



## 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** 340203 DUPL

PROPERTY OF  
*University of  
Michigan  
Libraries*

1817



ARTES SCIENTIA VERITAS









**MONATSHEFTE**  
FÜR  
**KUNSTWISSENSCHAFT**

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

**V. JAHRGANG 1912**



**VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG**



N  
3  
.M74

**ABHANDLUNGEN** .....**Heft 1:**

	Seite
v. Schubert-Soldern, F., Zur Entwicklung der technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel in Dürers Kupferstichen . . . . .	1—14
Simonson, George A., Das Zeremonienstück von Guardi in der Groultsammlung zu Paris . . . . .	15—16
Schaeffer, Emil, Ein Medicäer-Bildnis von Mantegna . . . . .	17—21

**Heft 2:**

Leitsehuh, Fr. Friedrich, Zur Geschichte der Malerei in Würzburg im 15.—16. Jahrhundert . . . . .	41—51
Gaertner, F. W., Zwei bisher unbekannte Jugendwerke Martin Schongauers und Beitrag zur Bestimmung seines vielumstrittenen Geburtsjahres . . . . .	52—60
Dehio, G., Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts	61—62

**Heft 3:**

Voss, Hermann, Vermeer van Delft und die Utrechter Schule . . . . .	79—83
Y Herrera, Francisco Murillo, Ein Gemälde von Juan de Ruelas . . . . .	84
Habicht, V. C., Johannes Zicks Tätigkeit in der Sala Terrena zu Würzburg. . . . .	85—90
Koegler, Hans, Die Holzschnitte des Basler Malers Conrad Schnitt. . . . .	91—94

**Heft 4:**

Escher, Konrad, Das Grabmal des heiligen Ronan in Locronan . . . . .	111—128
David, Harry, Dürers Simsonholzschnitt (B. 2) und Israel von Meckenem . . . . .	129—131
Josephl, W., Die Apostel des Güstrower Doms . . . . .	132—133
Gall, Ernst, Studien zur Geschichte des Chorunganges (I.) . . . . .	134—149

**Heft 5:**

v. Sonnenthal, S., Beiträge zur Bedeutung der sienesischen Malerei des Quattrocento . . . . .	163—176
Weber, Paul, Die Ausgrabungen im Kloster Herrenbreitungen an der Werra . . . . .	177—184
Haendcke, Berthold, Dürers Selbstbildnisse und „konstruierte Figuren“. . . . .	185—189

**Heft 6:**

Grisebach, August, Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts . . . . .	207—215
Bombe, Walter, Der Palazzo Medici-Riccardi und seine Wiederherstellung . . . . .	216—223
Everth, Erich, Bildformat und Komposition in Raffaels Stansen . . . . .	224—229
Benziger, C., Unbekannte Kupferstiche des 15. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Bern	230—232

**Heft 7:**

Schubring, Paul, Die Tongruppe der Pieta in S. Satiro in Mailand . . . . .	249—253
Grisebach, August, Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts (Fortsetzung) . . . . .	254—272
Uhde-Bernays, Hermann, Der Mantegna der Sammlung Weber . . . . .	273—278
Stadler, Franz, Zum Wiederaufbau von Multschers Sterzinger Altarwerk . . . . .	279—281

**Heft 8:**

Hahr, August, Donatellos Bronze-David und das Praxitelische Erosmotiv . . . . .	303—310
Geisberg, Max, Teigdruck und Metallschnitt . . . . .	311—320
Voss, Hermann, Venus entwaffnet den Cupido . . . . .	321—322

**Heft 9:**

Mayer, August L., Der Meister des „Borro“-Bildes . . . . .	343—345
Bombe, Walter, Urkundliches aus dem Archiv der Mercanzia in Florenz . . . . .	346—357
Gall, Ernst, Studien zur Geschichte des Chorunganges (II.) . . . . .	358—376

<b>Heft 10:</b>	<b>Seite</b>
Gebhardt, Carl, Giovanni d'Alemagna . . . . .	395—403
Haendcke, Berthold, Der niederländische Einfluß auf die Malerei Toskana-Umbriens im Quattrocento von ca. 1450—1500 . . . . .	404—419
Kritzinger, H. H., Die Madonna di Foligno . . . . .	420—425
 <b>Heft 11:</b>	
Baer, Leo, Der Hausbuchmeister Heinrich Mang und Hans Schnitzer von Armsheim . . . . .	447—455
Bombe, Walter, Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino . . . . .	456—474
Grill, Erich, Die große thronende Maria im Kirchenraum des Großh. Landesmuseums zu Darmstadt . . . . .	475—479
 <b>Heft 12:</b>	
Gebhardt, Carl, Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts . . . . .	495—507
Gall, Ernst, Studien zur Geschichte des Chorunganges (III.) . . . . .	508—519
Zoege von Manteuffel, K., Paul Casteels . . . . .	520—523

## MISZELLEN .....

### Heft 1:

Tietze, Hans, Ergänzende Bemerkungen zum beschreibenden Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich (Adalbert Graf zu Erbach Fürstenau), S. 22—24.

Der jüngere Canaletto und seine Radierungen (P. Ettinger), S. 24—26.

### Heft 2:

Gotische Kölner Plastiken im Depot des Großherzoglich Hessischen Landesmuseums zu Darmstadt (V. C. Habicht), S. 63—65.

Das König Wenzel-Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg (Hugo Kehrer), S. 65 bis 67.

### Heft 3:

Eine Zeichnung des Theodokopulos (Albertina) (Joseph Meder), S. 95.

Zu Matthias Grünewald (Ed. Firmenich-Richartz), S. 96—97.

Zu Leonardo da Vincis Brustbild eines Engels (E. Möller), S. 97—98.

### Heft 4:

Jonas Bubenka, ein ungarischer Holzschnneider des 17. Jahrhunderts (Z. Takács), S. 150.

### Heft 5:

Eine Handzeichnung Grecos in der Albertina? (A. L. Meyer), S. 190.

Flämische Künstler im Ausland (F. Marcus), S. 190—191.

### Heft 6:

Eine Zeichnung J. Callots in der Kgl. Graphischen Sammlung zu München (Herm. Nasse), S. 233—234.

### Heft 8:

Über die Abstammung des Veit Stoss (P. Ettinger), S. 323—325.

Ein unveröffentlichter Abel Grimmer (Herm. Nasse), S. 325—327.

### Heft 9:

Contribution à l'Étude du peintre Suttermans (P. Baudier), S. 377—378.

Ein Bild des Utrechter Malers Luemen van Portengen (E. Rosenthal), S. 378—380.

### Heft 10:

Zur Sienesischen Malerei des Quattrocento (S. v. Sonnenthal), S. 426—429.

Ein unbekannter Brief d. Malers Parrasio Michele (Constance J. Ffoulkes), S. 429—431.

Grünewald-Schule in Frankfurt (Carl Gebhardt), S. 431—432.

Über die Abstammung des Veit Stoss (Max Loßnitzer), S. 432—433.

### Heft 11:

Ein unbekanntes Blatt des Meisters der Nürnberger Passion (C. Benziger), S. 480 bis 481.

### Heft 12:

Dürers Hand (Kurt Gerstenberg), S. 524—526.

Ein verschollenes Werk Hans Multschers (Franz Stadler), S. 526—527.

## REZENSIONEN .....

Aldenhoven, Carl, Gesammelte Aufsätze (Kern), S. 153.

Alexandre, Arsène, Durand-Ruel, Portrait et Histoire d'un marchand (O. Grautoff), S. 297.

Aubert, Andreas, Die norwegische Malerei im 19. Jahrhundert (Siewers), S. 67.

Back, Friedrich, Mittelrheinische Kunst (Paul Clemen), S. 327.

Barrès, Maurice, Gréco et le secret de Tolède (O. Grautoff), S. 338.

Baum, Julius, Die Ulmer Plastik um 1500 (M. Schuette), S. 239.

Bedford, Richard P., St. James the Less (H. W. Singer), S. 295.

Bernath, M. H., New York und Boston (Bernouilli), S. 388.

Boppe, A., Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle (O. Grautoff), S. 106.

Böttiger, John, Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Upsala (E. Bassermann-Jordan), S. 238.

Brockhaus, Albert, Netsuke, Versuch einer Geschichte d. japanischen Schnitzkunst (Kümmel), S. 29.

Brockwell, Maurice W., The „Adoration of the Magi“ by Jan Mabuse (H. W. Singer), S. 157.

Bruck, Robert, Die Sophienkirche in Dresden, ihre Geschichte u. ihre Kunstschätze (Roch), S. 196.

- Carpeaux, Kollektion „l'art de notre temps“ (Kieser), S. 534.
- Coulin, Jules, Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei (W. Balzer), S. 73.
- Creutz, Max, Die Anfänge d. monumentalen Stiles in Norddeutschland (E. Cohn-Wiener), S. 191.
- Cust, Lionel, Notes on Pictures in the Royal Collections (H. W. Singer), S. 67.
- Dehio, G., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler (Baum), S. 154.
- Desdèvises du Désert, G. et Bréhier, Louis, Clermont-Ferrand, Royat et le Pay de Dôme orné de 117 gravures (O. Grautoff), S. 390.
- Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France: l'Abbé Brune, Franche-Comté (O. Grautoff), S. 441.
- Diener-Schönberg, Alfons, Die Waffen der Wartburg (E. Haenel), S. 335.
- Dodgson, Campbell, Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (H. W. Singer), S. 34.
- Doering, Oskar, Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle (G. E. Lüthgen), S. 71.
- Donath, A., Psychologie des Kunstsammelns (H. Friedeberger), S. 156.
- Ferrigni, Mario, Madonne Florentine (Schottmüller), S. 532.
- Fontaine, André, Les Collections de l'académie royale de peinture et de sculpture (O. Grautoff), S. 296.
- Fontaine, André, Les Doctrines d'art en France: De Poussin à Diderot (O. Grautoff), S. 296.
- Friedländer, Walter, Das Kasino Pius IV. (H. Voss), S. 381.
- Furcy-Raynaud, Inventaire des Sculptures exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la Direction des Bâtiments du Roi (Hildebrandt), S. 527.
- Gandilhon, Alfred, Bourges et les Abbayes et Châteaux du Berry (Grautoff), S. 490.
- Ganz, Paul, Hans Holbein der Jüngere (R. Bernoulli), S. 235.
- Genewein, Anton, Vom Romanischen zum Empire (A. E. Brinckmann), S. 72.
- Giesecke, Albert, Giov. Battista Piranesi (A. Grisebach), S. 436.
- Goethe als Zeichner (H. Friedeberger), S. 99.
- Goya, Francisco de, Tauromachie (G. Biermann), S. 197.
- Gramm, J., Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung (Feulner), S. 528.
- Gutmann, Emil, Das Großherzogl. Residenzschloß zu Karlsruhe (Lohmeyer), S. 487.
- Handzeichnungen der französischen Meister (Biermann), S. 532.
- Handzeichnungen der Uffizien (Biermann), S. 532.
- Hanfstaengl, Eberhard, Hans Stethaimer (Hans Karlinger), S. 31.
- Hausenstein, Wilhelm, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten (G. F. Hartlaub), S. 33.
- Herbert, J. A., Illuminated Manuscripts (Vitzthum), S. 439.
- Hind, A. M., A Short History of Engraving and Etching (H. W. Singer), S. 104.
- Hooch, Pieter de, Jan Vermeer van Delft, Originalabbildungen nach ihren vorzüglichsten Gemälden (Biermann), S. 532.
- Hoerber, Fritz, Die Frührenaissance in Schlettstadt (Grisebach), S. 104.
- Hofmann, Friedrich H., Frankenthaler Porzellan (E. Zimmermann), S. 440.
- Hofmann, Theobald, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt (A. Haupt), S. 151.
- Holländer, Eugen, Plastik und Medizin (A. Rothschild), S. 242.
- Holmes, C. J., Notes on the Art of Rembrandt (H. W. Singer), S. 242.
- Horst, C., Barockprobleme (A. Feulner), S. 198.
- Hourticq, Louis, Geschichte der Kunst in Frankreich (Hildebrandt), S. 527.
- Jantzen, Hans, Das niederländische Architekturbild (Lilienfeld), S. 235.
- Josephi, Walter, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum (Schuette), S. 27.
- Justi, Ludwig, Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie (G. Biermann), S. 32.
- Kautzsch, Paul, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule (Fr. Back), S. 292.
- Klaiber, Hans, Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblinger (Baum), S. 487.
- Koepf, Friedrich, Archäologie (Ths. Otto Achele), S. 34.
- Krommes, Rudolf Heinrich, Studien zu Federigo Barocci (H. Voss), S. 381.
- Lamberton, Clark D., Themes from St. John's Gospel in Early Roman Catacomb Painting (H. W. Singer), S. 201.
- Lázár Béla, Paul Merse von Szinyei, ein Vorläufer der Plainairmalerei (C. Gebhardt), S. 387.
- Leidinger, Georg, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München (Vitzthum), S. 387.
- Lemonnier, Henry, Procès verbaux de l'Académie royale d'Architecture (1691—1793) (O. Grautoff), S. 390.

- Levertin, Oscar, Jacques Callot (Kruse), S. 483.
- Liefmann, M., Kunst und Heilige (G. Sobotka), S. 291.
- Lohmeyer, Karl, Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723 (Hanns Schulze), S. 105.
- Löwy, Emanuel, Die griechische Plastik (P. Herrmann), S. 234.
- Major, Basel (R. Bernoulli), S. 200.
- Malamani, Vittorio, Canova (E. Hildebrandt), S. 486.
- Mâle, Emile, L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France (C. de Mandach), S. 105.
- Manet (O. Grautoff), S. 73.
- Martin, Henry, Le Boccace de Jean sans Peur des cas des nobles hommes et femmes (Vitzthum), S. 28.
- Mayer, Aug. L., Die Sevillaner Malerschule (V. v. Loga), S. 104.
- Mayer, Aug. L., El Greco (Kühnel), S. 154.
- Meier, Burkhard, Die romanischen Portale zwischen Weser u. Elbe (P. F. Schmidt), S. 238.
- Mortet, Victor, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen-âge; XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles (E. Gall), S. 198.
- Muchall-Viebrock, Thomas, Dominikus Zimmermann (Ph. M. Halm), S. 389.
- Neuss, W., Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts (Bergner), S. 337.
- Oldenbourg, Rudolf, Thomas de Keyzers Tätigkeit als Maler (W. Martin), S. 481.
- Overloop, E. van, Dentelles Anciennes des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles (Schuette), S. 69.
- Pagenstecher, Rudolf, Unteritalische Grabdenkmäler (P. Herrmann), S. 438.
- Patzak, Bernhard, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien (J. Strzygowski), S. 434.
- Pauli, Gustav, Max Liebermann (H. Friedeberger), S. 243.
- Pazaurek, Gustav E., Glasperlen und Perlenarbeiten in alter und neuer Zeit (G. E. Lüthgen), S. 200.
- Péladan, L'art idéaliste et mystique précédé de la réfutation esthétique de Taine (O. Grautoff), S. 35.
- Plan, Pierre Paul, Jacques Callot, Maître-Graveur (H. Nasse), S. 192.
- Plietzsch, Eduard, Vermeer v. Delft (K. Freise), S. 100.
- Reclus, Onésime, Atlas pittoresque de la France (O. Grautoff), S. 244.
- Reinach, Salomon, Répertoire de peintures du moyen-âge de la Renaissance (E. Möller), S. 68.
- Ricci, Corrado, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien (H. Voss), S. 70.
- Riehl, Berthold, Bayerns Donautal (Karlinger), S. 529.
- Rintelen, Friedrich, Giotto und die Giotto-Apokryphen (Vitzthum), S. 282.
- Rosenthal, Léon, Daumier (O. Grautoff), S. 157.
- Sauer mann, M., Die gotische Bilderei u. Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth (C. Gebhardt), S. 71.
- Scheffler, Karl, Die Nationalgalerie zu Berlin (Rosa Schapire), S. 533.
- v. Schlosser, Julius, Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliese (Schuette), S. 294.
- Schmidt, Robert, Das Glas (M. Sauerlandt), S. 383.
- Schnorr von Carolsfeld, L., Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts (C. F. Foerster), S. 386.
- Sievers, Johannes, Bilder aus Indien (G. Biermann), S. 297.
- Stein, Henri, Les architectes des cathédrales gothiques (O. Grautoff), S. 201.
- Steinmann, Ernst und Hans Witte, Georg David Matthieu, ein deutscher Maler des Rokoko (W. Lesenberg), S. 26.
- Stüchelberg, Basler Denkmalpflege (R. Bernoulli), S. 200.
- Thieme, Ulrich, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (H. W. Singer), S. 241.
- Troinitzky, S., Das Porzellan der Kaiserl. Eremitage (W. v. Seidlitz), S. 155.
- Vaillat, Léandre, La société du XVIII<sup>e</sup> siècle et ses peintres (O. Grautoff), S. 338.
- Wackernagel, Basel (R. Bernoulli), S. 200.
- Waetzold, Wilhelm, Einführung in die bildenden Künste (Deri), S. 333.
- Weigelt, Curt H., Duccio di Buoninsegna (G. F. Hartlaub), S. 331.
- Weisbach, Werner, Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit (K. Freyer), S. 293.
- Willis, Fred. C., Die niederländische Marinemalerei (H. Jantzen), S. 289.
- Willers, Heinrich, Verzeichnis der bis zum 2. August 1912 erschienenen Schriften Carl Justis (G. Müller), S. 490.
- Windegg, W. Eggert, Künstlers Erdewallen (H. Höhn), S. 337.
- Zeller, Adolf, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover (Burkhard Meier), S. 330.
- Zimmermann, H. E., Watteau (Bernoulli), S. 489.



MONATSHEFTE  
FÜR  
KUNST  
WISSENSCHAFT

*Vollständig*

*1006/5,*



V. JAHRGANG · HEFT 1 — JANUAR 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

*F. R. WETZS 1909.*



# Monatshefte für Kunstwissenschaft

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

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

### ABHANDLUNGEN

- F. von SCHUBERT-SOLDERN, Zur Entwicklung der technischen u. künstlerischen Ausdrucksmittel in Dürers Kupferstichen. Mit 17 Abbildungen auf 14 Tafeln . . . . . S. 1
- GEORGE A. SIMONSON, Das Zeremonienstück von Guardi in der Grouttsammlung zu Paris. Mit 1 Abbildung auf 1 Tafel . . . . . S. 15
- EMIL SCHAEFFER, Ein Medicäerbildnis von Mantegna. Mit 3 Abbildungen auf 1 Tafel . . . . . S. 17

### MISZELLEN

- Hans Tietze, Ergänzende Bemerkungen zum beschreibenden Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich (Graf zu Erbach Fürstenau) . . . . . S. 22
- Der jüngere Canaletto und seine Radierungen (Ettinger) . . . . . S. 24

### LITERATUR

- Ernst Steinmann und Hans Witte, Georg David Matthieu, ein deutscher Meister des Rokoko (1737—1778) (Lesenberg) . . . S. 26
- Walter Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum (Schuetz) S. 27
- Henry Martin, Le Boccace de Jean sans Peur des cas des nobles hommes et femmes. (Vitzthum) . . . . . S. 28
- Albert Brockhaus, Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. (Kümmel) . . . . . S. 29
- Eberhard Hanfstaengl, Hans Stethalmer. Kunstgeschichtliche Monographien XVI (Karlinger) . . . . . S. 31
- Ludwig Justi, Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie (Biermann) . . . . S. 32
- Wilhelm Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten (Hartlaub) . . S. 33
- Campbell Dodgson, Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the British Museum (Singer) . . . . . S. 34
- Friedrich Koepp, Archäologie (Achelis) S. 34
- Peledan. L'art idéaliste et mystique précédé de la réfutation esthétique de Taine (Grautoff) S. 35
- Rundschau . . . . . S. 36
- Neue Bücher . . . . . S. 40

**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 S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

IX  
3  
.M74  
v. 5

# ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN AUSDRUCKS- MITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN

Mit siebzehn Abbildungen auf vierzehn Tafeln. Von F. VON SCHUBERT-SOLDERN

**B**ilden die Arbeiten des Meisters E. S. den Höhepunkt der von Goldschmieden betriebenen Kunst des Deutschen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, so stellt sich Dürers Werk als der Schluß und Gipfelpunkt des Künstlerstichs dieser Früh-epoche dar. In gewisser Hinsicht gipfeln in ihm alle Bestrebungen dieser Entwick-lungsperiode auf diesem Gebiete, denn tatsächlich tritt der Kupferstich mit Dürer nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Italien, in den Niederlanden und zum Teil auch in Frankreich in ein neues Entwicklungsstadium. So ist beispielsweise ein Marc. Anton ohne die Kenntnis der Errungenschaften Dürers auf diesem Gebiet eben-sowenig zu verstehen, wie ein Lucas van Leyden.

In seinen frühesten Arbeiten steht Albrecht Dürer technisch zwischen Martin Schongauer und dem Hausbuchmeister, indem er, wie Wölfflin treffend bemerkt, die Wirkungen, die diese beiden Meister anstrebten, in seinen Arbeiten zu vereinigen sucht. Er handhabt den Stichel freier und weniger korrekt wie Schongauer, ohne jedoch die malerische Feinheit des Hausbuchmeisters zu erreichen. Seine frühesten Blätter, wie der Gewalttätige B. 92, die Madonna mit der Heuschrecke B. 44 oder die Landsknechte mit dem Türken zu Pferde B. 88, zeigen einen rauhen, unreinen Strich, der durch die lockere Art des Auftrags mehr wie gekratzt als gesto-chen wirkt. Die Linien liegen ziemlich weit voneinander entfernt, sind flüchtig und unregelmäßig gezogen und überall bemerkt man deutlich die der Führung des Grabstichels noch ungewohnte Hand. Eine Modellierung der Körper ist zwar an-gestrebt, bleibt aber vorläufig noch ganz unplastisch, ja sie wirkt bedeutend un-körperlicher als die Martin Schongauers, dessen Gestalten doch deutlich aus der Bildfläche hervortreten, wenn auch eine ausgesprochene Raumgestaltung noch fehlt. Auch in der Wiedergabe des Stofflichen steht Dürer in dieser Frühzeit sowohl Schongauer als dem Hausbuchmeister ganz erheblich nach, und von einer Licht-führung und bewußten Verteilung der Werte im Bildraum sind noch kaum die An-sätze vorhanden. Alles ist hier ungefähr in der gleichen Tonstärke, mit der gleichen Technik wiedergegeben, zwischen Vorder- und Hintergrund zeigen sich kaum Spuren einer tonigen Differenzierung und die Figuren des Vordergrundes heben sich wohl zeichnerisch aber nicht malerisch und räumlich von den Hintergründen ab. Höch-stens wird die Wirkung der Luftperspektive dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die entferntesten Teile der Landschaft nur in der Kontur wiedergegeben sind.

Schon in dem Liebeshandel B. 93 jedoch wird Dürers Strichführung regelmäßiger und klarer, die Form plastischer und voller und der Strich nimmt jenen etwas harten metallischen Glanz an, der den Arbeiten bis zur Madonna mit der Meerkatze eigen bleibt. Ein ganz wesentlicher Fortschritt in der Behandlmg des Räumlichen und Körperlichen macht sich aber erst beim Raub der Aymone bemerkbar. Die dunkle Bergkette, die den Hintergrund begrenzt, zeigt hier bereits eine weichere Abstufung der Töne, durch eine immer zarter und lockerer werdende Modellierung; eine Wir-kung, die noch dadurch erhöht wird, daß sich die weiter vorgeschobenen Hügel dunkel von den ganz hell gelassenen, aus dem Grunde ausgesparten Wolken ab-heben, während sich die weiter zurückliegenden heller werdenden Ketten auf den

nach dem Horizonte zu immer mehr abdunkelnden Himmel projizieren. — Schon hier erkennt man, daß die Mittel, deren sich der Kupferstich bei der Behandlung der Luftperspektive bedient, andere sind wie bei der Malerei. Dort die immer heller werdenden Hintergründe gegen den abdunkelnden Himmel, in der Malerei die dunkleren Nuancen des Geländes projiziert auf den nach dem Horizonte zu sich aufhellenden Himmel. Dürer ist der erste, der die dem Kupferstich eigentümlichen Ausdrucksmöglichkeiten und Ausdrucksmittel klar erkannt und durchgebildet hat. — Im Vordergrund allerdings versteht er es noch nicht über die unplastisch wirkende Ausdrucksweise hinauszukommen. In gewisser Hinsicht ist dies bei den Hexen von 1497 der Fall, die sich bereits plastisch vom Hintergrunde abheben, aber noch nicht jene zarten Übergänge zeigen, die in seinen späteren Arbeiten die Körperlichkeit in so vollkommener Weise vortäuschen. Auch in der Madonna mit der Meerkatze stehen die Licht- und Schattenflächen noch unvermittelt, fast ohne Übergänge nebeneinander, doch hebt sich hier die Gestalt der Madonna bereits kräftig und wirkungsvoll von der sich im Hintergrunde dehnenden Landschaft ab, die in bezug auf die Behandlung des Himmels und der Luftperspektive dem Raub der Amygone am nächsten steht. Im übrigen zeigt dieses reizvolle Blatt einen etwas harten metallischen Glanz und eine zu geringe Abtönung der Hintergründe, so daß die Raumillusion nicht unwesentlich beeinträchtigt wird.

Eine freiere und bewußtere Verteilung der Tonstärken zeigt sich schon in dem Hieronymus B. 61 und dem Verlorenen Sohn, wo Dürer es versteht, den Hintergrund zur Vordergrundfigur zu stimmen und die Schatten weicher und zarter nach den Lichtern hin überzuleiten. Besonders der Verlorene Sohn ist durchaus hell in hell gehalten und könnte als eine Freilichtdarstellung gelten, wenn hier überhaupt Raumlichtwirkungen angestrebt wären. Doch diese machen sich erst in einer späteren Epoche des Schaffens Dürers bemerkbar.

Vollständig scheint Dürer aus diesem Anfangsstadium erst im „Großen Herkules“ (der Eifersucht) herauszutreten, denn deutlich kündigt sich hier in der Behandlung der Platte, in der Tönung und Modellierung die zweite Phase in seiner Entwicklung als Stecher an. Hier zeigt sich schon eine feinere Abstufung in der Modellierung der Körperformen, und seine Gestalten heben sich klar und doch ohne Härten vom Hintergrunde ab, der in seinen Tonwerten bereits auf ihr plastisches Hervortreten gestimmt ist. So dient die in der Mitte des Bildes angebrachte dunkle Baumkulisse nicht bloß dazu, die Landschaft des Hintergrundes in zwei Teile zu teilen und so der perspektivischen Schwierigkeit, die Gründe hintereinander anzuordnen, aus dem Wege zu gehen, sondern auch dazu, für die hellen mit kräftigen Glanzlichtern behandelten Figuren eine wirksame Folie zu schaffen. Hier gewinnt auch der menschliche Körper dadurch Rundung und Plastik, daß Dürer ihn nicht mehr wie früher, ausschließlich den zeichnerischen Konturen folgend modelliert, sondern Licht und Schatten werden zart gegeneinander abgestuft, wobei allerdings die ausgedehnten ungegliederten Lichtflächen den modellierten Schattenflächen gegenüber immer noch dominieren. Den augenfälligsten Fortschritt aber zeigt der „Große Herkules“ in der Behandlung der Landschaft, denn hier sind die Wirkungen der Luftperspektive bereits klar zum Ausdruck gebracht, die drei Gründe in der Tonstärke bereits deutlich gegeneinander abgestuft und das allmähliche Aufgehen der Einzelform in großen Gesamtformen meisterhaft wiedergegeben. Das kleine Stück Bergland aber, das im Hintergrunde dieses Stiches erscheint, gehört wohl zu dem Besten, was Dürer auf landschaftlichem Gebiete geschaffen hat.

Noch zielbewußter und zarter sind die Werte in dem stilistisch nahe verwandten

Fine Arts

Bernett

11-23-57

77026.

heiligen Eustachius gegeneinander abgewogen, wo die Figur wie beim „Großen Herkules“ hell gegen eine dunklere Landschaftskulisse gestellt ist, die links den Mittelgrund bildet, während der Hintergrund rechts nur durch einige zarte Umrißlinien angedeutet ist. Hand in Hand damit geht eine sehr zarte und regelmäßige Stichführung, die selbst den feinsten Einzelheiten stofflich gerecht zu werden sucht.

Dürer hat in den beiden genannten Blättern dem landschaftlichen Teil der Darstellung eine Aufmerksamkeit zugewendet, wie kaum in einer seiner früheren oder späteren Arbeiten. Wenigstens spricht aus keiner, vielleicht die „Nemesis“ ausgenommen, jene innige Freude an den Reizen der freien jungfräulichen Natur, jene fast kindliche Liebe zu jeder dieser vielen reizvollen Einzelheiten, wie gerade hier. Ist die Landschaft in Dürers früheren Blättern mehr als Schauplatz des figürlichen Vorgangs, in seinen späteren Stichen mehr als räumliches Milieu gedacht, so steht sie im Herkules und in der Eifersucht gleichberechtigt neben der figürlichen Darstellung. Die jugendliche Freude am Gegenständlichen und die noch nicht verblaßten Reiseindrücke sind es wohl hier, die ihn in seinen landschaftlichen Hintergründen gleich den Brüdern van Eyck eine Welt im kleinen schildern lassen. Der Mangel an Anregung auf diesem Gebiete, wohl vor allem aber künstlerische Erwägungen, wie die Rücksicht auf eine geschlossene Raum- und Bildwirkung, mögen ihn dann in seinen späteren Arbeiten bewogen haben, jene so reichen landschaftlichen Hintergründe durch ruhigere, einheitlicher wirkende zu ersetzen.

Das dahin gerichtete Streben zeigt sich schon in der „Nemesis“ oder „Großen Fortuna“. Dürer hat das Problem, die Figur vor oder in den Raum zu stellen, hier umgangen, indem er sie über die Landschaft stellt, auf den weißen Hintergrund projiziert, und so die Möglichkeit gewonnen, sowohl den menschlichen Körper als auch den landschaftlichen Raum unabhängig voneinander frei zu gestalten. Die „Große Fortuna“ vertritt bereits jene Richtung, deren Streben auf das körperliche, plastische Hervortreten der Figur durch die Wahl eines einheitlichen stark kontrastierenden Hintergrundes geht, und eröffnet zugleich jene Reihe von Feinstichen, die für Dürers Stil um 1505 charakteristisch sind. Die außerordentlich regelmäßige feinclinige Technik, die den Stichen aus dieser Zeit den eigentümlich seidigen Glanz verleiht, dient wohl hauptsächlich dazu, das Wesen der Linie vergessen zu machen und die Linienschattierung als einheitlichen Ton der weißen Fläche gegenüberzustellen. Unbedingt setzt aber diese äußerst zarte vermalende Manier, die Körper zu modellieren, ruhige einheitlich wirkende und zugleich stark kontrastierende Hintergründe voraus, und darum kann es als ein charakteristisches Merkmal dieser Periode des Feinstichs gelten, daß sich die Figuren entweder dunkel von einer einheitlich hellen Folie oder hell von einem dunkel gehaltenen Hintergrund abheben.

Das Landschaftliche tritt bei der „Großen Fortuna“ scheinbar stark zurück, und doch legt es in die Darstellung erst den Stimmungsgehalt. Wie bekannt, hat Dürer hier eine Partie aus dem Eisacktal bei Clausen wiedergegeben, und dem Detail wie beim Eustachius und dem „Großen Herkules“ seine ganze Sorgfalt zugewendet. Was aber diesem kleinen Fleckchen Landschaft gegenüber jenen großen Landschaftsszenarien besondere Bedeutung verleiht, das ist die atmosphärische Stimmung, das gewitterliche Raumdunkel, das über ihm liegt. Während die Landschaften aller früheren Stiche in einem gleichmäßig über den ganzen Bildraum verteilten Lichte erscheinen, während dort alle atmosphärischen Lichteffekte fehlen, begegnen wir hier einem ersten Versuche, eine Landschaft in drohender Gewitterbeleuchtung darzustellen und das Raumlicht wiederzugeben. Der Vordergrund ist

grell von den Strahlen der Sonne beleuchtet, während sich der Hintergrund allmählich abdunkelnd in dem heranziehenden drohend geballten Gewölk verliert.

Das Streben, die Körper unabhängig von einem räumlichen Hintergrund plastisch in fein vermalender Technik herauszubilden, zeigt sich besonders deutlich ausgesprochen auch in dem Wappen mit dem Totenkopf, in dem die Wiedergabe des Stofflichen zur höchsten Meisterschaft gediehen erscheint. Der metallische Glanz des Helms, die Struktur der Stoffe sind hier fast bis zur Wirklichkeitsvortäuschung, so weit man in der Schwarzweißkunst von einer solchen reden kann, zum Ausdruck gebracht, und das plastische Hervortreten der Formen durch die kräftige Kontrastwirkung auf das Höchste gesteigert. Nach den gleichen Grundsätzen sind schließlich auch das Wappen mit dem Hahn, B. 100, und der einer Komposition Jacopo Barbaris verwandte Stich „Apollo und Diana“, B. 68, behandelt.

Um dieselbe Zeit bringt Dürer ein anderes System zur vollen Reife, das gleichfalls im wesentlichen auf dem Prinzip der Kontrastwirkung beruht und wohl in dem Streben des Meisters begründet ist, die Figur nicht wie bei der „Großen Fortuna“ und den anderen genannten Blättern unabhängig vom räumlichen Hintergrund einfach dunkel auf den weißen Papiergrund zu projizieren, sondern sie nun vor den räumlichen Hintergrund zu stellen, ohne dabei auf wirksame Kontraste verzichten zu müssen. Daß das Problem damit eine wesentliche Änderung erfährt, daß hier die Projektion von dunkel auf hell nicht ohne weiteres verwendbar ist, bedarf wohl keiner näheren Erklärung. Das zeigt beispielsweise auch der Fahnen-schwinger, B. 87, wo das räumliche landschaftliche Element fast vollständig zurücktreten muß, um die sich dunkel vom hellen Grund abhebende Gestalt des Fähnrichs nicht in ihrer Gesamtwirkung zu beeinträchtigen. Soll sich also die Figur kräftig und plastisch vom räumlichen Hintergrund ablösen, so muß sie besonders bei der zarten vermalenden Technik Dürers in dieser Epoche hell auf dunklem Grunde stehen. In diesem Sinne ist das Problem im Sündenfall von 1504 gelöst. Die Gestalten des ersten Menschenpaares stehen hier ganz hell fast weiß vor dem dunkeln Waldhintergrund und ihre Körper sind mit den zartesten Strichen und Punkten modelliert, um die Flächenhelligkeit der dunkeln Folie gegenüber nicht zu beeinträchtigen. Mit dieser bis zur höchsten Vollendung gesteigerten Feinstichmanier, gelingt es Dürer nicht bloß seinen Gestalten Rundung und Körperlichkeit zu geben und das An- und Abschwellen der Formen bis zu ihren zartesten Abstufungen festzuhalten, er versteht es auch, wie Lippmann hervorhebt, die zartere Struktur der weiblichen Haut der derberen männlichen gegenüber voll zum Ausdruck zu bringen, indem er hier mit zarten Strichen, dort aber fast nur mit Punkten abtönt.

Das gleiche Prinzip, die Figur hell auf dunklem Grund zu projizieren, findet auch in der Satyrfamilie, B. 69, und dem Kleinen und großen Pferd, B. 96 und 97, Anwendung, nur leitet hier die kräftigere mehr auf Körperlichkeit des Strichs gerichtete Technik bereits zu den Stichen der folgenden Perioden über.

Hand in Hand damit geht das Streben Dürers, in seinen Stichen nunmehr auch das Raumdunkel wiederzugeben, wenn er auch wohl noch nicht daran denkt, dasselbe auf den figürlichen Hauptvorgang selbst auszudehnen. Des ersten Versuchs in dieser Richtung habe ich schon bei der Großen Fortuna Erwähnung getan; die Stimmung ist hier vielleicht einheitlicher, weil sie nicht durch die vor den Bildraum gestellten Figuren beeinflusst wird, andererseits aber hebt im Sündenfall der Gegensatz zwischen dem ins hellste Licht gesetzten Menschenpaar und dem in dämmerigen Schatten gehüllten Hintergrund die Wirkung des Raumdunkels, das

auch die Tiere des Paradieses umfängt. Vor allem aber gibt diese scharfe Beleuchtung der Vordergrundfiguren Dürer die Möglichkeit, sich im Hintergrund einer reicheren Tonskala zu bedienen, hier zum ersten Male dunkel in dunkel zu modellieren und auch dem Raumdunkel eine gewisse Leuchtkraft zu geben.

Auf dem Höhepunkt seiner fein vermalenden Technik langt Dürer in der Geburt Christi von 1504, B. 2, an, wo er es versucht die Figuren in den Raum und nicht mehr wie früher vor den Raum zu stellen. Aber hier mag sich ihm gezeigt haben, daß nur einige wenige der frühesten Drucke die angestrebte Raumdunkelwirkung wirklich zum Ausdruck brachten, während die bald erschöpfte Platte nur flau Abzüge ohne Tiefen bringen konnte. Darum sehen wir ihn, wie Lippmann und nach ihm Wölfflin hervorheben, in seinen späteren Arbeiten einen kräftigeren volleren Strich annehmen, der seine dritte Stilperiode, die Zeit seiner Meisterstiche, kennzeichnet.

Zum besseren Verständnis des kommenden seien die bis jetzt gewonnenen Ergebnisse kurz wiederholt.

