les soins du Musée national. VI. Le cimetière barbare de Beringen (Ct. de Schaffhouse). (2 Tafeln.)

Dr. CARL ROTH, Über einige mittelalterliche Grenzsteine auf dem Bruderholz bei Basel. (1 Abb.)

RUDOLF F. BURCKHARDT, Medaille auf Wilhelm Schewez, Erzbischof von St. Andrew in Schottland, dat. 1491. (3 Abb.)

F. A. ZETTER-COLLIN, Gregorius Sickinger, Maler, Zeichner, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn.

A. FLURI, Der Berner Bär auf Züricher Spielmarken.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 7:

FRITZ WITTE, Ein Bischofsstab des ausgehenden XV. Jahrhunderts. (1 Tafel, 2 Abb.)

Neuerwerbung der Sammlung Schnütgen.

LADISLAUS PODLACHA, Abendländische Einflüsse in den Wandmalereien der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina. I. (4 Abb.)

MAX CREUTZ, Neue Arbeiten aus der Kölner Pantaleonswerkstatt des Fredericus. (2 Abb.) / Ein

Digitized by Google

Stück im Bonner Provinzialmuseum, das andere Neuerwerbung des Kölner Kunstgewerbemuseums.
ALFRED TEPE, Städtische Symbolik; eine Zwiesprache.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

VIII. Jahrgang, Heft 1:

S. STAUDHAMER, Jozef Janssens. (1 Taf., 18 Abb.)

O. DOERING, Die Ausstellung kirchlicher Kunst in Stuttgart.

EM. MEEUS, Ernst Wante. (1 Tafel, 10 Abb.)

HUGO STEFFEN, Über Wiederherstellung, Anbauten u. Freilegung alter Kirchengebäude. I. (2 Abb.)

JOS. WAIS, Der Weg zur Verschönerung des Friedhofbildes.

ART ET DÉCORATION.

XV., Heft 10.

E. GRASSET, La Décoration de la Céramique.

LÉONCE BÉNÉDITE, E. Janin.

PAUL ALFASSA, Le Pavillon de l'Art décoratif à l'exposition de Turin.

L'ART DÉCORATIF.

Nr. 157—159.

E. DE DANILOWICZ, L'art dans les Flandres françaises.

ELIE FAURE, Paul Cézanne.

RAYMOND KOECHLIN, L'art décoratif à l'exposition de Turin.

MAURICE PÉZARD, La décoration chez les Perses achéménides.

FERNAND ROCHES, Gustave Jaulmes.

LOUIS VAUXCELLES, Le Salon d'Automne 1911.

FRANÇOIS GOS, L'art Montagnard.

L'ART ET LES ARTISTES.

VII., Nr. 79.

L. MAETERLINCK, La Peinture Flamande.

ANDRÉ SUARÈS, Félix Voulot.

BÉLA LÁZÁR, Courbet et son influence à l'étranger.

LÉANDRE VAILLAT, Joseph Bernard.

PIERRE HEPP, José Maria Sert.

REVUE BLEUE.

2 sem., Nr. 15—17, 18.

Lettres inédites à l'Archéologue Didron.

R. GASTON CHARLES, Le Sourire de la Joconde.

LA REVUE DU TEMPS PRÉSENT.

V., Tome II, Nr. 5.

JEAN LOEW, Henri de Groux.

LA RENAISSANCE CONTEMPORAINE.

V., Tome V, Nr. 20—21.

J. C. HOLL, La jeune peinture contemporaine.

LES ARTS.

Octobre:

LÉANDRE VAILLAT, J. E. Liotard.
Sonderheft mit 33 Abb.

APOLLON.

Heft 7:

J. TUGENDHOLD, Die Landschaft in der französischen Malerei. (1 farb. Tafel, 30 Abb.)

Fürst A. SCHERWASCHIDSE, Georges Seurat, 1859—1891. (1 Tafel, 12 Abb.)

Heft 8:

SERGE MAKOWSKI, S. J. Sudejkin. (24 Abb., 1 farb. Tafel und Oeuvreverzeichnis.)

Die Jubiläumsausstellung in Zarskoje Selo. (16 Abb.)

STARYJE GODY.

Juli - September:

Les artistes étrangers en Russie au XVIIIme siècle.

BARON N. WRANGELL, Les peintures étrangers en Russie. (81 Abb.)

BARON A. DE FOELKERSAM, Les orfèvres étrangers en Russie. (11 Abb.)

W. KURBATOFF, Les perspectivistes et peintres-décorateurs. (18 Abb.)

S. JAREMITCH, La mise-en-scène au XVIIIme siècle. (6 Abb.)

IGOR GRABAR, Les architectes sous Pierre le Grand. (17 Abb.)

W. KOURBATOFF, Les débuts et le développement du style néoclassique. (26 Abb.)

TH. BAERENSTAMM, Quelques notes d'un manuscrit de Lagrenée-l'ainé. (3 Abb.)

Bibliographie ausländischer Publikationen des XVIII. Jahrhunderts, in denen die Kunst und Kunstdenkmäler Rußlands Erwähnung findan.

Oktober:

S. TROINITSKY, Galerie de porcelaines à l'Ermitage Impérial. (40 Abb. und 2 farb. Tafeln.)
Wiener Porzellan, Sèvres, Kaiserl. Porzellanfabrik in St. Petersburg, Gardner, Miklaschewski, Berliner Porzellan.

N. ROMANOFF, Une esquisse inédite de Fédotoff. (1 Abb.)
Neu aufgefundener Entwurf des russischen Genristen P. A. Fédotow zum Bilde „Die Kindtaufe".

N. MAKARENKO, Quelques objets de la collection du comte G. Stroganoff donnés par la Princesse Schterbatoff à l'Ermitage Impérial. (5 Abb.)
In Rußland gefundene silberne Schüsseln und Krüge orientalischer und spätrömischer Herkunft, ein orientalischer Krug aus Bergkristall und ein aus byzantinischen Emaillen zusammengesetztes Heiligenbild.

A. ANISSIMOFF, L'exposition du XVe congrès archéologique à Novgorod. (3 Abb.)

Digitized by Google

A. T., A propos d'une esquisse de Rembrandt. (1 Abb.)
Federzeichnung R.s im Bremer Museum zu dem Bilde in der Ermitage „Alte Frau mit Bibel" (Nr. 804), das 1772 aus der Sammlung Crauzat von Katharina II. erworben wurde.

THE STUDIO.

November:

E. G. HALTON, Josef Israels: The leader of the modern Dutch School. (15 Abb.)

MALCOLM C. SALAMAN, Pictures and etchings of The Hon. Walter James, A. R. E.

Prof. JIRO HARADA, Old Japanese folding screens. (19 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Novemberheft 1911:

Editorial-Article: Our Patrimonio Artistico.
Macht im Anschluß an die Frage, wie die bedeutendsten alten Gemälde, die sich noch in englischem Besitz befinden, der Nation erhalten bleiben könnten, den Vorschlag, diese Werke ein für allemal festzustellen und einen Preis für sie anzusetzen, um den die Regierung sie jetzt oder später kaufen könnte, sobald die Eigentümer wünschten, sich ihrer Schätze zu entäußern. Als Ersatz für die höhere Einnahme, die diese Gemälde in der Zukunft im offenen Markt gegenüber einem jetzt durch ein Übereinkommen beider Teile festzusetzenden Preise bringen würden, schlägt der Artikel vor, sie von den Abgaben zu befreien, denen sie bisher in der Form von Erbschaftssteuern usw. unterworfen seien.

ROGER FRY, Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries, I. (4 Tafeln mit 5 Abbildungen.)
Die Tafeln enthalten Reproduktionen von Bildern, die bisher noch nicht veröffentlicht worden sind und zwar: Salvator Mundi, Giotto zugeschrieben, aus der Lady Ickyll-Kollektion; Madonna mit Kind auf dem Thron, mit Engeln von Masaccio, dem Rev. A. F. Sutton gehörig; zwei Fragmente von einer „Taufe Christi" von Luca Signorelli aus der Sammlung Sir Frederik Cooks; und „Madonna und Kind" von Bramantino aus der Gräflich Victor Goloubewschen Kollektion in Paris.

H. P. MICHELL, The Limoges Enamels in the Salting Collection. (3 Tafeln.)
Der verstorbene Salting sammelte als Liebhaber, nicht als Kunsthistoriker. Darum fehlen in der etwa 90 Stück umfassenden Sammlung Limoges Emaillen, die er dem Viktoria und Albertmuseum als Erbe hinterließ, Beispiele der primitiven, pre-Pénicaudschen Schule.

HENRI HYMANS, Raphaels young Cardinal at Madrid. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)
Auf Grund eines Porträtmedaillons von Caradosso wird Raphaels „Junger Kardinal" in Madrid als der spätere Bischof von Como, Scaramuccia Trivulzio, erkannt.

CAMPBELL DODGSON, Some Notes on Dürer. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen und 2 Textillustr.)
Eine Handzeichnung der hl. Katharina in der National Gallery of Irland wird als verbesserte Zeichnung aus der Zeit von 1512—13 für die Einzelfigur der Katharina auf dem Tucher-Triptychon in der St. Sebaldskirche in Nürnberg bezeichnet; ein Holzschnitt aus dem Jahre 1510, „Christus am Kreuz", enthält einen hl. Johannes, der offenbar einem viel früheren Werke Dürers selber nachgezeichnet ist, nämlich dem hl. Johannes aus dem Jahre 1493 im Missale Speciale, das J. Grüninger zu Straßburg gedruckt hat; eine Madonna auf der Rasenbank, datiert 1501, die sich im Britischen Museum befindet und angezweifelt worden ist, wird als ein echter Dürer erkannt, wiewohl das Monogramm selber eine spätere Hinzufügung sei; der Kopf eines alten Mannes, in Öl auf Vellum gemalt, der aus der Sloane-Kollektion stammt und sich jetzt ebenfalls im Britischen Museum befindet, wird mit den Apostelköpfen in den Uffizien und dem alten Männerkopf rechts in „Christus unter den Schriftgelehrten" in Rom verglichen und Dürer selber zugeschrieben. Dieses kleine, sorgfältigst ausgeführte Ölgemälde ist weder bei Ephrussi noch anderswo erwähnt und noch niemals reproduziert worden. Hier wird es mit dem einen der Apostelköpfe aus den Uffizien zusammen abgebildet.

LIONEL CUST, Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel & Surrey, K. G. II.
Druckt das leider nur von einem Schreiber angefertigte Inventarium der Kunstschätze des Arundelschen Hauses „Tart Hall" ab.

G. MC. N. RUSHFORTH, Two Pictures by Giambono. (2 Tafeln.)
Der Mönch auf dem Polyptich des Giambono in der Accademia zu Venedig wird als einer der sieben Gründer des Servitenordens, Philippus Benizi erkannt. Der sogenannte „Heilige Michael" Giambonos, der sich im Besitz Mr. Berensons befindet, stellt sich nicht als Michael, sondern als einer der auf Thronen sitzenden und richtenden Engel aus der höchsten der neun Ordnungen der Engel heraus.

SIR CECIL H. SMITH, Porphyry Statue of Athena in the Collection of H. R. H. The Duchess of Connaught. (2 Tafeln mit 4 Abb.)
Beschreibt eine jugendliche Athenastatue der Gruppe der „friedlichen Athena" aus Porphyr, die die Herzogin von Connaught vor ein paar Jahren aus einem Garten in Potsdam (!) nach England bringen und im Garten ihres Bagshot House aufstellen ließ. Die Statue dürfte aus dem ersten christlichen Jahrhundert stammen und ahmt den Typus aus dem frühen vierten Jahrhundert vor Chr. nach.