Dürers frühe Arbeiten zeigen eine rein zeichnend konturierende Modellierung, die nur die wesentlichsten Körperformen durch wenig ausgedehnte Schatten angibt, neben denen hart und unvermittelt die großen ungegliederten Lichtflächen stehen; Der Raum, in dem die Figuren dargestellt sind, zeigt ein durchaus gleichmäßig verteiltes Licht ohne irgend welche Andeutung von Helldunkelwirkungen. Gegen das Ende der ersten Periode nehmen die die Körper modellierenden Schatten allmählich an Ausdehnung zu, stehen nicht mehr unvermittelt neben den Lichtflächen, sondern werden in zarten Abstufungen in diese übergeleitet. Das Streben nach dieser zarten Abtönung führt zu einer im höchsten Grade feinlinigen Technik, in der die Wiedergabe des Stofflichen bis zur Vollendung gesteigert erscheint. Die landschaftlichen Hintergründe, die bisher in den gleichen Valeurs gehalten waren wie die Figuren des Vordergrundes, werden nach rückwärts zu abgetönt und steigern auf diese Weise die Raumwirkung. Daneben machen sich im weiteren Verlauf die ersten Versuche bemerkbar, das Raumdunkel zum Ausdruck zu bringen, in das die Figuren jedoch noch nicht einbezogen sind, diese stehen vielmehr noch vor dem Raum, und heben sich entweder dunkel von einer hellen oder hell von einer dunklen Folie ab.

Die dritte Periode in Dürers Schaffen wird nun dadurch gekennzeichnet, daß der Meister einerseits von der fein vermalenden Manier zu einer kräftigeren Strichtechnik übergeht, in der der Strich am Körper gewinnt, andererseits zu einer einheitlicheren Bild- und Raumwirkung zu gelangen sucht, indem er das Helldunkel im ganzen Bildraum zur Geltung bringt und auch den figurlichen Vorgang in daselbe einbezieht, die Figur also nicht mehr vor, sondern in den Raum stellt.

Dieser Wandel spricht sich bereits in einigen der 1507 und 1508 entstandenen Blätter, wie dem Christus am Kreuz, B. 24, und dem Christus am Ölberg von 1508, aus, wo bereits eine Gesamtstimmung erreicht ist, die an die Hauptblätter dieser Periode erinnert. Das Licht fällt von vorn ein und beleuchtet zunächst die Figurengruppen und die Landschaft, die sich hell von dem dunkeln Himmel abhebt. Auch hier ist demnach die Komposition noch auf Kontrastwirkung berechnet, der Unterschied besteht jedoch darin, daß die Beleuchtung der Figuren und der Landschaft gemeinsam ist, während als kontrastierendes Element der dunkle Himmel dient. Dieses Prinzip behält Dürer, beiläufig bemerkt, bis in die späteste Periode seines Schaffens bei; wir begegnen ihm in vielen Blättern der Passion, in der

Melancholie, in den beiden Madonnen von 1520 und in den Christophorusdarstellungen von 1521.

Noch deutlicher tritt der neue Stil in den Passionsstichen von 1512 hervor. In Blättern, wie Pilatus wäscht sich die Hände, beherrscht Dürer die Wiedergabe des Raumdunkels, und erreicht dies vor allem durch eine entsprechend veränderte Technik. Während in der Zeit seiner Feinstichmanier die Linien sich fast immer der Form des dargestellten Gegenstandes anschmiegen, bildet sich in den Blättern der Passion eine Tonschraffierung aus, die zunächst keine Rücksicht auf die Form nimmt, sondern ausschließlich dazu bestimmt ist, die Tonwerte zum Ausdruck zu bringen. Teils mit der modellierenden Schattierung verbunden, sie ergänzend und unterstützend, teils ganz unabhängig von ihr, vertritt sie hier die Stelle der Tonplatte im Zwei- oder Mehrplattendruck, indem sie die Lichter und Schatten den im Bildraum herrschenden Beleuchtungsverhältnissen anpaßt. Deutlich zeigt sich diese Tonlage beispielsweise in den Gewändern der Engel, die das Schweiß Tuch der heiligen Veronika halten, B. 25. Diese Art, die Zeichnung durch besondere vielfach überlagerte Systeme von Strichlagen zu tönen, behält Dürer bis in die letzte Zeit seiner Tätigkeit als Stecher bei, ja sie tritt in seinen späten religiösen Darstellungen, wie den Madonnen von 1519, 1520 und 1521, immer stärker hervor. Die Erkenntnis jedoch, daß die Klarheit und Reinheit der Form durch eine allzu ausgedehnte Anwendung der Tonschraffierung beeinträchtigt werden kann, mag wohl dazu beigetragen haben, sie gerade in den Hauptblättern, Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und dem Hieronymus im Gehäus, teilweise durch andere Ausdrucksmittel zu ersetzen; wie diese drei Hauptblätter in Dürers Werk überhaupt eine Sonderstellung einnehmen.

Bei „Ritter, Tod und Teufel“ ist die Fassung des Raum- und Lichtproblems noch verhältnismäßig sehr einfach und weist große Verwandtschaft mit dem Sündenfall auf. Die Felswand im Hintergrund dient noch immer als einheitlich dunkle Folie, wie die dunkle Waldkulisse beim Sündenfall, von der sich die Figuren abheben; aber diese stehen nicht mehr wie dort besonders beleuchtet vor dem Raum, sondern das Felsengeklüft, das sie umgibt, hüllt auch sie in seine düsteren Schatten ein, und nur die Landschaft mit dem Schloß, die in helles Tageslicht getaucht aus der Ferne herüberschaut, steht in kräftigem Kontrast zu den ernsten dunkeln Schattentönen, die im Vordergrund herrschen. Auf diesen Gegensätzen zwischen dem ganz hell gehaltenen Hintergrund und dem in düsteres Helldunkel gefüllten Vordergrund, aus dem nur die auf den Figuren liegenden scharfen Glanzlichter hervorleuchten, beruht im wesentlichen die dieser Arbeit Dürers eigentümliche Lichtstimmung; sie bildet gleichsam das Grundmotiv seiner Raumkomposition. Kreuzlagen finden hier verhältnismäßig noch weitgehende Verwendung, insbesondere dort, wo tiefere Schatten und ruhige einheitliche Flächen ein reines klares Herausarbeiten der Einzelformen nicht fordern, wie beispielsweise bei der Wiedergabe des Geländes oder beim Bauch und Schenkel des Pferdes des Ritters. Im andern Falle aber sucht Dürer die Form möglichst durch einfache Strichlagen zum Ausdruck zu bringen, wie beim Harnisch des Ritters, dem Kopf und Hals des Pferdes u. a. m. Nur die hellsten Lichter bleiben ausgespart; doch sind die Kreuzlagen bei „Ritter, Tod und Teufel“ nicht etwa wie beim Schweiß Tuch der heiligen Veronika, B. 25, oder den späten Madonnen von 1520 und 1521 als Zeichenlage und Tonlage behandelt, sondern beide Systeme folgen in verschiedener Richtung den Formen der Körper und bringen erst gemeinsam die Form und Tonstärke zum Ausdruck. Hier zeigt sich auch, wenngleich weniger ausgesprochen, jene male-

rische Technik, die für jede Nuance, für jedes Vor- und Zurücktreten des Reliefs ein anderes Strichsystem anwendet, eine Technik, die in den nachfolgenden Hauptblättern von 1514 auf ihrer vollen Höhe steht.

Ein Vergleich mit dem großen und kleinen Pferd zeigt hier den großen Fortschritt in der technischen Behandlung und der Wiedergabe des Raumlichts. Bei den erstgenannten Blättern sucht Dürer noch vorwiegend durch die großen hellen Flächen des Pferdeleibes zu wirken, die sich scharf von dem dunklen Hintergrund abheben, während die Modellierung nur in zarten Scattierungen angebeben ist. Bei „Ritter, Tod und Teufel“ wird das Pferd durch die seinen ganzen Körper deckende Modellierung und Schattierung, die nur die hellsten Lichter ausspart ein Teil des Raums, in dem es sich bewegt. Nicht mehr das Licht allein bringt die Fläche zum Ausdruck, sondern die Richtung und Dichte der Schattierung gibt den Ton, die Lichtstärke und die Stellung des Beschauers zur Fläche wieder.

Weit weniger einfach als in Ritter, Tod und Teufel hat sich Dürer die Aufgabe der Raumgestaltung und Lichtführung in der Melancholie gestellt. Hier dient der Figur nicht mehr ein einheitlich dunkler Hintergrund als Folie, eine Vielheit von Motiven mit ihrem ganzen Reichtum an Tönen und Abstufungen ist es, die den Raum gliedert und belebt, und die das gereifte Können Dürers zu einer einheitlichen Tonwirkung, zu einem ruhig wirkenden Hintergrund zusammenfaßt. Wölfflin würdigt, wie mir scheinen will, die Bedeutung der perspektivischen Raumkonstruktion dieses Blattes nicht genügend. Tritt sie in „Ritter, Tod und Teufel“ stark zurück, ist sie im „Hieronymus im Gehäus“ durch ein System regelmäßig verlaufender Fluchtlinien gegeben, so scheint es sich Dürer in der Melancholie geradezu zur Aufgabe gemacht zu haben, die Linear- und Raumperspektive, ohne Zuhilfenahme derartiger regelmäßig verlaufender Fluchtlinien lediglich durch asymmetrisch gestellte und geformte Gebilde zum Ausdruck zu bringen. So bildet der Rock der weiblichen Gestalt, der Mühlstein und der große unregelmäßig geformte Steinblock eine Fluchtlinie, die die Entfernung des Blockes und der Mauer von der Bildfläche bestimmt, während die im Vordergrund verstreuten Gegenstände als Maßstab für die Stellung des Blocks einerseits und der weiblichen Gestalt andererseits im Bildraum dienen. Über sie hinweg wird der Blick stufenweise zur Kugel, zu dem ruhenden Hund, dem Block, dem Schmelztiegel und über diesen hin zu dem landschaftlichen Hintergrund geleitet. Das Verhältnis des Blockes zur Mauer wird einerseits durch die Bodenstufe, andererseits durch die Leiter charakterisiert, die ihrerseits wieder den Distanzmaßstab für die zwischen ihren Sprossen sichtbar werdende Landschaft bildet. Selbst die Dicke der Wand wird durch die Wage und die Lage des Nagels bestimmt, an den sie hängt. So liegt in dieser scheinbaren Regellosigkeit ein strenges System, eine überzeugende Logik des räumlichen Beieinander und Hintereinander, die geradezu zwingend jedem Objekt seinen Platz im Raume anweist.

Gegen „Ritter, Tod und Teufel“ bedeutet die Melancholie auch in bezug auf die Verteilung des Lichtes einen ganz wesentlichen Fortschritt. Beruht dort die Lichtwirkung im Wesentlichen auf dem Gegensatz zwischen den auf den Figuren ruhenden Glanzlichtern, der dunklen Mittelgrundkulisse und der hellen Landschaft im Hintergrund, so schließt sich hier eine Vielheit von Tönen, von Schatten und Lichtflächen zu einer einheitlichen geschlossenen Raumdunkelwirkung zusammen. Auch hier lenken zunächst die auf der weiblichen Gestalt ruhenden Glanzlichter das Auge auf sich, der Mittelgrund dagegen bewegt sich meist in Halbtönen, so daß der Blick weiter nach dem Hintergrund geleitet wird, wo ihn die Lichterschei-



nung am Himmel, der Regenbogen, und die hell bestrahlte Landschaft festhalten. Dürer hat hier wohl als erster auf dem Gebiete des Kupferstichs den Versuch gemacht, die Lichtquelle im Bildraum selbst darzustellen und mit der in ihm herrschenden Beleuchtung in Einklang zu bringen. Vollständig ist ihm die Lösung dieses Problems allerdings nicht gelungen, denn tatsächlich fällt das Licht für den Bildraum von rechts her ein; dagegen hat er es vortrefflich verstanden, den Beschauer über die Verschiedenheit der Beleuchtung hinwegzutäuschen, und die Lichtverteilung im Raume scheinbar durchaus einheitlich zu gestalten, so daß der ganze Bildraum wie von den Strahlen der untergehenden Sonne durchglüht erscheint. Mit dem höchsten künstlerischen Feingefühl und durchaus folgerichtig ist hier das Spiel des Lichts mit seinen Reflexen auf all diesen Flächen, Kanten und Falten beobachtet und durchgeführt, und der Bildraum bis in seine äußersten Winkel, bis in die tiefsten Schatten hinein belebt. So ist auch die Schattenmodellierung eines Gesichts, die Dürer bereits im bogenschießenden Apoll angestrebt hatte, hier vollständig durchgeführt. Das Gesicht der geflügelten weiblichen Gestalt ist ganz in Schatten gehüllt, aus dem nur das Weiß der Augen hervorleuchtet, und doch ist hier jedes Detail der Gesichtsmuskulatur, jede zarte Nuance dunkel in dunkel herausmodelliert.

Doch nicht bloß das Raumlicht versteht Dürer in seiner Melancholie zu meistern, sondern auch die Farbenwirkungen. Die immer reicher werdende Nuancierung und Abtönung in den Arbeiten des Meisters bringt es schließlich mit sich, daß er wenigstens im Vordergrund die Farbenwerte durch Helligkeitswerte ausdrückt, und so in seinen Meisterblättern den Eindruck der Farbigeit erweckt. Mit Recht weist daher Wölfflin darauf hin, daß hier eine grundsätzliche Neuerung vorliegt.

Wie in der Wirkung so unterscheidet sich die Melancholie auch in der technischen Behandlung ganz wesentlich vom „Ritter, Tod und Teufel“, denn gerade dadurch setzt Dürer seine Meisterschaft ins vollste Licht, daß er seine Technik durchaus dem Gegenstande anpaßt, und sich dementsprechend in seinen 3 Hauptblättern wesentlich voneinander abweichender technischer Ausdrucksmittel bedient. In der Melancholie sucht er nach Möglichkeit mit einfachen Strichlagen auszukommen und wendet Kreuzlagen nur mit der äußersten Sparsamkeit an, um die Klarheit der Form und die Durchsichtigkeit der Schatten nicht zu beeinträchtigen. In weit höherem Maße als in „Ritter, Tod und Teufel“ drückt Dürer hier fast jede Tonstärke, jede Veränderung der Flächenrichtung, jedes An- und Abschwellen der Form durch eine veränderte Richtung der Linienschattierung aus, und fast jede Tonstärke, jede Nuance hat ihr eigenes Strichsystem. Es ist daher unmöglich in Worten auszudrücken, wie unendlich verwickelt sich beispielsweise die Behandlung der Draperie der weiblichen Gestalt mit ihrer Fülle von ineinander greifenden oder lose nebeneinander stehenden Liniensystemen bei näherer Betrachtung darstellt. Dürer setzt hier, um sich eines Ausdrucks der Malerei zu bedienen, die Töne oft nebeneinander, ohne sie zu vertreiben, er arbeitet nicht mehr mit zeichnerischen Konturen und zeichnerischer Schattierung, sondern wie der Maler mit nebeneinander gesetzten Licht- und Schattenflächen, und geht damit von der rein zeichnerischen zur rein malerischen Behandlung der Platte über. Selbst die Begrenzung der Körper durch Konturlinien ist, wo es möglich ist, vermieden und an ihre Stelle treten Tonwerte. Ein vorzügliches Beispiel hierfür liefert der große unregelmäßig behauene Steinblock, der die Mitte des Bildes einnimmt, und dessen perspektivische Konstruktion Sandrart besonders hervorhebt. Seine Flächen werden nicht mehr durch Linien begrenzt, sondern ausschließlich durch Tonwerte zum Ausdruck ge-

bracht, er hat also aufgehört eine lineare Konstruktion zu sein und sich in eine rein malerische verwandelt, wo an Stelle der Linie die Licht- und Schattenfläche steht. Und hier erkennt man auch besonders deutlich, wie jede Seite des Blocks durch ein anderes Liniensystem gekennzeichnet ist.

Ebenso wie dem Ton und der Farbe, so paßt sich Dürers Technik in der Melancholie auch dem Material an, denn er findet fast für jeden Stoff, für jeden Körper die geeigneten technischen Ausdrucksmittel. Der lange feine Strich, der der Modellierung des Körpers folgt, das kurze Strichelchen bis zum Punkt herunter in all ihren vielen Kombinationsmöglichkeiten, die größere oder geringere Dichte oder Regelmäßigkeit der Strichführung, alles greift hier zusammen, um mit den Mitteln der Schwarzweißkunst die größtmögliche Stoffexpansion zu erzielen, ohne die Einheit des Tons und der Bildwirkung zu stören. Neben der Größe der Komposition und dem Stimmungsgehalt bildet diese fast unbegrenzte Vielseitigkeit in der malerischen Behandlung der Werte und des Stofflichen einen Hauptreiz dieses Meisterstichs Dürers.

Eine Steigerung der technischen Ausdrucksmittel ist wohl nach der Melancholie kaum mehr möglich, dagegen bedeutet der heilige Hieronymus im Gehäus in bezug auf die Lichtführung noch einen weiteren Schritt nach vorwärts, in bezug auf die Raumgestaltung aber vielleicht den Höhepunkt in Dürers Schaffen, denn die Hauptfigur ist hier nicht mehr wie in den anderen Meisterblättern in den Vordergrund gerückt, sondern sitzt im Grunde des Raums. Das Problem, an das Dürer in seinen früheren Blättern nur vorsichtig tastend heranzutreten wagt, ist hier gelöst; die figürliche Darstellung beherrscht den Bildraum nicht mehr ausschließlich, und der räumlichen Umgebung ist nicht mehr bloß die Rolle zugewiesen, den Schauplatz dieses Vorganges abzugeben, sondern beide Elemente sind nun so eng miteinander verwoben und zu einem Ganzen vereinigt, daß das eine ohne das andere kaum zu denken ist. Können wir uns die Gestalten des Ritters, Todes und Teufels ohne Schwierigkeiten auf einen einfachen dunklen Grund projiziert denken, ohne daß der Darstellungsinhalt oder die Darstellungsform eine wesentliche Änderung dadurch erfahren würden, ist diese Abstraktion von dem räumlichen Milieu selbst bei der Melancholie in einem gewissen Grade noch denkbar, so erscheint sie beim heiligen Hieronymus im Gehäus ausgeschlossen. Denn beide Elemente gewinnen erst durch ihre Vereinigung Bedeutung, und werden erst durch sie zum fertigen in sich geschlossenen Kunstwerk. Es ist die große Tat des Genies, das hier aus der Darstellung des figürlichen Vorgangs mit räumlichem Hintergrund die reine Milieuschilderung herausgestaltet. Dementsprechend ist auch das Licht verteilt. Der ganze Raum ist mit hellem klarem Sonnenlicht erfüllt, das vielfach gebrochen durch die Butzenscheiben der rundbogigen Fenster hereinströmt, während sich über dem Vordergrund ein warmes Halbdunkel breitet, aus dem der Kopf und die Gestalt des Löwen gedämpft hervorleuchten. Über diese sanften Mitteltöne und über die weiten hellen Fenster, wird das Auge zu dem hellsten Licht im Raume geführt, dem Kopf des Heiligen und dem hell beleuchteten Tisch, hinter dem er vertieft in seine Arbeit sitzt. Der Komposition entsprechend ist also auch der Lichtakzent nach dem Hintergrund verschoben.

Deutlich läßt sich in den 3 Hauptblättern eine auf Vereinheitlichung der Bildwirkung gehende Entwicklung verfolgen, deren Schlußpunkt der Hieronymus im Gehäus bildet. In „Ritter, Tod und Teufel“ wie in der Melancholie arbeitet Dürer noch mit zwei verschiedenen Lichtquellen, deren eine für den Vordergrund außerhalb des Bildraums, die andere für den Hintergrund in diesem selbst liegt. Wäh-

rend aber in ersterem Blatt die auf der figürlichen Darstellung ruhenden Lichter noch vorherrschen und nur ein verhältnismäßig schwaches Gegengewicht in dem hellen Stückchen Hintergrundlandschaft finden, stehen sich in der Melancholie die kräftig beleuchteten Gestalten im Vordergrund und die strahlende Himmelserscheinung im Hintergrunde bereits nahezu gleichwertig gegenüber. Im Hieronymus im Gehäus endlich sind alle diese Kompositionselemente zu einer Einheit zusammengefaßt. Das Licht liegt hier ausschließlich im Bildraum, es ist gleichsam ein Teil desselben geworden, wie die Figur, in der Licht- und Raumkomposition sich wie in einem Brennpunkt vereinigen.

In technischer Hinsicht steht der heilige Hieronymus im Gehäus auf der Höhe der Melancholie. Auch hier vermeidet Dürer Kreuzlagen und wendet sie in ausgedehnterem Maß nur bei den Wandflächen des Raums an. Im übrigen kann man bei diesem letzten Hauptblatt eher von einer Vereinfachung der technischen Mittel sprechen, was wohl teilweise auf die Komposition mit ihren einheitlichen ruhigen Linien zurückzuführen ist. Das Stoffliche ist hier vielleicht noch täuschender und wahrer wiedergegeben als in der Melancholie, doch bevorzugt Dürer im Vergleich zu der ungeheueren Mannigfaltigkeit der technischen Ausdrucksmittel, der wir in der Melancholie begegnen, die einheitlichen einfachen Linienzüge, deren Ausdrucksfähigkeit allerdings fast noch gesteigert erscheint.

Was aber den drei Meisterblättern Dürers einen besonderen Platz unter den Kunstschöpfungen ihrer Zeit anweist, das ist in erster Linie die Stimmung, die in ihnen zum Ausdruck kommt; denn sie sind die ersten, ja vielleicht die einzigen Verkörperungen seelischer Stimmungen in dieser Epoche. Es handelt sich hier nicht, wie beispielsweise bei den Niederländern, um eine vielleicht gar nicht so sehr gewollte als durch die Art und den Charakter der Naturmotive gegebene Stimmung; sie ist vielmehr zum eigentlichen Zweck geworden, dem die figürlichen und Raum motive nur als Ausdrucksmittel dienen. Auch in dieser Richtung aber zeigen die drei Hauptblätter eine deutlich erkennbare Steigerung. In Ritter, Tod und Teufel ist das Moment der Stimmung verhältnismäßig noch schwach ausgeprägt; es liegt hier vor allem im figürlichen Vorgang selbst, zu dem dann der Gegensatz zwischen dem düsteren Vordergrund und dem hellen freundlichen Hintergrund unterstützend hinzutritt. Viel deutlicher spricht es schon aus dem zweiten Meisterblatt, der Melancholie, zu uns, obzwar die jüngsten Forschungsergebnisse über die Bedeutung dieser Darstellung gerade in dieser Hinsicht zu Zweifeln Anlaß geben könnten. Seit Giehlow wissen wir, daß Dürer das Wort Melancholie nicht in unserem heutigen Sinne verstand, sondern im Sinne der Aristotelischen Philosophie, wo es gleichbedeutend ist mit der Vertiefung in die Probleme der Wissenschaften und Künste. Wölfflin fügt ein Zitat aus Dürers eigenen Schriften hinzu, wo er die Melancholie als Resultat geistiger Überanstrengung durch zu intensive Beschäftigung des Malers mit seiner Kunst erklärt. Die Dürersche Melancholie ist daher für Wölfflin die Verkörperung jener Tiefsinnsstimmung, jener apathischen Meditation, die sich häufig als Folge allzu intensiver Vertiefung in die künstlerischen und wissenschaftlichen Probleme einstellt. Dieser Erklärungsversuch scheint mir eine sehr glückliche Ergänzung zu Giehlow's Ausführungen zu bilden und jene Fragen ausreichend zu beantworten, die sie noch offen lassen. Zu der dissoluten Seelenverfassung, die sich in der Haltung der geflügelten weiblichen Gestalt und der um sie herrschenden scheinbaren Verwirrung ausspricht, scheint mir die schwermütige Sonnenuntergangsstimmung, die über dem ganzen Bilde liegt, vorzüglich zu passen, und

die wehmütige Erkenntnis der Endlichkeit alles Strebens und Ringens nach Erkenntnis höchst stimmungsvoll zu symbolisieren.

Kann es bei der Melancholie immerhin noch zweifelhaft sein, ob es tatsächlich in Dürers Absicht lag, jene Stimmung in seiner Arbeit zum Ausdruck zu bringen, die wir heute darin zu sehen glauben, so ist ein solcher Zweifel beim Hieronymus im Gehäus fast ausgeschlossen. Der schwermütig grübelnden Tiefsinnsstimmung der Melancholie, dieser Verkörperung seelischer Disharmonie, gegenüber, spricht aus dem Hieronymus-Stiche der stille Friede und die sonnige Ruhe der geordneten Arbeit, die Harmonie eines geläuterten in sich abgeklärten Geistes. Alles dient dazu, diese Stimmung zum Ausdruck zu bringen: der still in seine Arbeit vertiefte Heilige, die ruhigen Linien des Raums, seine schlichte Ausstattung, die behagliche Ordnung, die in ihm herrscht, die friedlich nebeneinander schlummernden Tiere und nicht zum wenigsten das lachende Sonnenlicht, das sich durch die hohen Fenster in das Zimmer ergießt. Kaum glücklicher und überzeugender konnte wohl der Zustand innerer Beschaulichkeit und inneren Friedens zur Anschauung gebracht werden.

Die Jahre 1513 und 1514 stellen sich in bezug auf die malerische Behandlung des Kupferstichs, in bezug auf die Ausgestaltung des räumlichen Milieus und auf Stimmungsgehalt als die Höhepunkte in Dürers Schaffen dar. Von 1518 ab macht sich ein immer stärker werdender Zug nach dem akademisch Konstruierten hin bemerkbar. Seinen Arbeiten kommt immer mehr und mehr jenes schöpferische Element des unmittelbaren künstlerischen Empfindens abhanden, das seinen frühen Blättern jenen eigentümlichen Reiz verleiht, um sich in seinen Meisterstichen zur Größe und Klarheit emporzuschwingen. Das lebendig Geschaute und Empfundene wird Schritt für Schritt durch die theoretische Konstruktion verdrängt und an die Stelle der liebevollen Beobachtung der Natur, der frohen Empfänglichkeit für ihre Vielgestaltigkeit, tritt deutlich das Streben nach Vereinfachung, nach Zurückführung all dieser Fülle von Formen und Gestaltungen auf möglichst einfache geometrische Figuren. Das freie künstlerische Gestalten weicht der theoretischen Spekulation, die mit dem Leben nur mittelbar in Verbindung steht und sich zur Natur ungefähr so verhält, wie die direkte Anschauung zum abstrakten Begriff.

Dies kommt auch in der technischen Behandlung der Arbeiten dieser Spätzeit zum Ausdruck. Hier zeigt sich die Vereinfachung der Mittel darin, daß jenes komplizierte System von Strichen, Strichelchen und Punkten, das vor allem der Stoffexpression diente, sowie jene malerische Art, die Strichsysteme nebeneinander zu setzen, aufgegeben wird. Mit Vorliebe bedient sich nun Dürer kräftiger mit dem hohen Stichel gezogener einheitlicher Strichlagen, die in den Schattenpartien durch Kreuzlagen verstärkt werden. An die Stelle der malerischen tritt in diesen späten Arbeiten eine rein stecherische Behandlung der Platte. Ein Vergleich der Gewandfalten der geflügelten weiblichen Gestalt in der Melancholie mit dem Gewande der von Engeln gekrönten Madonna, B. 39, zeigt deutlich, daß es Dürer nicht mehr so sehr um die Belebung der Form, als um ihre Zurückführung auf einfache Linien- und Flächenkomplexe zu tun ist, und daß er hier vor allem möglichst einheitliche in sich geschlossene Licht- und Schattenmassen anstrebt. Darum auch kann er durchgehende Schraffierungen und Kreuzlagen anwenden, ohne die Gesamtwirkung zu stören. Hand in Hand damit geht ein allmähliches Zurücktreten des räumlichen Milieus. Während Dürer in seinen frühen Arbeiten dasselbe mehr gegenständlich als Schauplatz des figürlichen Vorgangs faßt, während er in seinen Meisterstichen dazu gelangt, die Figur und die räumliche Um-

gebung zu einem künstlerischen Ganzen zu vereinigen, in dem beide Elemente gleichwertig nebeneinander stehen, dient der räumliche Hintergrund hier hauptsächlich dazu, die figurale Komposition zu ergänzen und zu unterstützen. Alles, was diesem Zwecke nicht unmittelbar dient, wird weggelassen, und darum wohl hauptsächlich sehen wir in Dürers späteren Blättern, die Darstellung der räumlichen Umgebung auf das Notwendigste beschränkt, ja zuweilen nur flüchtig angedeutet.

Schon beim heiligen Antonius von 1519, B. 58, wohl dem letzten Blatt, in dem der landschaftliche Hintergrund noch eine bedeutendere Rolle spielt, paßt sich der landschaftliche Aufbau dem figuralen vollständig an, und folgt fast getreu der Konturlinie der Gestalt des Heiligen, der im Vordergrunde sitzt. Auch Wölfflin ist dies nicht entgangen, im übrigen aber will ihn die Darstellung des Bergstädtchens mit ihrer Fülle von Einzelheiten fast wie ein Rückfall in alte schlechte Gewohnheiten anmuten. Er übersieht dabei, daß es sich bei Dürer hier doch wohl um etwas anderes gehandelt haben mochte als lediglich um die Darstellung eines detailreichen landschaftlichen Hintergrundes. Vergleicht man das Stadtbild mit verwandten Darstellungen einer früheren Schaffensperiode Dürers, wie beispielsweise mit dem Schloß, das im Hintergrunde des Eustachius-Stichs, oder dem Städtchen, das im „Großen Herkules“ dargestellt ist, so erkennt man, daß dort von einer strengen perspektivischen Konstruktion noch kaum die Rede sein kann. Höchstens wird das räumliche Verhältnis der einzelnen Objekte zueinander, nur so beiläufig durch Überschneidungen oder durch raumbildende Elemente, wie eine Straße oder einen nach der Tiefe führenden Weg, angedeutet; perspektivische Hilfsmittel, deren sich Dürer auch in ausgedehnterem Maße bei der von oben gesehenen Landschaft der großen Fortuna bedient. In allen diesen Stichen stehen die landschaftlichen Motive da wie flache Hintergrundkulissen und entbehren vielfach der Körperlichkeit. Beim heiligen Antonius hingegen zeigt das Städtchen eine perspektivische Durchbildung, wie wir sie bei keiner der vorausgehenden Stadt- und Burgansichten wiederfinden; und zwar handelt es sich hier nicht wie bei der „großen Fortuna“ um einen Blick von oben herunter, sondern das Städtchen ist von unten aus gesehen. Es ist als habe sich Dürer ein Vergnügen daraus gemacht, bei der Wiedergabe all dieser Mauern, Häuser und Türme, mit ihren mannigfaltigen Stellungen, mit ihren Verkürzungen und schief zum Beschauen verlaufenden Fluchtlinien, seine umfassenden Kenntnisse der Linearperspektive ins volle Licht zu setzen. Trotz des großen Reichtums an Details gibt dieses Gewirre von Giebeln, Häusern und Türmen doch ein Raumbild so klar und übersichtlich, daß das Verhältnis jedes Einzelobjekts zu den anderen Objekten und zum Beschauen ohne weiteres deutlich wird, und daß das Ganze körperlich und plastisch im Raume steht. Nur im Verhältnis zwischen Vorder- und Mittelgrund zeigt sich jene räumliche Unklarheit, die allen landschaftlichen Darstellungen dieser Zeit eigen ist.

Der etwas trockenen schweren Strichtechnik entsprechend haben die späteren religiösen Darstellungen Dürers meist einen dunkleren schwereren Ton. Wie der Meister danach strebt, die Formen bis zur Abstraktion von der Wirklichkeit der Erscheinung zu vereinfachen, so sucht er auch die Verteilung des Lichts im Raum so einheitlich wie möglich zu gestalten, denn nur dieses kräftige Konzentrieren der Beleuchtung macht es ihm möglich, Licht und Schatten zu einheitlichen geschlossenen Flächen zusammenzufassen. Das zeigt sich deutlich bei der Madonna von 1519, B. 36, und den Madonnen von 1520, B. 37 und 38. Bei der Madonna von 1518, B. 39, ist das Licht noch stark zerstreut und das Streben nach Freilicht-

wirkungen deutlich erkennbar, während bei jenen drei Mariendarstellungen das Licht fast ausschließlich von den Strahlennimben auszugehen scheint, die die Köpfe umgeben. Der ganze übrige Bildraum ist in ein warmes leuchtendes Helldunkel gehüllt, aus dem nur die Nimben und die bestrahlten Gesichter und Gewandpartien hervorleuchten.

Diese letzteren Madonnen ebenso wie die beiden Christophorus-Darstellungen, B. 51 und 52, bedeuten, vom Standpunkt der frischen lebendigen Naturauffassung betrachtet, unverkennbar eine Erstarrung des Formgefühls, in bezug auf geschlossene Bildwirkung und Lichtführung aber eine kräftige Fortentwicklung. Was in der Melancholie angestrebt, im „Hieronymus im Gehäus“ für den Bildraum durchgeführt ist, das ist in diesen späteren Arbeiten auf das höchste gesteigert, denn nun scheint der Bildraum das Licht nicht mehr zu empfangen, sondern zu spenden. Selbst die Schatten haben hier eine Leuchtkraft und Wärme, die man selbst bei den Meisterstichen Dürers vergeblich suchen würde. Ein Vergleich der stehenden Madonna auf dem Halbmond von 1516, B. 32, mit der sitzenden Madonna, B. 36, zeigt, wie dort die Lichtwirkung fast ausschließlich auf dem Kontrast zwischen den schattierten Flächen und den ausgesparten Lichtern beruht, also kaum über die einfache Schwarzweißwirkung hinausgeht. Und doch bedeutet B. 32 schon einen ganz wesentlichen Fortschritt gegen die früheren Darstellungen dieser Art, wie B. 31 bis zu der frühen Madonna, B. 30, hinunter, wo der Strahlenkranz noch rein zeichnerisch durch schwarze Linien angegeben wird.

Deutlich erkennt man an dieser Reihe, wie Dürer gegen das Ende seiner Tätigkeit als Stecher von ganz anderen Grundsätzen ausgeht als in seinen früheren Arbeiten. Während er in letzteren nur die helle Fläche als gegebene Grundlage nimmt und durch die Schattentöne gliedert und belebt, geht er in seinen späteren Stichen geradezu von der beschatteten Fläche aus, um von ihr bis zu den hellsten Lichtern emporzusteigen. Der Prozeß, der sich in der Stecherkunst bis zur Erfindung der Schabkunst abspielt, das Streben nach flächiger Helldunkelwirkung, läßt sich in der Entwicklung des Dürerschen Stichs schon voraussehen.

Zeigt sich in Dürers späten religiösen Darstellungen eine gewisse Abkehr von der direkten Naturbeobachtung, eine Art Abstraktion von der Wirklichkeit, so bewahrt sich der Meister in seinen Bildnissen, die alle in die letzte Periode seiner Tätigkeit als Stecher fallen, die ganze Frische des Auges, die ganze Lebendigkeit und Freiheit des Vortrags, die seine Meisterstiche auszeichnet. Hier, wo ihn der Gegenstand selbst zur treuen Wiedergabe der Natur zwingt, läßt er alle seine theoretischen Spekulationen beiseite und folgt rein seinem künstlerischen Blick und seinem durchdringenden Verständnis für das Leben der Form. Auch technisch stehen seine Bildnisstiche seinen Meisterblättern ungleich näher als seinen späteren religiösen Darstellungen. Entscheidend mag hier auch mitgesprochen haben, daß die religiösen Darstellungen vorzugsweise für den Handel und für weitere Verbreitung bestimmt waren und, um eine möglichst große Anzahl brauchbarer Abzüge zu liefern, in einer kräftigeren dauerhafteren Stichmanier ausgeführt werden mußten, während dieser Grund bei den Bildnisstichen meist weggefallen sein dürfte. Jedenfalls zeigen sie noch dieselbe zarte Strichführung, dasselbe Streben nach täuschender Wiedergabe des Stofflichen und schließlich die gleiche malerische Technik, die Strichlagen wie Farbenflächen nebeneinander zu setzen. Nur wendet Dürer Kreuzlagen in größerem Umfange an als in den Arbeiten seiner frühen und mittleren Schaffensperiode. Er bedient sich ihrer hier vorzugsweise zur feineren Modellierung der Köpfe, und zwar weit mehr zur Durcharbei-

tung der feinsten und zartesten Formen als zur Anlage der tieferen Schatten. Wir begegnen daher häufig gerade in den tiefsten Schatten einfachen kräftigen Strichlagen, während die zarten Modellierungen der Gesichter oft zwei oder drei Strichlagen übereinander zeigen, die jede in ihrer Art den Linienzügen der Muskulatur folgen, und unter sich wieder bestimmte Richtungssysteme bilden. Dürer wählt für seine Bildnisse einen einheitlich hellen oder dunklen Grund, um die Wirkung nicht zu beeinträchtigen. Der Vorhang, den er im Hintergrunde des Bildnisses Albers von Mainz, B. 107, anbringt, ist wohl als ein erster nicht eben glücklicher Versuch zu betrachten, die Farbigkeit des Stichs zu erhöhen. In seinen späteren Bildnissen finden wir ihn nicht wiederholt, nur in dem Porträt des Erasmus von Rotterdam hat Dürer den Nachdruck wohl notgedrungen auf das Beiwerk gelegt, da, wie Wölfflin treffend bemerkt, die nach einer flüchtigen Zeichnung aus dem Gedächtnis wiedergegebenen Züge des großen Weisen, hier unmöglich im Mittelpunkt der Darstellung stehen konnten.

Wie Lippmann hervorhebt, kann Dürer als Begründer des Bildnisstrichs angesehen werden. Bei ihm zuerst steht das gestochene gleichwertig und gleichberechtigt neben dem gemalten Bildnis und neben der Porträtskulptur. Was vor ihm geschaffen wurde, geht nicht weit über eine auf Kupfer übertragene Feder- oder Umrisszeichnung hinaus. Ihm blieb es vorbehalten, die technischen Mittel des Kupferstichs ihrem Wesen nach zu erkennen und soweit zu verfeinern und in ihrer Ausdrucksfähigkeit zu steigern, daß sie der Aufgabe, alle Feinheiten des menschlichen Gesichtes mit seiner ganzen individuellen Eigenart und seinem inneren Leben wiederzugeben in vollem Maße künstlerisch gerecht zu werden vermochten. Um dies zu erreichen, aber bedurfte es der ganzen durch rastlose schöpferische Tätigkeit gesammelten Lebenserfahrung einer genialen Persönlichkeit wie Dürer; und darum ist es wohl nicht als Zufall zu betrachten, daß gerade das Bildnis das Ende seiner Stecherzeit bezeichnet und gleichsam den Schlußstein dieses großen Gebäudes bildet.

# DAS ZEREMONIENSTÜCK VON GUARDI IN DER GROULTSAMMLUNG ZU PARIS

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von GEORGE A. SIMONSON

In einem früheren Hefte dieser Zeitschrift erzählte ich, wie Guardi im Jahre 1782 für einen gewissen Pietro Edwards, welcher Bilderrestaurator und Kunsthändler war, einen Zyklus von vier Zeremonienstücken malte, wozu die Anwesenheit des Papstes Pius VI. in Venedig Anlaß gab<sup>1)</sup>. Zu dieser Serie gehört auch das Gemälde von Guardi, welches die Groultsammlung enthält. Deshalb will ich alle vier Darstellungen kurz wieder beschreiben, bevor ich mich mit dem eigentlichen Thema dieses Aufsatzes befasse.

Bild Nr. 1 des Zyklus, welches verschollen ist, hat als Gegenstand die Ankunft des Papstes in S. Giorgio in Alga. Das in diesem Heft zum erstenmal abgebildete Zeremonienstück der Groultsammlung ist Nr. 2. Es zeigt das Te Deum zu Ehren von Pius VI. in der Kirche von SS. Giovanni e Paolo. Die Motive von Nr. 3, welches gegenwärtig in der Mondsammlung (London) befindlich ist, und Nr. 4, welches im Ashmolean Museum, Oxford, aufbewahrt ist, sind der Empfang des Dogen und des Senats vom Papste im großen Audienzsaale des Klosters von SS. Giovanni e Paolo, und die päpstliche Segnung<sup>2)</sup>.

In dem erhaltenen Manuskript des Originalpaktes von Pietro Edwards mit Guardi (*contratto Guardi*) wird das Zeremonienstück Nr. 2 als „Pontificale nella chiesa dei SS<sup>ti</sup> Giovanni e Paolo“ einfach beschrieben. Im folgenden will ich erst einige Bemerkungen über das topographische Element der Darstellung machen, und hernach Einzelnes über die Zeremonie selbst, welche von Guardi so flott und malerisch wiedergegeben ist, mitteilen.

Die früheste Beschreibung davon findet sich in dem Katalog zu der in Mailand im Jahre 1872 erfolgten Ausstellung von Werken Alter Meister (*Catalogo delle opere d'arte antiche esposte a Milano nel 1872*), worin ein Bild von Guardi mit dem Titel „Interno della chiesa dei Frari (sic!) con solennità ecclesiastica, presente il Papa ed il Doge“ vorkommt. Ein Blick auf den Kirchenraum (siehe Illustration) wird genügen, um den Leser, welcher Venedig kennt, zu überzeugen, daß SS. Giovanni e Paolo und nicht S. Maria Gloriosa dei Frari die Kirche ist, welche Guardi gemalt hat. Der Papst und der Doge sind im Hintergrund des Bildes dargestellt, obwohl beide schwer erkennbar sind infolge des stark reduzierten Maßstabes der Abbildung<sup>3)</sup>. Nun ist die Frage, ob das Zeremonienstück der Groultsammlung identisch ist mit demjenigen, welches oben beschrieben ist. Es wäre möglich gewesen, daß Guardi den Innenraum sowohl der einen als auch der anderen Kirche dargestellt hätte, und daß sein Gemälde der Frarikirche verloren gegangen wäre. Nun wissen wir, um welchen Papst es sich bloß handeln kann (nämlich Pius VI.), da kein anderer päpstlicher Fuß Venedig im achtzehnten Jahrhundert betrat, und wir wissen auch, daß er keiner Zeremonie in der Frarikirche beiwohnte. Es ist daher offenbar erstens, daß im Ausstellungskatalog eine Verwechslung der Dominikaner- mit der Franziskanerkirche stattfand, was begreiflich ist, weil sie einander in gewissen Be-

(1) Siehe des Verfassers Monographie über Francesco Guardi (Methuen & Co., London), S. 42, 82.

(2) Siehe Monatshefte für Kunstwissenschaft (Dezember 1910, S. 488), „Ein Zeremonienstück von Guardi im Ashmolean Museum zu Oxford“.

(3) Vom Gesichtspunkt des Malers ist der Papst auf der linken Seite des Hochaltars, der Doge (Paolo Renier) ihm gegenüber auf der rechten dargestellt.



ziehungen ähnlich sind, und zweitens, daß bloß ein Zeremonienstück vorliegt, dasjenige der Groultsammlung, welches seinerzeit in Mailand ausgestellt war. Hat doch der frühere Besitzer desselben (Dr. Corrado Cramer) zu gleicher Zeit ein anderes Werk von Guardi derselben Ausstellung geliehen („Ricevimento solenne di un Pontefice“), welches auch zur „Pius VI.“-Serie gehört<sup>1)</sup>.

Was die Anwesenheit von Pius VI. in SS. Giovanni e Paolo betrifft, so werden zwei Gelegenheiten seines Erscheinens berichtet. Am 16. Mai (1782) beteiligte er sich an dem feierlichen Te Deum, welches der Patriarch von Venedig, Monsignor Giovanelli, zu seinen Ehren anstimmte, und am 19. Mai (Pfingstsonntag) besuchte er dasselbe Gotteshaus, um das Hochamt zu halten. Die Musik für das Te Deum, welches in SS. Giovanni e Paolo gesungen wurde, ist von dem greisen Komponisten Hasse geschrieben und von Galuppi geleitet worden.

Als Abspiegelung des Barockgeschmackes des Zeitalters ist die Travestie des Innenraums der Kirche, wie dieselbe in Guardis Malerei Ausdruck findet, und zwar in den darin abgebildeten, seltsam dekorierten Chor- und Orchesterbühnen, sehr charakteristisch.

Meines Wissens hat Guardi bloß einen anderen Kircheninnenraum gemalt, nämlich denjenigen der Markuskirche (Königl. Museum, Brüssel), worin man die Venezianer sieht, wie sie ihrem neuerwählten Dogen (höchstwahrscheinlich Alvise Mocenigo IV.) zrufen. Das Bild, welches im Jahre 1763 gemalt sein soll, stammt aus der reifen Periode von Guardis Schaffen. Da Brustoloni, sein Zeitgenosse, eine populäre Gravierung darnach hinterlassen hat, und das Originalgemälde schon seit 1845 im Brüsseler Museum sich befindet, ist es natürlich, daß es viel bekannter geworden ist als das Te Deum-Stück, welches, bevor es in die Groultsammlung übergang, bloß zwei sporadische öffentliche Erscheinungen gemacht hat, d. h. bei der Mailänder Ausstellung und später bei der in London erfolgten Versteigerung der Cavendish-Bentinck Collection, welche viele namhafte Werke von Guardi enthielt.

Als künstlerische Leistung steht das Te Deum Zeremonienstück viel höher als dasjenige in Brüssel, sowohl in bezug auf Farbenreiz als in der Genialität der Staffierung. Der sonnige Lichteffect, womit Guardi die Kirche von SS. Giovanni e Paolo beleuchtet, erinnert an den mattgoldenen Farbenton, welcher in seinen Veduten so hoch geschätzt ist. Man darf sagen, daß Guardi nie vergaß, daß er vor allem Landschaftsmaler war, ob er Architektur- oder Figurenszenen darstellte. Das merkwürdige Phänomen dabei, vom psychologischen Standpunkt betrachtet, ist, daß er mit seiner Naturanlage zur Landschaftsmalerei sich zum erfolgreichsten aller Maler von öffentlichen Zeremonien ausbilden konnte. Gewöhnlich sind offizielle Staats- oder Kirchenfunktionen, wenn sie auf Leinwand übertragen werden, monoton und konventionell. Guardis derartige Kompositionen sind stets geistreich und lebhaft. Wie hat er nun das Problem gelöst, woran so viele andere Genremaler gescheitert sind? Während sonst in Zeremonienbildern die Figuren die Hauptrolle spielen und der Künstler unsere Sympathien für seine Zeitgenossen durch naturgetreue, individuelle Porträts zu erregen sucht, verflechtet Guardi seine Figuren sozusagen in dem Gewebe einer einheitlichen szenischen Komposition. Dies ist die Darstellungsweise des Landschaftsmalers und, widersinnig wie die Aussage erscheinen mag, erklärt sie seinen epochemachenden Erfolg als Zeremonienmaler. Dasselbe Vorgehen liegt den Staffagen seiner zahlreichen Veduten von Venedig und seiner capricci zugrunde, und diesen ursprünglichen Dialekt seiner Kunst hat er nie abgelegt.

(1) Dieses Bild ist jetzt in der Mondsammlung, London.

# EIN MEDICÄER-BILDNIS VON MANTEGNA

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von EMIL SCHAEFFER

Im Jahre des Heiles 1427, und zwar am 1. August, kaufte Cosimo de' Medici für zweiundsechzig Golddukat in Venedig eine tscherkessische Sklavin<sup>1)</sup>, die Magdalena hieß, zweiundzwanzig Jahre alt sein mochte, gesund war und wohlgestaltet an all' ihren Gliedern, an den sichtbaren sowohl wie an denen, die verborgen bleiben<sup>2)</sup>. Diesen letzteren nun muß Cosimo eine besonders rege Neugier entgegengebracht haben: zum mindesten lesen wir, daß eine tscherkessische Sklavin dem Medici einen Sohn gebar, und da drängt sich die Vermutung auf, Cosimos Geliebte aus dem Osten und jene Magdalena möchten ein und dieselbe Person gewesen sein. Wann Cosimo diese natürliche Vaterfreude empfand, wissen wir nicht; aber die weil Medicäer den Versucher, so er in Weibesgestalt ihnen nahte, niemals mit der Standhaftigkeit des heiligen Antonius bekämpften, dürfen wir annehmen, daß der kleine Carlo de' Medici bereits im Jahre 1428 der Florentiner Sonne entgegenblinzelte. Die Warmwasserversorgung war damals noch unbekannt, dafür besaß man eine Kultur, die nicht allein auf die Pflege der Fingernägel, sondern auch auf die der unehelichen Kinder sich erstreckte. Gemeinsam mit Piero und Giovanni, die Cosimo „im dumpfen ehelichen Bette“ gezeugt hatte, wuchs Carlo im väterlichen Hause heran. Dem Jüngling, der den Pfad zum Himmel einschlagen sollte, verschaffte die väterliche Liebe Pfründen und Pfarreien, und zu Beginn der fünfziger Jahre sandte ihn Cosimo nach Rom, wo er vielleicht auch die politischen, jedenfalls aber die künstlerischen Interessen seines edlen Hauses wahrnahm. Er suchte, wie Carlos auffallend schlecht stilisierten Briefe erzählen, aus dem Nachlaß des eben verstorbenen Pisanello Medaillen zu erwerben, berichtet von Antiken, die dem reichen Kaufherrnsöhne tagtäglich angeboten werden, und fahndet nach gewissenhaften Schreibern, um die Episteln des sicilischen Tyrannen Phalaris, die damals noch als echt galten, für die Bibliothek des Vaters kopieren zu lassen<sup>3)</sup>. Uns fehlt alle Kunde darüber, wie lange Carlos römisches Agentenidyll dauerte. Länger als ein Dezennium keinesfalls; denn am 3. August des Jahres 1460 hielt der Sohn Cosimos, zum Probst der Kathedrale von Prato ernannt, seinen festlichen Einzug in die stille tuskanische Landstadt, allwo er bis zu seinem seligen Hinscheiden, das anno 1492 am 29. Mai erfolgte, als Seelenhirte seine Lämmer friedsam weidete<sup>4)</sup>. Die Prateser, „die nach keiner anderen Freiheit verlangten als den Behörden zu gehorchen, die Florenz regierten“<sup>5)</sup>, haben bei also löblicher Gesinnung einem Medici die Würde kaum zur Bürde gemacht; kleine Kompetenzstreitigkeiten mit der Kommune konnten das gegenseitige gute Einvernehmen ernstlich nicht gefährden, und als es Carlo gar zuwege brachte, den Bischöfen Pistoias die Jurisdiktion über die

(1) Vgl. über das Sklavenwesen in Florenz: Zanelli, „Le schiave orientali a Firenze nei sec. XIV. e XV.“, Firenze 1885.

(2) Den Kaufvertrag siehe bei Fabronius, „Magni Cosmi Medicei Vita“, Pisis MDCCLXXXIX, vol. II (Adnotationes), p. 214. „...Sclavam de genere Circassiorum aetate annorum viginti duorum vel circa vocatam Magdalenam, sanam et integram de persona et de omnibus et singulis suis membris, tam occultis quam manifestis...“

(3) Siehe Carlos Briefe bei Gaye, „Carteggio“ etc., Firenze 1839, I., p. 163.

(4) Siehe Baldanzi, „Della chiesa Cattedrale di Prato“, Prato MDCCCXLVI, p. 169 f.

(5) Machiavelli, „Istorie Fiorentine“, Italia 1826. Opere II, lib. VII, p. 293: „... non si desiderò mai altra libertà, che servire a que' magistrati che Firenze governarono“.

Prateser Kirchen zu entziehen, feierte man an den Ufern des Bisenzio diesen bescheidenen Erfolg wie eine Großtat.

Trotz alledem wäre die Erinnerung an seine zweiunddreißigjährige „Regierung“ wohl bald aus dem Gedächtnis der Prateser entschwunden, wenn Carlo, als echter Medici auf die Ausschmückung seiner Kathedrale bedacht, nicht den Maler Fra Filippo Lippi mit aller gebotenen Strenge verhalten hätte<sup>1)</sup>, die Fresken des Domochores, die zu malen er schon unter seinem Amtsvorgänger begonnen, endlich einmal zu vollenden. Die Launen dieses Bohémien zu zügeln, mochte dem Kirchengewaltigen bisweilen schwieriger dünken als gegen den Starrsinn einer Munizipalvertretung anzukämpfen, und so begreift sich's leicht, wenn Carlo, im Frohgefühl seines Sieges über den unsteten Künstler, es Mit- und Nachwelt irgendwie kundtun wollte, daß die Pieve von Prato ihren herrlichsten Schmuck einzig und allein seinem beharrlichen Drängen verdanke. Darum ließ er sich von Filippo unter jene Trauernden reihen, die auf dem Fresko, das die Leichenfeier für den heiligen Stephanus schildert, mehr gefaßt als ergriffen zur Bahre des Märtyrers niederschauen<sup>2)</sup>. Aus diesen etwas provinzierisch wirkenden Chor- und Domherren den Sohn des erhabenen Cosimo herauszufinden, hält nicht schwer. Ein ungeheurer weitbauschiger roter Mantel umhüllt den hochgewachsenen, vielleicht etwas verfetteten Körper, die rote Kappe des Propstes ist auf das rundliche Haupt gestülpt; aber eindringlicher als diese äußerlichen Zeichen seines Amtes lassen die strengen Züge des Medici, seine ruhigen und doch befehlenden Augen ihn als den Mann erkennen, der hier zu gebieten hatte und anscheinend nicht gewohnt war, einen Widerspruch zu hören oder gelassen zu tragen.

Dieses Porträt von Fra Filippo, das die Prateser bei ihren Morgen- und Abendandachten immer vor Augen sahen, wurde selbstverständlich zum offiziellen Bildnis Carlos de' Medici, und als der Herzog Cosimo anno 1566 im Dom zu Prato dem längst verstorbenen Oheim „ad conservandam gentilis optimi memoriam“ durch Vincenzo Danti ein würdiges Marmorgrab, geschmückt mit dem Reliefporträt Carlos, errichten ließ, mußte sich der Plastiker genau an das „Vor-Bild“ des Malers halten<sup>3)</sup>. Kein Schriftsteller erwähnt ein anderes Porträt des Propstes, und doch ist Carlo de' Medici noch einmal konterfeit worden, von einem Größeren sogar als Fra Filippo: Die „Albertina“ zu Wien besitzt von der Hand des Dalmatiners Martino Rota<sup>4)</sup> einen Stammbaum des Hauses Medici, der, aus kleinen Porträtstichen in Medaillon-

(1) Vgl. darüber Henriette Mendelsohn, „Fra Filippo Lippi“, Berlin MCMIX, p. 115 und im Anhang Dokument XXVII, p. 240. Aus der „Selva di Memorie“ des Kapitelarchivs in Prato: Am 6. April 1464 berichtet eine Kommission, die Fra Filippos Rechnungen zu prüfen hatte, dem Magistrat: „... esservi poco modo che Fra Filippo perfezionasse la sua opera, si non s'intrometteva messer Carlo de' Medici proposto...“

(2) Vasari (ed. Milanese) II., p. 624 (vita di Fra Filippo Lippi): „Ritrasse in questa opera messer Carlo, figliuolo naturale di Cosimo de' Medici, il quale era allora proposto di quella chiesa...“

(3) Eine Beschreibung und Würdigung des Grabmals gibt Vasari (ed. Milanese) VII, p. 632 („Degli Accademici del disegno“). Die vollständige Grabschrift lautet:

CAROLO · MEDICI · COSMI · F ·  
PRAEPOSITO · QVI · OBIIT MCDXCIV ·  
COSMVS · MEDICES · FLORENTIN · ET · SENEN · DVX · II ·  
AD · CONSERVANDAM · GENTILIS · OPTIMI · MEMORIAM ·  
M · H · P · C · MDLXVI ·

Das Todesjahr ist hier falsch angegeben. Carlo starb 1492.

(4) Siehe über Martino Rota, der zwischen 1558 und 1586 tätig war, Kristeller, „Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten“, Berlin 1905, p. 268. — Der Stich ist von Bartsch nicht beschrieben.

form zusammengesetzt, ein Bild Carlos enthält, dessen Vorlage wir vergebens im Dom von Prato, mit mehr Glück dagegen zu Florenz in der „Stanza di Prometeo“ des Palazzo Pitti suchen werden<sup>1)</sup>. Dort, in der alten Residenz der Medici, war das Porträt des Ahnen in eine jener düsteren Ecken verbannt worden, an denen diese Galerie fast noch reicher ist als an lichten Wunderwerken. Endlich aber strahlte ihm die Gnadensonne der Forschung; sie zerstreute das Dunkel der Anonymität, das den Namen des Künstlers umhüllte, und heute prangt unter dem Gemälde ein neues Cartellino mit der stolzen Aufschrift „Andrea Mantegna“<sup>2)</sup>. Daß der mantuanische Hofmaler einen hohen geistlichen Dignitär hier porträtierte, beweist an Kappe und Gewandung die karminrote Farbe, die so wirksam sich vom blaugrünen Hintergrunde abhebt. Ist aber dieser Priester, dessen Wangen wie mit gelblichbraunem Pergament überspannt scheinen und der trotzdem, wie die leidenschaftlichen Lippen und die Energie der mit größter Feinheit modellierten felsigen Stirne bekunden, sich das Ungestüm der Jugend in die Jahre der Falten und Runzeln gerettet hat — ist dieser Choleriker aber darum auch schon Carlo de' Medici? Können wir Martino Rota, der die Medaillons des Stammbaumes mehr als zwei Menschenalter nach Carlos Tode stach<sup>3)</sup>, als glaubwürdigen Zeugen hierfür gelten lassen? Die anderen Porträts dieses Blattes sind sämtlich authentisch, wir können von jedem ohne weiteres die Vorlage bezeichnen, und gerade bei diesem einen Bildnis hätte der Kupferstecher vom Pfade der historischen Gewissenhaftigkeit abweichen sollen? Warum? Aus welchem Anlaß? Vielleicht aber kam dieses Porträt erst in Martino Rotas Tagen zu der Bezeichnung „Bildnis des Carlo de' Medici“? Sucht man nicht, seit es einen Kunsthandel gibt, Porträts vergangener Epochen dadurch interessanter, soll heißen leichter verkäuflich zu machen, daß ihre Modelle in einer unheiligen Taufe die Namen längst begrabener Zelebritäten empfangen? Gewiß! Aber Carlo de' Medici war just der unberühmteste Sproß seines edlen Hauses. Kein Geschichtsschreiber berichtet auch nur einen Ausspruch von ihm, geschweige denn eine Tat, und achtzig Jahre nach seinem Tode wußte wohl kein Mensch jenseits der Prateser Gemarkung, daß er überhaupt gelebt hatte. Es wäre eine verfehltete Spekulation gewesen, irgend ein altes Gemälde als Porträt des Carlo de' Medici auszugeben, und wenn zu Martino Rotas Zeiten ein Bildnis als sein Konterfei galt, dann führte es diesen Namen zu Recht, nicht erst seit Kurzem, sondern auf Grund verbürgter Traditionen.

(1) Die Photographie des ziemlich handwerksmäßigen Stiches gibt diesen etwa um ein Drittel vergrößert wieder; die Nebeneinanderstellung der Reproduktionen des Stiches und des Porträts enthebt mich wohl der Beweisführung, daß das Bildnis im Palazzo Pitti oder ein mit ihm vollkommen übereinstimmendes Gemälde die Vorlage Martino Rotas gewesen ist.

(2) Katalog-Nr. 375. Auf Holz, Höhe 0.40 m, Breite 0.26 m. — Das Mantegneske des Porträts erkannte zuerst Kristeller: In seinem „Andrea Mantegna“, Berlin 1902, p. 480 ist es mit folgenden Worten charakterisiert: „Bildnis eines Geistlichen. Schwache Kopie aus dem 16. Jahrhundert, augenscheinlich nach einem verlorenen Originalbild Mantegnas“. Wie mir der geschätzte Verfasser gütig mitteilte, ist er auch heute noch derselben Ansicht. Für ein Original Mantegnas dagegen halten das Bild Berenson („North Italian Painters of the Renaissance“, New York und London 1907, p. 254), Ricci, der das Cartellino mit Mantegnas Namen unter dem Bilde anbringen ließ, Venturi („l'Arte“ IX. 1906, p. 64) und Suida („Zeitschrift für bild. Kunst“, N. F. XVI. 1905, p. 190f.), der freilich mit Recht bemerkt, daß das Bild „in den unteren Partien völlig verrieten ist“.

(3) Der Stammbaum ist nicht datiert, aber da die jüngsten dort erwähnten Mitglieder des Hauses Medici Don Antonio (1576 — 1621), Don Filippo (1577 — 1582), die Söhne Francescos I., und Don Cosimo (1572 — 1576), der Sohn des Pietro de' Medici sind, läßt sich annehmen, daß Rota um das Jahr 1580 den Stich schuf.

Und wie verhält sich nun Mantegnas Bildnis des Carlo de' Medici zu dem von Fra Filippo's Hand? *Hinc illae lacrimae!* Dem ersten Blick offenbart sich wenig Gemeinsames. Aber man vergesse nicht: der Toskaner malte Carlo ums Jahr 1463, das Werk des Paduaners stellt einen Mann von mindestens fünfzig Jahren dar und vier Lustren verändern das Antlitz eines Menschen. Dazu kommt: Mantegna gesellte dem Willen zum hohen Stil eine kniefällige Demut vor der Natur. Hier malte er die Hakennase in ihrer ganzen schroffen Häßlichkeit ab, jedes Fältchen der Haut war ihm heilig, und mit welcher pedantischen Zärtlichkeit hat er nicht die dunklen Haare gezeichnet, die unter der Kappe hervordringen! Fra Filippo hat vielleicht niemals Einzelbildnisse geschaffen<sup>1)</sup>, subtiles Individualisieren entsprach nur selten seinen Neigungen. Wir kennen sein eigenes Porträt aus der Marienkrönung der Florentiner Accademia: auch das Fresko zu Prato, auf dem wir Carlo de' Medici gewahren, enthält, laut Vasari<sup>2)</sup>, ein Selbstporträt des Künstlers. Niemand aber konnte bis heute mit Sicherheit behaupten: der hier ist Fra Filippo<sup>3)</sup>! Und doch: obgleich Fra Filippo den jugendlichen Carlo nur als einen unter vielen im Fresko porträtierte, Mantegna den bejahrten Kleriker im Einzelbildnis malte, obschon diese beiden Großen in ihrer Art, Menschen zu schildern, einander so wenig glichen, trotz alledem wird das schärfer untersuchende Auge manchen für den alten Propst charakteristischen Zug schon im Antlitz des jungen entdecken. Man betrachte auf beiden Bildnissen den Mund Carlos, die Kinnpartien, den auffallend großen Raum zwischen der Nase und den Lippen, betrachte vor allem die harte Klarheit des Blickes und das einem strengen Willen botmäßige Temperament, das irgendwo zwischen den Augen, um die Nasenwurzel herum, zu wohnen scheint. Die Adlernase freilich, die bei Mantegna dem Antlitz Carlos etwas von granitener Starrheit aufprägt, hat der mildere Fra Filippo ein wenig abgeplattet, wodurch das Angesicht des Medici an Schönheit gewann, was es an Energie des Ausdrucks einbüßte<sup>4)</sup>.

Genug! Stellt der Stich Martino Rotas in Wahrheit den Prateser Dombeherrscher dar, oder, was das nämliche besagt, hat Andrea Mantegna in dem Bildnis des Palazzo Pitti wirklich Carlo de' Medici porträtiert, woran zu zweifeln wir keinen ernsthaften Grund haben, so bleiben noch die Fragen nach dem „Wo“ und „Wann“ übrig, die man leider nur mit Hypothesen beantworten kann. Denn ein Prateser Dompropst zählte nicht zu den Persönlichkeiten, deren Reisen Klio zu buchen pflegte, und auch Künstlerfahrten betrachtete man damals nicht „sub specie aeterni“, verzeichnete sie nicht sofort zu Nutz und Frommen der Wissenschaft. Durch einen Zufall nur erfahren wir, daß sich Mantegna im Jahre 1466, als Carlo de' Medici das vierte Dezennium noch nicht erreicht hatte, zu Florenz aufhielt<sup>5)</sup>; ob ihn sein Weg

(1) Wir besitzen weder ein Einzelporträt von Fra Filippo, noch haben wir Berichte über die Existenz eines solchen.

(2) Vasari (ed. Milanesi) II., p. 624.

(3) Vgl. darüber Crowe e Cavalcaselle: „Storia della pittura in Italia“, Firenze 1892, vol. 5, p. 206f. u. Anm.

(4) Derartige kam bisweilen vor. Man vergleiche z. B. das Bildnis des Massimiliano Sforza von Luini im Castello Sforzesco zu Mailand mit dem Porträt des Herzogs bei Campo, „Cremona Fedelissima“. In Milano MDCXLV, p. 16, das in einem vorzüglichen, dem Agostino Caracci zugeschriebenen Stich „un quadro à oglio di mano di Leonardo Vinci, in casa di Francesco Melcio gentil'huomo Milanese“ reproduziert. Hier wird die Krümmung der Nase kaum angedeutet, Luini dagegen hat sie ohne Retouchen wiedergegeben.

(5) Vgl. Kristeller, Op. cit., p. 235.

noch einmal zum Arno führte? Chi lo sa. Doch anno 1483 stattete Lorenzo de' Medici dem Großmeister der norditalienischen Malerei in seinem Atelier zu Mantua eine Visite ab<sup>1)</sup>. Begleitete Carlo damals den erlauchten Neffen, wurde bei diesem Anlaß sein Porträt gemalt? Wir können es nicht behaupten, immerhin aber scheint dieses Entstehungsdatum wahrscheinlich, weil es ebenso sehr dem Aussehen des Medici wie der ganzen Art seines Porträts entspricht, das, pathetisch und naturalistisch zugleich, in solcher Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren noch an Mantegnas anno 1474 vollendete Bildnisse im Castello di Corte zu Mantua erinnert. Jedenfalls ist es das späteste der uns erhaltenen Einzelporträts von Mantegna, was dem kleinen Gemälde neben der künstlerischen die historische Bedeutung sichert. Wann es den Medicischen Sammlungen einverleibt wurde, läßt sich auf Tag und Stunde ebenfalls nicht feststellen. In einem Inventar aus den Tagen Cosimos I. finden wir zum ersten Male das Porträt als „un quadretto di messer Carlo de' Medici proposto di Prato“ verzeichnet<sup>2)</sup>. Den Schöpfer des Bildes wußten die Verfasser dieses primitiven Kataloges nicht mehr zu nennen und bald sollte auch der Name „Carlo de' Medici“ in jenes tote Meer der Vergessenheit herabsinken, dem wir Historiker mit dem armseligen Netzwerk unserer Wissenschaft so gern einen winzigen Teil der unermeßlichen Beute wieder ablisten möchten.

(1) Vgl. Kristeller, *Op. cit.*, p. 541, Dokument Nr. 86 (Brief des Francesco Gonzaga an Marchese Federico).

(2) Abgedruckt bei Müntz, „Les collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI<sup>e</sup> siècle“, Paris MDCCCXCV, p. 61. (Aus dem *Inventario Generale della Guardaroba di S. E. dal 1553 al 1568.*) Da wir von keinem anderen Bildnis des Prateser Propstes wissen, liegt es mehr als nahe, diese Notiz auf das Porträt im Palazzo Pitti zu beziehen, das, etwas unter Lebensgröße gehalten, ja auch der Bezeichnung „quadretto“ entspricht.

# MISZELLEN .....

## ERGÄNZENDE BEMERKUNGEN ZUM BESCHREIBENDEN VERZEICHNIS DER ILLUMINIERTEN HANDSCHRIFTEN IN ÖSTERREICH. V. Band, Rossiana in Wien-Lainz. Von Hans Tietze.

Diese kürzlich erschienene, sehr gründliche Arbeit bereichert unsere Kenntnis der illustrierten Handschriften, besonders derjenigen des späten Mittelalters um ein wesentliches. Bisher waren die reichen Bestände der Rossiana den Forschern gänzlich oder doch nur oberflächlich bekannt. Erst durch Tietzes genaue Beschreibung der Handschriften und die geschickte Auswahl der Illustrationsproben wird die wissenschaftliche Ausbeute der halbverborgenen Schätze in die Wege geleitet, und es gereicht dem Verfasser zu nicht geringem Verdienste, daß sich auf Grund seiner Publikation bestimmte Anhaltspunkte für die Einzelforschung ergeben.

Soweit es ohne Einsicht der Originale tunlich ist, geben wir zu folgenden Codices ergänzende Erläuterungen und bringen einige abweichende Ansichten zum Ausdruck.

Nr. 43, Biblia sacra IX. 4. Die abgebildete Initiale, sowie die aus der ausführlichen Beschreibung ersichtlichen ikonographischen Eigentümlichkeiten lassen vermuten, daß die Handschrift noch dem ausgehenden 13. Jahrhundert entstammt, nicht wie angegeben dem 14. Kunstgeschichtliche Bedeutung kommt ihr deshalb zu, weil sie einer relativ seltenen Bibelgruppe angehört, deren wichtigstes Exemplar — Nr. lat. 14397, Paris, Bibl. nat. — von der Königin Blanche de Castille, Mutter Ludwigs des Heiligen, der Kirche von St. Victor in Paris geschenkt wurde. Anscheinend stimmen die wichtigsten alttestamentlichen Buchanfänge in der eben genannten Bibel mit den entsprechenden Initialen in IX. 4. ziemlich genau überein. Zu letzteren sei im einzelnen bemerkt: Fol. 123 darf es nicht heißen: David, Goliath und Saul, sondern: ein Bote, der David die Nachricht von Sauls Tod überbringt, wird enthauptet. Fol. 134'. Ein Jüngling führt Abisag zum ruhenden David. Fol. 147'. Der kranke König Ochozias entsendet einen Boten zum Götzen Beelzebub, um ihn zu fragen, ob er wieder gesund würde. Der gleiche Gedanke liegt an derselben Textstelle dem Initialbild der jüngsten Vulgata der Blanche-Gruppe Nr. 152 der Universitätsbibliothek von Bologna zugrunde. Im allgemeinen ist diese Darstellung zu Reg. IV recht selten.

Fol. 259. Ecclesiastes. Der Miniator entnimmt

seiner Vorlage versehentlich die auf den Ecclesiasticus bezügliche Darstellung.

Fol. 369. Baruch. Wohl ein Druckfehler.

Fol. 377. Maccabäer I. Kampfgerüstete Männer kommen in französischen Vulgaten an dieser Stelle nur ausnahmsweise vor. Vgl. Bologna Universität, Nr. 152.

Fol. 399'. Der Stammbaum Jesse erinnert stilistisch an Bologna 152.

Festen Boden gewinnen wir für die Bestimmung von IX. 4 bei den Initialbildern zu den Paulinischen Briefen. Hier waltet kein Zweifel: jede einzelne Miniatur verkörpert denselben Ideengang wie die entsprechenden Buchanfänge der sogenannten Blanche-Gruppe. Man vergleiche die Zusammenstellung in „Kunstgeschichtliche Forschungen“, herausgegeben vom Kgl. Preuß. Hist. Institut in Rom, Band I: Graf zu Erbach-Fürstenau, Die Manfredbibel. Anhang zum zweiten Kapitel (unter Hinweglassung der italienischen Bibel von La Cava). Im besonderen wäre zu bemerken:

Fol. 449. Der Verfasser glaubt den Apostel Paulus zu sehen, welcher den Sohn einer betenden Frau erweckt. Nach den erwähnten Parallelen handelt es sich um die Spendung des Sakramentes an einen knieenden Jüngling, hinter dem eine Frau betet. Wahrscheinlich ist infolge von Abblättern der Farbe die Hostie nicht mehr erkennbar.

Fol. 460'. Enthauptung des Apostels. Vgl. Bologna Universität 152. Die drei anderen Bibeln bringen gleichfalls eine Enthauptung, doch ist es zweifelhaft, ob damit das Martyrium des Apostels gemeint ist.

Fol. 463. St. Paulus erweckt Tote. Diese Bezeichnung ist wohl ungenau. Cod. 152, Bologna Universität, bringt Paulus in Verbindung mit der allgemeinen Auferstehung, die anderen verwandten Codices stellen ihn symbolisch, als den Prediger der Auferstehung, neben einige den Särgen entsteigende Jünglinge.

Fol. 464'. Wahrscheinlich die Vernichtung des „filius perditionis“.

Fol. 466. Krönung des guten Streiters; nicht, wie Tietze annimmt, Krönung eines Königs.

Fol. 467. Der Beschreibung nach stimmt die, vor der Epistel ad Titum in unserer Gruppe übliche, etwas drastische Lehrszene ziemlich genau mit 152 in Bologna überein.

Fol. 468. Initialbild zur Epistel ad Philemon, vgl. ebenfalls Bologna 152. Aus der ikonographischen Vergleichung ergibt sich, daß Nr. IX. 4 in der Mitte steht zwischen der Bibel der Blanche de

Castille, Paris, Bibl. Nat. lat. 14397 und der jüngsten Handschrift der Gruppe, Bologna Università, 152.

\* \* \*

Nr. 44. Libri 4 Regum et 2 Paralipom. IX. 303. Fol. 3. König David im Gebet vor dem Altar kniend. Eher Helkana oder Hanna betend. Von der Mitte des 13. bis weit in das 14. Jahrhundert begegnet man nämlich an dieser Stelle fast regelmäßig der betenden Hanna oder Helkana und Hanna. In einigen Pariser Bibeln zwischen 1300 und 1330 trägt das Ehepaar Kronen. Ein ähnliches Mißverständnis des hergebrachten Schemas wird wohl auch in IX. 303 obwalten.

Fol. 102'. Vgl. IX. 4, Fol. 134. Neben dem ruhenden König steht ein junges Paar. Die Bedeutung ist folgende: Absag wird unter Anwendung eines leisen Zwanges zum alternden David gebracht; manchmal ist hierbei nur ein Jüngling tätig, öfters sind es mehrere.

Fol. 167'. Der kranke König Ochozias sendet einen Boten zum Götzen Beelzebub. Vgl. IX. 4, Fol. 147'.

Nr. 66. Bonaventura. Metationes Vitae D.N. Jesu Christi etc. VII. a 3, Fig. 47: ein Heiliger, der sich in einem Innenraume, vor einem großen, auf einem Altare stehenden Kreuzifix geißelt, könnte, nach der Vermischung von französischem und italienischem Stil zu urteilen, recht wohl, wie Tietze meint, aus der Provence stammen. Fig. 48, die Szenen aus dem Leben des Heiligen Dominikus, machen den Eindruck von guten Kopien nach toskanischen Fresken aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Nr. 80. Zacharias Chrysopolita Concordantia Evangeliorum IX. 277 setzt der Verfasser um 1100 an. Die Kanontafeln, Fig. 70, verlangen eine spätere Datierung, noch weniger ist der segnende Christus, Fig. 71, was Kopftyp, Gewandstil und gemusterten Grund anlangt, so früh denkbar.