D. S. MAC COLL, The Stevens Memorial and Exhibition at the Tate Gallery. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen).
Einführung in die in Bälde bevorstehende Ausstellung von Werken des größten englischen Bildhauers Alfred Stevens, die in der Tate Gallery stattfinden wird.

Letter to the Editors. Review and Notices. Recent Art Publications. German Periodicals.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

JOHN CONSTABLE, Eine Selbstbiographie aus Briefen, Tagebuchblättern, Aphorismen und Vorträgen. Verlag Paul Cassirer, Berlin. Preis kart. M. 8.50.

PAUL FERDINAND SCHMIDT, Der Dom zu Magdeburg. Ein kurzer Führer durch seine Architektur, Plastik und dekorative Kunst. Verlag Karl Peters, Magdeburg.

GUSTAV PAULI, Max Liebermann. Des Meisters Gemälde in 303 Abbildungen (Klassiker der Kunst, Bd. 19). Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Preis geb. M. 10.—.

MAURICE W. BROCKWELL, The Adoration of the Magi by Jan Mabuse. Press, Breams Buildings, London.

BLANCHE FREIIN VON KÜBECK, Tagebuchblätter aus Italien. L. Rosner, Verlagsbuchhandlung, Wien und Leipzig. Preis M. 4.—.

R. HAMANN, Ästhetik. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 345.) B. G. Teubner, Leipzig. Preis geb. M. 1.25.

LIONEL CUST, M. O. O., Notes on the pictures in the Royal Collections. Chattus & Windus, London. On behalf of the Burlington Magazine.

ERNST LEMBERGER, Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Preis M. 30.—. Mit 75 farbigen Faksimiletafeln.

W. und T. LEWIS, Modern organ-building William Reeves.

AUGUST L. MAYER, El Greco. Delphin-Verlag, München. Preis M. 4.—.

A. FURTWÄNGLER und H. L. URLICHS, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Handausgabe, 3. Aufl. Preis M. 4.80. Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München.

GRAF GOBINEAU, Die Renaissance. Insel-Verlag, Leipzig. Preis kart M. 12.—, Halbleder M. 16.—, Luxus M. 50.—.

GREGOROVIUS, Die Grabdenkmäler der Päpste (3. Aufl.). Herausgegeben von Fritz Schillmann. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig.

G. J. KERN und HERM. UHDE-BERNAYS, Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Verlag Meyer & Jessen, Berlin. Preis des I. Teiles kart. M. 7.50, geb. M. 9.—.

MARC ROSENBERG, Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor. (Separatabdruck aus Kunst und Kunsthandwerk, Jahrg. XIV.) Verlag von Artaria & Co., Wien. Preis K. 15.—.

CORRADO RICCI, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart. Preis M. 25.—. Mit 315 Abb.

ANTON GENEWEIN, Vom Romanischen bis zum Empire. In zwei Teilen mit 947 Abb. I. Teil: Die Stile des Mittelalters, II. Teil: Die Stile der Neuzeit. Verlag Ferdinand Hirth & Sohn, Leipzig. Preis des I. Teils geb. M. 2.50, des II. Teils M. 6 50.

FR. FRIEDR. LEITSCHUH, Würzburg. (Berühmte Kunststätten, Bd. 54.) E. A. Seemann, Verlag, Leipzig. Preis M. 4.—.

RICHARD P. BEDFORD, St. James the Less. A study in christian iconography. Bernard Quaritch, Londen. Preis 5 sh. net.

HANS W. SINGER, Unika und Seltenheiten im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Verlag Glaß & Tuscher, Leipzig. Preis M. 12.—.

HERIBERT REINERS, Kölner Kirchen. J. P. Bachem, Verlag, Köln. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 5.—.

EMILE FAGUET, L'art de lire. Hachette & Cie., Paris. Preis Frs. 2.—.

Exhibition of Venetian Painting of the Eighteenth Century in the Burlington Fine Arts Club. Printed for the Burlington Fine Arts Club, London 1911.

W. HAUSENSTEIN, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. R. Piper & Co., Verlag, München. Preis geb. M. 3.—. Mit 150 Abb.

C. J. HOLMES, M. A., Notes on the Art of Rembrandt. Chattus & Windus, London.

R. GRAUL, Deutsche Kunst in Wort und Farbe. E. A. Seemann, Verlag, Leipzig. Preis M. 18.—.

LUDWIG JUSTI, Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie. 1. Lieferung. Subskriptionspreis M. 30.—. Verlag von Julius Bard, Berlin.

MAX LIEBERMANN, Holländisches Skizzenbuch. (Text von Oskar Bie.) Preis M. 30.—. Verlag ebenda.

JULIUS MEIER-GRÄFE, August Renoir. Verlag Piper & Co., München. Mit 100 Abb. Preis M. 5.—.

W. WAETZOLDT, Einführung in die bildenden Künste. Verlag F. Hirt & Sohn, Leipzig. 2 Bd. geb. M. 10.—.

IV. Jahrgang, Heft XII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17 I. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 105. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

SPRECHSTUNDEN DER REDAKTION:
Montags 10—12 und Donnerstags von 3—5 Uhr. — Telefon: Amt Groß-Lichterfelde 456.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS gründeten.

Digitized by Google

Abb. 1. S. Johannes B. Sammlung W. G. Waters Esqu., London

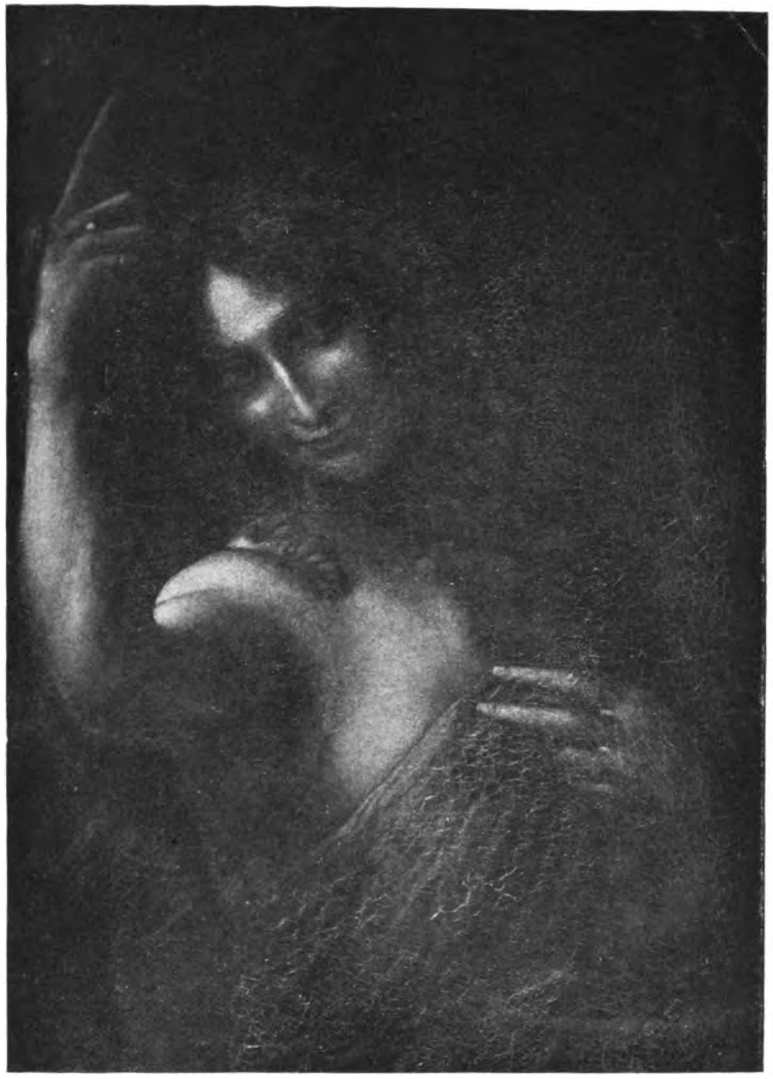


Abb. 2. Alte Kopie von Leonardos Engel St. Petersburg, Eremitage, Nr. 1637

Zu: EMIL MÖLLER, LEONARDO DA VINCIS BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN DES JOHANNES BAPTISTA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3 Windsor, Royal Library. Berenson Nr. 1227

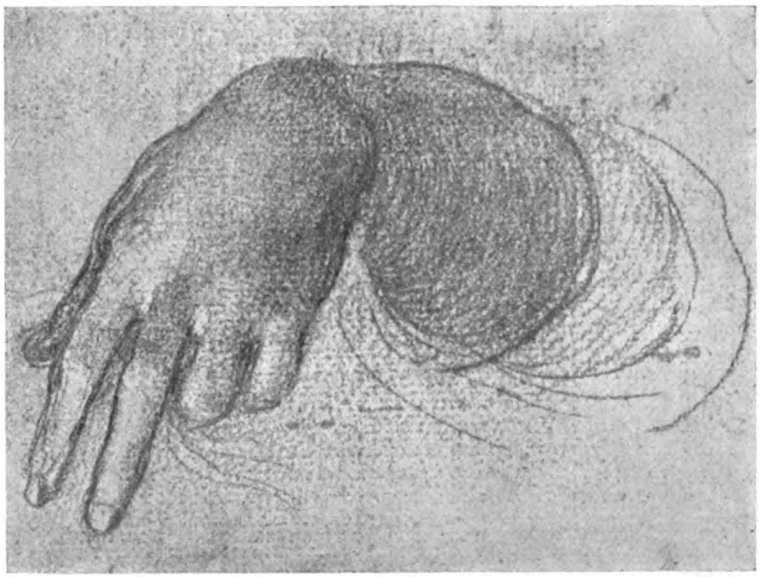


Abb. 4. Kopie einer Leonardozeichnung zum linken Arm des Engels
Venedig, Akademie

Zu: EMIL MÖLLER, LEONARDO DA VINCIS BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN DES JOHANNES BAPTISTA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. S. Johannes B., Schule Leonardos (Giampietrino?) Bes.: Dr. Fritz Sarasin in Basel

Zu: EMIL MÖLLER, LEONARDO DA VINCIS BRUSTBILD EINES ENGELS UND SEINE KOMPOSITIONEN DES JOHANNES BAPTISTA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Sandsteinkopf Straßburg, Elsässische Altertumssammlung

Abb. 2. Seitenansicht zu Abb. 1

Abb. 3. Sandsteinkopf wie Abb. 1

Zu: HANS FRIEDRICH SECKER, BRUCHSTÜCKE VERLORENGEGLAUBTER BILDWERKE DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

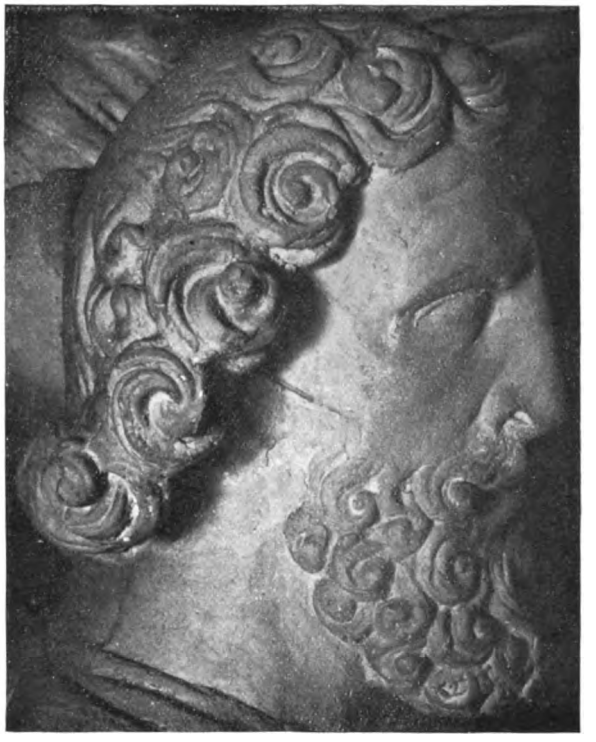


Abb. 6. Gipsabguß des Kopfes Petri aus dem Tympanon vom Tode Mariae am Münster Straßburg, Frauenhaus