Nr. 95. Biblia sacra VIII. 194. Eine systematische Vergleichung dieser Bibel mit der nach Venturi mit ihr verwandten mans. theol., Fol. 16, der Stuttgarter Bibliothek, ergibt bei den ikonographisch wichtigsten Buchanfängen so viele grundsätzliche Abweichungen, daß von einer Zusammengehörigkeit beider, trotz gewisser Übereinstimmung im Technischen, nicht die Rede sein kann. Es genügt auf den Exodus, Reg. I—IV, Esther und die Propheten, unter letzteren besonders auf Jeremias, Abdias, Naum und Malachias hinzuweisen. Die Darstellungen stehen inhaltlich unter stärkerem französischem Einfluß als die der gleichzeitigen bolognesischen Bibeln.

Fol. 159 muß es anstatt Sturz der Isabel wahr-

scheinlich heißen: Sturz des Königs Ochozias. Mit Recht hebt der Verfasser die Drolerien und die ungemein frischen Schilderungen aus der Tierfabel hervor.

Nr. 101, Biblia sacra VIII. 193. Die angebliche Verwandtschaft mit Vat. lat. 20 ist nicht ersichtlich, dagegen hat Tietze vollkommen recht, wenn er in der allgemeinen Anordnung französischen Einfluß annimmt; dieser tritt sogar in ungewöhnlicher Stärke hervor. Vgl. die Genesis und Reg. I.

Nr. 103. Biblia sacra VIII. 122. Über diese wichtige, lokalisierbare Vulgata wird an anderer Stelle ausführlich gehandelt werden.

Nr. 107. Choralis liber seu Antiphonia, IX. 299. Dem Verfasser ist darin beizupflichten, daß eine gewisse Ähnlichkeit mit G. III. 2 der Bibl. con. von Siena vorhanden ist, allerdings mit der Beschränkung auf die altertümliche Madonna und ein paar andere Miniaturen. Die besten Bilder von Siena G. III. 2 stehen schon den Meisterwerken der sienesischen Trecentisten nahe.

Beide Proben aus IX. 299, Fig. 99 und Fig. 100 tragen das Gepräge einer älteren Kunstauffassung. Ob unter den nichtabgebildeten Miniaturen sich solche befinden, die Tietzes Vergleich mit dem angiovinischen Gebetbuch, Wien 1921, rechtfertigen, entzieht sich unserer Kenntnis. Im Bejahungsfalle wären sie von einer späteren Hand nachgetragen.

Nr. 110. Clemens' V. Constitutiones IX. 281. Die Randleisten der in Fig. 101 abgebildeten Seite vertragen umbrische Herkunft. Das gleiche gilt von Nr. 112, Dante IX. 177, in dem Tietze ganz richtig ein jüngeres Werk derselben Schule erkennt.

Nr. 114. Graduale IX. 302. Beide Abbildungen, sowohl der gekreuzigte Christus (Fig. 103), als auch die Assunta (Fig. 104) verbleiben, den Codex über das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts hinauszurücken. Der Gekreuzigte ist durchaus verschieden von dem in Italien seit etwa 1300 feststehenden sogenannten giottesken Typus; er entspricht im Gegenteil, abgesehen von dem architektonischen Hintergrund, Zug um Zug dem Schema der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Hauptmerkmale der in verhältnismäßig großer Anzahl erhaltenen Kreuzifixe aus dieser Zeit sind neben der auch später beibehaltenen Neigung des Hauptes die Ausbiegung des Körpers nach links und die getrennte Anagelung der Füße. Auch die Assunta, Fig. 104, gehört einer Werkstatt an, in der man den großen sienesischen Malern noch nicht nacheiferte. Äußerstenfalls darf man dies Graduale einem zurückgebliebenen Zeitgenossen Simone Martinis zuschreiben. Mit den Handschriften, die sich um die Berliner



Hamilton gruppieren, hängt es nicht zusammen. Tietzes dahingehende Meinung ist nur dann verständlich, wenn die Ausmalung der Handschrift eine Unterbrechung von etwa 40 Jahren erfahren haben sollte, und könnte sich höchstens auf spätere Ergänzungen beziehen.

Nr. 115. *Missale Romanum VIII. 214.* Obwohl der behauptete Zusammenhang mit der neapolitanischen Bibel, Wien 1191, aus Tafel II und Fig. 105 nicht klar ersichtlich ist, läßt doch der Kopf in der linken oberen Ecke auf Tafel II und die Initiale daselbst neapolitanischen Ursprung vermuten. Die die ganze Seite umziehende, in üppigem toskanischen Blattwerk ausgeführte Randleiste zeigt keine rein neapolitanischen Merkmale, wogegen die Umrahmung in Fig. 106 für die Herkunft aus Neapel spricht.

Nr. 131. *Missale Romanum VIII. 119.* Tietzes Annahme neapolitanischer Herkunft hat viel für sich, auch die Zusammenstellung mit der Eneide Siena S. VI, 11 kann man guthießen. Das Kanonbild, Fig. 113, ist von anderer Hand als die Initialen. Eine kleine Unstimmigkeit hat sich in den beschreibenden Text eingeschlichen. Die einleitenden Worte reden von französischen Anklängen im Ikonographischen der Weltgerichtsdarstellung mit den Auferstehenden und dem Höllenrachen, während die anscheinend genaue Beschreibung des Bilderschmuckes das Weltgericht garnicht erwähnt. Die Bemerkung über das Weltgericht würde bei Tafel III, Handschr. 115, VIII. 214 zutreffen.

Nr. 134. *Alvarus Pelagius IX. 278.* Nicht vom Ende des 14. Jahrhunderts, sondern ziemlich frühe Arbeit des Niccolò di Giacomo. Man vergleiche seine Frühwerke, Vat. lat. 1456 (*L'Arte 1907*, Lisetta Giaccio, *Appunti interno alla miniatura bolognese del sec. XIV*), Vat. lat. 2534 (*L'Arte 1911*, Conte Erbach, *La miniatura bolognese nel trecento*) und Milano Ambrosiana B. 42 inf. (Leone Dorez, *La canzone delle vertu e delle scienze*). Die Miniatur Fig. 114 steht in der Mitte zwischen den genannten Jugendwerken und den Arbeiten aus der Hauptschaffenszeit des Meisters.

Nr. 135. *Duranti Gulielmus VIII. 242.* Die abgebildeten Miniaturen entstammen nicht, wie Tietze meint, der Werkstatt des Niccolò, sondern derjenigen des von Lisetta Giaccio Pseudo Niccolò getauften Miniators (*L'Arte 1907*).

Nr. 139. *Terentius IX. 135.* Der Abbildung nach zu urteilen sind die beiden Figuren eigenhändig von Niccolò di Giacomo ausgeführt worden.

Wir haben aus der Fülle des Dargebotenen nur dasjenige herausgegriffen, wofür genügendes Vergleichsmaterial vorhanden war. Auch im übrigen

enthält der Band V sehr wertvolle beschreibende Abhandlungen, die die Einzelforschung anregen dürften.

Adalbert Graf zu Erbach Fürstenau.

## DER JÜNGERE CANALETTO UND SEINE RADIERUNGEN.

Der Aufsatz Herrn Moritz Stübels im Novemberheft dieser Zeitschrift, „Der jüngere Canaletto und seine Radierungen“, läßt sich auf Grund vorwiegend polnischer Quellen in folgendem ergänzen:

Die Canalettos, welche mit der Brühlischen Gemäldegalerie von Katharina II. erworben wurden, befinden sich in der Tat jetzt nicht mehr in der Petersburger Ermitage — das einzige hier als Bellotto figurierende Gemälde „Die Rialto-Brücke“ (Nr. 320) wird von Alexander Benois in seinem jüngst herausgegebenen „Führer durch die Ermitage-Gemäldegalerie“ dem Vidzintini zugeschrieben —, doch dürften diese Bilder sämtlich in den russischen Kaiserschlossern in oder um St. Petersburg aufzufinden sein<sup>1)</sup>. Wie Dr. Bohdan Puljanowski, der Konservator der Radziwillschen Sammlungen in Nieswiez, auf dessen Aufsatz noch zurückzukommen sein wird, mitteilt, befinden sich im Schloß zu Gatschina acht Dresdner, sieben Pirnaer und eine Venezianer Ansicht von Canaletto. Die Anzahl der Pirnaer Veduten stimmt somit mit den von Herrn Stübel auf S. 475 aufgeführten Daten aus dem Verzeichnis der Brühlischen Bilder fast überein. Vielleicht wird der im Druck befindliche neue Katalog der Ermitage-Gemäldegalerie genaue Angaben über die aus derselben verschwundenen Canalettos bringen.

Zu den in Polen entstandenen oder dorthin mitgebrachten Bildern Canalettos übergehend — daß C. auch Ansichten von Krakau gemalt hat, wie Herr Stübel (S. 481) sagt, ist nicht bekannt — muß natürlich in erster Reihe der stets gut bekundete Edward Rastawiecki zu Rat gezogen werden. In seinem 1850 — 57 herausgegebenen „Lexikon polnischer und in Polen wirkender Maler“ (*Słownik malarzów polskich*) gibt R., mit Sebastiano Ciampi übereinstimmend, ein Verzeichnis von 59 Arbeiten (Nr. 59 unvollendet), welche Canaletto für König Stanislaw August ausgeführt hat, wobei auf Grund des Katalogs der königlichen Gemäldegalerie auch die Maße in Zoll sowie die bezahlten Preise mitgeteilt sind und bei einigen wenigen Gemälden sogar deren spätere Besitzer. Außerdem führt Rastawiecki noch neun weitere Werke

(1) Eine „Ansicht von Königstein“ im Rumjantzew-Museum zu Moskau, die letzterem aus der Ermitage zugewiesen wurde, stammt wohl auch aus der Brühlischen Sammlung.

C. s auf, die sich in den Privatschlössern Wilanów (früher den Grafen Potocki, momentan Grafen Branicki gehörig) und Krolikarnia bei Warschau zu jener Zeit, d. h. um 1850, befanden und wohl auch noch jetzt befinden.

Über das Geschick der 22 Werke (aus der Gesamtzahl der 59 in königlichem Besitz), welche seinerzeit das königliche Schloß in Warschau schmückten, gibt Dr. B. Puljanowski in einem im Warschauer Wochenblatt „Tygodnik Ilustrowany“ (Nr. 24, 1911) veröffentlichten Aufsatz nähere Auskunft, wobei eine ausführlichere Behandlung des Themas andernorts in Aussicht gestellt wird.

Laut Kabinettsordre des Zaren Nikolaus I. delegierte das Hofministerium im Januar 1832 den Konservator Professor Warneck samt dem Restaurator Planat aus der Ermitage nach Warschau, wo aus den öffentlichen Bibliotheken die nach Petersburg zu überführenden Stiche gewählt, sowie die Gemälde aus dem königlichen Schloß behutsam entfernt und verpackt werden sollten. Im Mai des gleichen Jahres langten in der Ermitage 14 Kisten an, worunter sich die 22 Canalettos aus dem Warschauer Schloß befanden, 21 Warschauer Ansichten und die „Königswahl Stanislaw Augusts“. Letzteres Gemälde wurde, wiederum laut Kabinettsordre des Zaren an die Ermitage, nach Moskau behufs Platzierung in einem der dortigen Palais übersandt, wo es ja auch J. G. Kohl gesehen hat. Wo sich das Bild momentan befindet weiß ich nicht zu sagen; in den dem Publikum zugänglichen Räumen des Kremles hängt es jedenfalls nicht, doch wird dies früher oder später sicherlich zu ermitteln sein. Die Warschauer Veduten sollten im Taurischen Palais (jetzt hält die Duma hier ihre Sitzungen) plaziert werden und zwar, wie der Zar befahl, „genau so, wie in Warschau“. Jetzt hängen diese 21 Bilder in Gatschina, und Dr. Puljanowski hat seinem erwähnten Aufsatz Aufnahmen derselben beigefügt.

Zwei weitere Warschauer Ansichten Canalettos befinden sich in Warschauer Privatbesitz und figurieren auf der diesjährigen seitens der „Gesellschaft zum Schutze der Denkmäler der Vergangenheit“ arrangierten Ausstellung „Das alte Warschau“<sup>1)</sup>. Das eine signierte Bild: „Ansicht des Luetschlusses Lazienki“ gehört dem Baron Leopold Kronenberg, das zweite: „Gesamtansicht Warschaus, von der Vorstadt Praga gesehen“ entstammt der Sammlung der Grafen Przewoziecki. Letztere Vedute ist übrigens nicht mit Nr. 13 bei Ciampi iden-

(1) Siehe den Katalog dieser Ausstellung: „Pamiatki Starej Warszawy“ (Warschau, 1911).

tisch, die sich in Gatschina befindet und durch die Radierung Canalettos allgemein bekannt ist.

Auf der erwähnten Ausstellung war außerdem eines der Wahlbilder Canalettos zu sehen, im Besitze der Grafen Raczyński, was also mit dem noch in Moskau aufzufindenden, dem von Napoleon weggeschafften und dem Bilde des Kaiser-Friedrich-Museums in Posen vier Repliken oder Kopien ergäbe. Das Warschauer Gemälde trägt in der rechten Ecke die Aufschrift: *Second Tableau du Champ d'Election de S. M. Stanislas Auguste qui fu élu Roi de Pologne et Grand Duc de Lithuanie p. p: p: le 7 Septembre 1764: peint par Bernardo Belotto de Canaletto l'an 1778 pour la seconde fois selon les derniers relations et documents avec beaucoup de Portraits de personnes trop connus dont on ne voit ici bas, que ceux qui ont le plus de rapport à l'histoire. Le premier de l'an 1776 fut donné par Sa Majesté à Son Excellence Mgr. le Comte Rzewuski Marechal de la cour (folgen einige Erläuterungen der dargestellten Hauptpersonen)*“. Aus dieser Aufschrift könnte man eigentlich schließen, daß ursprünglich zwei kompositionell verschiedene Wahlbilder vorhanden waren, worauf ja auch die von Herrn Stübel zitierten Worte Bernoullis „zwei andern sehr großen, sich auf die Wahl des Königs beziehenden Gemälden“ zu verweisen scheinen. Natürlich kann nur ein genauer Vergleich der vorhandenen Bilder diese Frage aufklären.

Haben wir in der sitzenden Figur in der rechten Ecke des reproduzierten Wahlbilds in der Tat das Selbstporträt Canalettos? Die diesbezügliche Angabe — den Eindruck eines Selbstbildnisses macht die Figur übrigens nicht — des polnischen Dichters und Historikers Niemcewicz an den früheren Besitzer<sup>1)</sup> des Posener Bildes in allen Ehren, scheint es mir bei dem Wirklichkeitssinn des Künstlers nicht allzu wahrscheinlich, daß dieser sich auf einem Bilde porträtiert hätte, das er nur nach Berichten und Dokumenten gemalt. Auch wäre es ja verwunderlich, daß Ciampi, der bei drei andern Bildern genau die Selbstporträts Canalettos notiert, dies bei einem so wichtigen Gemälde unterlassen hätte. Ebenso spricht die polnische Kleidung der stehenden Figur nicht sehr dafür, daß hier Merlini dargestellt ist. Sollte sich der Architekt Stanislaw Augusts so gekleidet haben, wo der Hof größtenteils französische Tracht trug?

Zum Schluß noch einige Notizen aus dem Rastawieckischen Künstlerlexikon. Aus R. bemerkt (Bd. III, S. 132), daß Canaletto den Titel conte Bel-

(1) Es soll wohl Graf Raczyński und nicht Karzinski heißen. Auch der Name Leinski dürfte verstümmelt sein.

lotti, von dem Heineken spricht, niemals in Polen geführt hat. Karl de Perthées, mit dem zwei Töchter Canalettos nacheinander verheiratet waren, war Geograph und Oberst in königlichen Diensten. Er zog später nach Wilna, und von seiner 1818 daselbst verstorbenen Tochter erwarb Graf Kon-

stantin Tyszkiewicz eine Sammlung von 47 Zeichnungen Canalettos, welche, laut Mitteilung Rastawieckis, sich in den Sammlungen T.s in Lohojak (Gouvernement Minsk) befanden. Leider sind diese Sammlungen jetzt in alle Winde verstreut.

P. Ettinger.

## REZENSIONEN .....

**ERNST STEINMANN u. HANS WITTE, Georg David Matthieu, ein deutscher Maler des Rokoko (1737—1778). Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911. M. 30.—.**

Jedes Werk über deutsches Rokoko füllt eine schmerzliche Lücke aus. Die deutsche Forschung getraut sich auch heute noch zögernd nur an ein solches zu glauben. Und zugegeben sei, es bleibt stets ein spezifisch französisches Gewand, in das sich im 18. Jahrhundert das gesamte Europa hüllte. Es entstand so eine Einheitlichkeit der Kultur, wie sie keine Zeit gekannt hat. Auch die Vertreter des wahren Rokoko in Deutschland waren eben Franzosen. Den Pesne in Berlin, Silvestre in Dresden reiht sich nun der Name des Schweriner Hofmalers Georg David Matthieu an. — Allerdings, auch Chodowiecki steht in diesem Rahmen, doch vertritt er eine Sondergattung: das bürgerliche Rokoko, aus dem ein anderer Geist wehte, ein fast revolutionärer Vorbote, der dem höfischen Stil den Todesstoß versetzen sollte.

Matthieu ist so rein der Typ des Hofmalers, daß er in dem goldenen Käfig dieses Titular-Kammerdienertums als Künstler schließlich langsam dahinsiechte. Das ist die Tragik dieses Lebens, dessen künstlerische Werte in der kurzen Spanne eines Dezenniums geschaffen wurden.

Doch sie verlangen gebieterisch gekannt und anerkannt zu werden. Kaum ist ein Künstler seiner Qualität wohl jemals so voll und ganz für die Nachwelt versunken und auch der Forschung unbekannt geblieben, wie Matthieu. Seine Werke schlummerten in stillen Schlössern, nur von dem Gesichtspunkte des Ahnenbildes aus gewertet.

Ernst Steinmann, in seiner Stellung als Direktor der Großherzogl. Sammlungen, hat sie durch die Ausstellung dieses Sommers im Schweriner Museum zum erstenmal vereinigt und jetzt in Verbindung mit dem Archivrat Dr. Witte alles erreichbare Material über den Maler zusammengestellt und in einer vornehm ausgestatteten Publikation niedergelegt. Fünfzig Lichtdruckwiedergaben von Porträtarbeiten Matthieus geben dem Forscher eine Grundlage für das eigene Urteil. Allerdings kann

dies nicht endgültig sein bei einem Künstler, der in höchstem Sinne Kolorist ist. Eine Erwartung sieht sich getäuscht. Nicht tiefgründige Psychologie und Ausdeutung seelischer Vorgänge ist bei Matthieu am Werke. In reinster Nachfolge der Hof- und Gesellschaftsästhetik seiner Zeit war sein Ziel „die gute Form“, das schöne Bild als solches. Schönpfälsterchen, Schminke, das Lächeln der Konvention . . . so sinkt der Mensch selbst zum Wertgrade eines feinen Stoffes, eines edlen Schmuckes hinab. Die Kohlezeichnungen dürften daher wohl nicht so sehr hoch einzuschätzen sein. Das Kompositionelle ist schwach. Die Einzelfigur mit ihrem ganzen stofflichen Drum und Dran, in zarter Beziehung zu dieser nächsten Umgebung, in der malerischen Bindung all dieses Leblosen — das ist das Wollen des Künstlers, das sich durchaus auf der Linie etwa zu Bouchers Porträt der Marquise de Pompadour bewegt.

Die gemeinsame Arbeit des Kunstgelehrten und des Archivforschers hat ein außerordentlich glückliches, in seiner Eigenart schon interessantes Ergebnis gezeitigt. Für Ernst Steinmann bedeutet Matthieu eigentlich einen Seitensprung, eine Episode in seinem ganz der italienischen Renaissance gewidmeten Schaffen. Und fast muß man sagen der Charakter dieser Rokokoepoche hat in ihm Saiten anklingen lassen, die seiner Eigenart vielleicht näher liegen wie manche Momente der Renaissance in ihrem herben, blutvollsten Wesen. Was ich meine, macht die geistvoll feinsinnige Studie über J. Antoine Houdon, die er kürzlich im fünften Heft der Monatshefte erscheinen ließ, begreiflich. Da erfährt man, was es heißt: Gemeinsamkeit eines Lebensideals, das über Zeiten hinweg immer wieder neu auflebt in Menschen, die gleiches bewußt oder unbewußt in sich tragen. — Verspürt man hier den lebendigen Hauch subtilster Rokokokultur, so zeichnet Hans Witte, heute wohl einer der besten Kenner der sozialen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts in Mecklenburg, mit scharfen Strichen das Bild eines bedrängten Kleinstaates in der gefährvollen Nachbarschaft des großen Preußenkönigs. Auch die einzelnen Glieder der herzoglichen Familie und die Vertreter des Hofes und

des Regierungsapparates erstehen in klaren Zügen. Eine vornehme Offenheit, zuweilen auch mit leichtem Anflug von Sarkasmus führte hier die Feder. Und es versteht sich, daß all den gewundenen Wegen der archivalischen Forschung mit peinlichster Schärfe nachgegangen ist.

Was wir heute von Matthieus Leben wissen, soviel wir von Werken seiner Hand kennen, ist in diesem Buche eingeschlossen. Anregung soll es bieten zur Weiterforschung und eine erste Handhabe für die Wertung eines der glanzvollsten Koloristen, der in deutschen Landen gelebt.

Wilhelm Lesenberg.

**WALTER JOSEPHI, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum. Mit 64 Tafeln und 160 Textabbildungen. Nürnberg 1910, Verlag des Germanischen Nationalmuseums.**

Wissenschaftliche Museumskataloge (mit zuverlässigen Abbildungen) sind ohne Zweifel die verdienstlichsten Werke, die ein Kunsthistoriker schreiben kann, und wenn ein solcher Band zum weitaus größten Teile, wie es hier der Fall ist, deutsche Skulpturen behandelt, so ist damit von vornherein gesagt, daß der Autor eine höchst entsagungsvolle und schwierige, aber auch dankenswerte Arbeit geleistet hat.

Es kann den Sammler bedenklich stimmen, wie allgemein das Interesse an der dem naiven modernen Menschen schwer zugänglichen deutschen Holzplastik in den letzten Jahren geworden ist. Aber zum Glück ist es nicht nur in die Breite, sondern auch in die Tiefe gegangen; ist es der Wissenschaft und nicht nur dem Kunsthandel zugute gekommen.

Dem Liebhaber deutscher Skulptur hat das Jahr 1910 zwei stattliche Kataloge als wichtige Quellenwerke beschert — die der Nürnberger und der Berliner Sammlung —, und ihm damit ein langentbehrtes und langersehntes Studienmaterial für die Kenntnis der deutschen Plastik in mustergültiger Weise an die Hand gegeben. Mögen ihnen in nicht zu ferner Zeit München, Stuttgart und die Privatsammler folgen, die in vorbildlicher Weise schon damit begonnen haben. Wenn das geschehen, und wenn einmal die Inventarisierung Deutschlands vollendet und alle seine Winkel nach Kunstwerken durchforscht sind, dann wird wohl endlich die Zeit reif sein für die Geschichte der deutschen Plastik, die so starke Gegensätze und schwer zusammenschließende Erscheinungen aufweist.

Der neueste Katalog des Germanischen Nationalmuseums heißt offiziell: Die Werke plastischer Kunst, indessen begrenzt das Vorwort das Gebiet sehr viel enger, als man aus dem Titel schließen darf. Bleiplaketten, Grabdenkmale und Bronzeplastiken, Medaillenmodelle und Werke der negativen Plastik, Biscuit- und Porzellanbildwerke und die geprägten Damsteine werden ausgeschaltet, um teils für sich, teils im Zusammenhang mit eng verwandten Gruppen (Medaillen) behandelt zu werden. Zur Übersichtlichkeit trägt die Loslösung der ins Kunstgewerbe übergelassenen Kleinplastik entschieden bei, aber mit dem Ausschalten der Grabplastik wird nur ein möglichst baldiges Erscheinen dieses versprochenen Sonderbandes versöhnt.

Die Einteilung des Stoffes geschieht nach dem Material, dem einzigen Prinzip, das sich streng durchführen läßt, und das dem Ganzen die straffe Übersichtlichkeit gibt, die es als Nachschlagebuch vor allen Dingen haben muß. Innerhalb dieser großen Gruppen ist nach Zeit und nach Ort gegliedert.

Das Schema der Behandlung des Einzelobjekts weicht insofern von den üblichen Kataloggewohnheiten ab, als die Beschreibung des Kunstwerkes nach seinem Inhalt, nach Erhaltung, Herkunft und Erwerbung an zweiter Stelle kommt und ihr eine kurze Angabe der „wesentlichsten Eigenschaften“ des Gegenstandes (Art der plastischen Darstellung, Material, Maße) vorangeht. Den Beschluß bildet wie üblich das Kunsthistorische, das hier in ausgezeichneter Weise und mit vollständiger Angabe der modernen Literatur behandelt ist. Eine Arbeit, die bei der Bedeutung speziell der Nürnberger Plastik und ihrer häufigen Behandlung in der Literatur sehr hoch einzuschätzen ist, auch wenn sie sich bescheiden zurückhält.

Indessen bedingt das geläufige Schema: 1. Beschreibung des Kunstwerkes, 2. kurze Mitteilung seiner wesentlichen Eigenschaften mit Angabe von Erhaltungszustand, Herkunft und Erwerbungsart eine größere Übersichtlichkeit. Denn diese dem Forscher wichtigen Angaben sucht er nicht bei der Beschreibung der künstlerischen Darstellung, mit der sie nichts zu tun haben; und da sie auch im Druck des Nürnberger Katalogs von der Beschreibung nicht abgesetzt sind, so bedeutet diese Art der Anordnung keine Erleichterung der Praxis. Wo Abbildungen das Wort unterstützen, wünscht man sich bisweilen die Beschreibungen kürzer. Wenn auch mit dem Bearbeiter die Uneinheitlichkeit der Abbildungen und das Fehlen von Bildern für sämtliche Darstellungen zu bedauern ist, so

bedeutet dieser neue Katalog doch einen außerordentlichen Gewinn gegenüber den beiden vorausgegangenen.

Die Zuschreibungen sind mit einer sympathischen Zurückhaltung gemacht, schon eine flüchtige Durchsicht bezeugt dies in den vielen Fragezeichen. Sehr dankenswert ist die endliche Verweisung der Tonbüste Nr. 122 in die Neuzeit, wobei noch immer ein Zweifel erlaubt ist, ob sie nicht doch in das 19. Jahrhundert gehört. — Für die Apostel 391 und 392 scheint mir ein Zusammenhang mit der Ulmer Plastik fühlbar zu sein; aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen, sind doch — nach den Abbildungen zu schließen — die beiden Köpfe nicht von dem gleichen Meister. Ein Musterbeispiel für die Sprödigkeit, die deutsche Holzbildwerke dem Bearbeiter entgegenstellen, sind die sechs Statuetten der Todsünden 490 — 495. Sie tragen schwäbische, fränkische, bayrische Eigenschaften vereint und man spürt deutlich zwei verschiedene Hände in ihnen (490 und 495, und die übrigen vier, von denen sich 494 abhebt), aber wo sie hingehören, das mit Sicherheit festzustellen, ist bisher nicht möglich.

Die Werke, die der Skulpturensammlung des Germanischen Nationalmuseums ihre Physiognomie verleihen, sind Nürnbergischen Ursprungs und Eigentum der Stadt oder aus kirchlichem Besitz erworben, man denke an die Figuren vom schönen Brunnen, an Adam Krafts Leidensstationen, an die Tonapostel aus der Frauenkirche, die Vischerischen Kleinbronzen, die im besten Sinne klassische Madonna von Nürnberg; an Veit Stoß, an Dürers Rahmen zum Allerheiligenbilde. Sie sind zu Wahrzeichen der alten Kunststadt Nürnberg geworden. Dieses Verwachsensein von Sammlung und Ort, diese Bodenständigkeit gibt dieser an sich schon köstlichen Skulpturensammlung eine Bedeutung und zugleich ein persönlich lebendiges, vertrautes Gepräge, die modernere Sammlungen bei allem Aufwand und allem Zielbewußtsein niemals werden erwerben können. Schuette.

**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'Arsenal. Brüssel und Paris, G. van Oest & Cie., 1911.**

Das heute so lebhaft erwachte Interesse für die illustrierten Handschriften des Mittelalters bewegt sich auf der Grenzscheide zwischen Wissenschaft und Bibliophilie. In Frankreich und England

zumal hat sich die Sammlerleidenschaft den verhältnismäßig wenigen noch in freiem Besitz befindlichen Erzeugnissen dieser reichen und intimen Kunst zugewandt. Es ist dort eine Forderung des guten Geschmacks geworden, am Bilderschmuck und Zierwerk der alten Manuskripte Gefallen zu finden. Und es hat sich in Verbindung hiermit die stete Folgeerscheinung des Sammlertums, eine ausgezeichnete Kennerschaft, entwickelt. Der Engländer betrachtet die Handschriften mit strenger Sachlichkeit, prüft ihren Bestand, zählt Seiten und Lagen und registriert mit aller Gewissenhaftigkeit des geschulten Bibliothekars ihren Textgehalt und die Gegenstände der bildlichen Darstellung. Der Franzose verliebt sich in die Malereien, er spürt den Umständen ihrer Entstehung nach, leuchtet in die geheimsten Winkel der Ateliers hinein, zitiert die Schatten der „Meister“ mit und ohne Namen, um schließlich die Ergebnisse solcher kritischen Betrachtung mit den Aussagen der Geschichte zu dem glänzenden Bilde einer hohen künstlerischen Kultur seiner Ahnen zu verbinden. Wer wollte leugnen, daß die Kunstwissenschaft den offenbarsten Nutzen von solchem Sport hat? Sie verdankt ihm, gewißlich mehr als der Rücksicht auf ihre besonderen Interessen, jene Fülle kostbarer Handschriftenpublikationen, die in den letzten Jahren in England und Frankreich erschienen sind und die ohne die Unterstützung oder die Kaufkraft reicher Bücherfreunde niemals zustande gekommen wären.

Doch hat die Sache auch eine bedenkliche Kehrseite: diese Publikationen bleiben immer Zufallserscheinungen und werden bei ihrer luxuriösen Ausstattung stets nur Wenigen zugänglich sein. Voller Gewinn aber könnte aus ihnen doch nur gezogen werden, wenn nicht private Liebhaberinteressen die Wahl des Gegenstandes bestimmten, wenn nicht ein Glücksfall nur das eine oder das andere dieser Werke in unsere Hände spielte, sondern wenn für ihre Herausgabe die kunstgeschichtliche Bedeutung allein maßgebend wäre und sie alle zum mindesten in unseren großen öffentlichen Bibliotheken zur Verfügung des Forschers stünden mit ihrer reichen Fülle von unbekanntem Material. Wir in Deutschland dürfen ja nun hoffen, an Stelle solcher Zufallsproduktion eine systematisch geregelte Publikation der gesamten deutschen Handschriftenmalerei zu erhalten in den vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft begründeten „Denkmälern deutscher Kunst“.

Das Werk, das hier angezeigt wird, ist eine echte Frucht französischer Bibliophilie. Einwandfrei in seiner Ausstattung, höchst lehrreich und

ergötzlich anzusehen in der Fülle seiner 150 von Not und Tod der Großen dieser Erde erzählenden Bilder, von einem Text begleitet, für dessen Qualität der Name des Direktors der Pariser Arsenalbibliothek allein schon bürgt, und doch — vielleicht — etwas trop de bruit pour une omelette. Man fragt sich, ob gerade dieser Boccaccio auf so viel Platzverdrängung in einer Bibliothek ein Anrecht hat. Mit den im Novemberheft dieser Zeitschrift angezeigten „Heures de Milan“ kann er sich seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung nach nicht messen. Seine Miniaturen gehören doch zum Durchschnitt — wenn auch zum Durchschnitt einer auf diesem Gebiet besonders leistungsfähigen Zeit: der ersten Jahre des 15. Jahrhunderts. Ja, einige von ihnen sind sogar recht zurückgebliebene Arbeiten, die man kaum einem höfischen Atelier, seis nun in Dijon oder Bourges, zutrauen möchte. Sie verhalten sich zu den annähernd gleichzeitigen Wunderwerken der Heures de Chantilly wie die handwerklichen Wandmalereien später Trecentisten zur neuen Kunst eines Gentile da Fabriano. Nur einer der an der Handschrift tätigen Künstler hat Anspruch auf höhere Bewertung. Martin hebt die ihm zufallenden Bilder selbst hervor und identifiziert ihn wohl mit Recht mit dem „Maitre des Heures de Boucicaut“ (vgl. Durrieu, *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XIX und XX, 1906). In der Kühnheit der Bewegungen und der Gruppierung, in der Schärfe der an allerdings nur wenigen Punkten hervorbrechenden Einzelbeobachtung überragt er alle seine Genossen, ohne doch darum eine führende Stellung in der Stilentwicklung einzunehmen.

Von der entschiedenen Überschätzung des kunstgeschichtlichen Wertes der Miniaturen abgesehen, ist der Text des Autors der „*Miniaturistes français*“ (Paris 1906) würdig. Die Geschichte der Handschrift und ihres Textes wird ausführlich dargelegt; den einzelnen Bildern sind genaue Beschreibungen beigegeben. Es gelingt, die Entstehungszeit zwischen 1409 und 1419 zu fixieren, dagegen läßt sich die Herstellung für Jean sans Peur, in dessen Nachlaß sich das Manuskript befand, nicht mit Sicherheit behaupten. Rührend ist es zu hören, daß Marguerite de Bavière, die Witwe des 1419 ermordeten Herzogs Johann, das Buch von ihrem Sohne entlieh, um sich in ihrem Leid mit dem Anblick der „nobles hommes et femmes“ zu trösten, die gleich ihr herbem Schicksal haben unterliegen müssen. Solche intime Momente sind von hohem Wert für unser Urteil über die Stellung, die die Kunst der Handschriftenmalerei im Leben der damaligen Menschen eingenommen hat. Vitzthum.

**ALBERT BROCKHAUS, Netsuke Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Mit 272 schwarzen und 53 bunten Abbildungen. 2. verbesserte Auflage. XVI, 482 S. Leipzig, 1909.**

Das vortreffliche Werk, wohl die beste Behandlung, die einem Einzelgebiete der japanischen Kunst in europäischer Sprache bisher geworden ist, war kurze Zeit nach seinem ersten Erscheinen (1905) vergriffen. Zur Freude der Liebhaber der Netsuke ist es nunmehr neu aufgelegt worden — in ebenso vornehmer äußerer Gestalt, aber leider fast unveränderten Inhalts. So kommen wir nicht nur um die Beschreibung der 700 Netsuke, um die sich die Brockhausche Sammlung in dem kurzen Intervall zwischen den beiden Auflagen vermehrt hat, sondern um manche wertvolle Lehre, die uns der Verfasser vermutlich zu geben hätte. Sicherlich ist es nicht das Bewußtsein, etwas Abgeschlossenes und Abschließendes gegeben zu haben, was ihn zu dieser bescheidenen Selbstbeschränkung bewog. Denn er selber weist mehr als einmal darauf hin, daß das von ihm errichtete Gebäude nicht nur des Ausbaues bedarf, daß auch seine Fundamente nicht überall auf festem Grunde stehen. Sein Werk ist eben ein „Versuch“ und als solcher nicht nur verdienstlich, sondern sehr wohl gelungen. Eine wirkliche Geschichte der Netsukekunst aber läßt sich nur in Japan schreiben, wird allerdings auch in Japan nur die Frucht mühsamer Arbeit langer Jahre sein können. Der europäische Autor kann uns die Forderung des *δός μοι πού στῆ* nicht erfüllen, denn er selber steht eigentlich in der Luft und muß die Basis sozusagen postulieren, auf die er sich stellt. Uns fehlt für ein Urteil über die großen Netsukeschnitzer und ihre Werke, auf die es doch eigentlich allein ankommt, leider jeder sichere Maßstab, solange wir nicht viel mehr von ihnen wissen, als daß sie tausendfach gefälscht worden sind, — und es wird nicht besser werden, ehe nicht jemand, der sehen kann, zum Studium der sicheren, natürlich in Japan bewahrten Originale vorgedrungen ist. Die Freude an der Kopie dauert niemals lange: über kurz oder lang bekommt sie doch das fatale faux air der Unfreiheit, das uns immer wieder von allen noch so vollendeten Kopien zu den Originalen, d. h. den freien Darstellungen freier künstlerischer Vorstellungen, zurückführt. Anders ist es nur, wenn die Kopien eben keine Nachbildungen, sondern Neubildungen sind, die dem „Originale“ nicht ähnlicher zu sein pflegen, wie das Kind dem Vater.

Leider ist von japanischer Seite auf eine einigermaßen brauchbare Geschichte der Netsukekunst nicht zu rechnen, denn die Japaner haben mit ihrer großen Kunst noch redlich zu tun; den Netsuke, zu Deutsch Knöpfen, werden sie noch lange Zeit Ruhe gönnen müssen und sich inzwischen vielleicht wundern, daß man einem kleinen Eckchen ihrer Kunst so viel Aufmerksamkeit und so mühevollen Arbeit widmet, ehe für den Europäer die großen Linien des Baues einigermaßen feststehen.

Dem schönen und berechtigten Eifer des Sammlers, dem die Netsuke sehr viel mehr bedeuten als sie im Gesamtorganismus der japanischen Kunst zu bedeuten scheinen, liegen diese Zweifel wohl sehr fern. Manche Abschnitte seines Buches würden wohl wesentlich anders ausgefallen sein, wenn der Verfasser versucht hätte, sein Thema, wie der Untertitel zu versprechen scheint, mehr im Zusammenhange mit der großen Kunst zu behandeln. Die Kapitel, die über sein engeres Thema hinausgreifen, sind unzweifelhaft die schwächsten und anfechtbarsten des ganzen Buches, weil sie nicht auf eigener Anschauung beruhen. Der Panygyrikus auf die Kunst der Tokugawazeit S. 105 ist bei dem Verehrer der Netsuke verständlich, die alle dieser Zeit angehören. Aber berechtigt ist er nicht. Die Künstler treten damals nicht „ihren Siegeslauf an“, sondern schreiten mit beängstigender Geschwindigkeit dem Grabe zu, und wenn gar S. 114 das Jahr 1603 das Geburtsjahr der nationalen Kunst genannt wird, so muß der getreueste Lehmann der Tokugawa, deren Verdienste zu ignorieren allerdings im europäisierten Japan Mode geworden ist, dazu den Kopf schütteln. So wenig dem heutigen feingebildeten Japaner „nur die Kunst überhaupt eine Kunst ist, die sich möglichst eng an die stark stilisierten chinesischen und koreanischen Vorbilder anlehnt“ (S. 65), so wenig wird er allerdings im Ukiyoë „das Phänomenalste sehen, was Japan geleistet hat“ (S. 114). Was übrigens die dem Ukiyoë zugerechneten Töpfereien, Lacke, Metallarbeiten mit dieser Malerei der kleinen Leute zu tun haben, vermag ich nicht einzusehen. Wenige werden dem Verfasser auch bei seinem Vergleiche zwischen Malerei, Bildhauerei und Kunstgewerbe (S. 51) folgen können. Ich weiß nicht, was ich mir unter einem „die Naturwahrheit anstrebendem Kunstgewerbe“ und „den Kinderschuhen der Stilisierung“ vorstellen soll, verstehe aber noch weniger den Gegensatz zwischen den Malern und Netsukeschnitzern Rippō, Ritsuō, Kōrin, Shūzan und Shūgetsu, da ich noch nie ein plastisches Netsuke von Kōrin und Ritsuō oder Bilder von Shūzan und Shūgetsu — dem

Netsukeshi wohlverstanden, nicht dem großen Maler des 16. Jahrhunderts — gesehen habe. Die auf derselben Seite (52) auf die Höhe des realistischen „Dorfschulzen“ gestellten, übrigens ebenso unrealistischen beiden Niō im Kōfukuji sind nebenbei weder von Anderson und Satow entdeckt worden, noch stammen sie aus der Zeit um 600. Sie sind seit langem sehr berühmt und sichere Werke des Jōkei (13. Jahrhundert). Durch diesen ganzen Abschnitt zieht sich die in Europa weit verbreitete Idee, daß das „Anstreben der Naturwahrheit“ irgendetwas mit Kunst zu tun habe, und daß das Erreichen dieser Naturwahrheit mit der Erreichung der künstlerischen Absicht gleichbedeutend sei. Gewiß ist der Monju des Tōji „une présence qui subjugue“, aber nicht obwohl, sondern weil er gar keine Naturwahrheit erreicht oder nur erstrebt. Das Wandern auf den Nebenwegen der japanischen Kunst führt nur gar zu leicht von den Hauptwegen ab: die zierlichen Arbeiten der Netsukekünstler verlangen oder vertragen mindestens eine naturalistische Behandlung, die der Tod der großen Plastik wäre. Unzweifelhaft würde auch Brockhaus sein Urteil revidieren, wenn er sich auch mit dieser großen Plastik mehr beschäftigt hätte, die er sehr kurz, aber nichts weniger als richtig abhandelt. Nach ihm könnte es fast scheinen, als wenn sie erst mit dem Shōgun Hidetada, also in der Zeit der sogen. primitiven Netsuke, in rechten Flor käme. In Wahrheit ist sie schon ein paar Jahrhunderte früher eines sanften Todes verblichen; eigentlich nur die Maskenschnitzerei rettet ein Stück der guten Tradition. Aber ihre erste Blüte liegt keineswegs im 10.—15., sondern im 8. Jahrhundert. Die bei Brockhaus aufgeführten Maskenschnitzer des 8.—14. Jahrhunderts sind übrigens mehr oder weniger legendenhaft und verdienten überhaupt keine Erwähnung. Eine Reihe sehr historischer und ganz außerordentlicher Künstler gehören aus anderen Gründen nicht in das Buch hinein: Kenzan, Kōrin und gar Kōetsu haben mit der Netsukekunst nicht das geringste zu tun. Kōetsu, ein Universalgenie, wie es wenige gegeben, sollte nur als Maskenschnitzer mit den höchsten Ehren genannt werden, wenn auch die paar Masken in seinem Lebenswerk sehr wenig bedeuten.

Glücklicher ist der Verfasser in der Behandlung seines eigentlichen Themas. Allerdings leidet sie gelegentlich unter außerordentlicher Breite. Selbst in dem ganz vortrefflichen einleitenden Kapitel über Wert und Wesen der Netsuke im allgemeinen und in der Geschichte der Netsukekunst könnte manches gekürzt werden. Das Kapitel über Schrift und Sprache ist recht interessant und lehr-

reich, zumal für den, der die Elemente des Japanischen nicht kennt und diese Sprache für eine Sprache hält wie andere auch, aber eigentlich überflüssig. Zudem muß eine solche theoretische Aufzählung einiger Schwierigkeiten des Japanischen irreführend wirken, weil sie notwendigerweise die vielen Korrektiven ignoriert, die in praxi sehr oft die theoretischen Schwierigkeiten aufheben. Es scheint mir unswiefelhaft, daß ein nicht zu alter Europäer Japanisch ebenso gut lernen könnte, wie etwa Polnisch oder Russisch — allerdings mit dem Aufwande von vielleicht zwanzigmal so großer Arbeit. Wenn die Japaner „noch keinen Europäer gefunden haben, der alle kursiven Schriften lesen könnte“, so haben sie Recht. Ich habe aber auch noch keinen Japaner gefunden, der das könnte. Freilich stolpert der des Japanischen befähigte Europäer noch nach zehn oder zwanzig Jahren über jede Postkarte, die ein japanischer Schüler glatt herunterliest. In vielen Fällen kommt es übrigens bei den Namen gar nicht auf die „richtige“ Lesung an. Sie ist den Japanern ganz gleichgültig und kann uns daher noch gleichgültiger sein. Das Maßgebliche sind die Schriftzeichen, ihre Transkription ist für uns Europäer eine Frage der Zweckmäßigkeit. Denn es ist in der Tat peinlich, einen Herrn, den man als Shōzui zu begrüßen gewohnt war, plötzlich unter der Maake Masayuki erkennen zu müssen. Erst die chinesischen Charaktere lösen jeden Zweifel.

Die reproduzierten Bezeichnungen und das sorgfältige Register der Schriftzeichen werden daher nicht nur den Netsukesammlern nützlich sein. Der Katalog der Sammlung Brockhaus — leider nicht der ganzen —, der den Schluß bildet, gehört ebenfalls wegen seiner vortrefflichen Erläuterungen der Netsukemotive zu dem besten Rüstzeug des angehenden Sammlers — wie das ganze Buch. Ich halte es trotz mancher, wenn auch grundsätzlicher, Bedenken für eine der besten Arbeiten auf dem Gebiete der ostasiatischen Kunstgeschichte, die gerade in Deutschland so häufig das Opfer unwissenden Dilettanten und skrupelloser Büchermacher geworden ist.

Kümmel.

**EBERHARD HANFSTAENGL, Hans Stethaimer. Kunstgeschichtliche Monographien XVI. Leipzig, 1911, Hiersemann. 50 S., 24 Lichtdrucktafeln.**

Das Kapitel Niederbayern wird, wenn es einmal genügend bekannt ist, ein nicht unwesentlicher Beitrag zur Charakteristik der deutschen Spätgotik sein. Namentlich hat vermöge glücklicher politi-

scher Konstellationen im 15. Jahrhundert das Leben der niederbayrischen Städte einen erstaunlichen Aufschwung genommen, ja hat sich teilweise bis zur Raffiniertheit gesteigert, so daß das Kunstschaffen stark individuelles Gepräge erhielt und ruhig neben das Sachsens etwa oder einzelner Gebiete des Niederrheins gestellt werden kann. Von dem relativ wenigen, was aus Niederbayern gut bekannt ist, sei hier an die Plastik der Wendezeit von der Gotik zur Renaissance, an die Anfänge der Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert und endlich an die Architektur Landshuts erinnert. Wenn der Ulmer Chronist Felix Fabri am Ende des 15. Jahrhunderts von dem Ulmer Münster behauptete, es sei so groß, daß es das Futteral des Straßburger Münsters genannt werde, so rühmt der gleichzeitige Landshuter Chronist Veit Arnpeck mit nicht geringerem Stolz, daß der Turm zu St. Martin in Landshut alles bisher dagewesene überragen werde. Wenn dies auch nicht eben als Beweis gelten kann für das Kunstvermögen der Landshuter an sich, so legt es doch Zeugnis ab für ihr repräsentatives Bewußtsein.

Ein Kind dieser Zeit ist der Landshuter Baumeister Hans Stethaimer, einer der ausdrucksvollsten Charakterköpfe der deutschen Spätgotik. Auch Stethaimer hat recht eigentlich das Schicksal der gotischen Architekten geteilt, von denen Rodin einmal sagte, ihr künstlerisches Wollen sei so übermäßig stark gewesen, daß darin alles, selbst die Kunde der Persönlichkeit unterging. Seine Werke haben sich einer lebendigen Anerkennung erfreut seit den Tagen, wo der oben erwähnte Chronist seine Landshuter Chronik schrieb, bis herauf zur Zeit, in der das kunsthistorische Interesse für spätgotische Architektur zu Wort kam. Die Kenntnis seines Namens dagegen ist kaum älter als ein halbes Jahrhundert.

Stethaimers Tätigkeit fällt in die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Das Resümee seines Wirkens ist nicht ohne Stolz auf der Grabinschrift in Landshut aufgeführt; die sämtlichen geschichtlich ihm zugehörigen Bauwerke stehen — über Ober- und Niederbayern verstreut — noch. Unter diesen Voraussetzungen fragt man sich, warum ein Meister, dessen Bedeutung im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte keineswegs unbekannt geblieben ist, nicht längst eine eingehende Charakteristik erfuhr. Der Grund hierfür liegt in der großen Schwierigkeit, aus dem doch relativ recht knappen Material eine sichere Entwicklung zu rekonstruieren.

Diese Aufgabe hat Hanfstaengl sehr glücklich gelöst. Ich glaube nicht, daß es ein Fehlgriff



war, das Thema auf Stethaimer allein zu beschränken. Allerdings hätte der Glanz der Person auch an dem Abglanz auf seine weitverbreitete Schule illustriert werden können — für den Spezialforscher eine dankbarere Aufgabe als die vorliegende — aber für die Kenntnis der Ausgangspunkte der spätgotischen Baugeschichte Niederbayerns, speziell Landshuts, war es verdienstvoller, zuerst einmal gründlich den Kern zu fixieren. Überdies tut die Monographie mehr als dies und eröffnet Ausblicke auf eine Reihe von Entwicklungslinien. Vor allem wird, wer das seinerzeit von Dehio angeregte Problem der Zusammenhänge unserer spätgotischen Architektur mit den Ostländern, besonders Österreich verfolgen will, die vorliegende Monographie nicht umgehen können. Das reich beigegebene Illustrationsmaterial bildet für die nicht immer einfachen stilistischen Untersuchungen eine willkommene Unterlage. Hans Karlinger.

### LUDWIG JUSTI, Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie. Verlag von Julius Bard, Berlin.

Das Studium der Handzeichnungen alter und neuerer Meister gibt für jedes Stoffgebiet der Kunstgeschichte vielleicht die feinsten Erkenntnismöglichkeiten, weil es unmittelbar in die Werkstatt des Schaffenden einführt. Behält dieser Satz für jede künstlerische Persönlichkeit Beweiskraft, so bekommt er erhöhte Berechtigung solchen Meistern gegenüber, die sich dem Innersten ihres Wollens nach im Großen überhaupt nicht haben ausgeben können, zum Teil deshalb, weil sie eine zeitgemäße Kunstanschauung vor Aufgaben gestellt hat, denen sie ihrer Veranlagung nach garnicht gewachsen waren. So verschiebt sich z. B. gerade bei den Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts, allen voran bei den Klassizisten und Nazarenern, das Bild nicht unwesentlich, wenn wir von den bemalten Wänden den Blick zu den Studien und zu den flüchtigen Skizzen hinlenken, die oftmals von einer Feinheit des künstlerischen Stiles, von einer so modernen Empfindung erfüllt sind, daß man einfach die Kraftvergeudung bedauern muß, die diesen Künstlern größtenteils Aufgaben zugewiesen, welchen sie weder ihrer Eigenart noch ihrem Können nach gerecht werden konnten.

Mit Recht hat daher Ludwig Justi bei den Neuerwerbungen für die Nationalgalerie den stärksten Nachdruck auf die Handzeichnungen des neunzehnten Jahrhunderts gelegt, und es ist nicht dankbar genug zu begrüßen, daß er gleichzeitig den Versuch unternimmt, die schönsten Blätter aus

dem reichen Bestande seiner Sammlung in muster-gültigen Reproduktionen dem Studium zugänglich zu machen.

Hundert Zeichnungen sollen zunächst in einer monumentalen Publikation mit den Mitteln der bis zum äußersten gesteigerten Lichtdrucktechnik, die in der Qualität der Wiedergabe den Originalen in nichts mehr nachsteht, in zehn Lieferungen veröffentlicht werden und schon die Zusammenstellung der ersten Lieferung, die mit den zum Teil farbigen Zeichnungen von Schadow, J. Anton Koch, C. David Friedrich, Schnorr von Carolsfeld, Franz Krüger, Hosemann, Böcklin, Feuerbach, Menzel und Leibl ein großes Kapitel deutscher Kunstgeschichte andeutet, läßt sehr greifbar die kunsthistorischen Gesichtspunkte erkennen, unter denen die Auswahl dieser Sammlung erfolgen wird. Und das ist es, was ihr in erster Linie ihren dauernden Wert sichern muß. Durch diesen intimen Umgang mit den Schätzen aus den Sammelmappen der Nationalgalerie soll sich das Verständnis für die Eigenart deutscher Kunst im neunzehnten Jahrhundert vertiefen, sollen gerade diejenigen Meister stärker in unser Bewußtsein eindringen, vor deren ausgeführten Historienbildern uns gar zu oft das Frösteln überkommt.

Die Publikation verfolgt demnach einen doppelten Zweck: neben das Moment künstlerischen Genießens tritt das der kunsthistorischen Belehrung, und dieses wird gerade bei dem hier behandelten Gebiete ungemein fruchtbar sein. Das Gewand aber, in dem dieses monumentale Unternehmen vor die Öffentlichkeit tritt und die Qualität der Reproduktionen sind dem Gegenstande durchaus würdig. Ich glaube kaum zuviel zu sagen, wenn ich diese Publikation als das Vollkommenste anspreche, was bisher an technischer Wiedergabe einem so ungeheuer diffizilen Gegenstand gegenüber versucht worden ist, und Herausgeber und Verleger dürfen sich in gleicher Weise zu dem Gelingen der ersten Lieferung beglückwünschen.

Es handelt sich hier um ein Dokument deutscher Kunst, für das man gerade in den Kreisen der Sammler und Kunstgelehrten die größte Beachtung erhoffen darf, weil es vorbildlich ist und auch anderwärts Nachahmung finden sollte. Erst wenn die reichen Schätze unserer Sammlungen in solcher Form dem örtlich nicht mehr begrenzten Studium erschlossen werden, erst dann haben wir wirklich die Grundlagen für die Erkenntnis einer vielsagenden künstlerischen Epoche, die bisher noch gar zu abseits von dem Arbeitspensum des Kunstgelehrten gestanden ist.

Justi aber, der mit klarem Blick den Wert dieses

Kapitels erkannt hat, der als Leiter der Nationalgalerie durch seine Neuerwerbungen bahnbrechend im Sinne der Erkenntnis der uns am allernächsten stehenden künstlerischen Vergangenheit vorangegangen ist, stellt durch die hier angezeigte Publikation seiner eigenen anerkannten Kennerenschaft ein neues vielsagendes Zeugnis aus.

Georg Biermann.

**WILHELM HAUSENSTEIN, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten. Mit 150 Abbildungen. R. Piper & Co., Verlag in München.**

Hausenstein's, des rasch bekannt gewordenen Kunstschriftstellers Bücher haben den Vorzug, daß ihr Verfasser kein Spezialist ist. Die künstlerischen Probleme erscheinen bei ihm in den umfassenden Zusammenhängen einer bestimmten soziologischen Weltanschauung wirklich als Lebensfragen, um so mehr, weil diese Weltanschauung keine akademische ist, sondern eine höchst aktuelle, gegenwärtige und praktisch-radikale, und weil der Vertreter dieser Weltanschauung kein bloßer Theoretiker, sondern ein intensiv erlebender, mit aller künstlerischen Empfindsamkeit und allem modernen Zeitinstinkt begabter Mensch ist. Was er uns sagt, klingt stets persönlich und polemisch individuell, ist aber doch — oder vielmehr gerade deswegen — getragen von dem Unterton einer gewissen Sehnsucht nach einer überindividuellen großen Organisation der gesamten menschlichen Lebensverfassung, eingeschlossen der künstlerischen, einer Sehnsucht, die ihn politisch in eine Bewegung treibt, von der er vielleicht jene geistige Kathedrale erhofft, an der die Künstler der Zukunft mitarbeiten sollen, wie einst die Gotiker.

Freilich, eben jene Architektonik ist es, die das jüngste Buch Hausenstein's vermissen läßt. Was wir entbehren, sind methodische Durchführungen der Hauptideen, eine klare Sichtung und übersichtliche Ordnung des verschwenderischen Materials an Beobachtungen und Gedanken, das hier leider journalistisch verzerrt wird. Nicht, daß sein Buch kein streng „wissenschaftliches“ ist, werfen wir dem Autor vor; dieser sehr relative Mangel würde reichlich aufgewogen dadurch, daß es ein künstlerisches ist. Aber sind nicht die Bücher Jakob Burckhardts ebenfalls künstlerisch in höchstem Grade? Und wenn es das unzweifelhafte Recht des Kunstschriftstellers ist, daß er an das Vergangene den Maßstab zeitgenössischer Geschmacksformen und Entwicklungsrichtungen legt, muß diese „Contemporanéité“ sich auch in dem bloß Zeitgenössischen, Vergänglich-allzuver-

gänglichen einer journalistischen Diktion, einer Ausdrucksweise vordrängen, die man nur als „schlecht und modern“ brandmarken kann?

Wenn es das Kennzeichen einer Wahrheit ist, daß ihre Aussprache im gegebenen Moment das Leben fördert, so sagt Hausenstein ohne Frage eine ganze Menge von Wahrheiten. Wie schade, daß er seinen Erkenntnissen nicht das würdige Gewand des Wahren, eine schlackenfreie, von allzu ephemeren Beimischungen literatenhaften Sprachgebrauchs reine Redeform zu verleihen weiß. So klug und treffend, so spürsinnig und geistig behende, ja so schwärmerisch im Grunde die Bücher Hausenstein's sind, sie werden sehr rasch veralten, und wer es heute nicht fühlt, wird doch in kurzer Zeit bereits das peinlich Manirierte dieser Sprache empfinden. Es ist der fatale Eindruck, den man auch bei so klugen Kunstschriftstellern wie dem bereits veralteten Muther und jetzt bei Meier-Gräfe niemals ganz los wird (von denen Hausenstein übrigens nur den ersteren übertrifft!), ein fortwährendes Jonglieren mit Erkenntnissen, immer hart auf den Fersen des voraneilenden Zeitgeistes, immer aktuell, schlagend, polemisch, hochmütig, heftig, aber stets in Formulierungen von einer flüchtigen, vergänglichen Prägnanz, die neben einer Unzahl anderer Stilunarten, vor allem durch einen erstaunlichen Massenverbrauch von Fremdwörtern ihren Schein erhält, von Fremdwörtern, welche in gewissen Atelier- und Kritikerkreisen gerade im Schwange sind und darum in ihrem ganzen Bedeutungsgehalt auch nur auf das Verständnis eben jener Kreise Anspruch erheben dürften.

Weniger wäre mehr! möchte man angesichts des fortwährenden espritvollen Brillantfeuers ausrufen, in dem die klug ausgewählten Beispiele der Aktmalerei in Hausenstein's geschichtlicher Darstellung an uns vorüberziehen. Der journalistische Relativismus liefert bei seiner Beweglichkeit eine Unmenge von Stand- und Gesichtspunkten, von denen einige wenige, bei energischer Durchführung, ein gutes und übersichtliches Buch zu bilden imstande wären. Ein Lange, ein Löwy, ein Riegl und manche der jüngeren haben solche Bücher geleistet, oder hätten sie leisten können. Gerade an seiner Fülle, an seinem Allzu-wissend-sein, an seinem Mangel an Borniertheit verunglückt Hausenstein. Was er gibt, ist eine chronologische Reihenfolge von Darstellungen der Nacktheit, die er sehr geschmackvoll, geistreich und treffend kommentiert. Über das bloß Sukzessive kommt dieser Historiker im Grunde nicht hinweg, das ist das Primitive in diesem umständlichen Raffinement. Freilich, von

der „Synthese“, diesem Begriffe, in dem sich eine Unmasse von Sehnsucht zusammendrängt, ist bei Hausenstein viel die Rede. Aber diese Sehnsucht ist wohl so stark in ihm, weil er sie selbst in seinem kleinen Kreise nicht zu erfüllen vermag.

G. F. Hartlaub.

**CAMPBELL DODGSON, Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Vol. II. London 1911.**

Der Band umfaßt die drei Abteilungen B (Augsburger Schule), C (die schwäbischen, bayerischen, Donau- und polnischen Schulen) und C (sächsische Schule) gegenüber der einen Abteilung A, den Nürnbergern, des ersten Bandes. Wie das Thema keine solche Bedeutung und kein so hohes Interesse beansprucht als dasjenige des ersten Bandes, so ist auch die Lösung vielleicht ein klein wenig minder geglückt. Von einer Reihe der in Frage kommenden Künstler war nicht viel neues zu sagen. Über andre, hinwiederum, arbeiten im Augenblick ein erklecklicher Prozentsatz der jüngeren Kunsthistoriker — der deutsche Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts beansprucht gegenwärtig gewissermaßen ein Sportinteresse, — und da kann man nur sagen: πάντα ῥεῖ! Für Weiditz vertröstet uns der Verfasser auf einen zukünftigen Katalog, den die englische Bibliographische Gesellschaft herauszugeben verspricht. Bei den Breu wirft er im Appendix so ziemlich alles um, was er im Buch selbst vorn gesagt hat, da in der Zwischenzeit die Arbeiten Röttingers ihn eines anderen belehrt haben. Unter diesem Übelstand, daß das Buch sich eigentlich mehrere Jahre lang im Druck befand, hat es etwas gelitten. Wie alle die Kataloge des Kabinetts im British Museum setzt sich auch dieser insofern zwischen zwei Stühle, als er eine gründliche, abschließende Wissenschaftlichkeit erstrebt, sich aber doch nur an das gerade vorhandene Material hält. Als Sammlungskatalog wird er somit schwerfällig und breit, während andererseits die ungeheure aufgewandte Mühe bei den Oeuvreverzeichnissen einem fast verloren dünkt, weil doch nie dabei ein vollständiges Oeuvreverzeichnis, das auch anderwärts als solches benutzbar wäre, herauspringt. Der Titel unsres Bandes gibt gar nicht einmal an, daß neben den illustrierten Büchern im Kupferstichkabinet des British Museums auch noch alle die aus einer ganz getrennten Sammlung, der dortigen Bibliothek nämlich, mitangeführt sind. Wiederum aber werden

Photographien von Seltenheiten aus andern Sammlungen ganz in der gleichen Weise wie die vorhandenen Originale selbst behandelt, was, meines Erachtens, doch erst dann einen Sinn hätte, wenn wirklich Photographien von sämtlichen bekannten Blättern, die eben nicht im Original vorhanden sind, herbeigeschafft worden wären.

Wer mit den angedeuteten Vorbehalten — zu denen der Verfasser selbst meist nicht den Anstoß gegeben hat — sich ein Urteil über die nun von Dodgson tatsächlich geleistete Arbeit bilden will, wird wiederum zu einem fast unumschränkten Lobe kommen. Auch für diese Schulen bleibt sein Band ein unentbehrliches Nachschlagebuch, weil es ein sorgfältiges Resumé über den gegenwärtigen Stand der Wissenschaft gibt. Die biographischen Angaben sind ebenso vollständig wie die ausgezeichneten bibliographischen. Der größte Teil der wissenschaftlichen Leistung tritt gewissermaßen stillschweigend in Erscheinung, denn er besteht in der Verteilung der einzelnen Arbeiten an bestimmte Künstler, also in dem Erkennen ihrer persönlichen Stilverschiedenheiten. In weit aus den meisten Fällen wird man mit des Verfassers Urteil übereinstimmen können. Wertvolle Zugaben sind auch die Nachrichten über die verschiedenen Zustände einzelner Blätter, z. B. der Helldunkelholzschnitte Cranachs und Burgkmairs (über die die ältere Literatur keine oder nurkonfuse Mitteilungen macht), die unterscheidenden Beschreibungen der Einzelblätter von Folgen die in der bisherigen Literatur nur summarisch aufgeführt sind, wie z. B. Passavant Nr. 2 von Michael Ostendorfer, und die wohl lückenlosen Ortsnachweise von allen Abdrücken einzelner Blätter, die nur einigermaßen zu den Seltenheiten gehören. So wird es auch dieses Mal niemandem einfallen können, diesen zweiten Band Dodgsons übergehen zu wollen, wenn er irgendeinen der darin aufgenommenen Künstler weiter behandeln will.

H. W. Singer.

**FRIEDRICH KOEPP, Archäologie. I.: 8<sup>o</sup>, 109 S. und 8 Tafeln; II.: 8<sup>o</sup>, 102 S. und 16 Tafeln; III.: 8<sup>o</sup>, 131 S. und 16 Tafeln. (Sammlung Göschen, Nr. 538—540.) Leipzig, 1911. Preis geb. à M. —.80.**

Mit starkem Mißtrauen habe ich zu diesen drei Bändchen im Taschenformat gegriffen, denn zu oft erleben wir, daß Katechismen, Kompendien, Abrisse und wie sie sonst sich nennen mögen, von Unberufenen gefertigte Schneiderscherze sind, die nicht die Zeit des Lesens lohnen, dem Wissen-

den nichts sagen und dem Unwissenden eine *ψευδής δόξα* vortäuschen. Das bietet dieses Buch zum Glück nicht; es ist, wie ich mit Freude konstatiere, von derlei *toto caelo* verschieden; sein Verfasser war nach Kräften bemüht, dem Leser den Weg zu den Quellen zu weisen, während die Kompendienschneider den geduldigen Leser mit der törichten Behauptung zu entlassen pflegen, nun wisse er alles, was der „Gebildete“ von diesem Fache wissen „müsse“. Die Anlage des Buches weicht weit ab von der üblichen Kleiderordnung unserer Handbücher und, wer die drei Bändchen durcharbeitet, kann viel lernen, aber zuerst und vor allem lernt er, gemäß den verständigen Intentionen des Verfassers, daß ihm hier nur Stückwerk, nur Durchblicke und Ausschnitte geboten werden, und daß zur genaueren Kenntnis nur das eigene Herabsteigen zu den Quellen führt. Dazu helfen die Literaturangaben, die die großen Publikationen, praktische Hilfsmittel und wichtige Aufsätze, namentlich auch der neuesten Zeit nachweisen; der Wunsch nach einer neuen Auflage von Michaelis' wertvollem Literaturnachweis (p. 13) sei auch an dieser Stelle ausgesprochen. Beigegeben sind dem Werke 40 Tafeln von vorzüglicher Schärfe und Exaktheit der Ausführung; besonders muß hervorgehoben werden, daß es den Bemühungen des Verfassers gelungen ist, die Erlaubnis zur Reproduktion mancher Tafeln aus neueren und neuesten Werken zu erwirken, die in ihren ursprünglichen Publikationen nachzuschlagen vielen unmöglich oder zu umständlich sein wird; die 28 Abbildungen im Text sind wesentlich schlechter. Die Auswahl der Bilder ist gut, nicht beschränkt auf den Apoll von Belvedere, die Venus von Milo und das Dutzend der in dem Kopfe jedes und in dem Salon manches „Gebildeten“ unserer Tage zu findenden Repertoires von Antiken.

Der Text ist klar und mit gesundem Urteil geschrieben. Über Einzelheiten kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Vergessen scheint eine Erwähnung der Publikation der Akropolis-Vasen von B. Graef, von der bisher vier Hefte vorliegen. Die — für mein Gefühl etwas starke — Betonung der Leistungen deutscher Arbeit mag in der Absicht der „Einführung“ seine Rechtfertigung finden.

Alles in allem eine Arbeit, die ihre dankbaren Leser finden wird und soll; mögen sie an Koepfs Seite den Weg zu den Quellen finden. Hoffent-

lich wird in nicht allzuferner Zeit das große Handbuch von Bulle ihnen und uns allen eine systematische Übersicht der gesamten Archäologie darbieten.  
Ths. Otto Achelis.

**PELADAN. L'art idéaliste et mystique précédé de la réfutation esthétique de Taine. Sansot & Cie., Paris. Frs. 3.50.**

Den tiefschürfenden, ästhetischen Untersuchungen von Lipps bis Worringer hat Frankreich so gut wie nichts gegenüberzustellen. Probleme, wie Fiedler, Hildebrandt und Christensen sie sich gestellt haben, sind in Frankreich niemals aufgeworfen, niemals zur Diskussion gelangt. Darum mag Péladans Buch, das die Themen unserer deutschen Ästhetiker wenigstens berührt, hier ein paar Worte der Charakterisierung verdienen, vor allem, weil es eines der ganz wenigen Bücher ist, die die großen ästhetischen Probleme überhaupt erkennen. Das Buch erschien zum ersten Male vor sechzehn Jahren, als Streit- und Kampfschrift zur Zeit der Gründung des Salons de la Rose-Croix. Den Charakter einer Kampfschrift hat das Buch auch heute noch behalten. Es zieht sich teilweise durch den aggressiven Ton, teilweise durch die flüchtige Behandlung großer Probleme auf ein niedrigeres Niveau herab als unsere ästhetischen Schriften. Die brutale und schwerfällige Abfertigung Taines kann in Deutschland nur einfältig wirken; denn Taines Mängel und Einseitigkeiten sind bei uns lange schon erkannt. Bedauerlich ist die aphoristische Flüchtigkeit des zweiten und dritten Teiles, die immer nur an der Oberfläche der Probleme bleibt. Der Wert des Buches liegt allein in den Abschnitten über „l'art mystique“, in denen der Verfasser die Seelenstimmung darzulegen versucht, aus der zu allen Zeiten die große, klassische Kunst der Griechen, Michelangelos und Raphaels aufgestiegen ist. Künstler, die die Natur abschrieben, wie die holländischen Kleinmeister oder Courbet läßt Péladan nicht gelten; dagegen nur die, die aus übervoller Seele ein erhöhtes Idealbild des Seins schufen. Wagner, Beethoven, Michelangelo, Raphael, Dürer (Melancholie) sind seine Götter. Natürlich kämpft er auch gegen den Impressionismus. Das gibt dem Buch für Frankreich aktuelle Bedeutung. O. Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 22:

ZOLTAN VON TAKACS, Die Neuerwerbungen des Museums für bildende Kunst in Budapest. (20 Abb.)

Heft 23:

G. B., Hugo von Tschudi †.

ROBERT SCHMIDT, Neuerwerbungen des Berliner Kunstgewerbemuseums. (10 Abb.)

HERMANN VOSS, Eine Grünewald-Fälschung des 17. Jahrhunderts. (2 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Stauffers Waldlandschaft von 1879. (1 Abb.)

Heft 24:

K. LOHMEYER, Ein Prunkjagdwagen des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz. (3 Abb.)

ERNST STEINMANN, Hackert-Reliquien. (2 Abb.)

C. F. R., Ein Studienblatt des Jan Vermeer. (1 Abb.)

G. B., Das Bismarck-Denkmal am Rhein; ein Schlußwort.

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 3:

ROBERT BREUER, Die Neuerwerbungen der Nationalgalerie. (14 Abb.)

MAX SCHMID, Das Kaiser Friedrich-Denkmal zu Aachen von Prof. Hugo Lederer-Berlin.

WILHELM MICHEL, Neue Gemälde von Walther Püttner. (12 Abb.)

ANTON JAUMANN, Architekt Eduard Pfeiffer, Berlin. (14 Abb.)

## DIE KUNST.

Heft 3:

HUGO HABERFELD, Ferdinand Hodler. (16 Abb.)

WILHELM MICHEL, August Brömse. (7 Abb.)

ALBERT DREYFUS, Jean Auguste Dominique Ingres. (1 farb. Tafel und 22 Abb.)

## DEUTSCHE MONATSFESTE.

Dezember:

KARL WIDMER, Rudolf Hellwag. (8 Abb.)

MAX CREUTZ, Ein rheinischer Wirkteppich.

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 3:

MAX EISLER, Spaziergänge von Josef Israels. (3 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Waldemar Rösler. (10 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Das Berliner Stadthaus.

EMIL WALDMANN, Künstlerische Probleme in der vorklassischen Plastik. II. (13 Abb.)

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN.

22. Bd., IV. Heft (G. Grottesche Verlagsbuchhandlung, Berlin).

GEORG HABICH, Der Augsburger Geschlechtertanz von 1522. (1 Tafel in Lichtdruck und 9 Abb.)

M. GEISBERG, Holzschnittbildnisse des Kaisers Maximilian. (1 farb. Tafel und 5 Abb.)

ROBERT SCHMIDT, Die venezianischen Emailgläser des XV. und XVI. Jahrhunderts. (1 Lichtdrucktafel und 21 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 8:

WITTE, Eine Reliefgruppe des Jan Bormans. (1 Abbildung, 1 Tafel.)

Neuerwerbung in der Sammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim in Köln.

SCHNÜTGEN, Heinrich Gabriel und Mündelein, Die aus dem alten Klosterökonomiegebäude durch Umbau entstandene Kirche zu Listernohl. (9 Abb.)

LADISLAUS PODLACHA, Abendländische Einflüsse in den Wandmalereien der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina. II. (5 Abb.)

Heft 9:

AUGUST SCHMARSOW, Altenburger Galeriestudien, I: Die Verkündigung, Kat.-Nr. 149. (1 Abb.)

Statt „Schule von Bologna“ „Florentiner Schule der ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts“.

LADISLAUS PODLACHA, Abendländische Einflüsse in den Wandmalereien der griechisch-orientalischen Kirchen in der Bukowina, III. (Schluß). (7 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 2:

CARL JUSTI, Zurbaran und kein Ende. (1 Abb.)

HANS MACHOWSKY, L. P. als Zeichner. Auch eine Wiederentdeckung. (12 Abb.)

MAX LEHRS, Jenny von Bary-Doussin. (1 Gravüre, 3 Abb.)

HERMANN VOSS, Italienische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts in der Galerie des Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien. (22 Abb.)

HERMANN STRUCK, Marcus Behmer. (2 Abb.)

## ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 1:

C. GURLITT, Zur Topographie Konstantinopels im 16. Jahrhundert. (5 Abb.)

J. KUDERNA, Turkmententeppiche. (8 Abb.)

Wendet sich gegen die vermutete Abhängigkeit der zentralasiatischen Knüpfkunst von der persischen.

M. HARTMANN, Über einige Anlagen und Bauwerke Jarkands (Chinesisch-Turkestan). (12 Abb.)

E. ZIMMERMANN, Wann ist das chinesische Porzellan erfunden und wer war sein Erfinder?

Nach einer Kritik verschiedener Hypothesen gelangt der Verfasser zu dem Schluß, daß das Porzellan in China um die Wende des 6. Jahrhunderts n. Chr. (Sui-Dynastie) vom damaligen Minister der öffentlichen Arbeiten Ho Chou bei dem Versuche, auf keramischem Wege Glas herzustellen, erfunden wurde.

J. KURTH, Meisterinnen des japanischen Holzschmittes. (6 Abb.)

Sanki Ryu-jo (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts), Hishikawa Osawa Nishikawa Omume, Kitagawa Sendai-jo (Gattin des Utamaro), Shinowana, Katsura Miki-jo, Kurikana-jo, Kunihita-jo, O-yei-jo u. v. a.

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 2:

O. DOERING, Balthasar Schmitt. (39 Abb., 2 Taf.)

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1911.

J. W., Die Visitenkarte.

O. DOERING, Ausstellungen in Rom. I.

Heft 3:

DAMRICH, Zur Geschichte der Heiligenattribute.

HUGO STEFFEN, Über Wiederherstellung, Anbauten u. Freilegung alter Kirchengebäude (Schluß). (7 Abb.)