Abb. 7. Kopf eines Königs, Bes.: Familie Hackenschmidt-Straßburg Elsässische Altertumssammlung

Abb. 4. Gipsabguß zweier Apostelköpfe aus dem Tympanon vom Tode Mariae Straßburg, Frauenhaus

Zu: HANS FRIEDRICH SECKER, BRUCHSTÜCKE VERLORENGEGLAUBTER BILDWERKE DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

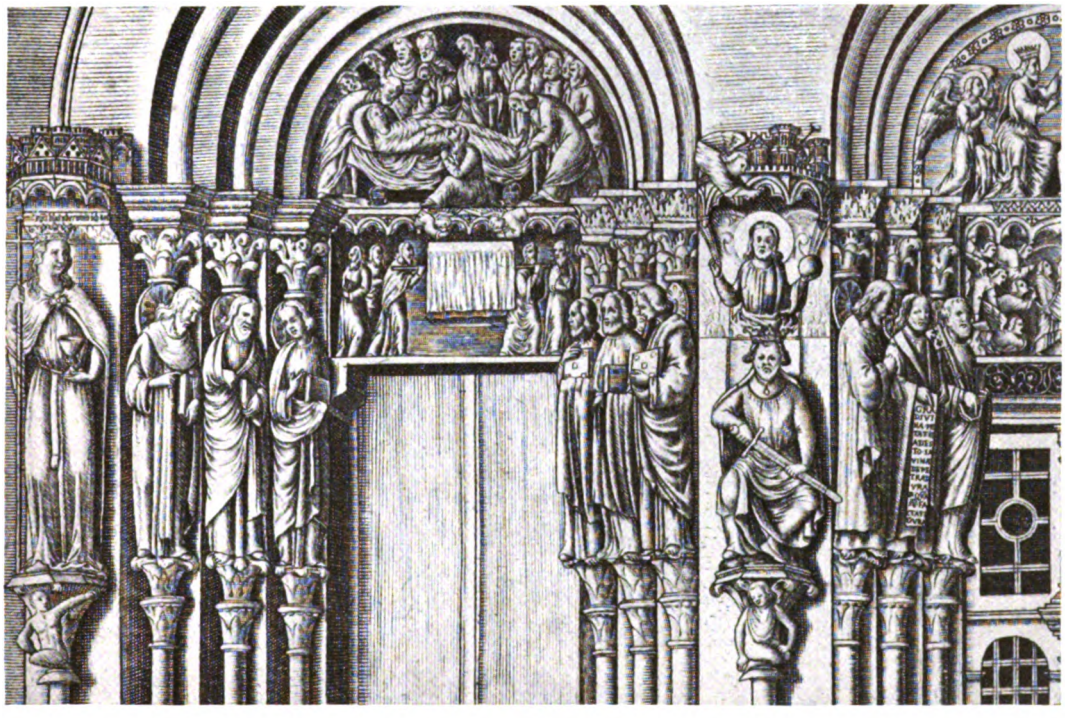


Abb. 5. Ausschnitt aus dem Kupferstich von Isaac Brunn (1617): Südportal des Straßburger Münsters

Zu: HANS FRIEDRICH SECKER, BRUCHSTÜCKE VERLORENGEGLAUBTER BILDWERKE DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

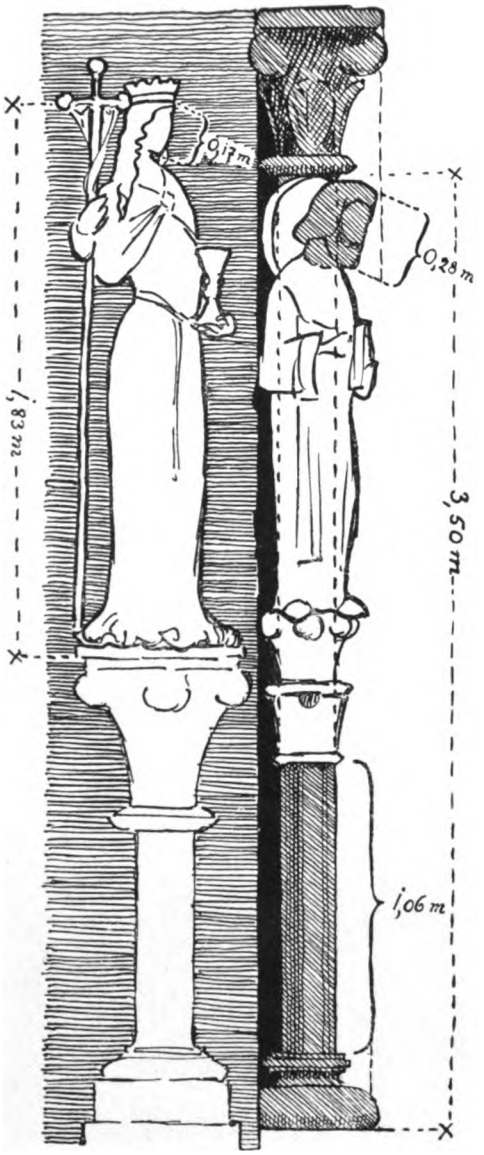


Abb. 8. Skizze mit Maßangaben

Abb. 9. Kopf eines Apostels (Johannes?); Besitzer: Dombaumeister Knauth-Straßburg

Abb. 10

Abb. 10 und 11. Sandsteinköpfe aus dem Frauenhaus

Zu: HANS FRIEDRICH SECKER, BRUCHSTÜCKE VERLORENGEGLAUBTER BILDWERKE DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Grabstein des Weihbischofs Albrecht († 1493) in der Andreaskapelle am Passauer Dom

Zu: K. FR. LEONHARDT, NIKOLAUS VON LEYDEN UND SEINE NACHFOLGE IN BAYERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Epitaph des Marx von Nußdorff († 1479) in der Pfarrkirche zu Laufen

Abb. 3. Epitaph des Lukas Lamprechtshauer in der Dominikanerkirche zu Regensburg

Zu: K. FR. LEONHARDT, NIKOLAUS VON LEYDEN UND SEINE NACHFOLGE IN BAYERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Epitaph in der Klosterkirche zu Ranshofen

Abb. 5. Grabstein des Dr. Johannes Bürgermeister in der Pfarrkirche zu Straubing

Digitized by Google

Zu: K. FR. LEONHARDT, NIKOLAUS VON LEYDEN UND SEINE NACHFOLGE IN BAYERN

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" in Berlin-Lankwitz.

Auktionen

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Berlin. **Kunstauktionshaus Rudolph Lepke.** Übernahme von Auktionen, speziell von Privatsammlungen. (Ab Januar 1912, W. 35, Potsdamer Straße Nr. 122a/b.

Frankfurt a. Main.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

Köln. **J. M. HEBERLE** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz Nr. 15. Auktionshaus für Kunstgegenst., Gemälde, Stiche etc.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **C. G. BOERNER.** Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganzer Sammlungen zur Auktion.

Stuttgart. **H. G. Gutekunst.** Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeitr. z. Auktion.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat **Gilhofer & Ranschburg,** Wien I., Bognergasse 2. **Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Eink. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel Plècen. — Übernahme** ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen **beh. Verstg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909)** Aufseh. erreg. Preiserfolge. **Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.**

Antiquitäten und Alte Meister

Berlin. **Thos. Agnew & Sons.** Unter den Linden 31¹. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– **Gaston von Mallmann.** Anhaltstraße 7¹. Ölgemälde, alte Handzeichnungen u. Aquarelle.

München. **Julius Böhler,** Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

– **A. S. Drey,** Hoflieferant, Maximilianstr. 39. Antiquitäten, Gemälde, Porzellane u. Möbel.

– **HERMANN EINSTEIN.** Pfandhausstraße Nr. 8. Kgl. bayr. Hoflieferant Antiquitäten u. Gemälde.

Wien. **GALERIE MIETHKE,** I., Dorotheergasse 11. Meisterwerke der italienischen, spanischen und holländ. Schule, Alt-Wien, franz. Kunst d. 19. Jahrh.

Graphik und Antiquariat

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Antiquariats-Buchhandlung. Kunsthandlung für alte und moderne Graphik, Handzeichnungen und japan. Farbenholzschnitte. Bücher- u. Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **Charles A. de Burlet.** Unter den Linden Nr. 1 Seltene alte Kupferstiche, Dürer, Rembrandt, Morland, alte und moderne Handzeichnungen.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamer Str. 27 B. Bücher für Bibliophilen — Kunst etc.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Dresden. **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Größtes Dresdener Buch- u. Kunstantiquariat. Kataloge gratis. (Nr. 214 Kupferst., Handzeichnungen 4078 Nrn. Nr. 220 Histor. Architekt. Nr. 225 Alte Drucke, Kupfer- u. Holzschnittwerke. Nr. 229 Kunstwissenschaft. Nr. 230 Biblioph. Werke.

Frankfurt a. M., Hochstr. 6 **Joseph Baer & Co.** Spez.: Kunstwissenschaft, selt. Drucke, Handschriften mit Miniaturen.

Karlsruhe. **A. Bielefeld's Hofbuchhandlung.** Kupferstich- und Holzschnittwerke, Handzeichnungen, Manuskripte.

Köln. **v. Elsner & Spieckermann.** Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-Antiquariat. Galerie- und Sammelwerke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

M

Digitized by Google

Leipzig. C. G. BOERNER. Kupferstich., Handzeichnungen, Autographien, Manuskr., Holzschnittblätter, Erstausgab. Übernahme ganz. Sammlg. z. Auktion.

München. J. HALLE, Antiquariat, Ottostraße 8 a. Seltene Bücher u. Manuskripte. / Autographen. Kupferstiche d. engl. u. franz. Schule d. XVIII. Jahrh. sowie alter Meister. / Handzeichnungen. / 50000 Porträts.

Stuttgart. H. G. Gutekunst. Kunsthandlungen u. Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen alter Meister. Übernahme von Sammlungen u. Einzelbeiträgen z. Auktion.

– R. LEVI, Antiquariat An- u. Verkauf seltener Bücher, Autographen und Kupferstiche.

Wien. Artaria & Co. Kunsthdl. u. Kunstantiquariat. Alte Gemälde und Handzeichnungen, alte und moderne Graphik, alle Arten v. Reproduktionen, Photographien a. d. Gemäldegalerien. Gegründet 1770.

Wien. Albert Kende, Kunsthandlung u. Kupferstich-Antiquariat, I., Spiegelgasse Nr. 8. Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnung., Miniaturen, Kupferstiche, Kunstauktionen.

Moderne Kunst

Dresden. Galerie Ernst Arnold. Inhaber L. Gutbier. Permanente Ausstellung in 11 Sälen: Gemälde, Skulpturen, Radier. neuer Meister.

– Emil Richter, Hofkunsthändler H. HOLST, moderne Radierungen.

Frankfurt a. Main. – Frankfurter Kunstverein. Gemälde erster moderner Meister und der Frankfurter Schule. Permanente Ausstellung.

Leipzig. P. H. Beyer & Sohn. Moderne Gemälde, Kleinplastik, Handzeichnungen. Speziell neue Graphik (Max Klinger, O. Greiner, Menzel, Boehle, Zorn etc.)