St. Georgskirchlein von Milbertshofen. (5 Abb.)

F. SCHMIDT, Eine gestickte Kasel aus dem Mittelalter. (4 Abb.)

Im Besitz des Erfurter Doms, zweites Viertel des 13. Jahrhunderts.

ANDREAS HUPPERTZ, Alfred Lüdke. (12 Abb., 2 Tafeln.)

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Kunstbrief.

O. DOERING, Ausstellungen in Rom. II. (Schluß.)

PHILIPP MARIA HALM, Neuere Krippenkunst. (1 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 10:

H. FISCHEL, Das moderne amerikanische Wohnhaus. (24 Abb.)

P. G. KONODY, Die National Competition 1911. (12 Abb.)

Hebt die Tendenz der englischen Kunstgewerbeschule hervor, praktischen Bedürfnissen zu genügen; daher die allgemeine Anlehnung an alte Vorbilder und der Untergang modernistischer Bestrebungen.

O. MÜNSTERBERG, Zu den „Zahnstochern“ und „Netzemail“ der Sammlung Figdor in Wien. (7 Abb.)

Publiziert einige einschlägige chinesische Stücke der Sammlung Knuth-Tsainanfu.

E. W. BRAUN, Fugers Porträt des Prinzen Friedr. Wilhelm von Hohenlohe-Kirchberg. (2 Abb.)

Hinweis auf die Elfenbeinminiatur in der Sammlung Figdor und das große Fugersche Ölbild, das noch in Schloß Kirchberg erhalten ist.

Heft 11:

W. THEOBALD, Die Goldschlägerkunst im Altertum und Mittelalter. (13 Abb.)

Die Entstehung des Blattgoldes. Das Blattgold im alten Ägypten und bei den vorderasiatischen Völkern. Die Israeliten. China. Indien. Alt-Griechenland und Rom. Spuren der Blattgoldschlägerei im Mittelalter. Das Luca-Ms. Die „Mappae Clavicula“. Theophilus.

C. RUJE, Mexikanische Majoliken. (16 Abb.)

J. FOLNESICS, Kopenhagener Porzellan. (6 Abb.) Besprechung des Werkes von Arthur Hayden: über die Geschichte des Kopenhagener Porzellans.

## REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Nr. 5:

ANDRÉ BLUM, Des rapports des miniaturistes français du XV<sup>e</sup> siècle avec les premiers artistes graveurs. (8 Abb.)

E. CHARTRAIRE, Les tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens. II. (19 Abb.)

RAYMOND KOEHLIN, Quelquesivoires gothiques français connus antérieurement au XIX<sup>e</sup> siècle. II. (Schluß.) (16 Abb.)

MÉLANGES:

E. de Liphart, Nouvelles acquisitions du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. (4 Abb.)

J. Peyrot, Une découverte intéressante à Chartres. (7 Abb.)

CHRONIQUE. (3 Abb.)

BIBLIOGRAPHIE.

## L'ART ET LES ARTISTES.

VII., Nr. 80, Novembre 1911.

LÉONCE BÉNÉDITE, La peinture française, I.

GASTON RAPHAEL, Dessins de Goethe.

LÉANDRE VAILLAT, L'art décoratif au Salon d'Automne.

## L'ART DÉCORATIF.

Nr. 160 und 161, Novembre, Decembre 1911.

LOUIS VAUXCELLES, Le Salon d'Automne.

MAURICE MAIGNAN, Cours de décoration.

LOUIS PICARD, L'art wallon.

FERNAND ROCHES, Porcelaines de Copenhague.

MAURICE TESTARD, L'art et l'enfant.

## LA GRANDE REVUE.

25. XI. 1911 — 10. XII. 1911.

GEORGES DESVALLIÈRES, L'oeuvre de Gustave Moreau.

ADOLPHE DERVAUX, André Methéy.

**REVUE D'EUROPE ET D'AMÉRIQUE.**  
XIV., Novembre.

PIERRON, Le sculpteur Pierron.

**JOURNAL DES ARTS.**

XXIII., Nr. 78/79.

ROBERT PLÉ, La Renaissance française.

**LE FEU.**

Nr. 80.

HENRI BÉRENGIER, Le Giorgione.

**L'ARTE.**

fasc. 5:

LEONE PLANISCIG, Studii su la scultura veneziana del Trecento. (16 Abb.)

Die Arca del rel. Odorico da Pordenone in Carmine zu Udine; Versuch einer Rekonstruktion, Zusammenhang mit dem (gegen Venturi) kurz nach 1300 datierten Sarkophag des sel. Simeone in Venedig.

LUIGI SERRA, Le origini dell'architettura Barocca. (17 Abb.)

Hinweis auf barocke Züge bei Serlio und Palladio, im Gegensatz zu Vignola, Betonung der barocken Elemente bei den Oberitalienern: Sanmichele, Sansovino, Galeazzo Alessi.

G. J. HOOGEWERFF, Quadri olandesi e flammingshi nella Galleria nazionale d'arte antica in Roma. (14 Abb.)

Bilder von Breenbergh, Bamboccio, Helmbreker, Both, Remmers, Judith Leyster, P. de Hoogh, Bol. Neu ist die Zuweisung des Porträts von Don Giacomo di Barthos an Luigi Gentile.

LISSETTA MOTTA CIACCIO, Un codice miniato di scuola napoletana nella Biblioteca del Re in Torino. (2 Abb.)

MARIA PEROTTI, Federico Zuccari. (3 Abb.)

Einflüsse von Michelangelo, Parmegianino, Raffael, Correggio, Sebastiano del Piombo, Barocci auf Zuccari.

Cronaca. Bollettino bibliografico.

fasc. 6:

P. LIBAERT, Un'opera sconosciuta di Guglielmo Giraldi. (6 Abb.)

Neuerwerbener Kodex der Ambrosiana nach einer (abgekürzten) Signatur auf den Ferrareser Guglielmo Giraldi bestimmt.

LEONE PLAUSCIG, Studii su la scultura veneziana del Trecento. (20 Abb.)

Grabdenkmäler in Udine und Venedig, Portale in Vicenza, Gemona und Venzone, darunter viel unpubliziertes Material.

MARIA PEROTTI, Federigo Zuccari. (2 Abb.)

Schluß des Artikels in Heft 5.

MARIO SALMI, Una pittura ignorata di Guglielmo de Marcellat. (Abb.)

Verkündigung Mariae bei den Franziskanern von Sargiano (Arezzo), 1524 dem Meister in Auftrag gegeben.

LUDOVICO FRATI, Un'opera ignota di Vitale da Bologna.

Dokumente, aus denen das Geburtsdatum (c. 1320) und die Tatsache hervorgeht, daß der Künstler in der Jugend als Bildhauer tätig war.

A. BERTINI CALOSSO, Le mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo. (10 Abb.)

L. VENTURI, Opere d'arte a Magglio e a S. Pietro di Zuglio. (10 Abb.)

**RASSEGNA D'ARTE.**

fasc. 10:

GIUSTINO ORISTOFONI, Le vetrate del '300 nella Basilica inferiore di Assisi. (8 Abb.)

Fortsetzung aus fasc. 9. Behandelt die Glasfenster des Giovanni Bonino d'Assisi und seiner Schule.

ALESSANDRO DEL VITA, Nuovi documenti sui pittori Bartolommeo della Gatta, Lorentino d'Andrea, Angelo di Lorentino e Domenico Pecori.

LORENZO FIOCCA, Trebula Mutusca, chiesa di Santa Vittoria in Monteleone Sabino. (9 Abb.)

L. CAMPI, Un ritratto attribuito a Sebastiano del Piombo. (Abb.)

Kardinalsbildnis im Besitz des Verfassers, dem von J. Breck publizierten Bildnis der Sammlung Davis in Newport stilistisch verwandt.

LEANDRO OZZOLA, Uno scultore lombardo del Rinascimento. (2 Abb.)

Ambrogio Montevecchi aus Mailand, Urheber eines Altars mit der Kreuzigung in der Kathedrale zu Piacenza (1504).

fasc. 11:

UMBERTO GNOLI, Una tavola sconosciuta di Giovan Bellini. (Abb.)

Madonna mit Kind aus der mantegnesken Periode des Meisters beim Principe Potenziani zu Rieti.

PIETRO PICCIRILLI, Monumenti dell'Italia meridionale. Marsica e Cicolano. (16 Abb.)

Mittelalterliche Kirchen, Häuser und dekorative Arbeiten in Pescina, S. Benedetto, Cappelle, Corvaro und Borgocolleferato.

UMBERTO GIAMPAOLI, Le tombe di Lorenzo Cibo e di Eleonora Malaspina nella Chiesa di S. Francesco in Massa. (4 Abb.)

GUIDO CAGNOLA, Il furto del dipinto di Lorenzo Lotto, la Madonna col figlio ed angeli dal palazzo municipale di Osimo. (Abb.)

**MUSEUM.**

Heft 8:

R. DOMENECK, Exposición de Artes decorativas. (7 Abb.)

Bespricht die vom Circulo de Bellas Artes in Madrid veranstaltete Ausstellung modernen spanischen Kunstgewerbes.

A. L. MAYER, Una exposición retrospectiva de pintura española en Munich. (8 Abb.)

Betrifft die Ausstellung spanischer Gemälde in der Galerie Heinemann in München.

**M. RODRIGUEZ CODOLA**, Nestor Martin Fernández de la Torre. (Farbentafel, 9 Abb.)

Betrifft einen katalanischen Künstler, der als Maler und Graphiker tätig ist.

**J. AGAPITO Y REVILLA**, El Colegio de S. Gregorio de Valladolid. (6 Abb.)

Studie über diese am Ende des 15. Jahrhunderts vom Bischof Franz Alonso de Burgos gegründete Hochschule — ein hervorragendes spätgotisches Baudenkmal — mit wichtigen historischen Dokumenten.

Heft 9:

**J. AGAPITO Y REVILLA**, El Colegio de S. Gregorio de Valladolid. (8 Abb.)

Fortsetzung des Aufsatzes aus dem vorhergehenden Heft.

**E. ROMERODE TORRES**, Valdés Leal. (15 Abb.)

Behandelt einige bisher unpublizierte Gemälde und Zeichnungen dieses Sevillaner Meisters.

**M. RODRIGUEZ CODOLA**, Una tabla del siglo XV. (Farbentafel.)

Darstellung des hl. Michael mit der Seelenwage, Eigentümer nicht genannt.

Heft 10:

**J. GUDIOL Y CUNILL**, Una casulla del museo de Vich. (Farbentafel, 10 Abb.)

Behandelt eine vermutlich italo-sarazenische Kasel mit eingesetzter gotischer Stickerei und einige verwandte Stücke aus Barcelona.

**M. RODRIGUEZ CODOLA**, La „Gioconda“. (2 Abb.)

Gegenüberstellung des Originals und der Madrider Kopie.

**A. GASCON DE GOTOR**, Campanarios umdésjares de Aragon. (15 Abb.)

Vorzügliche Aufnahmen maurischer Glockentürme in Aragon.

## LES ARTS.

Novembre.

La Collection de Madame Louis Stern.

I. **CARLE DREYFUS**, Les objets d'Art. (19 Abb.)

II. **JEAN GUIFFREY**, Les tableaux. (14 Abb.)

**MAURICE HAMEL**, Salon d'Automne. (9 Abb.)

**HIPPOLYTE GAUTIER**, Un portrait de femme par L.-M. Van Loo. (1 Abb.)

## THE STUDIO.

December.

**AXEL GAUFFIN**, The landscape paintings of Prince Eugen of Sweden. (11 Abb.)

**T. MARTIN WOOD**, The water-colours of Marins A. J. Bauer. (14 Abb.)

**ISIDORE KONTI**, A Hungarian sculptor in America. (8 Abb.)

**FRANK RUTTER**, The portrait paintings of John Duncan Fergusson. (6 Abb.)



# NEUE BÜCHER .....

**WALTHER EGGERT WINDEGG**, Künstlers Erdenwallen. Briefe von Moritz v. Schwind. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München. Preis M. 3.50 (Leder M. 6.—).

**WILHELM HAUSENSTEIN**, Rokoko. Verlag R. Piper & Co., München.

**WERNER WEISBACH**, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Band II. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

**MAX VON BOEHN**, Biedermeier. Deutschland von 1815—1847. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

**KARL SCHEFFLER**, Die Nationalgalerie zu Berlin. Ein kritischer Führer. Mit 200 zum Teil mehrfarbigen Abbildungen. Verlag ebenda.

**JULIUS VOGEL**, Die Gemäldesammlung Emil Meiner in Leipzig. Privatdruck.

**FRIEDRICH RINTELEN**, Giotto und die Giotto-Apokryphen. Verlag Georg Müller, München.

**CARL HORST**, Barockprobleme. Verlag Eugen Rentsch, München.

**ALFRED LAUTERBACH**, Die Renaissance in Krakau. Verlag ebenda.

**PAUL CLEMEN**, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. 7. Bd., I. Abt.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. 2. Bd., I. Abt.: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Bearbeitet von Hugo Rathgens. Druck und Verlag von L. Schwann, Düsseldorf. Preis geh. M. 5.—, geb. M. 6.50.

**AUGUST SCHMARSOW**, Juliano Florentino, ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis geb. M. 4.—.

**HEINRICH BROCKHAUS**, Michelangelo und die Medici-Kapelle. II. verbesserte Auflage. Verlag F. A. Brockhaus. Preis geh. M. 4.—.

**LEO STERNBERG**, Der Westerwald. Im Auftrage des Westerwaldklubs herausgegeben. Verlag von August Bagel, Düsseldorf. Preis brosch. M. 4.50, geb. M. 5.50.

**EMIL GUTMAN**, Das Großherzogl. Residenzschloß zu Karlsruhe. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Herausgegeben von Dr. phil. Fritz Hirsch. Beiheft 5.) Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

**PAUL LAFOND**, Roger van der Weyden. (Collection des Grandes Artistes des Pays-Bas.) G. van Oest & Cie., Brüssel-Paris.

**H. WÖLFFLIN**, L'art classique. Initiation au génie de la renaissance italienne. Traduit de l'Allemand sur la quatrième édition par Conrad de Mandach. Librairie Renouard, H. Laurens, Editeur, Paris.

**KARL WOERMANN**, Von Apelles zu Böcklin und weiter. Gesammelte kunstgeschichtliche Aufsätze, Vorträge und Besprechungen. I. Bd. bis zum siebenzehnten Jahrhundert. II. Bd. seit dem siebenzehnten Jahrhundert. Paul Neff, Verlag (Max Schreiber), Esslingen. Preis geh. M. 36.—, geb. M. 40.—.

---

## V. Jahrgang, Heft I.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur **Dr. GEORG BIERMANN**, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>I</sup>. — 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.



Abb. 1. Der Gewalttätige, B. 92

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





Abb. 2. Madonna mit der Heuschrecke, B. 44

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





Abb. 3. Madonna mit der Meerkatze, B. 42

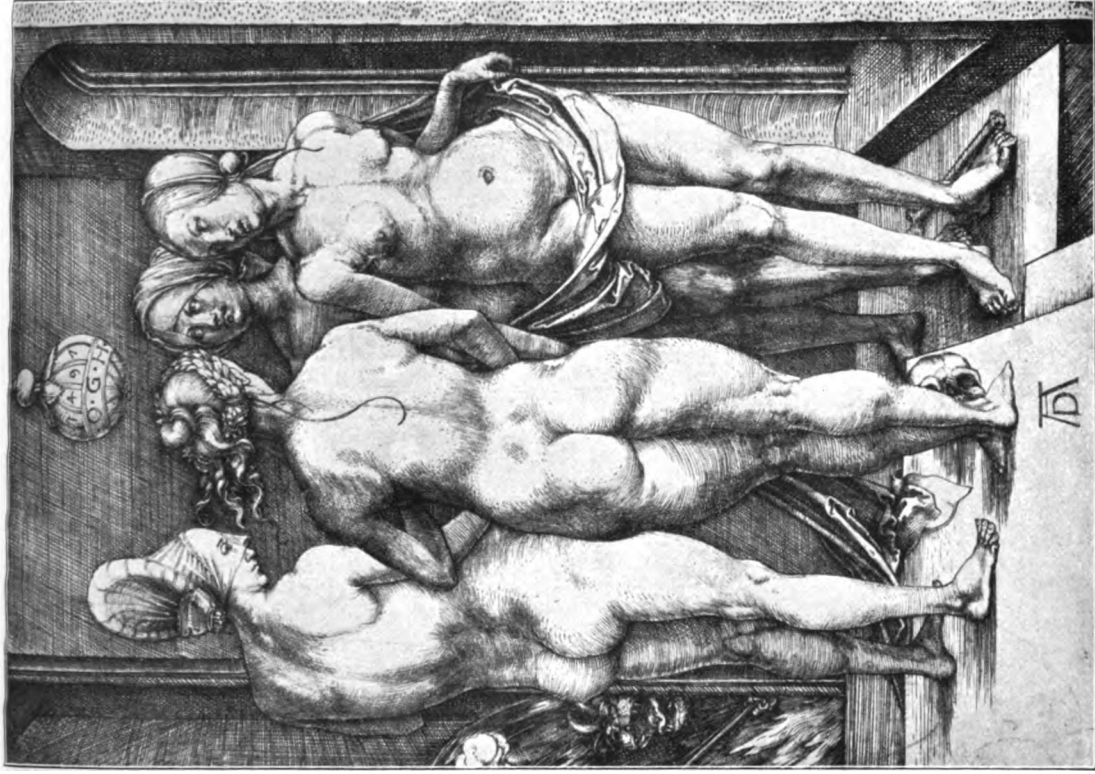


Abb. 4. Die vier Hexen, B. 75

u: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





Abb. 5. Der verlorene Sohn, B. 28

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN







Abb. 6. Die Eifersucht oder „Der Große Herkules“, B. 73

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN

M. f. K. V., 1





Abb. 7. Sankt Eustachius, B. 57

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





Abb. 8. Große Fortuna (Nemesis), B. 77

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN



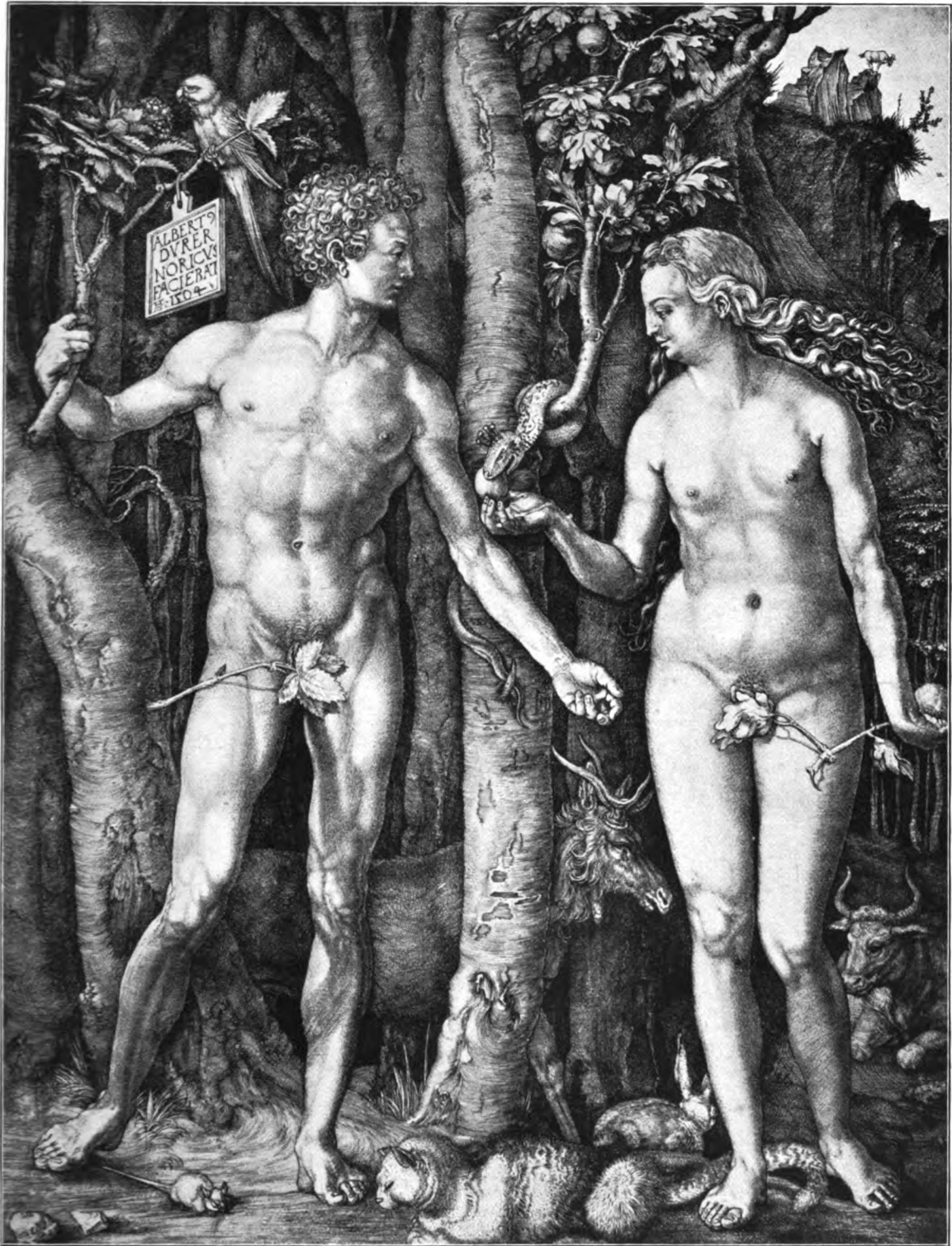


Abb. 9. Der Sündenfall, B. 1

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





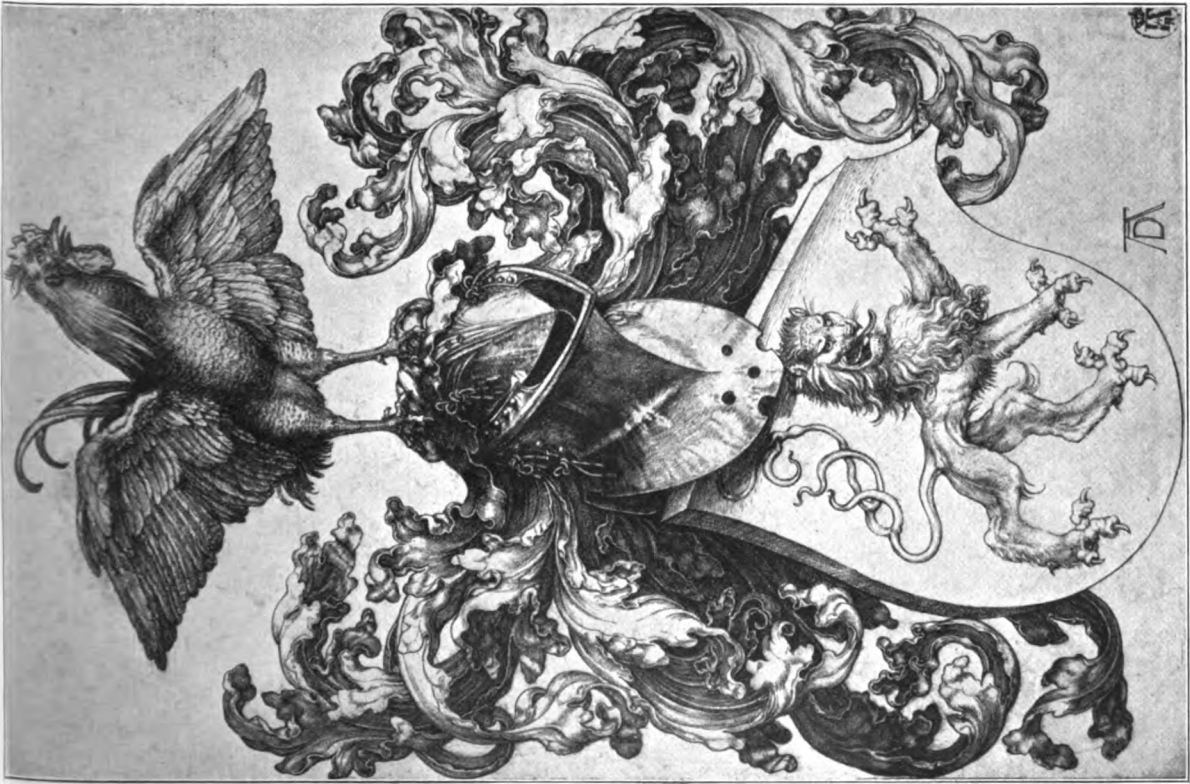


Abb. 10. Das Wappen mit dem Hahn, B. 100

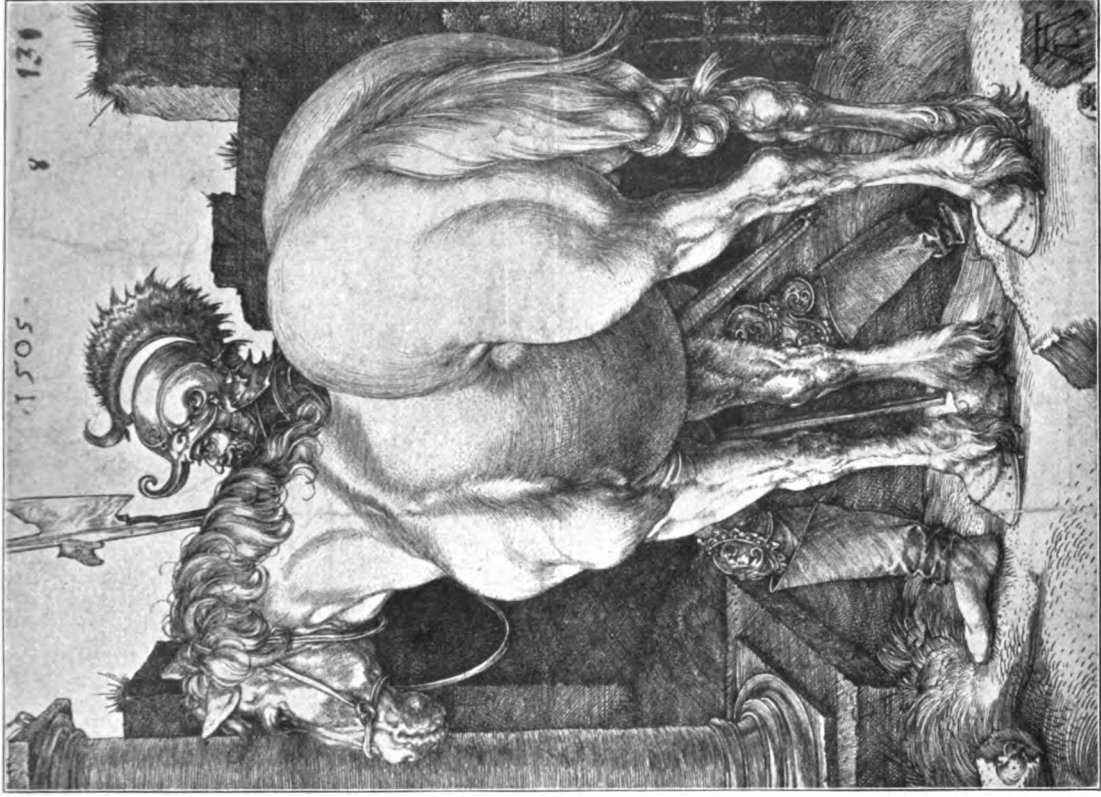


Abb. 11. Das große Pferd, B. 97

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN. ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN  
M. f. K. V., 1





Abb. 12. Ritter, Tod und Teufel, B. 98

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





Abb. 13. Die Melancholie, B. 73

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





Abb. 14. Der heilige Hieronymus im Gehäus, B. 60

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN

M. V. 3





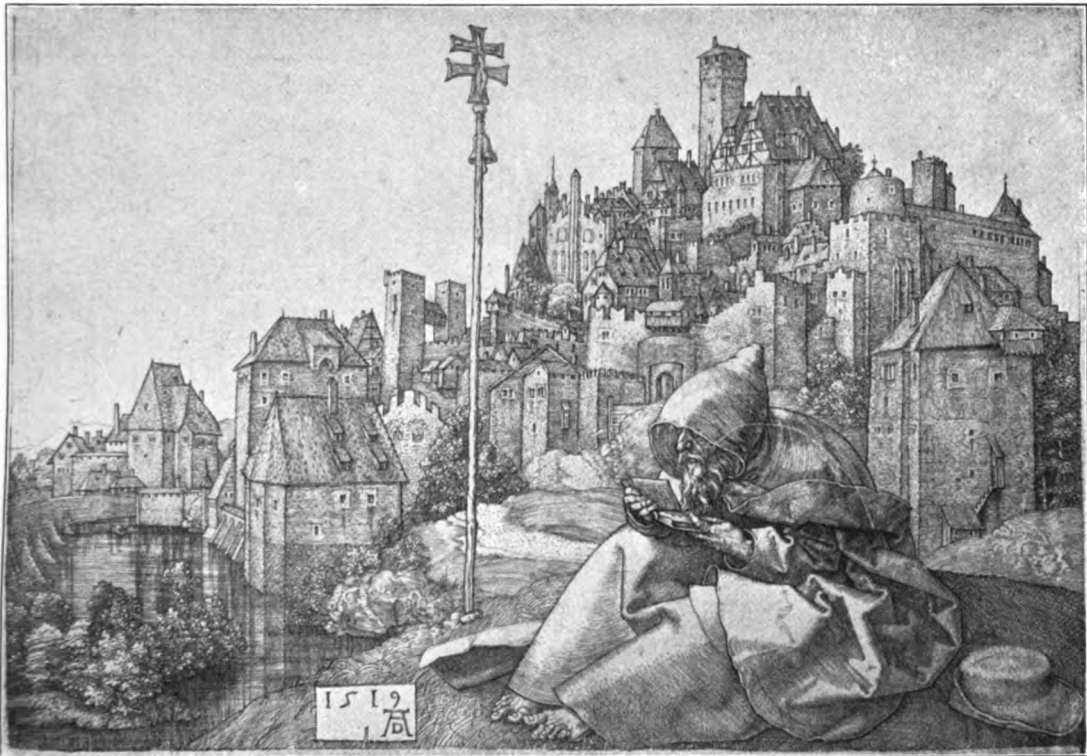


Abb. 15. Der heilige Antonius, B. 58

Zu: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN  
AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN



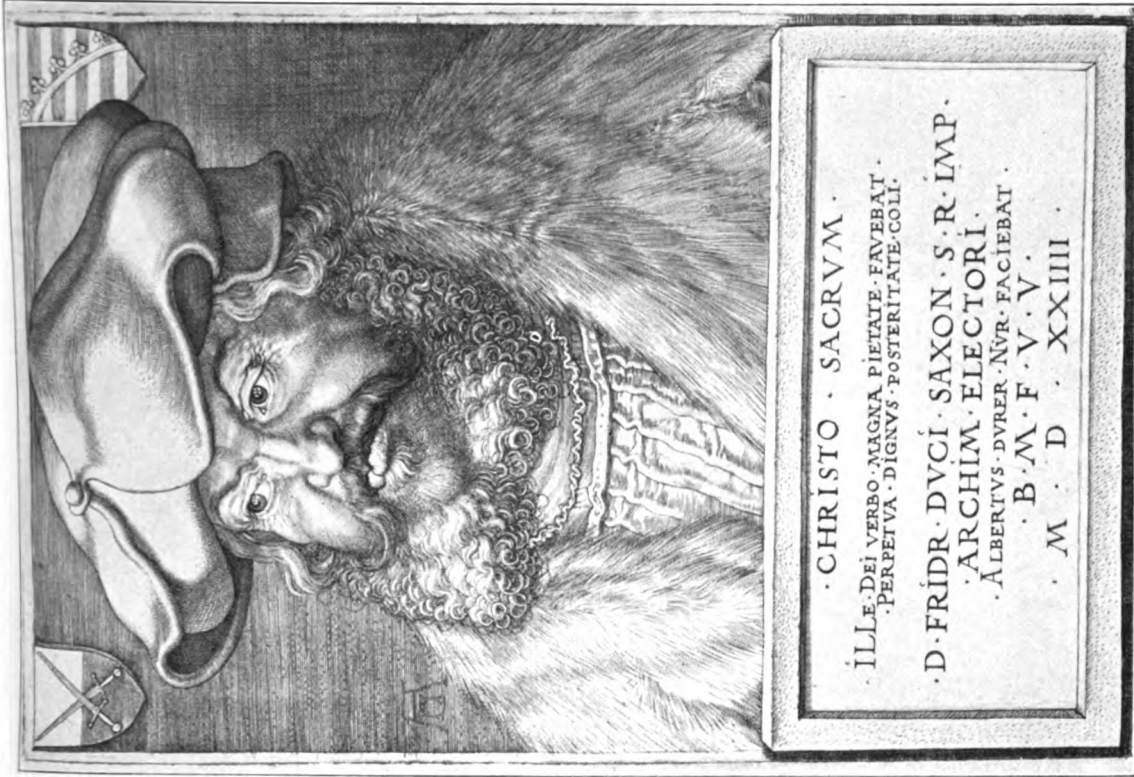


Abb. 17. Friedrich der Weise, B. 104

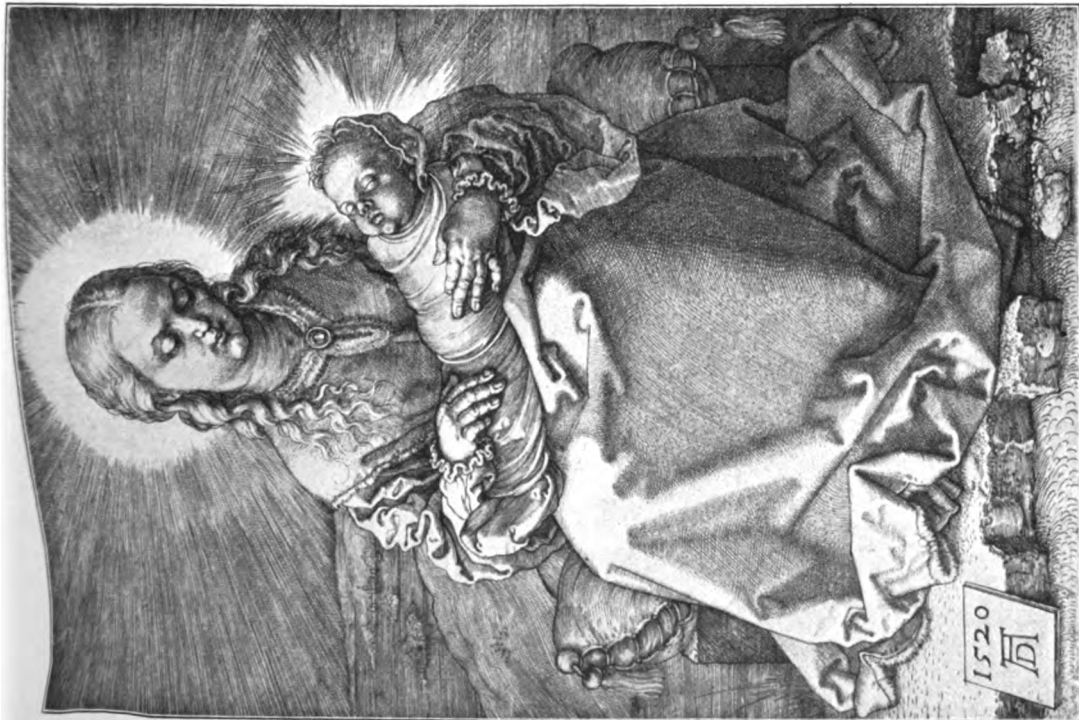
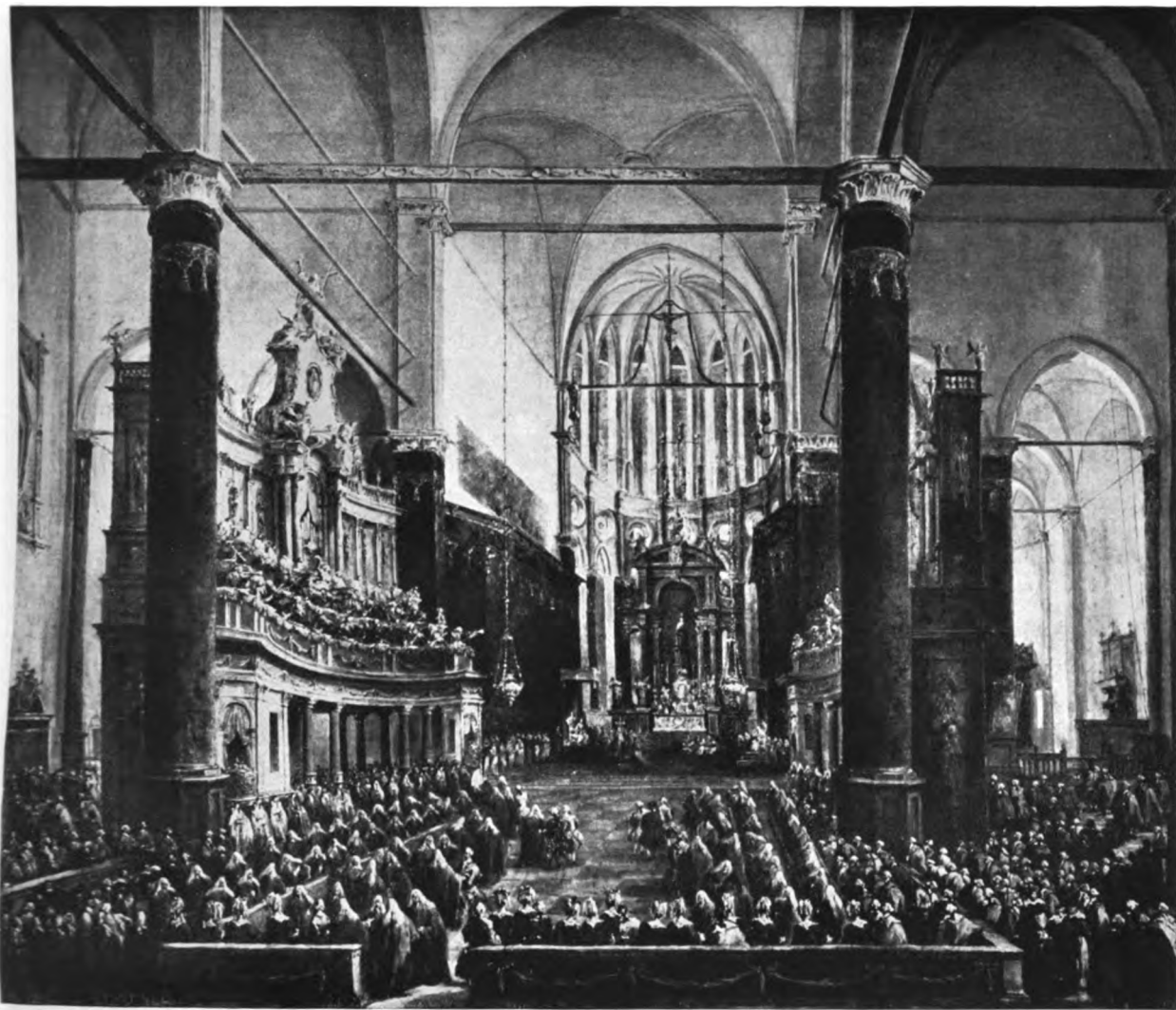


Abb. 16. Madonna mit Christuskind, B. 38

1: F. VON SCHUBERT-SOLDERN, ZUR ENTWICKLUNG DER TECHNISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN AUSDRUCKSMITTEL IN DÜRERS KUPFERSTICHEN





**FRANCESCO GUARDI, Das Te Deum zu Ehren von Pius VI. in der Kirche von SS. Giovanni e Paolo (Venedig)**  
Paris, Groultsammlung

**Zu: GEORGE A. SIMONSON, DAS ZEREMONIENSTÜCK VON GUARDI IN DER GROULTSAMMLUNG ZU  
PARIS**





ANDREA MANTEGNA, Bildnis eines Geistlichen  
Florenz, Palazzo Pitti



MARTINO ROTA, Bildnis des Carlo de' Medici (aus einem Stamm-  
baum des Hauses Medici)  
Wien, Albertina



FRA FILIPPO LIPPI, Bildnis des Carlo de' Medici.  
(Detail aus dem Fresko „Die Beweinung des hl. Stephanus im Dom zu Prato“)

Zu: EMIL SCHAEFFER, EIN MEDICÄER-BILDNIS VON MANTEGNA

M.K.V.





MONATSHEFTE  
FÜR  
KUNST  
WISSENSCHAFT

*Bassmann*



V. JAHRGANG · HEFT 2 — FEBRUAR 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN LEIPZIG

Druck von W. G. Zschacke Leipzig

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

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

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 2

### ABHANDLUNGEN

FR. FRIEDRICH LEITSCHUH, Zur Geschichte der Malerei in Würzburg im XV.—XVI. Jahrhundert . . S. 41

F. W. GAERTNER, Zwei bisher unbekannte Jugendwerke Martin Schongauers und Beitrag zur Bestimmung seines vielumstrittenen Geburtsjahres. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel S. 52

G. DEHIO, Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts. Mit 4 Abbildungen auf 1 Tafel . . . . . S. 61

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections (Singer) . . . . . S. 67

Reinach, Salomon, Répertoire de peintures du Moyen-âge et de la Renaissance, t. I—III, 1905—1910 (Möller) . . . . . S. 68

E. van Overloop, Dentelles Anciennes des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles (Schuette) . . . . . S. 69

Corrado Ricci, Baukunst u. dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien (Voss) . . S. 70

M. Saueremann, Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth (Gebhardt) . . . . . S. 70

Oskar Doering, Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle (Lüthgen) S. 71

### MISZELLEN

Gotische Kölner Plastiken im Depot des Großh. Hess. Landesmuseums zu Darmstadt (Habicht). Mit 4 Abbild. auf 1 Tafel . . S. 63

Das König Wenzel-Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg (Kehrer). Mit 1 Abbild.

Anton Genewein, Vom Romanischen zum Empire. Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile (Brinckmann) . . . S. 72

Jules Coulin, Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei (Balzer) S. 73

Manet, 48 Planches hors-texte, accompagnées de 48 notices rédigées par Jean Laran et Georges Le Bas précédées d'une introduction de Louis Hourticq (Grautoff) . . . . . S. 73

### LITERATUR

Andreas Aubert, Die norwegische Malerei im XIX. Jahrh. 1814—1900 (Sievers) . . . S. 67

Rundschau . . . . . S. 74

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

## MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boétie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

# ZUR GESCHICHTE DER MALEREI IN WÜRZBURG IM XV.—XVI. JAHRHUNDERT<sup>1)</sup>

..... Von FR. FRIEDRICH LEITSCHUH

**E**s wäre vielleicht zuviel behauptet, wollte man annehmen, daß Würzburg im XV. Jahrhundert eine selbständige Malerschule besessen hat. Aber fraglos ist, daß ein überaus lebhafter Betrieb auf dem Gebiet der Decken- und Tafelmalerei dort herrschte und daß eine Reihe von Aufträgen, auch von auswärts, an Würzburger Maler erging, die in großer Zahl nachweisbar sind.

Die Geburtsstunde der Malerei in Würzburg schlug bereits im XIV. Jahrhundert, als ein weitberühmter Maler und Bildschnitzer, Meister Arnold<sup>2)</sup>, dort auftauchte, den der Dichter der Minneburg verherrlicht und den noch ein Jahrhundert später Hans Rosenplüt, der „Schnepferer“, in seiner Gießener Spruchsammlung rühmt, jener Dichter, der in seinem patriotischen Stolze sonst immer nur über den Glanz und die Blüte seiner Vaterstadt Nürnberg begeisterte Worte zu finden weiß.

Die Anfänge der Malerei Würzburgs lassen sich zunächst im Dienste der Bildnerie verfolgen, denn die plastische Arbeit, die Figur sowie das Ornament, konnte der farbigen Bemalung nicht entbehren; der künstlerische Eindruck der zahllosen Grabdenkmäler der Bischöfe und Ritter wurde durch das farbige Element ebenso erhöht wie die Wirkung der Statuen und der Reliefs an den Kirchenportalen.

In einer so kirchenreichen Stadt, wie es das mittelalterliche Würzburg war, fand die Malerei einen fruchtbaren Boden; den frommen Meßstiftungen folgte nicht selten die Stiftung eines Altarbildes, und manche für den Gebrauch der Kirche bestimmte liturgische Handschrift wurde mit Initialen und Miniaturen reich versehen. Dazu kommt noch, daß der kunstliebende fürstbischöfliche Hof, persönlich teilnehmend, mit großer Freigebigkeit fortgesetzt Maler und Zeichner in seinem Dienst beschäftigte. Die Aristokratie der Bildung und des Besitzes folgte seinem Beispiele. Im wesentlichen ist die Kunstpflege in der alten Mainstadt eine Frucht der Religion, aber auch das Alltagsleben und noch mehr die nicht seltenen Tage hochgestimmter Festesfeiern verlangten nach der Stimmung schaffenden heiteren Anmut und nach äußerem Prunk und selbst die Schule beehrte hier die Mitwirkung der künstlerischen Unterweisung.

In der Kunstprovinz Würzburg gewahren wir ein stetes Kommen und Gehen der Meister. Konrad Maler von Würzburg zieht 1477 nach Nürnberg<sup>3)</sup>, Konrad Lukas von Breslau läßt sich in der Mainstadt nieder usw. Aber von Bedeutung ist, daß sich doch eine führende Malerfamilie nachweisen läßt: die Familie Maeler (auch Moler und Möler), deren Auftreten und Wirksamkeit wir durch einige Generationen hindurch verfolgen können.

Das Dokument, das uns über die Maler des XV. Jahrhunderts in Würzburg Aufschluß gibt, ist das Zunftregister, und als der erste Maler, mit dem es anhebt, wird Kunz Maeler genannt, ein Würzburger Kind.

(1) Verzeichnis Würzburger Maler, Bildhauer und Glaser. Pergamenthandschrift im Germ. Museum, Nürnberg. Vgl. Deutsches Kunstblatt 1851, S. 404 ff. und Mitteilungen aus dem Germ. Nationalmuseum 1890, S. 25 ff.

(2) Vgl. F. F. Leitschuh, Würzburg (Berühmte Kunststätten), S. 111 ff.

(3) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX. Bd. 1906, S. 341 (Albert Gümbel, Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte).

Er empfing seine künstlerische Erziehung durch seinen Vater, der ebenfalls in Würzburg bis 1471 als Maler tätig war. Über die von Kunz Maeler in Würzburg ausgeführten Werke sind keine Nachrichten erhalten; er ist aber identisch mit dem 1477 nach Nürnberg ziehenden Meister Konrad, den Thode<sup>1)</sup> irrtümlich mit dem Meister Konrad Mut identifizierte.

Der alte Würzburger Meister Maeler besaß zwei Söhne, den älteren oben erwähnten Konrad, der in Würzburg mit dem Kosenamen Kunz genannt wurde, und den jüngeren Klaus, der ebenfalls Maler war. Bald nach dem Tode ihres Vaters trennten sich ihre Wege. Ein Prozeß, den sie 1472 um die väterliche Verlassenschaft führten, erzählt uns von den Ursachen der Entzweigung des Brüderpaares. In diesem Erbschaftsprozesse werden aber zwei von dem Vater Maeler hinterlassene Arbeiten genannt: ein gemalter Traghimmel<sup>2)</sup>, also ein Baldachin, dessen Stoff mit einer religiösen Darstellung geschmückt war, und ein Gemälde, das auf 15 fl., nach damaligem Geldwerte ziemlich hoch, geschätzt war.

Konrad Maeler, der Sohn, ist wenige Jahre nach Beendigung des Prozesses nach Nürnberg übergesiedelt, wo er uns als „Illuminierer“ auf der Lorenzer Seite begegnet; er kehrte aber, obwohl er das Bürgerrecht in Nürnberg erwarb, wieder nach Würzburg zurück, wo er, ebenso wie sein Bruder Klaus, starb.

Der Nachkomme eines dieser Brüder war der zu Würzburg geborene Simon Maeler, der als Maler und Musiker — er war Organist der Marienkapelle — eine ähnliche Doppelstellung im Kunstleben Würzburgs einnahm, wie später Paul Lautensack in Bamberg. Vor allem geben uns die Rechnungen der Stadt willkommenen Aufschluß über die Art seiner besonderen Befähigung.

Nach einer alten Tradition stammt die reiche Festdekoration im frühgotischen sogen. Wenzelsaal des Würzburger Rathauses aus jener an unerfüllten Hoffnungen überreichen Zeit, als König Wenzel bei den neuen „Reichsbürgern“ Einkehr hielt. Es handelt sich um eine baldachinartige, in gotischem Rankenwerk ausgeführte Dekoration an der Ostseite des Saales. Über diesem gemalten Thronhimmel erscheinen in Schildbogen zusammengesetzte Wappen, unter denen der doppelt geschwänzte Löwe nachweisbar ist<sup>3)</sup>. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der heute in Deutschland einzigartige Saal schon in älterer Zeit mit Wappen geschmückt war und daß er als eines der ältesten Denkmäler deutscher Wappenkunst in Betracht zu kommen hat, im gewissen Sinne als eine Fortsetzung der Handschrift des „Geldener Herold“.

Ähnliche Festdekorationen in Profanbauten gehörten im feudalen Mittelalter nicht zu den Seltenheiten. Ich erinnere nur daran, daß in den Jahren 1305/06 ein ausgedehnter Zyklus von Wappen in dem unteren Saal des Hauses „Zum Loch“ in Zürich aus Anlaß des Besuches des Königs Albrecht und seines Kanzlers entstand (heute im Landesmuseum in Zürich).

Eine Erneuerung und Ergänzung aber erfuhr die festliche Dekoration, die unter Bischof Julius leider unter der Tünche verschwand und erst im XIX. Jahrhundert wieder aufgedeckt wurde, im späten XV. Jahrhundert durch Simon Maeler. 1483 malte er an dem inneren Getäfel des Erkers im Rathause „allerlei lustig Gezier“, von dem noch Spuren vorhanden sind. Dann läßt sich seine Tätigkeit für den Methof (curia Medonis), die städtische Lager- und Verkaufsstätte für Bier und Wein,

(1) Die Malerschule von Nürnberg, 1891, S. 266.

(2) Vgl. Bock im Organ für christliche Kunst 1862, S. 21—22.

(3) Vgl. Bernatz, Der Grafen Eckartbau zu Würzburg, 1899, S. 11 ff.

nachweisen, in dem nach einem bereits 1473 gefaßten Beschlusse eine „gebürliche Ratstube“ eingerichtet werden sollte. 1483 „färbte“ Simon Maeler den neuen Ofen im Methofe und malte „Vögel und Gewächse“ in die neugestaltete Ratstrinkstube, alles um 6 Pfund Geldes fränkischer Währung<sup>1)</sup>. 1485 malte er um 4 Pfund 18 Pfennige die Kapelle des Rathauses, die den Heiligen Felix und Adauktus geweiht ist, ferner ein „Panierlein in der Stadt Gewölblin“ und endlich „etliche Bretter zum neuen Häuslein zu Bleichach“. Mit dem letzteren ist der Neubau eines städtischen Hauses im Pleichacher Viertel gemeint, in dem die Viertelmeister, Sechser und übrigen Bürger ihre Versammlungen abhielten<sup>2)</sup>.

Des Meisters dekorative Kunst kam auch in den Gemächern auf dem Schlosse Marienberg, die als vorbildliche Sehenswürdigkeiten ihrer Zeit galten, zur Entfaltung. Als der Nürnberger Arzt Hieronymus Münzer 1495 den greisen Bischof Rudolf von Scherenberg besuchte, schilderte er den Reichtum des Schlosses Marienberg und erzählte u. a.: „Ascendensque Stubellam quandam viridi colore depictam, loci situm diligenter specularar, et plura alia“<sup>3)</sup>.

Simon Maelers Hand hat mit der anmutig heiteren Dekoration, die er den Gemächern des Rathauses und des Schlosses zu Würzburg verlieh, Proben seiner Geschicklichkeit in der Ausmalung größerer Räume gegeben. Sein ornamentaler Dekorationsstil, der ein freies, malerisches Beieinander, ein lustiges Spiel von Gestalten und Formen pflegte, läßt auf eine nicht ungewöhnliche Gewandtheit schließen.

Diese ausgesprochen dekorative Befähigung Simon Maelers machte ihn auch zum eigentlichen Wappenmaler und in dieser Eigenschaft konnte er nicht nur dem Familienstolz der adligen Geschlechter schmeicheln, sondern auch den Reichtum des feierlichen Gepräges bei manchem Anlaß mehren. So spielte er 1498 bei dem Trauergottesdienst für den Ritter Moriz von Schaumberg nicht nur die Orgel in der Domkirche, sondern malte auch zwei Wappenschilder: „qui ceinit in organis ac duos depinxit clipeos“ lauten die Worte der Rechnung. Ebenso stellte er seine Wappenkunst bei den Exequien für den Herzog Otto von Bayern zur Verfügung und fertigte abermals zwei Wappenschilder. Die Domstiftsbaurechnung von 1508 erwähnt, daß dem Meister Simon, „dem clein malerlein“ für etliche Wappen 2 Pfund 24 Pfennige gezahlt worden seien. Daß er auch untergeordnetere Arbeiten übernahm, wie alle Meister dieser Zeit, auch in Italien, beweist ein weiterer Eintrag, der uns berichtet, daß er 1505 in der Domkirche um 5 Gulden 1 Ort „einen newen Zeyger“ gemalt und vergoldet und „die new hore mit rott farb für rost“ gefaßt habe; ausdrücklich ist dabei die Mitwirkung eines Gesellen erwähnt. Daran anschließend sei noch eines, allerdings recht wenig bedeutungsvollen Eintrages vom Jahre 1491 gedacht, der sich in der Rechnung des geistlichen Fiskalats in Würzburg befindet; nach diesem Vermerk hat Simon Maeler für die genannte Stelle die spangrüne Farbe zur Verfertigung des Siegelwaxes geliefert.

Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß Simon Maeler auch Miniaturmaler war. Nach der Rechnung der Liebfrauenkapelle zu Würzburg, der der Meister, wie erwähnt, als Organist diente, malte er 1493 in ein zum Besitzstand der Kapelle gehöriges Missale die Darstellung des Gekreuzigten um 1 Pfund 12 Pfennige.

(1) Später, im XVI. Jahrhundert, wurden die Wände der „grünen Stube“ mit drei Gemälden: David, Salomo und Hieronymus geschmückt; in der großen Stube hingegen hingen im XVII. Jahrhundert bildliche Darstellungen der heiligen Dreifaltigkeit, der Muttergottes und der Stadt Jerusalem.

(2) Vgl. Oegg, Entwicklungsgeschichte der Stadt Würzburg, herausgegeben von A. Schäffler 1880, S. 376.

(3) Vgl. Archiv des Historischen Vereins von Unterfranken, XIV. Bd. 1858.

Als vielbeschäftigter Rivale des Meisters Simon auf dem Gebiete der Würzburger Miniaturmalerei erscheint übrigens um dieselbe Zeit ein Frater des Dominikanerordens, Hans Müller. Die Vielseitigkeit des „klein Malerleins“ erklärt es, daß er einen sehr ausgedehnten Werkstattbetrieb unterhielt; in dem Zunftregister werden als seine Schüler bezeichnet: Steffan Dittmer, Christoph Zeller, Martin Bagel, Philipp Schreck, Bernhardt, des Georg von Grumbach Knecht, Kilian Steyn und Hans Weysel von Bamberg.

Als weitere Angehörige der Malerfamilie Maeler werden Peter und Gallus Maeler in dem Register der vereinigten Künstlerzunft zu Würzburg als älteste Maler mit aufgeführt; von ihrem Schaffen wird uns indes keine nähere Kunde.

Der eigentliche Monumentalmaler Würzburgs um die Mitte des XV. Jahrhunderts scheint der nicht der Zunft angehörige Konrad Gümplein gewesen zu sein. Von ihm wird besonders hervorgehoben, daß er Freskomaler war, daß er auf nassen Kalk malen konnte. Gerade damals wurden die Wandflächen vieler der Würzburger Kirchen und Kapellen mit Schilderungen religiöser Gegenstände geschmückt. 1460 malte Konrad Gümplein in den Chor der Marienkapelle, in der Nähe der Orgel, einen großen Heiligen Christophorus. Leider ist diese Freskomalerei nicht erhalten geblieben; sie mußte 1535 unter der Tünche verschwinden. Eine andere Schöpfung des Meisters für dieselbe Kirche war eine auf „Gölsch“ (Leinwand) gemalte Darstellung des „jüngsten Gerichtes“, von der ebenfalls jede Spur verschwunden ist.

Zu den ältesten Malern Würzburgs gehört auch Meister Lukas von Breslau; es scheint mir sehr fraglich, ob er mit dem etwa gleichzeitigen Würzburger Illuminator Konrad Lukas identifiziert werden darf, der in der sog. Tatzrechnung des Würzburger Domkapitels 1481 erscheint und wenige Jahre nachher gestorben zu sein scheint.

Vielleicht gehört — wie ich vermute — Meister Lukas von Breslau nicht zu den kleinen hausbackenen Provinzmeistern und ist für die kunstgeschichtliche Forschung von einer gewissen Bedeutung. Vielleicht steht er dem „Breslauer Meister von 1447“ nicht allzu ferne<sup>1)</sup>. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das bekannteste Werk dieses Meisters, der Barbaraaltar (heute im Museum schlesischer Altertümer zu Breslau), von ausgesprochen fränkischen (Nürnberger) Einflüssen durchzogen ist. Dieses Altarwerk zeigt in der Mitte die Heilige Barbara, links den Heiligen Felix in priesterlicher, rechts den Heiligen Adauktus in vornehmer weltlicher Tracht. Wenn es nun auch unzweifelhaft ist, daß der Altar für die Barbarakirche in Breslau ausgeführt wurde, so besteht doch wahrscheinlich ein Zusammenhang zwischen den beiden männlichen Heiligenfiguren und dem Altare der Ratskapelle in Würzburg. Die letztere Kapelle besitzt eine Meßstiftung zu Ehren der beiden Heiligen, die ihr den Namen gab; sie bewahrte auch ein, heute verschollenes Altarwerk mit der Darstellung der beiden Märtyrer. Der Tag der beiden Heiligen (30. August) wurde in Würzburg von Ratswegen alljährlich festlich mit Kirchgang und Imbiß begangen.

Meister Lukas von Breslau scheint während einer Reihe von Jahren in Würzburg, wohin er wohl von Nürnberg aus gekommen war, gearbeitet zu haben. Daß er aber in der Mainstadt kein festansässiger Meister war, geht daraus hervor, daß von ihm keine Schüler im Zunftbuch namhaft werden. Obwohl er kaum mit dem Meister von 1447 identifiziert werden darf, möchte ich doch darauf hinweisen, daß

(1) Thode, Die Malerschule von Nürnberg, 1891, S. 83 ff.

in annähernd dieselbe Zeit, in der der Breslauer Altar zur Ausführung gelangte, die Herstellung des Altars für die Würzburger Ratskapelle fällt. Ob Reliquien der beiden Märtyrer in der Barbarakirche in Breslau aufbewahrt wurden, die es rechtfertigen, daß der Meister des Altarwerkes zu der Patronin der Kirche die beiden erwähnten Heiligen gesellte, kann ich nicht feststellen. Aber die Verwendung der beiden Figuren auf dem Barbaraaltar wäre jedenfalls unterblieben — die außerordentliche Seltenheit der bildlichen Darstellung der Heiligen Felix und Adauktus brauche ich kaum besonders hervorzuheben — wenn nicht der Maler aus einer Stadt gekommen wäre, in der der Kultus dieser beiden Heiligen längst volkstümlich war, in der sie ihre eigene Kapelle besaßen, in der ihr Andenken alljährlich festlich erneuert wurde mit „fröhlich nachtmahl und Tanz“, weil an diesem Tag im Jahre 1304 König Albrecht die alten Rechte und Freiheiten Würzburgs in Schutz genommen und ein frohes Fest mit den Bürgern gefeiert hatte.

Bedauerlicherweise bieten die Urkunden keine sichere Handhabe zur Ermittlung des hochbedeutenden Meisters der im Germanischen Museum bewahrten Kreuzigung und des Bildnisses eines Geistlichen, die beide aus der Freiherrlich von Zu Rheinischen Sammlung aus Würzburg stammen und nach einer alten Tradition auch in Würzburg entstanden sein sollen. Robert Vischer<sup>1)</sup> hat zuerst in der Literatur die Vermutung ausgesprochen, der „Wolgemut an Kunst umein beträchtliches übertragende, aber mit ihm sehr verwandte Meister“ könne ein Würzburger sein. Von den erwähnten Würzburger Malern kämen zeitlich in Betracht Konrad Maler, der 1477 nach Nürnberg zog, außerdem Meister Lukas von Breslau und Konrad Gümplein. Bei dem Mangel jedes stilkritischen Anhaltspunktes — wir kennen annähernd den Grad der Befähigung, aber nicht die Malweise dieser Meister — wäre es ein müßiges Unterfangen, lediglich auf Grund zeitlicher Übereinstimmung eine Zuweisung der erwähnten Bilder an einen der Würzburger Meister zu versuchen. Vergebens war freilich auch das Bemühen, eine Erwähnung des Hans Pleydenwurff in Würzburger Urkunden zu finden. Nun glaubte man bisher von den erwähnten Würzburger Gemälden des Germanischen Museums mit Sicherheit sagen zu können, daß sie einem Würzburger Kanonikus Schönborn ihre Entstehung verdanken; denn, so nahm man an, als Stifter der Kreuzigung Christi ließ er sich auf ihr mit dem stehenden roten Löwen im Wappen malen. Da weiter ein Vergleich ergibt, daß derselbe Stifter auf dem kleinen Porträt erscheint, das ihn im Brustbilde, in violetter, pelzbesetzter Damastschabe mit einem grünen Buch in der Linken zeigt, so versah man dieses berühmte Greisenbildnis mit dem Namen „Kanonikus Schönborn“. Aber diese Bezeichnung entbehrt jeder Begründung. Soviel ich ersehe, läßt sich ein Kanonikus Schönborn im XV. Jahrhundert weder in den Würzburger Kollegiatstiften Haug und Neumünster, noch im Domkapitel, noch als Stiftsherr von St. Burkard nachweisen. Das ohnehin nicht ganz unverdächtige Wappen bei dem Stifterbildnis zeigt wohl einen stehenden roten Löwen, aber das Schönbornsche Familienwappen enthält einen im roten Felde gehenden goldenen Löwen. Der klangvolle, aber erst in viel späteren Jahrhunderten mit der Kunstgeschichte Frankens so innig verknüpfte Name der Schönborn trägt, so scheint es mir, die Schuld, daß man bisher auf eine Nachprüfung des Sachverhalts verzichtete. Der sog. Schönborn im Germanischen Museum, jenes lebensprühende, weiche Greisenantlitz, in das die Runenschrift des Alters und der geistigen Arbeit ihre nervösen Linien gegraben hat, stellt, nach dem kostbaren Damastgewand zu schließen, einen hohen

(1) Studien zur Kunstgeschichte, S. 355.



kirchlichen Würdenträger, ich vermute den greisen Johannes von Alendorf, den Kanzler des Bischofs Rudolf von Scherenberg, dar.

Auf Grund der glaubhaft überlieferten Tatsache, daß Baron Zu Rhein die beiden Gemälde, die ihrem Stilcharakter und der überaus charakteristischen Zusammenstellung der Farben nach von einem und demselben Meister stammen müssen, in Würzburg erwarb, darf man wohl annehmen, daß sie auch in Würzburg entstanden sind<sup>1)</sup>. Gerade um die Zeit der Entstehung dieser Werke waren die künstlerischen Beziehungen Würzburgs zu Nürnberg besonders lebhaft. Um 1457 z. B. wurden „von eines Malers Knecht“ etliche Lindenbretter, doch wohl schon mit Kreidegrund versehen, von Nürnberg nach Würzburg geschafft, ein untrügliches Zeichen, daß ein Nürnberger Maler in Würzburg am Werke war. So spricht das, was sich aus den Urkunden ergibt, wenigstens nicht gegen die Möglichkeit, daß ein Nürnberger Meister, der um das genannte Jahr Beziehungen zu Würzburg geknüpft hatte, in der Folge auch die Kreuzigung und das Porträt des greisen Priesters in Würzburg ausführte, und dieser Nürnberger Meister, von dem wohl auch der Entwurf zu einer prächtigen Alt-Würzburger Teppichwirkerei mit der Kreuzigung Christi herrührt (heute im Wagnerschen Kunstinstitut in Würzburg), kann nur Hans Pleydenwurff gewesen sein. Beachtenswert bleibt immerhin auch, daß annähernd in derselben Zeit, als Hans Pleydenwurff den Auftrag für den Hochaltar von St. Elisabeth in Breslau erhielt, jener Meister Lukas von Breslau in Würzburg tätig war.

Die oben erwähnte sog. Tatzrechnung des Domkapitels zu Würzburg vom Jahre 1481 enthält eine Reihe von Zahlungsposten, die man ohne weiteres auf denselben Meister Lukas von Breslau — wohl nicht mit Recht — beziehen wollte<sup>2)</sup>. Ich lasse sie nachstehend folgen: Item 11 j Guldin Conrado Luce ad illuminandos libros orationales ex iussu dmi Wilhelmi de Vinsterlohe (Domherr und Senior) in via Johannis bappte“. „Item 1 Pfund xij Pfennige Conrado Luce von funff Versalen (großen Anfangsbuchstaben) in der bibel“, die Eberh. Hasberg rubrizierte.

Dieser Konrad Lukas war also wohl, wie Alban Kistner, der sechs Missalien mit Initialen und Randschmuck vegetabilischer Art verzierte, vornehmlich Miniaturmaler und scheint als solcher das Vertrauen des Domkapitels in hohem Grade besessen zu haben. Ich glaube in den Miniaturen einer Handschrift der Würzburger Universitätsbibliothek Werke seiner Hand feststellen zu können.

(1) Auch der bekannte, vielumstrittene Hochaltar in der Domkirche zu Meissen wurde zur Würzburger Malerei in Beziehungen zu bringen gesucht. Robert Vischer hat a. a. O. S. 412 vermutet, der Meister dieses Gemäldes sei vielleicht ein Würzburger, oder doch eine Zeitlang in Würzburg anwesend gewesen; denn „im vordersten König ist wahrscheinlich Herzog Sigmund abgebildet, welcher um 1475 als Bischof von Würzburg starb“. In der Tat zeigt der wohlbeleibte kniende König, dessen Wettiner Abstammung durch den am Boden stehenden gekrönten Herzogshut besonders angedeutet ist, unverkennbar die Züge eines hohen geistlichen Würdenträgers. Aber der Hinweis auf den geistig beschränkten Herzog Sigmund, auf den 1443 seines Amtes entsetzten Würzburger Bischof, der drei Jahre ein unseliges Regiment im Hochstift ausübte, dürfte schon deshalb gänzlich verfehlt sein, weil Sigmund bereits 1463 in Rochlitz, wo er von seinen Brüdern gefangen gehalten wurde, starb. An Friedrich, Herzog von Sachsen, der bis 1498 Kanonikus des Würzburger Hochstifts und später Hochmeister des deutschen Ordens war, ist deshalb nicht gut zu denken, weil dieser schon mit 36 Jahren 1510 starb. Viel naheliegender wäre die Annahme, daß sein kunstliebender Vetter Ernst, Erzbischof von Magdeburg, der Bruder Friedrichs des Weisen, als Stifter des Bildes dargestellt ist. Ich glaube sonach nicht, daß der Auftraggeber des Altarbildes seinen Sitz in Würzburg hatte und daß irgendwelche Beziehungen des Hochaltarbildes zur Würzburger Malerei vorhanden sind.

(2) So A. Niedermayer in seiner Kunstgeschichte der Stadt Würzburg (1864), S. 236.

Hauptsächlich als Wappenmaler wirkte in Würzburg Sigmund Pfister, der unter Bischof Lorenz von Bibra „mehrere Visierungen mit Wappen an die Wand der Domkirche“ zu malen hatte, wofür er nach Ausweisung der Baurechnung 16 Pfund erhielt. Von ihm stammte auch die Bemalung der als Schlußsteine der Gewölbegurten eingesetzten Wappenschilder in den Seitenschiffen des Domes und die Wappenmalerei am Chore von St. Burkard.

Von auswärts, von Ulm, war der Maler Hans Lippert (auch Liphardt) nach Würzburg gekommen, der 1481 als Geselle nachweisbar ist und in der Folge sich daselbst das Bürger- und Meisterrecht erwirbt. Lippert war vor allem ein geschätzter Ornamentmaler, der ebenso den Wänden der Säle wie den Brettern der Truhen den Reiz der Farbigkeit zu verleihen wußte. 1486 schmückte er zwei Truhen in der Steuerstube des Rates der Stadt mit Blumen und Wappen und empfing dafür 1 Pfund 12 Pfennige (Rats-Rec.). Die Domstiftsbaurechnung vom Jahre 1505 läßt den Meister noch von einer anderen Seite kennen: „Item 2 Gulden Meister Hans Liepert von der schule zu molen arborem purphirianam, arborem consaguinitatis et affinitatis, arborem virtutum etc. und die schreybpritter widder swartz zu fassen.“ Es handelt sich also zunächst um die Ausmalung der Domschule, jener altehrwürdigen Schule, die gerade jetzt wieder einer Blütezeit entgegengeht. Wir haben hier also einen frühen Fall der künstlerischen Ausgestaltung der Schulräume; ein Beweis, daß diese pädagogische Forderung nicht neu ist und schon längst vor Comenius erhoben wurde. Daß das gegenständliche Interesse, die Anknüpfung an Unterrichtsstoffe, bei dieser künstlerischen Ausschmückung zu ihrem Rechte kam, konnte nur noch die Bedeutung dieser Wandmalereien erhöhen. Die Domstiftsbaurechnung vom Jahre 1507 unterrichtet uns darüber, daß die Ausmalung der Domschule noch eine Ergänzung fand; sie bemerkt, daß Meister Lippert abermals einige Bildnisse in die Schule gemalt und auch den Ofen mit Figurenmalereien geschmückt habe. Wir hören von dem Meister, dem auch die Fassade manches Bürgerhauses ihren Schmuck zu verdanken hatte, noch einmal im Jahre 1512: er malte auf die Heerreisewagen der Stadt Würzburg vier Wäpplein, jegliches um 12 Pfennig, und bemalte einen neuen Ofen im Rathaus, wofür er 3 Pfund 18 Pfennige aus dem Stadtsäckel empfing.

Aus Augsburg war — wenn auch nur vorübergehend — am Anfang des XVI. Jahrhunderts Linhardt Beck unter Fürstbischof Lorenz von Bibra nach Würzburg gekommen. Es ist zweifelsohne, daß wir in ihm den bekannten Augsburger Meister Leonhard Beck zu erkennen haben, der vornehmlich als Zeichner für den Holzschnitt seine Bedeutung besitzt<sup>1</sup>). Er war 1501 mit Hans Holbein dem Älteren in Frankfurt a. M. tätig und kam wohl von dort zuerst nach Würzburg. Die Rechnung des Domstiftes erwähnt ausdrücklich, daß Linhardt Beck von Augsburg stammte. Er malte mit seinen „Knechten“ in das einstige Sterngewölbe des Domchores den thronenden Heiland, umgeben von den zwölf Aposteln. Von Becks Hand rühren auch die aus dem Jahre 1504 stammenden Gemälde an den Pfeilern in der Schottenkirche zu Würzburg her, die ihre Entstehung dem kunstpflegenden Lorenz von Bibra verdanken. Drei der unter der Kalktünche vor einigen Jahren wieder aufgetauchten Gemälde, die in einer Art Temperamalerei auf den Wandbewurf gemalt sind, stellen Heilige dar: den Heiligen Martin von Tours, den Heiligen Kilian und die Heilige Katharina.

(1) Beck erhielt 1503 das Meisterrecht in Augsburg, heiratete 1505 und starb 1542. Vgl. S. Laschitzer, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, V., S. 163 ff. Sein hl. Georg in der Kaiserlichen Gemäldegalerie, Wien. Vgl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon, III. Band. Die spätere Geschichte des Würzburger Salvator-Gemäldes werde ich an anderer Stelle behandeln.

Nach dem Zins- und Gültbuch des Schottenklosters waren zwei andere Pfeiler mit den Einzelfiguren der Heiligen Colomat und Totnan bemalt<sup>1)</sup>. Der Charakter der Figuren Becks, wie er aus seinen Kompositionen zum „Theuerdank“, zum „Weißkunig“ und zur Folge der „Österreichischen Heiligen“ zur Genuge bekannt ist — er war auch als Wandmaler in der Moritzkirche in Augsburg tätig — läßt sich auch in diesen Wandmalereien unschwer wieder erkennen. Der Stoffkreis, den Beck hier behandelt, liegt ihm ganz besonders. Seine stattlichen Heiligendarstellungen sind feierliche Erscheinungen, die noch heute in wunderbarer Farbenfrische an den Kirchenpfeilern leuchten; mannichfach in ihren Bewegungsmotiven, geschmackvoll in ihrer reichen Gewandbehandlung, erfüllt von dem Duktus der großen rhythmischen Linie kennzeichnen sie den neben Hans Burgkmair wirkenden Augsburger Meister, dessen Wirksamkeit kein unrühmliches Blatt in der Geschichte der Würzburger Monumentalmalerei bedeutet.

Aber auch nach anderer Richtung hin ist Becks Aufenthalt in Würzburg von Bedeutung geworden. Die Veranlassung, weshalb Beck öfters nach Würzburg kam, ist nicht mit der Nähe Frankfurts, wo er 1501 arbeitete, allein zu erklären. Als Vermittler des Auftrages der fürstbischöflichen Regierung an ihn erscheint der gelehrte Sekretär des Würzburger Bischofs Lorenz von Bibra, Johann Sieder, der Übersetzer und Herausgeber des „Apulejus“. In dem nach dem Tode Sieders gedruckten Privileg Kaiser Ferdinands II. von 1535 heißt es: „daß obiger Sieder, Bruder des kaiserlichen Rathes Johann Lucas, außer . . . Apuleius verschinerer Zeit aus Lateinischer in hoch und gut teutsche Sprach transferiert und hinder sein verlassen hatte: die Commentarien und auslegung . . . . Philippi Beroaldi; Item Lucianum von der waren Sag, Dergleichen Plinium, Eusebium, Auch Plutarchum und andere mer der Philosophen und Histori Schreiber Bücher.“

Sieder hatte seinen „Apulejus“ von langer Hand vorbereitet und als Illustrator Leonhard Beck, der ihm vielleicht durch seinen Bruder bekannt geworden war, in Aussicht genommen. Die ersten 37 Holzschnitte des Werkes:

Ain schoen lieblich auch kurzweilig gedichte Lucii Apuleii von ainem gulden Esel . . . verdeutscht durch Johann Sieder, secretarien weilandt des . . . Lorentzen von Biber, Bischoffen zu Würtzburg etz. Augsburg, Weissenhorn 1538<sup>2)</sup> . . . gehen, so scheint es mir, auf flüchtige Handzeichnungen Becks zurück, die aber ziemlich lange vor dem Erscheinen des Buches ausgeführt worden sein müssen. Die erwähnten Holzschnitte werden von H. Röttinger dem Hans Weiditz, dem Petrarkameister zugeschrieben. Nach meinem Dafürhalten wurde in der Zeit, als Beck in Würzburg malte, zwischen ihm und Sieder der Plan der Illustration des Werkes beraten; Beck hatte ohne Zweifel den ganzen Auftrag übernommen und auch einen Teil der Entwürfe geliefert. Wenn Röttinger<sup>3)</sup> im Apulejus nur „die letzten unzweifelhaften Spuren des Vorbildes Becks“ findet, so bedeutet das im wesentlichen keinen Widerspruch gegen meine aus historischen Tatsachen gezogene Vermutung.