– Pietro Del Vecchio. Hofkunsthandlung. Ausstellung von Werken erster Meister. Kunstsortiment. Moderne Graphik.

München. Moderne Galerie Theatinerstraße 7 (Arco-Palais) Gemälde u. Zeichnungen moderner Meister.

Stuttgart. L. Schaller, Kgl. Hofkunsthandlung u. Buchhandlung für Kunstliteratur. Photogr. Aufnahmen von Kunstdenkmälern durch eigenes Atelier. Spezialität: Graphik.

Diesem Hefte liegen Prospekte folgender Firmen bei, die wir der gefälligen Beachtung besonders empfehlen: Der Gilberschen Verlagsbuchhandlung über Theobald Hofmann. RAFFAEL IN SEINER BEDEUTUNG ALS ARCHITEKT, Bd. IV", des Verlages von Ferd. Hirt & Sohn über Waetzold „EINFÜHRUNG IN DIE BILDENDEN KÜNSTE" etc., des Verlags von Paul Neff über Münsterberg „CHINESISCHE KUNSTGESCHICHTE", der Buchhandlung von Hagerup-Kopenhagen über „SKOVGARDS FRESKEN" des Verlages von G. Grote, über „DIE NEUESTEN KUNSTPUBLIKATIONEN", der Verlagsbuchhandlung Grunow & Co., über „BÜCHER FÜR DEN WEIHNACHTSTISCH. Auch liegt der Verlagsprospekt der Firma Klinkhardt & Biermann bei.

DER MONATLICHE PREIS = M. 2.80 NET

THE BURLINGTON MAGAZINE

Für Kunstsammler, Kunstforscher, Kunsthändler und Künstler

LEIPZIG : F. L. HERBIG, INSELSTRASSE 20
LONDON : 17 OLD BURLINGTON ST. W.

Und zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Digitized by Google

Verlag Weise & Co. ✣ Berlin W 62.

Die Kunstwelt

Monatsschrift für die bildende Kunst der Gegenwart

Das dritte Heft enthält u. a. folgende reichillustrierte Beiträge: Die Erziehung zum Kunsthistoriker. Von Georg Hermann Berthold Hellingraths Radierungen aus dem alten Danzig. Von Prof. Hans W. Singer ✕ Kinderbücher einst und jetzt. Von Walter Kornick ✕ Der Schotte Muirhead Bone. Von Georg Biermann ✕ Das moderne Kunstgewerbe als Gradmesser unserer Kultur. Von C. Zetzsche ✕ Das Werk P. S. Krogers ✕ Berliner Sezession (Schwarz-Weiß-Ausstellung)

„Die Kunstwelt" ist dazu bestimmt, dem gesamten künstlerischen Schaffen unserer Zeit eine Stätte zu bieten, an der das unentwegte Eintreten für die Ziele der Kunst als Ganzes das erste Gebot ist. Sie soll der Zersplitterung der drei Künste entgegenarbeiten und den Zusammenhang zwischen Künstler und Publikum näher befestigen

Der vierteljährl. Abonnementspreis beträgt 6 M.

Probehefte durch jede Buchhandlung und direkt vom Verlag

Verlag Weise & Co. ✣ Berlin W 62.

Digitized by Google

Ungarische Reproduktions-Kunstgewerbe A.-G.

Telegr.: Citogravure **BUDAPEST** VIII, Kisfaludy-utcza 9

liefert prompt und billig den deutschen Verlegern Klischees und dient bei Anfrage gern mit Mustern und Offerten. Die in dieser Zeitschrift zur Verwendung kommenden Reproduktionen sind zum Teil durch uns gefertigt.

Zinkographie · Lichtdruck · Farbenlichtdruck · Heliogravüre · Kupferdruck

Wer illustrierte Werke, Zeitschriften, Kataloge oder Prospekte herausgibt

!! oder verlegt, versäume nicht sich bei Auswahl des Papiers von seinem Drucker auch unsere Fabrikate bemustern zu lassen.

Wir fertigen für die verschiedensten Zwecke **besonders präparierte Papiere,** welche neben elegantem Aussehen vorzüglichste Druckwirkung gewährleisten.

Dresdner Chromo- & Kunstdruck-Papierfabrik

Krause & Baumann, Dresden-A.7

EIN NEUES GOETHEBUCH

aus dem Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig

In der Stadt der Lagunen

Skizzen zu Goethes Aufenthalt in Venedig von Julius Vogel

Mit 16 Taf. Geh. M. 4.50, geb. M. 5.20, in Leder M. 7.—

Goethes Italienische Reise ist eine unerschöpfliche Fundgrube kulturgeschichtlicher Erkenntnis. Denn eine prominente Persönlichkeit im Rahmen eines fremden Milieus, im Anblick der Denkmäler klassischen Geistes, im engen Beieinander zeitgenössischen Lebens zu belauschen, gehört zu dem Reizvollsten, was uns die Geschichte darzubieten hat.

Goethe und Venedig! Nicht die klassische Welt Roms, sondern der bunte Zauber venezianischer Lagunenstimmung wird hier lebendig und der Vorabend des Unterganges läßt über der strahlenden Königin der Adria alle Lichter spielen. Es ist die Epoche der Quardi und Pietro Longhi, die sich hier im Erleben eines Dichters widerspiegelt, jenes Venedig, das den ganzen Reiz seines märchenhaften Daseins und seiner verklingenden Rokokokultur preisgibt. In diesem Sinne hat der bekannte Goetheforscher sein Thema verstanden und er hat damit einen Beitrag zur Kulturgeschichte geliefert, der ebenso neu wie dichterisch anspricht.

Literaten, Kunsthistoriker, alle Freunde Venedigs werden für diese Gabe dankbar sein

Bevor Sie Bücher kaufen

Verlangen Sie unsere Spezialprospekte: Kunstgeschichte / Goethe-Bücher Länder- u. Völkerkunde sowie den diesjährigen illustr. Weihnachtsprospekt!

VERLAG · KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Digitized by Google

PAUL MERSE VON SZINYEI

Ein Vorläufer der Pleinairmalerei
von Dr. BÉLA LÁZÁR

Mit vierzig zum Teil farbigen Tafeln und künstlerische Ausstattung von E. FALUS

A. Ausgabe in 500 Exemplaren . . . . à M. 24.—
B. Vom Künstler signierte Vorzugsausgabe auf echt Japan u. grünem Leinenbd. (Expl. 1-75) à M. 60.—

Dr. E. DELPY schreibt im Literaturblatt der „L. N. N.": „Vor zwei Jahren erst lernten wir den merkwürdigen Ungarn kennen. Auf der großen ungarischen Ausstellung in Berlin hatte er seinen Sonderraum für sich. Kein Junger, Aufstrebender, nein, ein Fertiger, ein Meister, dessen großartigste künstlerische Offenbarungen bereits um 30 Jahre zurückliegen, und der so lange hat im Dunkel stehen müssen, bis der Tag seines Ruhms endlich sieghaft anbrach. Mit Entzücken sah man die wundervolle musikalisch tiefe Landschaftskunst dieses Malers, in dessen Bildern die Sonne Ungarns strahlend lachte, sah dieses unvergleichlich schöne ‚Maifest' auf sonnenüberströmtem, blühendem Wiesenhang, sah den herrlichen Frauenakt am Ährenfeld mit der ‚Lerche' hoch oben im Himmelsblau, sah diese unnachahmlich der Wirklichkeit abgelauschte ‚Schneeschmelze', das Feld mit dem roten Mohn, die Baumstudien und vieles andere mehr. Dazwischen Bilder von unverkennbar Böcklinscher Rasse, Nymphen und Faune in wildem Spiel im Waldesdunkel oder in freier Landschaft. Da gab es eine Fülle von Fragen vor diesen Dingen, die sich aufdrängten und nach Beantwortung riefen . . .

Es war ein ausgezeichneter Gedanke des Leipziger Verlags von Klinkhardt & Biermann, in einem deutsch geschriebenen stattlichen Bande prompt die Antwort auf alle diese Fragen in bündiger und erschöpfender Weise von dem bekannten Budapester Kunstgelehrten Prof. Lázár erteilen zu lassen. Das Leben des aus altadligem Geschlechte Stammenden rollt sich auf, in dem eine leidenschaftliche Liebe zur Natur schon in den Gymnasiastenjahren den Drang zum Zeichnen und Malen auslöst . . .

Ein romantisches Künstlerschicksal, in dem die ganze Geschichte des Kampfes um eine neue Kunst lebendig wird, ist hier von liebevoller Kennerhand nachgezeichnet. Der Verlag seinerseits hat in einer glänzenden Ausstattung des mit wundervollem Bildermaterial geschmückten Bandes alles getan, um dies späte Ehrendenkmal eines Großen mustergültig zu gestalten."

Verlag Klinkhardt & Biermann
LEIPZIG / Liebigstraße 2

Neuerscheinungen

des Verlags von
JULIUS BARD, BERLIN W. 15

Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana Von Wilhelm Bode. Mit 37 zum Teil farbigen Tafeln in Lichtdruck u. 43 Textabbildungen in Lichtdruck, Ton- und Strichätzung. 45×36 cm. In Leinenband M. 150.—, handgebundene Vorzugsausgabe in Pergament M. 350.—.

Michelagniolo Buonarroti, Handzeichnungen. Herausgegeben von Karl Frey. 361 Blatt auf 300 Tafeln mit beschreibendem Katalog. 36×29 cm. 2 Bände. In Halbfranzbänden M. 300.—, in Ganzmaroquinbdn. M. 375.—. Luxusausg. (50×40 cm) in handgearbeiteten Pergamentbänden M. 700.— (Soeben vollständig geworden).

Hans Holbein der Jüngere, Sämtliche Zeichnungen. Herausgegeben von Paul Ganz. 50 Lieferungen mit etwa 650 Blättern auf 500 Tafeln mit beschreibendem Katalog. Imperial-Folio (53×40 cm). Je M. 24.— (Heft 1 soeben erschienen).

Zeichnungen aus dem Besitz der Königlichen Nationalgalerie in Berlin. Amtliche Publikation. 10 Lieferungen mit 100 Tafeln in Faksimile-Lichtdruck und beschreibendem Katalog. 46×35 cm. Je M. 30.— (Heft 1 soeben erschienen).

Max Liebermann, Holländisches Skizzenbuch. Mit Text von Oscar Bie. 83 Zeichnungen und eine Originallithographie. Quer-Quart. Als Skizzenbuch gebunden M. 30.—, handgebundene Vorzugsausgabe in Pergament M. 80.—, dieselbe vom Künstler signiert M. 100.—.

Emil Nolde, Das graphische Werk bis 1910. Von Gustav Schiefler. Mit 29 Originalgraphiken Noldes. Klein-Quart. In Pappband M. 20.—, handgebundene Vorzugsausgabe in Maroquin M. 40.—, in Pergament M. 50.—.

Das malerische Berlin. Bilder und Blicke, herausgegeben vom Märkischen Museum. Zwölf Blatt in Gravüre. In Groß-Quart (36×29 cm). In steifem Umschlag M. 3.—.

Man verlange den eben erschienenen Weihnachtskatalog des Verlags Julius Bard

Kunst in Vergangenheit und Gegenwart

Umsonst in jeder Buchhandlung oder direkt beim Verlag

M

Digitized by Google

BRUNO CASSIRER · VERLAG IN BERLIN

KARL BLECHEN

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

von G. J. KERN

MIT 120 ABBILDUNGEN · PREIS M. 12.—, GEB. M. 15.—

Das Werk von Dr. G. J. Kern über den Berliner Maler Karl Blechen bedeutet nichts weniger als die Entdeckung eines der bedeutendsten norddeutschen Maler; es gibt auch diesem unglücklichen Künstler nun endlich die Bedeutung, die ihm gebührt. Außerordentlich erhöht wird der Wert dieses Buches aber noch, weil nahezu alle bekannten Werke Blechens in klaren Reproduktionen beigegeben worden sind und weil damit lückenlose Anschaulichkeit erzielt werden konnte.

„In G. J. Kern hat Blechen einen trefflichen Biographen gefunden. Mit gewissenhaftem historischen Sinn und feinem ästhetischen Verständnis ist Kern den fast verwehten Spuren des Künstlers nachgegangen. Wir danken ihm ein anschauliches, nach vielen Richtungen abschliessendes Bild der menschlichen und künstlerischen Entwicklung Blechens, über dessen Werke ein sorgfältiger Katalog im einzelnen Aufschluß gibt. Treffend hebt Kern die eigenartige Mischung von scharfem Wirklichkeitsgefühl und romantischer Phantastik in Blechen hervor. Schüler von Rang sind Blechen nicht beschieden gewesen. Erst in Menzel fand er einen ebenbürtigen Nachfolger. Dieser führte aber nur die malerische Seite seiner Kunst weiter. Die andere, die romantische, hat Böcklin fortgesetzt. Mit Ausnahme von Caspar David Friedrich, so bemerkt Kern, gibt es in der deutschen Kunst vom Anfange des vorigen Jahrhunderts wohl keinen Maler, in dessen Schaffen so viele Möglichkeiten einer künftigen Entwicklung liegen, wie sie im Werke Blechens enthalten sind. Er nimmt die Errungenschaften der deutschen Landschaftsmalerei auf Jahrzehnte voraus: nach der Seite des Naturverständnisses und der Fähigkeit, die Natur malerisch zu deuten, ebensowohl wie nach der Seite der dichterisch-schöpferischen Gestaltungsgabe. Der Verlag hat dem schönen Buch eine mustergültige Gestalt gegeben. Die in großer Zahl beigegebenen Abbildungen sind mit künstlerischer Sorgfalt ausgeführt." (Reichs- und Staats-Anzeiger)

„Ein Buch, das Karl Blechen, seine Persönlichkeit und seine Kunst, der unverdienten Vergessenheit entreißt und diesem Maler, dem bedeutendsten des vormärzlichen Berlin, endlich den Platz gibt, der ihm gebührt, war längst eine Notwendigkeit. Vor der Jahrhundertausstellung wußten nur wenige etwas von Karl Blechen und auch jetzt noch ist der Name den meisten mehr ein Klang als eine von Anschauungen erfüllte lebendige Vorstellung. Es muß darum willkommen sein, daß Kern es unternommen hat, Blechens Spuren nachzugehen. Gestützt auf gründliche Quellenforschungen hat der Verfasser biographisch Lückenloses geben können. wobei interessantes Material zutage gefördert worden ist." (Breslauer Morgenzeitung)

ZU BEZIEHEN DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN

Digitized by Google

VERLAG BRUNO CASSIRER IN BERLIN

Soeben wird fertig:

BIEDERMEIER

DEUTSCHLAND VON 1815 BIS 1847

EINE ILLUSTRIERTE KULTURGESCHICHTE

Mit etwa 250 Abbildungen, farbigen Tafeln, handkolorierten Modebildern von MAX VON BOEHN

Ein Band in Lexikonformat von etwa 600 Seiten. Buchausstattung, Deckel, Titelblatt und farbige Kapitelblätter von KARL WALSER

Preis Mark 25.—, gebunden Mark 27.50

Lange schon ist die Biedermeierzeit die Mode des Tages. Dieses Buch nun unternimmt es, die Biedermeierzeit so zu schildern, wie sie wirklich war, d. h. so wie die Lebenden sich, ihre Umgebung und ihre Zeit selbst sahen und empfanden. Wir haben uns an die Zeugen jener entschwundenen Epoche gewandt und in der Literatur, der Publizistik wie in Briefen und Tagebüchern nach den Anschauungen gesucht, welche die Zeitgenossen von sich selbst hatten. Wir glauben das Bild jener Jahrzehnte wahrheitsgetreu zu entwerfen, wenn wir die Menschen von damals befragen und sie selbst über alles hören, was ihnen am Herzen lag. So haben wir jene zu Rate gezogen, welche schon die Höhe des Lebens überschritten hatten und als Greise auf ihre Umgebung blickten, wie Arndt, Goethe, Perthes, Schadow, Varnhagen und auch jene, deren Mannesalter sie mit ihrer Tätigkeit mitten ins Leben stellte, wie Sulpiz Boisserée, Gustav Freytag, Gervinus, Gubitz, Gutzkow, Hoffmann von Fallersleben, Holtei, Immermann, Laube, Heinrich Lev, Levin Schücking, Adolf Stahr, Georg Weber und viele, viele andere. Neben ihnen kommt die Jugend zu Wort, die damals heranwuchs. Willibald Alexis, Ludwig Bamberger, Rudolf Delbrück, Felix Eberty, Theodor Fontane, Geibel, Sebastian Henssl, Paul Heyse, Fritz Reuter, Eduard Simson, als jüngster August Bebel. Neben den Philosophen Hegel, Michelet, Rosenkranz, Schelling stehen die Theologen Schleiermacher, Büchssl, Karl Hase, die Mediziner Carus, Kölliker, Ringeis, die Juristen Puchtal und Uchtritz. Wie es Männer aller Kreise und aller Altersstufen sind, so vertreten sie auch die verschiedensten Richtungen, Leopold und Ernst Ludwig von Gerlach gehören politisch der äußersten Rechten an, während Karl Biedermann und Karl Hegel das Justemilieu, der sympathische Arnold Ruge, der feurige Georg Herwegh die äußerste Linke vertreten; den Frommen Heinrich Ranke und Karl von Raumer stehen Börne und Heinrich Heine gegenüber. Einen Platz für sich beanspruchen die glänzenden Gestalten der deutschen Gelehrten von damals, im besten Sinne Repräsentanten ihres Volkes Alexander von Humboldt, Friedrich von Raumer, Karl von Rotteck, die Brüder Welcker, Friedrich Thiersch, Ludwig Uhland und so manche andere.

Nicht nur das Wort, auch das Bild haben wir zu Hilfe rufen wollen, um die Biedermeierzeit anschaulich zu machen und wir haben neben den Künstlern, die ihre eigene Zeit fast überschwenglich feierten: Cornelius, Kaulbach, Lessing, Overbeck, Stieler, jene vorgeführt, die in bescheidener Stille arbeitend, erst von einem späteren Geschlecht nach ihrem ganzen Werte gewürdigt wurden: Hosemann, Franz Krüger, Adolf Menzel, Schwind, Blechen u. a. Verfasser und Verleger sind bei der bildlichen Ausstattung von der Absicht geleitet worden, möglichst Wertvolles und Unbekanntes zu bieten; Wort und Bild sollen sich nach ihrem Wunsche ergänzen, aber nicht eins das andere überflüssig machen. Die künstlerische Ausstattung der Bücher stammt von Karl Walser.

Digitized by Google

Ein Meister des

deutschen Rokoko

Georg David Matthieu

(1737—1778)

Von Prof. Ernst Steinmann und Archivrat Dr. Witte

Mit einführendem Text, ausführlichem beschreibenden Katalog und 40 Tafeln in Lichtdruck

Preis gebunden M. 30.—

Diesen bisher völlig unbekannten Maler des deutschen Rokoko hat Ernst Steinmann zum ersten Male durch seinen Aufsatz in Heft 12 des „Cicerone" weiteren Kreisen bekannt gemacht. Während eine umfassende Ausstellung im Schweriner Museum das Werk — so weit es erreichbar ist — zusammenstellte, will die hier angezeigte Publikation den Maler dauernd dem Besitz der Kunstgeschichte einverleiben.

Die Publikation ist in einer **einmaligen numerierten Ausgabe** von 350 Exemplaren erschienen und zum größten Teil durch Subskription bereits vergriffen.

Man bestelle daher unverzüglich bei einer Buchhandlung oder der unterzeichneten Verlagsfirma

Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Digitized by Google

In zweiter verbesserter und vermehrter Auflage erschien:

Kunstanalysen

aus neunzehn Jahrhunderten

Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken
von Professor Dr. BERTHOLD HAENDCKE

Mit mehr als 200 Abbildungen. Ein Band von 284 Seiten kl. Quart. Geb. 10 Mark

Die Kunst zu sehen ist nur wenigen von vornherein gegeben. Namentlich die Gabe, Kunstwerke richtig zu betrachten und dadurch zu rechtem, vollkommenem Genusse zu gelangen, fehlt gar vielen, auch von denen, welche sich für Kunst und Kunstwerke interessieren und sich damit, sei es zum Studium oder nur zur Freude und Erbauung, beschäftigen. Obiges Werk will nun all denen ein Ratgeber und Führer sein, die lernen möchten ein Kunsterzeugnis zu bewerten und sich ein künstlerisch und historisch begründetes selbständiges Urteil zu bilden. Mit einer großen Zahl von Abbildungen, darunter vielen ganzseitigen Bildern geschmückt, bietet das verdienstvolle Werk des bekannten Kunstschriftstellers und Dozenten an der Königsberger Universität zugleich eine anschauliche Übersicht über die Kunstentwicklung in christlicher Zeit und erhält dadurch den Charakter einer illustrierten Kunstgeschichte, welche in dieser Form vielen Kunstfreunden sicherlich sehr willkommen sein wird.

Überaus günstige Beurteilungen des Werkes liegen vor:

„Eines der klügsten und den Geist aufs beste ordnenden Kunstbücher" nennt es die „Österreichische Rundschau".

„Ein wundervoll ausgestattetes Werk" sagen von ihm die „Hamburger Nachrichten".

„Immer ist es eine Freude, diesem Führer zur Kunst zu folgen, und man kann nur wünschen, daß das kunsterzieherisch hochbedeutsame Werk die Verbreitung findet, die es verdient, daß Lernende, Lehrende und kunstliebende Laien zu ihm greifen in der Überzeugung, daß alle Kunst, die ihren bestimmenden Ursachen nach erkannt ist, doppelt unverlierbar im Herzen bewahrt wird", so äußert sich die „Königsberger Allgemeine Zeitung". — Auch ernst urteilende Fachblätter haben sich anerkennend über Haenddkes Kunstanalysen ausgesprochen:

„Endlich ein Werk, das man freudigen Herzens loben kann!" schreibt die „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" und Prof. Zarnckes „Literarisches Zentralblatt" bezeichnet Haenddkes Buch als

„Ein populäres Werk im besten Sinne des Wortes".

Verlag von George Westermann in Braunschweig

Digitized by Google

Prachtwerk in vornehmster Ausstattung ein Entzücken für jeden Kunstfreund

Kürzlich ist erschienen:

Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten

Herausgegeben von Ernst Lemberger

Mit einem Abriß der Geschichte der Bildnisminiatur in Europa, 75 farbigen Faksimiletafeln und einem Künstlerlexikon der Miniaturmalerei

Vornehm und reich gebunden M. 30.—

Wer sich über diese graziöse Kunst unterrichten will, dem wird dieses Werk willkommen sein. Die Vorlagen für die nachgebildeten Meisterwerke entstammen den bedeutendsten Sammlungen; es befinden sich darunter zahlreiche Stücke aus dem Besitz des Königs von Württemberg, des Großherzogs von Hessen, des Großherzogs von Sachsen-Weimar usw.; auch die berühmten Wiener Sammlungen sind entsprechend berücksichtigt. Die Ausstattung ist die denkbar vornehmste — die Tafeln stellen unzweifelhaft das Vollkommenste dar, was bezüglich der Originaltreue in der Nachbildung von Bildnisminiaturen bisher erreicht wurde.

Der größte Teil der Auflage befindet sich in festen Händen. Der Vorrat ist nur noch gering. Ein Neudruck findet nicht statt

Stuttgart — Deutsche Verlags-Anstalt

Digitized by Google

KLASSIKER DER KUNST
IN GESAMTAUSGABEN

Reich illustrierte, vornehm in Leinen gebundene Bände

1. **Raffael.** Von Georg Gronau. 275 Abbildungen . . . . . M. 8.—
2. **Rembrandts Gemälde.** Von W. R. Valentiner. 643 Abbildungen . . . . . M. 14.—
3. **Tizian.** Von Oskar Fischel. 284 Abbildungen . . . . . M. 8.—
4. **Dürer.** Von Val. Scherer. 473 Abbildungen . . . . . M. 10.—
5. **Rubens.** Von A. Rosenberg. 551 Abbildungen . . . . . M. 12.—
6. **Velazquez.** Von W. Gensel. 172 Abbildungen . . . . . M. 7.—
7. **Michelangelo.** Von Fritz Knapp. 169 Abbildungen . . . . . M. 6.—
8. **Rembrandts Radierungen** Von H. W. Singer. 408 Abbildungen . . . . . M. 8.—
9. **Schwind.** Von O. Weigmann. 1265 Abbildungen . . . . . M. 15.—
10. **Correggio.** Von G. Gronau. 196 Abbildungen . . . . . M. 7.—
11. **Donatello.** Von Paul Schubring. 277 Abbildungen . . . . . M. 7.—
12. **Uhde.** Von H. Rosenhagen. 285 Abbildungen . . . . . M. 10.—
13. **van Dyck.** Von E. Schaeffer. 537 Abbildungen . . . . . M. 15—
14. **Memling.** Von K. Voll. 197 Abbildungen . . . . . M. 7.—
15. **Thoma.** Von H. Thode. 874 Abbildungen . . . . . M. 15.—
16. **Mantegna.** Von F. Knapp. 200 Abbildungen . . . . . M. 8.—
17. **Rethel.** Von Jos. Ponten. 300 Abbildungen . . . . . M. 9.—
18. **Fra Angelico.** Von F. Schottmüller. 327 Abbildungen . . . . . M. 9.—
19. **Liebermann.** Von G. Pauli. 304 Abbildungen . . . . . M. 10.—
20. **Holbein der Jüngere.** Von Paul Ganz. 252 Abbildungen . . . . . M. 9.—

In Vorbereitung: **Dou — Hals — Murillo — Botticelli — Jan Steen — Leonardo da Vinci — Watteau u. a.**

„Die Klassiker der Kunst gehören zu den wenigen unter zahllosen ähnlichen Veranstaltungen, welche einem wirklichen Bedürfnis entsprechen." (Prof. Dr. Ernst Steinmann i. d. Deutsch. Literaturzeit.)

Seitenstück zu den Gesamtausgaben der Literatur-Klassiker

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART

Digitized by Google

DELPHIN VERLAG

MÜNCHEN GISELASTR. 25

EL GRECO VON AUGUST L. MAYER

Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt „EL GRECO"

50 Abbildungen. Preis kart. M. 4.—

Über diese erste deutsche Greco-Monographie urteilt Dr. Georg Biermann im Berliner Tageblatt: „Mayer, der als einer der besten Kenner der Kunst dieses Landes wie kein Zweiter berufen war, die Greco-Monographie zu schreiben, hat sich seiner Aufgabe im ganzen mit Geschmack erledigt und ein kunstwissenschaftlich ganz vorzügliches Buch geschrieben, dem ein reicher Abbildungsschmuck zur Seite steht."

FRANCISCO DE GOYA / TAUROMACHIE

Faksimile-Ausgabe in 43 Heliogravüren 400 numerierte Exemplare. Herausgegeben von Dr. H. PALLMANN, Direktor der Königl. graph. Sammlung, München

Ausgabe auf Bütten M. 75.— Luxusausgabe auf Japan M. 120.—

Prof. Valerian von Loga schreibt: „Diese Publikation der Tauromachie wird jeder Verehrer von Goyas Kunst — doch wozu die Einschränkung — jeder Kunstfreund mit Freuden begrüßen. Die vorzüglichen Reproduktionen nach einem selten schönen Exemplar geben den vollkommensten Ersatz für das Original."

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

ALTHOLLÄNDISCHE MALEREI

Gemälde von holländischen und vlämischen Meistern, die sich in Rathäusern, kleinen Museen, Kirchen, Stiften, Waisenhäusern, Senatszimmern etc. und in Privathäusern befinden. Ausgewählt und beschrieben von Professor **Dr. W. Martin,** Haag und **E. W. Moes,** Amsterdam.

Jährl. 12 Lieferungen im Format 26×36 cm. Preis pro Lieferung mit 6 Tafeln u. beschreib. Text bei Subskription auf einen Jahrg. M. **2.50**, Preis f. d. Jahrg. M. **30.—**, Leinwandmappe dazu M. **4.—**

Die Publikation bedeutet eine Fundgrube kunstgeschichtlicher Erkenntnis und ist als solche in ihrer Art einzig Sie ist unentbehrlich für **Sammler, Kunstgelehrte, Kunsthändler, Museen, Bibliotheken, kunstwissenschaftliche Institute.** Bisher erschienen:

Lieferung 1: FRANZ HALS, Zwei lachende Knaben (Leerdam) / PIETER CLAESZ, Stilleben (Leerdam) JAKOB BACKER, Bildnis d. Johannes Wtenbogaert (Amsterdam) / JOHANNES LINGELBACH, Der Dam zu Amsterdam (Rathaus z. A.) / JAN VAN SCOREL, Bildnis des N. Cannius (Amsterdam) / JAN VAN DER HEIJDEN, Stilleben (Privatbesitz Amsterdam)

Lieferung 2: SÜDHOLLÄNDISCHER MEISTER um 1525, Die Legende der heiligen Anna (Schloß Rosendael) FERDINAND BOL, Die Vorsteher des Lepra-Hauses (Amsterdam) / HENDRIK CORNELISZ VAN VLIET, Bildnisse (Privatbesitz Leerdam) / PETRUS STAVERENUS, Singendes Ehepaar (Privatbesitz Zwolle) MATTHEUS MOLANUS, Landschaft mit Mühle (Privatbesitz Leerdam) □

Lieferung 3: SAMUEL VAN HOGSTRATEN, Die Vorsteher der „Münze von Holland" im Jahre 1657 (Dortrecht) / FRANZ FLORIS (zugeschrieben) Heilige Familie (Zwolle) / NICOLAES MAES, Bildnis von Jacob de Witt (Dortrecht) / NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1636, Bildnis von Anna von Harest (Zwolle) / JAN VAN GOYEN, Blick auf Dordrecht (Schloß „Het Loo") / MELCHIOR D'HONDECOETER, Hahn, Hennen und Küchlein (Haag) □

Lieferung 4: HENDRIK TEN OEVER, Die Prediger von Zwolle im Jahre 1691 („Groote Kerk" in Zwolle) / JAN VAN SCOREL, Porträts von Pieter Bicker und Anna Codde (Baronin Schimmel-Penninck van der Oye) / UNBEKANNTER MEISTER AUS DEM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS, Porträt von Prinz Wilhelm George Frederik von Oranien (Schloß „Het Loo") / JAN VICTORS, Die Prophetin Anna (Dordrecht) / ADAM WILLAERTS, Das Einlaufen der holländischen Flotte in Dover (Privatbesitz Amsterdam) □

Probelieferungen und Prospekte gratis durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes. Vom Verlag nur gegen Einsendung von Mark —.30 in Briefmarken.

Digitized by Google

Empfehlenswerte Festgeschenke:

Adolf von Menzel

Erinnerungen von **Paul Meyerheim.** Mit einem Bilde im Dreifarbendruck, elf Lichtdrucken und einem Faksimile. 8°. Geh. M. 5.— In Originalband (mit Adolf von Menzels Wappen) . . . M. 6.—

Verzeichnis der Abbildungen: 1. Zeichnung von P. Meyerheim: Menzel im Salon der Frau von Schleinitz (Titelblatt) / 2. Menzel vor seinem Krönungsbild 3. Jugendbild nach dem Porträt von Eduard Meyerheim (Königl. Nationalgalerie) 4. Porträt von Caroline Meyerheim, geb. Drake, Aquarelle (Bes.: P. Meyerheim) 5. Porträtskizze von Richard Meyerheim (Zeichnung, Bes.: P. M.) / 6. Ritterhandschuh mit Putten (Federzeichnung, Bes.: P. M.) / 7. Menzels Hand (Gouache, Bes.: Frau Pächter) / 8. Haustür in Kissingen (Bleistiftzeichnung, Bes.: P. M.) / 9. Restaurant auf der Pariser Weltausstellung 1867 (Ölbild, Hochzeitsgeschenk an P. M.) / 10. Bei Meissonier (Ölbild, Bes.: Levi Strauß in San Franzisko; hierzu erklärender Brief, Faksimile) / 11. Mädchenstudie (Zeichnung, Bes.: P. M.) / 12. Jungbrunnen, Dekoration einer Tonne Kaviar (Geschenk zum 70. Geburtstage an Ed. Meyerheim)

Alt-Berlin

Von Dr. **Ernst Consentius.** Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 4°. Mit 10 Abbild. auf Tafeln und 2 Plänen. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.—

Friedrich der Große

Ein Bild seines Lebens und seiner Zeit. Von Dr. **Herman von Petersdorff,** Königl. Archivrat. Dritte, verbesserte Auflage. Mit 280 zeitgenössischen Bildern, 26 faksimilierten Schriftstücken, Beilagen und Plänen. 4°. In Originaleinband gebunden . . M. 10.—

Verlag von Gebrüder Paetel (Dr. Georg Paetel) in Berlin W.

Digitized by Google

Meister der Graphik

Herausgegeben von Dr. Hermann Voss

Bisher erschienen:

Bd. 1: **Jacques Callot** Von Hermann Nasse
Mit 46 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 10.–, gebunden M. 12.–

Bd. 2: **Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E.S.** Von Max Geisberg
Mit 70 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Bd. 3: **Albrecht Altdorfer und Wolf Huber**
Von Hermann Voss
Mit 63 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 12.–, gebunden M. 14.–

Bd. 4: **Francisco de Goya** Von Valerian von Loga
Mit 72 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Bd. 5: **Die Nürnberger Kleinmeister**
Von Emil Waldmann
Mit 60 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Soeben erschienen:

Bd. 6: **Giov. Battista Piranesi** Von Albert Giesecke
Mit 63 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Es folgen Bände über Rembrandt, Wenzel Hollar, die holländischen Sittenbildradierer und andere.

Die „Meister der Graphik" sind als eines der wertvollsten Unternehmen auf künstlerischem und kunstgeschichtlichem Gebiete anerkannt. Sie sind Handbücher des Kupferstiches, die mustergültige Reproduktionen mit einem geistvoll geschriebenen und wissenschaftlich fundierten Text verbinden.

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Digitized by Google

WEIHNACHTSKATALOG
VEREINIGTER VERLEGER

DAS BUCH DES JAHRES 1911

C.H.BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG (OSCAR BECK)
BRUNO CASSIRER / PAUL CASSIRER
EUGEN DIEDERICHS / S. FISCHER VERLAG
EGON FLEISCHEL & CO. / JULIUS HOFFMANN
KLINKHARDT & BIERMANN UND
DR. WERNER KLINKHARDT
LITERARISCHE ANSTALT RÜTTEN & LOENING
GEORG MÜLLER VERLAG / R. PIPER & CO.
HERMANN & FRIEDRICH SCHAFFSTEIN
SCHUSTER & LOEFFLER / R. VOIGTLÄNDERS VERLAG
DER TEMPEL · VERLAG / JULIUS ZEITLER
HYPERION-VERLAG HANS VON WEBER
JULIUS BARD

In allen Buchhandlungen vorrätig, oder frei und kostenlos durch die Geschäftsstelle
DER TEMPEL · VERLAG · LEIPZIG · SEEBURGSTR. 57

Digitized by Google

Neuerscheinungen aus dem Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Die niederländische Marinemalerei

Von FRED C. WILLIS

Mit 62 Abbildungen auf 32 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 12.—, gebunden M. 14.—

Dies Buch behandelt einen Zweig der Malerei der dem Charakter keines Volkes näher stand als dem der Niederländer. Zum erstenmal wird hier das Gebiet der Marine als Ganzes in seiner Gesamtentwicklung vom Jahre 1400—1700 dargestellt und aus dem übrigen Rahmen der holländischen Kunst herausgenommen, ähnlich wie es Jantzen in seinem Buch über das niederländische Architekturbild auf einem verwandten Gebiet getan hat. Dabei ergab sich die Gelegenheit, neben den bekannten Seemalern auch manchem vergessenen Namen wieder zum Leben zu verhelfen und die Auswahl des Abbildungsmateriales hat in erster Linie noch nicht publizierte Gemälde berücksichtigt, die den Kreis des Bekannten vielsagend erweitern. Forschern wie Sammlern wird mit dieser Publikation eine Gabe geboten, die nicht zuletzt ihres interessanten malerischen Stoffes wegen willkommen sein wird.

Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler

Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts von RUDOLF OLDENBOURG

Mit 29 Abb. auf 25 Tafeln. Geh. 5 M., geb. 6 M.

Als Vorläufer Rembrandts hat Thomas de Keyser ein besonderes Interesse. Seine Bedeutung liegt in dem Anteil an der Ausbildung des Porträts, das in Rembrandt seinen höchsten Ausdruck fand. De Keyser gelingt es, das Wesen der Bildnismalerei bedeutsam zu erweitern und selbst während der Tätigkeit des größeren Zeitgenossen ringt er um die gleiche Bewältigung aller luministischen Probleme.

Für die kunstgeschichtliche Forschung bedeutet daher die Arbeit Oldenbourgs eine notwendige und nützliche Ergänzung. Sie schließt sich mittelbar einer so verdienstvollen Untersuchung an, wie sie Kurt Freise über Pieter Lastman veröffentlicht hat. Auch in der Monographie über de Keyser ist illustrativ der Hauptnachdruck auf unbekannte und wichtige Arbeiten gelegt worden und das Buch bedeutet im Ganzen eine der wertvollsten Ergänzungen für die Erkenntnis holländischer Kunst im 17. Jahrhundert.

Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte

Von AUGUST L. MAYER

Mit 71 Abbildungen auf 60 Tafeln. Geheftet M. 20.—, gebunden M. 22.50

Kapitelübersicht: Vorwort. 1 Die Sevillaner Malerzunft. 2. Anfänge. 3. Die Romanisten. 4. Ruelas und seine Schule. 5. Pablo Legote. 6. Herrera der Ältere und sein Kreis. 7. Zurbaran. 8. Velazquez. 9. Murillo. 10. Valdes Leal und seine Schule. Anhang. Dokumente. Namensverzeichnis. Ortsverzeichnis

Spanien war bis vor kurzer Zeit das Stiefkind der Kunstgeschichte. Außer Justi und einigen wenigen anderen Forschern hat niemand grundlegend auf diesem Gebiete gearbeitet. Und doch steckt hier eine Zukunft der Wissenschaft, die mit reichen Ergebnissen aufwartet und dem Forscherfleiße doppelt lohnen wird. Indes so reich auch die Vorarbeiten sind, so augenfällig ist der Mangel an fundamentalen Handbüchern. Und ein solches — das erste in dieser geschlossenen abgerundeten Form — ist Mayers umfangreiche Arbeit über die Sevillaner Malerschule. Hier wird ein Kunstzentrum entwicklungsgeschichtlich umschrieben, das in der Geschichte Spaniens eine ähnliche Rolle gespielt hat wie Venedig im Rahmen der italienischen Kunst. Hier erlebt die Kunst in spanischen Velazquez und Murillo eine ähnliche Höhe wie die italienische in Tizian, und Michelangelo. Manche Einzeluntersuchung dieses umfangreichen Werkes ist früher erstmalig in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" publiziert worden und gerade diese Beiträge haben den Verfasser als einen der besten Kenner spanischer Kunstgeschichte ausgewiesen. Die Sevillaner Malerschule ist ein grundlegendes Handbuch, das auf die Dauer jedem Kunsthistoriker und Sammler unentbehrlich sein wird. Es ist die erste Vorstufe einer großen Geschichte der spanischen Malerei, die uns der Verfasser für die nächsten Jahre versprochen hat.

:: Spezialprospekte durch die Verlagsbuchhandlung ::

Digitized by Google

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Der Garten.

Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung
Von **AUGUST GRISEBACH**

Mit 88 Abbildungen auf 65 Tafeln . . . . . geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—

INHALT: Erstes Kapitel: Der geometrische Garten. I. Der Lust- und Wurzgarten im Mittelalter. II. Der Lustgarten der Renaissance in der Ebene. — Zweites Kapitel. Der architektonische Stil im Lustgarten des Barock. I. Architektonische Mittel. II. Repräsentanten des Stils. — Drittes Kapitel. Besondere Typen. 1. Klostergärten. 2. Botanische und Nutzgärten. 3. Der Blumengarten im 17. Jahrhundert. 4. Die Orangerie. 5. Il Giardino secreto. 6. Der Hausgarten. 7. Öffentliche Gärten im Mittelalter. — Viertes Kapitel. Entwicklung einzelner Gartenteile seit der Renaissance. 1. Das Parterre-Ornament. 2. Laubgang und Allee. 3. Boskettraum, Hecke, Baumfiguren. 4. Die Insel. 5. Das Labyrinth. 6. Das Wasser. Anhang. I. Gartenstil in der Architektur. 1. Grotten. 2. Gartenfassaden. 3. Loggiendekoration. Gartensäle. II. Gartenskulpturen. 1. Statuen. 2. Vasen. — Fünftes Kapitel. Der Gartenrevolution im 18. Jahrhundert. — Literaturverzeichnis. — Register.

Literarisches Zentralblatt: Grisebach liefert eine durch strenge Systematik umfassende Kenntnis des Stoffes, sichere Erfassung des Typischen ausgezeichnete Arbeit. Jedem Gebildeten unserer Tage hat das Buch viel zu sagen, denn es ist sachlich und fesselnd, bringt den Stoff nicht als sachgelehrten Wust, sondern in taktvoller Wahl und straffer Gliederung, begleitet den Text mit wertvollem Anschauungsmaterial. Ein starker an Adolf Hildebrandt geschulter Sinn für das kunstmäßig Gewollte, organisch Gegliederte hat sich dies oft behandelte, aber schwer zu beherrschende Gebiet leicht und sicher unterworfen.

Dekorative Kunst: In der geistreichen, streng sachlichen Darstellung dieser Entwicklung im Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Leben und dem Empfinden der Generationen, die diese wechselnden Gartenformen auf architektonischer Grundlage schufen, liegt ein Hauptreiz des wertvollen Werkes, das auch in der wohldurchdachten Erörterung aller gartenkünstlerischen Einzelfragen mancherlei Anregungen gibt und vieles mit anderen Augen sehen lehrt.

Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule

Von PAUL KAUTZSCH

Mit 20 Tafeln in Lichtdruck. Geh. 8 M., geb. 10 M.

Bei dem allgemeinen Stande der Forschung auf dem Gebiete der deutschen Plastik, die sich heute in der Hauptsache darum bemüht, die Stileigentümlichkeiten von Lokalschulen festzustellen, war es die Absicht des Verfassers, auch am Mittelrhein eine Anzahl stilistisch verwandter Werke zu einer Gruppe zu vereinigen. Er ging dabei — gleichzeitig mit G. Dehio — von den großen Grabdenkmälern im Mainzer Dom aus, und es gelang ihm an der Hand glücklicher Urkundenfunde und auf Grund des einzigen beglaubigten Werkes, der Kreuzigungsgruppe auf dem ehemaligen St. Peterskirchhof in Frankfurt, in Hans Backoffen, dem Hofbildhauer der Erzbischöfe von Mainz, das Haupt einer bedeutenden Schule festzustellen, dem als solchem die gleiche Bedeutung wie seinem Lehrer Riemenschneider in Würzburg oder Veit Stoß in Nürnberg zusteht. Das Werk Backoffens weist, chronologisch auf dem Wege eingehender Stilvergleichung aufgezeichnet, deutlich die Entwicklung des Meisters, der allmählich unter dem Einfluß der Renaissance-Stimmung zu einem eigenen, neuen Stil sich hindurchringt. Dieser Stil steht zum erstenmal im Grabmal des Uriel v. Gemmingen fertig vor uns. Die große Anzahl von Schularbeiten ließ sich teils um den Meister der Halleschen Domskulpturen, teils um einen in Oppenheim ansässigen Schüler gruppieren. Im ganzen bietet das Buch die erstmalige Zusammenstellung des Materials für die Geschichte der Mainzer Plastik von 1500—1530.

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAGSBUCHHANDLUNG / LEIPZIG

Digitized by Google

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Pilgerfahrten in Italien

Von O. von Gerstfeldt und Ernst Steinmann

Mit 12 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.50, in Leder M. 10.—

Das Buch ist für alle diejenigen bestimmt, die Italien kennen und der alten Kunst und Kultur des Landes nahestehen. Diese Auswahl von Beiträgen zweier Menschen, die sich innerlich in ihrer Liebe zu Italien begegnen, ist ebenso reizvoll durch ihren wissenschaftlichen Wert wie durch die hohe künstlerische Form, in der sie zum Leser sprechen. Der äußeren Ausstattung des Buches wurde die größte Sorgfalt zugewandt.

Aus dem INHALT: Mailand. Am Hofe der Sforza / Cadenabbia. / Venedig. Der Karneval von Venedig. / Cremona. Cremona und sein Meister. / Florenz. Emilia Peruzzi. San Marco. Francesco Landini degli Organi. Das Geheimnis des Meisters. / Foligno. Rom. Die Flora des Forum Romanum. Michelangelo-Erinnerungen in Rom. Venus und Violante. Papstdenkmäler in den vatikanischen Grotten. Römische Villen. Römische Gesänge. Caprarola, das Lustschloß des Alessandro Farnese. / Pästum. / Capri.

Die

norwegische Malerei

im neunzehnten Jahrhundert

Von **ANDREAS AUBERT**

Mit 100 Abbildungen. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.50

INHALT: I. Dahl als Begründer der norwegischen Malerei. II. Dahls Schule. Thomas Fearnley. III. Die Dusseldorfer Schule. Tidemand als Urheber der Volkslebensbilder. Der Hochsommer der Romantik bis zu Cappelens Tod. IV. Gude, eine Zentralgestalt in der norwegischen Malkunst. V. Das heimische Kunstleben bis zu Eckersbergs Tod. VI. Intermezzo. VII. Die Jungen in München in den 70er Jahren. VIII. Über Paris und wieder heim. IX. Die Kunst der 80er Jahre. Krohg und Werenskiold. X. Die Kunst der 80er Jahre. Die Älteren. XI. Die Kunst der 80er Jahre. Die Neuen. XII. Die Kunst der 90er Jahre. Der Einfluß Dänemarks. Die Neuromantik, Snorre und Gerhard Munthes dekoratives Einsetzen. Schlußwort.

Den Freunden der modernen Kunst erschließt das Aubertsche Werk ein bedeutsames Kapitel neuerer Kunstgeschichte. Denn es ist nicht wenig, was gerade Norwegen auf dem Gebiete der Malerei geleistet hat. Seine künstlerische Entwicklung geht lange Zeit der deutschen parallel und Männer wie Dahl und Gude gehören fast unmittelbar zur Düsseldorfer Schule. Als aber um die siebziger Jahre auch hier oben im Norden die Revolution einsetzt, da findet sich das spezifisch Norwegische in der Kunst zu neuen Formen zusammen. Männer wie Thaulow, Werenskiold und Krohg waren die großen Entdecker dieser Jahre. Ihnen sind die Jungen gefolgt, unter denen sich markante Erscheinungen wie Edward Munch so schnell auch im übrigen Europa durchgesetzt haben. Auberts Buch bildete ursprünglich einen Teil des großen norwegischen Nationalwerkes, das um die Jahrhundertwende erschien. Es hat seitdem bereits einige Auflagen erlebt.

KLINKHARDT & BIERMANN
Verlagsbuchhandlung · LEIPZIG

Unentbehrlich für Sammler französischer Kunst

W. BÜRGER-THORÉ

Französische Kunst im 19. Jahrhundert

Deutsche Bearbeitung von
A. SCHMARSOW
und B. KLEMM

Preis: In Geschenkkarton (drei Bände) zusammen . . . . . Mark 15.—
Der 3. Band enthält ein ausführliches Namensregister mit Hinweisen usw.

KLINKHARDT & BIERMANN
VERLAG · LEIPZIG

Digitized by Google

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

DIE DARSTELLUNG DES JÜNGSTEN GERICHTES

an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Von W. H. v. d. MÜLBE, Privatdozent an der Königl. techn. Hochschule in Hannover. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck. Geh. 5 M., geb. 6 M.

Die Darstellung des jüngsten Gerichts in der bildenden Kunst ist wiederholt der Gegenstand kunstgeschichtlicher Betrachtungen gewesen. Doch ist all diesen Arbeiten eine Lücke gemeinsam. Nirgends sind die Darstellungen des Weltgerichtes, die uns die romanische und gotische Skulptur Frankreichs bietet, genügend gewürdigt worden, obwohl sich gerade auf diesem Gebiete eine der bedeutungsvollsten Entwicklungen vollzogen hat. Die Weltgerichtsbilder an französischen Kirchen sind nach zwei Seiten hin interessant: Einmal durch die Art wie sie die Darstellung anderer Länder beeinflußt haben, dann aber auch an sich durch die logische Entwicklung des Themas, die zu einer feststehenden Darstellungsweise führte, zu einem unzertrennlichen Glied der französischen Gotik überhaupt. Erst auf Grund dieser Dokumente französischer Kunstgeschichte wird auch das Weltgerichtsbild außerhalb Frankreichs verständlich. Das Thema selbst ist bei aller Spezialisierung im Zusammenhang mit den allgemeinen kunstgeschichtlichen Fragen behandelt. Aus der Vorgeschichte heraus erschließt sich die Gesamtentwicklung des Bildes. Der Absicht der Untersuchung gemäß liegt daher deren Schwerpunkt nicht in den Fragen der Datierung und der Stilkritik, sondern in der harmonischen Gestaltung eines Themas, das von der kunstgeschichtlichen Forschung in dieser Form noch nicht berührt worden ist.

∴ Verlag von ∴
Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Barock und Klassizismus

Studien zur Geschichte der Architektur Roms

von

KONRAD ESCHER

Mit einem Titelbild und 42 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln

Geheftet M. 12.—, gebunden M. 14.—

Der Verfasser gibt in diesem Werke einen genauen Überblick über die Baugeschichte Roms im Zeitalter des Barockstils und über das Wesen und die Entwicklung der Architektur im 17. und 18. Jahrhundert. Allen Kunsthistorikern, Architekten und Verehrern römischer Baukunst sei dieses Buch wärmstens empfohlen.

Kunstwissenschaftliche Studien

Herausgegeben in Verbindung mit den
Monatsheften für Kunstwissenschaft

Bisher erschienen

1. **Giotto und seine Stellung in der gleichzeitigen Florentinischen Malerei.** Von Prof. Dr. Oswald Sirén.
   Mit 35 Abb. auf 26 Tafeln. Geh. M. 9.—, geb. M. 10.—.
2. **Niederländische Gemälde der Sammlung Hölscher-Stumpf.** Von Prof. Dr. Max Gg. Zimmermann.
   Mit 5 Abbildungen im Text und 27 ganzseitigen Abbildungen auf Tafeln. Geh. M. 14.—, geb. M. 15.—.
3. **Die Erztaufen Norddeutschlands.** Von Dr Albert Mundt.
   Mit 69 Abb. auf 37 Tafeln. Geh. M. 9.—, geb. M. 10.—
4. **Bramante und Raffael.** Von Prof. Dr. Julius Vogel. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.50.
5. **Pieter Lastman.** Sein Leben und seine Kunst. Von Dr. Kurt Freise.
   Mit 44 Abb. auf 12 Tafeln. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.50.
6. **Die Darstellung des jüngsten Gerichtes** an den roman. und got. Kirchenportalen. Von Dr. W. H. v. d. Mülbe.
   Mit 30 Abb. auf 15 Tafeln. Geh. M 4.50, geb. M. 6.—.

Klinkhardt & Biermann :: Leipzig

Digitized by Google

KLINKHARDT & BIERMANN, Verlagsbuchhandlung, LEIPZIG

STÄTTEN DER KULTUR

HERAUSGEGEBEN VON DR. GEORG BIERMANN

Jeder Band geh. 3 M.
geb. 4 M., in Leder 5 M.

Die Bände dieser **reich illustrierten und künstlerisch ausgestatteten** Sammlung von Städte-Monographien gehören seit ihrem Erscheinen zu den beliebtesten Geschenkbüchern, die der Freund alter Geschichte und Kunst gebildeten und reisefreudigen Menschen darzubieten hat. Sie halten die Erinnerung fest an Gesehenes und Erlebtes und sind ideale Begleiter für Menschen, die vom Geist des Vergangenen mehr zu erfahren wünschen, als es die üblichen Reiseführer zu geben vermögen. Den Kunstfreund im besonderen sollten sie stets begleiten. Neben den alten Kulturstätten in Deutschland, denen vor allem das Programm dieser Sammlung galt, sind Italien und Spanien bisher würdig vertreten und darüber hinaus auch der Orient. Die Gründlichkeit und Gediegenheit des Inhalts, die geschmackvolle und fesselnde Form der Darstellung, die anmutige Ausstattung und Illustrierung haben diesen Bänden vor anderen sehr schnell die Sympathie weitester Kreise eingetragen.

Bd. 1. **Berlin.** Von Wolfgang von Oettingen.
Bd. 2. **Frankfurt a. M.** Von Paul Ferdinand Schmidt.
Bd. 3. **Bremen.** Von Karl Schaefer.
Bd. 4. **Rothenburg o. d. T.** Von H. Uhde-Bernays.
Bd. 5. **Leipzig.** Von Ernst Kroker.
Bd. 6. **Danzig.** Von August Grisebach.
Bd. 7. **Luzern,** der Vierwaldstätter See und d. St. Gotthard. Von Herm. Kesser.
Bd. 8. **Wien.** Von Franz Servaes.
Bd. 9. **Lübeck.** Von Otto Grautoff.
Bd. 10. **Altholland.** Von Josef August Lux.
Bd. 11. **Köln.** Von Egbert Delpy.
Bd. 12. **Granada.** Von Ernst Kühnel.
Bd. 13. **Weimar.** Von Paul Kühn.
Bd. 14. **Dresden.** Von Willy Doenges.
Bd. 15. **Sanssouci.** Von Karl F. Nowak.
Bd. 16. **Neapel.** Von Th. von Scheffer.
Bd. 17. **Umbrische Städte** (Orvieto, Narni u. Spoleto) Von O. von Gerstfeldt.
Bd. 18. **Algerien.** Von Ernst Kühnel.
Bd. 19. **Sizilien.** Von Felix Lorenz.
Bd. 20. **Augsburg.** Von Pius Dirr.
Bd. 21. **Rostock** und **Wismar.** Von W. Behrend.
Bd. 22. **Urbino.** Von Paul Schubring.
Bd. 23. **Hermannstadt.** Von W. Bruckner.
Bd. 24. **Toledo.** Von Max von Boehn.
Bd. 25. **Mailand.** Von Felix Lorenz.
Bd. 26. **Brüssel.** Von Fr. Stahl.
Bd. 27. **Braunschweig.** Von Jonas P. Meier.
Bd. 28. **Basel.** Von Emil Major.

Band 1—25 werden auch als Bibliothek in Geschenkkassette
jeder Band **in einem aparten Einband mit reich in Gold geprägtem Lederrücken zusammen** zum Preise von **Mark 100.—** abgegeben.

In dieser Form bilden die „Stätten der Kultur" den schönsten Schmuck für den Bücherschrank und ein Dokument moderner Kunst und Gelehrsamkeit, das immer aufs neue Anregung und Belehrung gewährt. Freunden von schönen Büchern sei diese Ausgabe zur Anschaffung besonders empfohlen. Einzelne Bände werden in dieser Ausstattung nicht abgegeben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Neuerscheinungen aus dem Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

Giovanni Battista Piranesi

Von Albert Giesecke (Meister der Graphik / Band VI)

Mit 1 Titelbild und 63 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 16.—, geb. M. 18.—

Piranesi durfte in den „Meistern der Graphik" nicht fehlen. Sein vielgestaltiges Werk, in dem er die Denkmäler Roms in der Goetheschen Zeit verewigt hat, ist ebenso bedeutend seiner künstlerischen Schönheit willen wie wichtig als Quellenmaterial für den Gelehrten. Der Arbeit Gieseckes aber darf man nachrühmen, daß sie wissenschaftliche Qualität mit dem Reiz der literarisch ansprechenden Form verbindet.

Carl Aldenhoven
Gesammelte Aufsätze

Herausgegeben von Dr. A. Lindner

Mit 2 Heliogravüren nach Porträts des Verfassers. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—

Das Buch ist ein Lebensbild des Verfassers in seinen eigenen Werken und zugleich eine späte literarische Ehrung, die Freunde dem verdienten verstorbenen Kunstgelehrten und ehemaligen Kölner Museumsdirektor zuteil werden ließen. Es stellt eine Auswahl des Besten dar, was Aldenhoven in einem reichen Leben in erster Linie über alte und neuere Kunst geschrieben und gerade unter diesen Essays findet sich vieles, was durch die Fülle der Gedanken ebenso wie durch die Schönheit der Form fesselt.

Stätten der Kultur
Band XXVIII

BASEL

Von
Dr. Emil Major

In reicher illustrativer Ausstattung. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—, in Leder M. 5.—

Majors Arbeit verwebt Geschichte und Kunst in eins und weiß die große Vergangenheit Basels im Geiste ihrer künstlerischen Denkmäler zu erklären. Das Buch ist somit eine richtige Kulturgeschichte der Stadt, die über die reine Kunstgeschichte weit hinausgekommen ist.

Graphisches Institut Julius Klinkhardt, Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND
JAN 1952

Digitized by Google

Digitized by Google