Gleichzeitig und auch schon früher entfaltete sich eine ungemein produktive Tätigkeit im Würzburger Altarbau. In vielen der älteren Kirchen wurden neue Altarwerke gestiftet, bei deren Ausführung sich die Malerei und Plastik zu monu-

(1) Vgl. Stamminger, Franconia Sacra, 1889, S. 62. Hier werden die Wandgemälde irrtümlicherweise der Schule Lukas Kranachs zugeschrieben.

(2) Vgl. Wichmann-Kadow in Naumanns Archiv für zeichnende Künste, I. Jahrg. (1855), S. 129, und Heinrich Röttinger, Hans Weiditz (1904), S. 26 ff. und S. 63.

(3) a. a. O., S. 37.

mentaler Wirkung vereinigen sollte. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts bedurfte namentlich die neuerbaute Marienkapelle einer ganzen Anzahl von Altären. Meister Gall (wohl nur der Vorname?), ein tüchtiger Schreiner und Bildschnitzer von Schweinfurt, der vom Rate der Stadt eigens für die Inneneinrichtung der Kirche mit einer kleinen Jahresbesoldung und freiem Sitz in der Stadt gewissermaßen als leitender Architekt verpflichtet worden war, verfertigte 1457 die Altarschreine. Auffallend ist nun, daß, wie bereits erwähnt, „des Malers Knecht“ etliche Lindenbretter, die vier Gulden fünf Pfund sechs Pfennige kosteten, von Nürnberg für den offenbar von dort stammenden Altartafelmaler holen mußte. Die Vermutung ist nahelegend genug, daß diese Bretter, bereits mit dem Kreidegrund überzogen und für die Bemalung völlig präpariert, von Nürnberg bezogen wurden.

Mehrere bedeutendere Aufträge zur Ausführung von Altarwerken gingen in jener Zeit (1457) dem vielbeschäftigten Würzburger Bürger und Maler Hans Feuerer zu, dessen Name in den Urkunden und Rechnungen häufig angeführt wird. Besonders bedeutsam erscheint sein künstlerischer Anteil an der ursprünglichen Ausstattung der Würzburger Marienkapelle; er scheint überhaupt ein Künstler von Rang gewesen zu sein, dessen Schaffensweise in der Würzburger Lokalschule besonderen Anklang fand. Für die Beurteilung der Frage nach den eigentlichen Schöpfern der gotischen Schnitzaltäre ist der schriftliche Vertrag von Wert, in dem das Bauamt der Marienkapelle die näheren Bedingungen wegen Ausführung eines Altarwerkes mit Gemälden und Schnitzwerken mit Hans Feuerer vereinbarte<sup>1)</sup>.

Am besten läßt sich die Entwicklung des fränkischen Altars dieser Zeit an den für Würzburg so charakteristischen Flügelaltären mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Kilian und seiner Genossen verfolgen. Der künstlerische Wert dieser Tafeln, mit denen viele Kirchen versorgt wurden, ist ein sehr verschiedener, doch geht die Erfindung zumeist auf eine nicht ungetübte Meisterhand zurück. Fast immer weist irgendeine lokale Zutat oder Anspielung auf ihre Entstehung in einer der Würzburger Werkstätten hin. So ist z. B. sicher Würzburger Ursprungs die im Besitz der Kunstsammlung der Würzburger Universität (Wagnersches Institut) aufbewahrte mittlere Tafel eines Flügelaltars, die die Ermordung des hl. Kilian und seiner Genossen darstellt. Den Hintergrund des Bildes bildet der Main mit St. Burkard und dem Marienberg mit dem fürstbischöflichen Schloß. Das Bild rührt wohl von demselben Würzburger Meister her, der die Stadtansicht von Würzburg für die Hartmann Schedelsche Chronik gezeichnet hat. Diese Stadtansicht nimmt unter den Zeichnungen der Chronik mit der von Nürnberg die erste Stelle ein und legt namentlich durch die peinliche Sorgfalt, mit der das Schloß behandelt ist, die Vermutung nahe, daß ein mit den Gebäuden des Marienbergs besonders vertrauter Meister die Zeichnung geschaffen hat. Ich möchte sie dem oben erwähnten Simon Maeler zuweisen, der wohl auch der Schöpfer der Altartafel mit der Ermordung des hl. Kilian sein dürfte. Wir können öfters beobachten, daß die Meister, die mit der Herstellung einer Stadtansicht für die Hartmann Schedelsche Chronik betraut waren, die erste Gelegenheit begierig ergriffen, um ihre Zeichnung als landschaftlichen Hintergrund für eine Altartafel zu verwerten. Ein gleicher Fall liegt wohl auch hier vor: der Hintergrund des Bildes deckt sich fast völlig mit der entsprechenden Partie aus dem Holzschnitte.

Die großen Altäre der späteren Zeit waren meist private Stiftungen einzelner. Eine charakteristische Würzburger Schöpfung des beginnenden XVI. Jahrhunderts

(1) Vgl. C. G. Scharold, Beiträge zur älteren und neueren Chronik von Würzburg, 1821, 4. Heft, S. 321.

ist der von Lorenz von Bibra für die 1497 erbaute Lorenzkapelle zu Gerolzhofen gestiftete Flügelaltar mit Schnitzereien Riemenschneiders und Malereien, die heute im Bayrischen Nationalmuseum aufbewahrt werden<sup>1)</sup>.

Wie lange in der konservativen Würzburger Lokalkunst die alte gotische Form des Wandelaltars beibehalten wurde, zeigt das von dem Würzburger Maler und Bürger Alexander Müller 1589/91 gefertigte Altarwerk in der Kirche zu St. Burkard, das als Marienaltar die Lebengeschichte Marias (zum Teil im kompositionellen Anschluß an Dürer) in halberhabener Schnitzarbeit, als Passionsaltar das Leiden Christi in Tafelmalerei veranschaulicht<sup>2)</sup>.

Das Auftreten Riemenschneiders als Altarbauer im Jahre 1490 führte zunächst keine wesentlichen Änderungen in den angedeuteten Beziehungen zwischen Malerei und Plastik herbei. Riemenschneiders Altarwerke sind freilich zumeist Schnitzaltäre; es läßt sich urkundlich kein Fall nachweisen, in dem dem Meister gleichzeitig auch die Anfertigung der Altartafeln, also der Gemälde, übertragen worden wäre.

Allmählich brachte das in Würzburg gewaltig wachsende Ansehen Riemenschneiders insofern ein Zurückdrängen der Tafelmalerei, als er selbst für die mangelnde Mitwirkung der Malerei bei dem Aufbau seiner Altäre einen Ersatz in der sorgfältigen Polychromie, in der Bemalung und Verzierung seiner Heiligenfiguren und seiner malerisch angeordneten Altarreliefs zu bieten suchte. Doch wurde die Bildnerei dabei keineswegs so mächtig, daß sie die andern Künste völlig in den Schatten stellte. Es blieb vielmehr im allgemeinen bei einer Art Gleichberechtigung, die auch durch die gleichzeitige Pflege der Glasmalerei und das stärkere Hervortreten des Kupferstichs und des Holzschnitts gewahrt wurde.

Den köstlichsten Altar vom Anfang des XVI. Jahrhunderts besaß Würzburg in seinem einstigen Hochaltar in der Neumünsterkirche<sup>3)</sup>, einem Wandelaltar, der in seinem Schreine stehende Heiligenfiguren enthielt. Erhalten sind von ihm noch an Ort und Stelle zwei von innen und außen von verschiedenen Händen bemalte Flügel, die gelegentlich der vor etwa einem Jahrzehnt vorgenommenen Restauration durchsägt wurden, so daß wir jetzt vier Tafeln besitzen: die Anbetung der drei Könige und die Geburt Christi, dann die Verkündigungsszene. Robert Vischer dachte bei der Anbetung der Magier an einen Wolgemut nahestehenden, bei der Geburt Christi an einen unter Dürers Einfluß stehenden Meister, während Thode (Die Malerschule von Nürnberg, S. 301) meinte, die Tafeln seien von einem „unbekannten Meister der Übergangsrichtung, der aber vermutlich nicht der Nürnberger Schule angehört“. Ich möchte mich über die Tafeln, die ich in meinem „Würzburg“ (S. 80—83) veröffentlicht und kurz besprochen habe, noch in einem späteren Aufsätze eingehend äußern; hier will ich nur erwähnen, daß sich im Hintergrund der Anbetung ein bärtiger Kerl, mit einer Mütze auf dem Haupte, ein Fähnlein in der Hand befindet, dessen Gesichtszüge die gleichen sind, die wir auf dem Selbstporträt Grünewalds (Kohlezeichnung der Erlanger Sammlung) von 1529 finden. Um 1510 scheint sich Grünewald gleichzeitig mit Leonhard Beck in Würzburg aufgehalten zu haben.

Das Bild des Würzburger Kunstschaftens im XV. Jahrhundert bedarf noch einer Ergänzung durch einen kurzen Blick auf die Glasmalerei, der sich in Würzburg eine überaus stattliche Schar tüchtiger Meister und Gesellen widmete. Die Glaser

(1) Vgl. Katalog des Bayrischen Nationalmuseums, VI., Nr. 13330 und VIII., Nr. 401a.

(2) Vgl. Leitschuh, Würzburg, S. 27.

(3) Vgl. Kugler, Kleine Schriften II, S. 419.

waren, wie anderwärts auch hier in der Lukasbruderschaft, der Zunft der Maler und Schnitzer. Doch müssen schon ziemlich frühzeitig in Würzburg Werkstätten entstanden sein, die die komplizierte Technik der Glasmalerei vorzugsweise pflegten.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm die Glasmalerei in Würzburg infolge des Zusammenwirkens einer Reihe vorteilhafter Umstände. In umfassender Weise wurde sie zum Schmucke der kirchlichen Bauten in Stadt und Land herangezogen. So wurden u. a. die zehn Chorfenster des Domes in Würzburg mit Glasmalereien versehen ungefähr in derselben Zeit, als Leonhard Beck das Gewölbe bemalte, dann folgten die Fenster der Sepulturnische des Domes, deren Baugeschichte mit dem Jahre 1440 beginnt; endlich war der stattliche Bau der Marienkapelle von Anfang an auf die Eingliederung bunter Glasgemälde in die Wandfläche der Kirche berechnet.

Der figuralen kirchlichen Glasmalerei trat im XV. Jahrhundert die Wappenmalerei ebenbürtig an die Seite, deren besondere Pflege mit der stattlichen Anzahl Würzburger Wappenmaler im Zusammenhange steht. Wertvolle Reste der Wappenmalereien sind noch in den Fenstern der Sepulturnische des Domes erhalten.

Über Stil und künstlerische Eigenart der Würzburger Glasmaler des XV. Jahrhunderts unterrichten uns am besten die farbenprächtigen Glasmalereien in der an erlesenen Kunstwerken so reichen Pfarrkirche zu Münnerstadt an den sieben hohen Fenstern des Chors, die in ihrer hohen technischen Vollendung, in der strengen Schönheit der Zeichnung und Harmonie der tiefen dunklen Farben eine hervorragende Stellung in der Geschichte der deutschen Glasmalerei einnehmen<sup>1)</sup>. Neben den großen wirkungsvollen Gestalten der Heiligen Magdalena, Katharina, Elisabeth und Kilian erscheinen die Apostel und die Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn in einem Stil, der noch strenge, altertümliche Züge aufweist. Früher befand sich unter diesen Glasmalereien auch ein vollständiges Kiliansfenster, 12 Meter hoch und fast 2 Meter breit.

Unter den Würzburger Glasmalern wird 1423 Hans Trull genannt, dann treten die Glasmalerfamilien Wylant, Götz, Schneydewint, Zyrbel, Stengel u. a. auf. Offenbar befanden sich in den Werkstätten der Würzburger Tafelmaler oft tüchtige Glasmalergesellen, denn die Würzburger Malerordnung von 1571 enthält, um Hader und Zank zu vermeiden, die ausdrückliche Bestimmung, daß der Tafelmaler nicht mehr das Recht besitzt, einen Glasmalergesellen, der Glaser nicht die Befugnis, einen Flachmalergesellen zu halten.

(1) In dem „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“, Bd. I, sind die Glasmalereien leider nicht erwähnt.

# ZWEI BISHER UNBEKANNTE JUGENDWERKE MARTIN SCHONGAUERS UND BEITRAG ZUR BESTIMMUNG SEINES VIELUMSTRITTENEN GEBURTJAHRES

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von F. W. GAERTNER

Durch einen merkwürdigen, wohl einzig dastehenden Zufall wurden zwei Tafelbilder Martin Schongauers vor Zerstörung bewahrt und uns erhalten. Der Anfang dieses Jahrhunderts verstorbene Holzschnitzer und Bildhauer Heinrich Meyer in Staufen (Baden), ein bekannter Altertümersammler, bemerkte in den achtziger Jahren vorigen Jahrhunderts eines Tages bei einem Spaziergange, daß die Dachluken des Hauses eines seiner Freunde mit eigentümlich bemalten Brettern vernagelt waren. Er stellte seinen Freund darüber zur Rede und erfuhr, daß diese Bretter, welche sich bei näherer Besichtigung als Bruchstücke gut gemalter Heiligenbilder herausstellten, von einem nach Aufhebung des dortigen Kapuzinerklosters (1834) abgebrochenen Altar herstammten. Der Altar war völlig zertrümmert, die einzelnen Teile zu allen möglichen Schreinerarbeiten benützt und nur eine auf beiden Seiten bemalte Holztafel intakt vorhanden. H. Mayer erkannte in derselben sofort ein bedeutendes Meisterwerk der Malerei und brachte sie in seinen Besitz, da sie sonst in kurzer Zeit, wie die übrigen Teile des Altares, „den Weg aller Bretter“ gegangen wäre.

Die eine Seite der Holztafel stellte „Christus am Ölberg“, die andere „St. Sebastian und St. Arbogast“ dar. Die Tafel bildete die Türe des Altarschreins: „Christus am Ölberg“ nach außen und „St. Sebastian und St. Arbogast“ nach innen schauend, infolgedessen letzteres Bild in den Farben leuchtender erhalten.

Ein Freiburger Privatsammler, welcher in ständigem Geschäftsverkehr mit Mayer-Staufen stand, bestimmte denselben, die Tafel auseinandersägen zu lassen und somit die beiden Bilder getrennt zu erhalten.

„Christus am Ölberg“ blieb in Staufen, „St. Sebastian und St. Arbogast“ kamen nach verschiedenem Wechsel in Besitz eines Karlsruher Sammlers.

Wie viele Kunsthistoriker um Urteile über diese Bilder gebeten wurden, ist mir nicht bekannt. Mir liegt nur eines von David Burckhardt - Basel vor, in welchem er „fragliches Bild (Christus am Ölberg) als sicher in die Umgebung Schongauers, ja sogar als ein echtes Werk aus dessen Schule“ bezeichnet. Burckhardt schließt: „Die Entstehung des Bildes fällt sicherlich erst gegen Ende des XV., vielleicht in den Anfang des XVI. Jahrhunderts, da für die Gruppe des Judas mit den Kriegsknechten ein Blatt aus Dürers großer Holzschnittpassion verwendet ist. (Nur befindet sich die Judasgruppe rechts von Christus, auf dem Bilde aber links.)“

Daß D. Burckhardt sich hierin getäuscht hat und daß fragliche Tafelbilder Werke von der Hand Martin Schongauers selbst sind, werde ich in dieser Abhandlung beweisen.

Die Beschreibung der Bilder schicke ich voraus: Bildgröße 71 × 65 cm, auf Tannenholz gemalt (charakteristisch für M. Schongauer). 1. „Christus am Ölberg“ (Abb. 1): In Mitte des Bildes Christus in dunkelblauem, faltigem Gewande, Hals und Füße freilassend, vor einem Felsen kniend. Kopf und Körper aus der Profilstellung ein Viertel nach links gedreht. Die oberen Zweidrittel des Kopfes von einfach goldenem,

mit zwei schwarzen Kreisen eingefasstem Nimbus umrahmt. Lange, schwarzbraune Locken und ein kurzgeschnittener Vollbart bedecken Kopf und Gesicht. Der Gesichtsausdruck friedlich ergeben. Die Augen ins Leere blickend, die Lippen fest geschlossen, die Hände im Gebet erhoben. Auf einem Vorsprung des Felsens und in Augenhöhe von Christus ein goldner Kelch, in dessen Öffnung eine aufrechtstehende Hostie. Links im Hintergrund, dem betenden Christus sich nähernd, Judas, in Ausdruck und Gebärde wie von Gewissensbissen erfaßt, in gelbem Gewande, seinen Verräterlohn im roten Beutel auf der Brust tragend. Neben ihm der ihm zurechensprende Hauptmann der Häscher in Bruststahlpanzer, rotem Barett und enganliegenden roten Beinkleidern. Diesen beiden schließen sich mit Picken bewaffnete Söldner an, durch die Pforte des eingefriedigten Gartens Gethsemane eintretend. Die Landschaft ist dem Motiv entsprechend hügelig, mit einzelnen Bäumen bepflanzt. Der Himmel zeigt Abendstimmung, ist in lichten Farben getönt und nach oben zu mit rosa und violetten Wolken abschließend.

2. „St. Sebastian und St. Arbogast“ (Abb. 2): Beide Figuren sind in ein Drittel Lebensgröße. Der heilige Sebastian, mit dem linken Oberarm und dem rechten Handgelenk an einen tiefverzweigten dünnen Baum gebunden, der am Ende eines Astes frische Blätter zeigt, ist mit einer reichgefalteten Purpurtoga bedeckt, welche mit der linken Hand zusammengehalten, über Schultern und linken Vorderarm fällt und Oberkörper und Füße freiläßt. Er ist als blondgelockter, muskulöser junger Mann dargestellt, den Kopf nach links oben gewendet, die Augen sehnsuchtsvoll nach oben gerichtet und den Mund schmerzlich verzogen. Sein Oberkörper ist von 6 Pfeilen durchbohrt.

Der heilige Arbogast steht in vollem Bischofsornat rechts neben dem heiligen Sebastian. Der mit langen grauen Haaren bedeckte Kopf, ebenfalls nach links gewendet, ist leicht geneigt, die Augen auf ein Psalterium gerichtet, welches er in der linken Hand hält, mit der rechten gerade im Begriffe, ein Blatt zu wenden. Auf dem Haupte die mit Juwelen und reicher Goldstickerei auf schwarzbraunem Grund geschmückte und mit rosa Atlas gefütterte Mitra oder Inful, deren Bänder über beide Schultern herabfallen. Das ebenfalls mit Gold und Perlen bestickte dunkelbraune, mit rosa Atlas gefütterte Obergewand oder die Planeta läßt am Halsausschnitt das Humerale und am Armausschnitt die Albe sichtbar. Die hauptsächlich aus Blumenmustern (Lilien und Erdberrblüten) bestehende Goldstickerei ist reliefartig auf den Malgrund aufgelegt. Unter der Planeta ein dunkel olivgrünes Diakonenkleid oder Dalmatica deren seitliche Schlitze dunkelbraune Litzen mit Goldstickereien einfassen und deren unterer Rand eine breite dunkelbraune Litze mit dem Namen des Heiligen, „S(anctus) Arbogast...us“ (in Gold gestickt), trägt. Die Hände sind mit rosa Handschuhen bekleidet, welche auf dem Handrücken die Male Jesu in Juwelen tragen und deren Stulpenzipfel ebenfalls mit Edelsteinen verziert sind. An die rechte Schulter lehnt der Bischofstab, das *pedum pastorale*, unter dem Knauf der Krümmung das *Sudarium* oder *Fanon* herabhängend. Die *Incurvatuta* in reicher gotischer Goldarbeit, der Stab selbst rosa, wie Futter der Mitra, der Planeta und Farbe der Handschuhe. Der Nimbus der beiden Heiligen ist durch je drei rinnenartige, in den glatten Goldgrund eingegrabene Vertiefungen (ohne weitere Verzierung) angedeutet.

Links unten, in der Ecke der Donator der Bilder auf einem Betstuhl kniend, worauf ein rotgeperlter Rosenkranz mit schwarz-goldener Quaste liegt. Der mit dichtem, lockigem, schwarzbraunem Haar umgebene Kopf des Stifters ist in  $\frac{3}{4}$  Profilstellung nach links oben gewendet. Die Augen sind auf einen senkrechten an



den Enden gerollten, zweimal gerafften weißen Bandstreifen gerichtet, auf dem die Worte „Miser.... mei.. deus“ zu lesen. Die Hände des Stifters sind in Bittstellung erhoben. Seine Kleidung besteht in schwarzem Untergewand und stahlblauer, pelzgefütterter Schaub. Rechts vom Donator sein Familienwappen. Das Schild mit goldenem Querbalken, dessen oberer Rand mit einer wachsenden roten Lilie und zwei roten Kleeblättern besetzt ist. Auf dem Schilde der Stechhelm mit rotgoldener reicher Helmdecke, von goldener Helmkrone gehalten. Als Helmszier der armlose, mit enganliegendem roten Gewande bekleidete Oberkörper einer Frau, deren Kopf von turbanartigem weißen Tuche mit flatterndem Ende bedeckt ist. Der Hintergrund des Bildes zeigt in hügeliger Landschaft rechts eine dichte Baumgruppe, zu welcher sich ein einspänniges Fuhrwerk mit voranschreitendem Führer hinaufarbeitet. Ein steiniger Weg führt von dem mit Felsblöcken bedeckten Vordergrund bergan an abgeholztem Hügel vorbei. Am Horizont ein felsiger Bergrücken, dessen linke Kuppe eine Ritterburg krönt. Die Luft ist, wie oben angedeutet, ein einfacher Goldgrund.

Dieses Bild wurde offenbar nach spezieller Angabe des Stifters gemalt. Die Zusammenstellung der beiden Heiligen Sebastian und Arbogast, deren Legenden keine Ähnlichkeit aufweisen, wäre sonst nicht zu erklären.

Der heilige Arbogast ist der Schutzheilige des Elsaß und deshalb auch der Patron des Stifters. Er bildet auf dem Bilde die Hauptfigur, da alle landschaftlichen Darstellungen in enger Beziehung zu dessen Legende und Eigenschaft als Bischof von Straßburg stehen. Seine Wahl, auf einem Stiftungsgemälde angebracht zu werden, ist erklärlich aus einer Eigenschaft als Hauptpatron, welcher in allen Lebenslagen angerufen zu werden pflegt.

Schwieriger ist der heilige Sebastian auf dem Bilde zu deuten. Er ist der Patron gegen die Pest und der Patron der Schützengesellschaften. Es wäre deshalb möglich, daß der Donator, welcher im XV. Jahrhundert als geachteter Bürger in Neuenburg a. Rh. lebte (s. u.) in Anbetracht des Nutzens und der Wichtigkeit der Schützengilden in jenen kriegerischen Zeiten unter Sigismund und Friedrich III. dieselben auf seinem Vermächtnisbilde durch ihren Schutzheiligen, den heiligen Sebastian, ehren wollte. Wahrscheinlicher jedoch ist es, aus der unverkennbaren Ähnlichkeit der Gesichtszüge des Stifters und des heiligen Sebastian, in Zusammenhang mit dem Psalm „Miser mei deus“ auf dem Spruchband des Bildes, welcher Psalm nur bei Beerdigungen und Geißelungen gesprochen wird, herauszulesen, daß ein nahes Familienmitglied des Donators an der Pest gestorben war, zu dessen Seelenheil das Altarbild gestiftet wurde. Obwohl aus den Chroniken der Stadt Neuenburg nicht hervorgeht, daß die Pest im XV. Jahrhundert daselbst epidemisch gewütet, — wie wir aus Aufzeichnungen des XVI. und XVII. Jahrhunderts wissen, — so ist doch anzunehmen, daß die Pest oder pestartige Krankheiten bestanden haben. In jenen bewegten Zeiten des Groß- und Kleinkrieges, in welchen Neuenburg mit Truppendurchzügen, Einquartierungen und Belagerungen schwer betroffen wurde und in welcher Zeit außerdem noch durch große Überschwemmungen ungesunde sanitäre Verhältnisse entstanden sind, werden durch die vorhandene Prädisposition sporadisch-endemisch auftretende pestartige Fälle nicht zu den Seltenheiten gehört haben<sup>1)</sup>. Was wäre deshalb natürlicher gewesen als der Wunsch des

(1) F. Hugle, Geschichte der Stadt Neuenburg a. Rh. Freiburg i. B. 1881. O. Bihler, Archival des katholischen Pfarrarchivs Neuenburg a. Rh. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N. F. Bd. XXVI. Heft 3, 1911.

Stifters nach einem solchen Todesfall in der Familie, auf dem Bilde den Patron gegen die Pest, den heiligen Sebastian, anbringen und ihm die Züge des teuren Toten geben zu lassen, zu seinem und seiner Angehörigen Heil. Noch eine dritte Möglichkeit, die Anwesenheit des heiligen Sebastian auf dem Stiftungsbilde zu erklären, besteht in der Kombination der beiden vorausgehenden: der durch das Bild geehrte Tote mag eine hohe Würde in der Schützengilde bekleidet haben, was durch den heiligen Sebastian als Patron gegen die Pest und als Patron der Schützengilden angedeutet werden sollte.

So wie das ausschlagende Reis am dürren Ast des Marterpfahls die Worte des Kirchenvaters Cyprian, „Sanguis Martyrum, semen Christianorum“ versinnbildlichen soll, so ist darin auch der Wunsch des Stifters zu erblicken, daß nach den Tagen des Schmerzes wieder freudigere Tage kommen möchten.

Nur ein trauriger Anlaß kann zur Entstehung der Bilder geführt haben. Auf dem einen der vom Stifter im höchsten Seelen- und Körperschmerze ausgerufene Psalm „Miser mei deus“! Auf dem anderen Christus am Ölberge, im Garten Gethsemane, trauernd und zagend, niederknien und betend: „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir!“ Bittere Erfahrungen, einschneidende Ereignisse müssen den Stifter bewogen haben, diese düsteren Motive zu wählen!

Erquickend wirkt dagegen die Figur des heiligen Arbogast! Vom „Miser mei deus“ in der kerzenerleuchteten, wehraucherfüllten Kapelle, an der Bahre des Todes, vom „Miser mei deus“ beim Klatschen der Geißelschläge in dumpfer Klosterkammer, hinaus in die lachende, blühende Landschaft, deren Schöpfer jener ehrwürdige Greis im Bischofsornate, der heilige Arbogast!

Rechts oben im Bilde die dichte Baumgruppe der „Heiligen-Forst“ bei Hagenau, in welchen sich Arbogast aus seinem Geburtslande Aquitanien zurückgezogen hatte, um als Einsiedler zu leben. Im Gegensatz zu anderen verbrachte er die Tage nicht nur in Bußübungen, sondern er begann den undurchdringlichen Urwald urbar zu machen. Bald drang sein Ruf hinaus in das Land und von den Zenobiten<sup>1)</sup> eifrigst unterstützt hörte der Forst von Hagenau bald auf, eine Wildnis zu sein. Die Baumstümpfe auf dem grünen Hügel in der Mitte des Bildes, das am Waldrande sich emporarbeitende Fuhrwerk mit seinem voranschreitenden Führer, der mit Felsen bestreute Weg, deuten die eben geschilderte Episode aus der Legende des heiligen Arbogast an. Vom König Dagobert auf den Bischofsthron in Straßburg berufen, starb er daselbst im Jahre 679<sup>2)</sup>.

Am Horizont der Landschaft, zwischen den beiden Heiligen hindurchgesehen, einer jener bizarren Buntsandsteinformationen, wie wir sie in den Vogesen und der Hardt häufig antreffen. Links vom heiligen Sebastian auf felsiger Höhe eine stattliche Burg, die Dagsburg.

Nach Aussterben der Grafen von Dagsburg (1201), eines der ältesten elsässischen Dynastengeschlechter, aus welchem auch der einzige aus dem Elsaß stammende Papst Leo IX., der Heilige, (1049) stammte, wurde die Dagsburg straßburgisch-bischöfliches Lehen. Die Grafen von Leiningen, durch Heirat mit den Grafen von Dagsburg verwandt, residierten daselbst, bis dieses Schloß 1679 von den Franzosen zerstört wurde<sup>3)</sup>.

(1) Zenobiten = *κοινοβίος* (*κοινός* gemeinsam, *βίος* Leben) Mitglieder eines religiösen Ordens in Klöstern oder anderen Gemeinplätzen lebend, zum Unterschied von Anachoreten oder Eremiten, welche ein Einsiedlerleben führen.

(2) Grandidier, *Histoire de l'église et des évêques-princes de Strasbourg*. Strasbourg 1776.

(3) J. Naehrer, *Die Burgen in Elsaß-Lothringen*, Straßburg 1886. M. Merian, *Topographia Alsatie*, Frankfurt 1632—88.

Die Tatsache nun, daß die Dagsburg sträßburgisch-hischöfliches Lehen war und daß aus dem Geschlechte der Grafen von Dagsburg der einzige elsäßige Papst Leo IX., der Heilige, hervorging, haben jedenfalls den Stifter und Meister unseres Bildes dazu bestimmt, dieselbe auf dem Gemälde anzubringen. Daß die Burg kein bloßes Phantasiegebilde des Künstlers ist geht daraus hervor, daß nichts auf dem Bilde Willkürlichkeit atmet, sondern daß alles wohldurchdacht und harmonisch zusammengestellt ist.

Schon eine oberflächliche Betrachtung ergibt, daß diese Bilder von einem ersten Künstler und Meister des XV. Jahrhunderts gefertigt sind, und eingehendes Studium lassen in ihren Anklängen an den flandrischen Meister Rogier van der Weyden unzweifelhaft die oberrheinische Schule erkennen. Die Abendstimmung auf dem Bilde „Christus am Ölberg“, die Zeichnung und geniale Farbenzusammenstellung und Farbenabstufung auf dem Bilde der Heiligen Sebastian und Arbogast; das Rot der Toga, der Fütterung der Mitra und Planeta und der Handschuhe; das Grün der Dalmatica und der Hügel und Bäume; das Schwarz-Braun-Gold des Obergewandes und der Mitra; das Weiß des Humerale und der Albe; das Rot und Gold des Wappens und das Gold der Luft; die naturwahr wirkenden Fleischtöne; die charakteristische Zeichnung der Köpfe, Hände und Füße; der Faltenwurf der Gewänder; die Detaillierung des Baumschlags, des Kelchs, der Curvatur des Baculus — alles deutet darauf hin, daß Martin Schongauer selbst den Pinsel geführt hat. An Schönheit und künstlerischem Wert ist besonders das Bild der Heiligen Arbogast und Sebastian der „Madonna im Rosenhag“ zu St. Martin in Kolmar ebenbürtig, den übrigen bekannten Tafelbildern Schongauers jedoch überlegen. Die etwas schwerfällige Behandlung des Faltenwurfs (besonders der Albe des heiligen Arbogast), welche auf anderen späteren Schongauerschen Tafelbildern flüssiger ist, lassen auf ein Jugendwerk schließen, welches trotz dieser kleinen Schwächen die Schöpfung eines genialen Künstlers bleibt. Zur Evidenz wird die Schongauersche Urheberschaft jedoch durch die Tatsache, daß laut Wappen des Stifters (s. u.) dieselben um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein müssen, und daß kein deutscher Maler jener Zeit, als Martin Schongauer, imstande war, solche Kunstwerke zu schaffen. Da Martin Schongauer erst Anfang der sechziger Jahre des XV. Jahrhunderts eine Werkstatt in Kolmar eröffnete und mit Lehrlingen und Gesellen arbeitete, so fallen unsere Bilder nicht unter die sogenannten Werkstattarbeiten, an welchen, je nach dem bezahlten Preise, der Meister viel, wenig oder gar nicht Hand anlegte, sondern sie sind von Schongauer selbstgemalte Jugendwerke, welche ihrer Vollendung wegen gewiß mithalfen, seinen Ruf zu begründen. „Wohldurchdacht und wohlvollbracht“ waren seine Werke und „wohlgeacht“ war der größte deutsche Meister des XV. Jahrhunderts, weit über die Grenze des Vaterlandes hinaus!

Der Name des Stifters, welcher durch sein Wappen bestimmt wurde, ist Haesing, ein Adelsgeschlecht in Neuenburg a. Rh. Schon im XIV. Jahrhundert finden wir in noch vorhandenen Urkunden in den Archiven von Neuenburg den Namen Haesing erwähnt<sup>1)</sup>. Eines Cuntze Haesings Siegel 1381, 1385 zeigt im Schilde eine halbe Lilie mit Fuß. Cunrad Haesing, 1433 Schultheiß und Pfleger des Kapuzinerkonventes, war 1449 Rats Herr in Neuenburg. Ein Bruder desselben Rudolf (1442) starb 1453. Seine Schwestern Margarete und Dorothea heirateten die Junker Franz

(1) Kindler v. Knobloch, Oberbadisches Geschlechterbuch, Heidelberg 1894/1910. Kindler v. Knobloch der alte Adel im Oberelsaß, Berlin 1882. F. Huggle, Geschichte der Stadt Neuenburg, Freiburg i. B. 1889.

Herich sen. und jun., gesessen in Kolmar, waren jedoch beide schon Anfang der fünfziger Jahre verwitwet. Das Siegel Cunrad Haesings zeigt im Schilde einen Querbalken dessen oberer Rand mit einer wachseaden Lilie und zwei Kleeblättern besetzt ist und auf dem gekrönten Helme als Helmzier einen weiblichen Kopf hat. Cunrads Haesing Wappen entspricht somit genau demjenigen auf dem Bilde der Heiligen Arbogast und Sebastian, während z. B. das Wappen eines Junkers Ludwig Haesing (1488) denselben Schild führt, jedoch auf dem Helm einen gekrönten männlichen Kopf besitzt. Von Kaiser Friedrich III. geadelt, finden wir Cunrad Haesing und seinen Bruder 1468 unter den vorderösterreichischen Ständegliedern. Zum letztenmal wird Cunrad Haesing als Bürger Neuenburgs im Jahre 1476 erwähnt.

Cunrad Haesing, der Pfleger des Kapuzinerkonventes, ein Mann in den besten Jahren mit dichtem, schwarzgelocktem Haar, ist also der Stifter unserer Bilder. Den Anlaß hierzu bildete der Tod eines Bruders Rudolf (1453). Durch Empfehlung seiner in Kolmar lebenden Schwester betraute er den Kolmarer Künstler Martin Schongauer mit der Anfertigung des Doppelgemäldes, dessen Ausführung in die Mitte der fünfziger Jahre des XV. Jahrhunderts fällt. Dieses Altarbild wurde in die Kirche des Kapuzinerklosters, dessen Pfleger Cunrad Haesing war, gestiftet. Vor der gänzlichen Zerstörung Neuenburgs durch Marquis von Vauban am 9. April 1675 waren die Neuenburger Kapuziner durch die Breisacher gewarnt worden, alles bewegliche Gut schleunigst in Sicherheit zu bringen. Alles Wertvolle und Entbehrliche wurde sogleich nach Schliengen und Staufen geschafft. Die aus Neuenburg ausgezogenen Kapuziner beschlossen, ihre neue Niederlassung in Staufen zu bauen. Am 17. Oktober 1683 wurde mit dem Baue feierlich begonnen und am 24. Juni 1685 wurde das Kloster von den Mönchen bezogen und tags darauf die Klosterkirche durch ein Hochamt der Öffentlichkeit übergeben. In dieser Klosterkirche fand unser Schongauer wieder Aufstellung.

Beim Übergang von Staufen an Baden (1806), wurde das Kapuzinerkloster durch das Verbot, neue Insassen aufzunehmen, in den Aussterbezustand versetzt. Am 10. Oktober 1834 wurde es als letztes der badischen Kapuzinerklöster aufgehoben und das Anwesen für 5000 Gulden an die Gemeinde verkauft, welche es als Schule umbauen ließ. Hierbei sind manche wertvolle Kunstschatze verschleudert worden, wie auch der Altar, von welchem unser Schongauer einen Teil bildete in die Hände eines biederen Handwerkers kam, welcher die einzelnen Teile desselben benutzte, um die Dachlücken seines Hauses zu vernageln. Wie verhütet wurde, daß unser Schongauer von demselben Schicksal bewahrt blieb, haben wir in der Einleitung gesehen.

Die Provenienz dieser Bilder und deren Entstehungszeit ist somit festgestellt. Auf Grund derselben wird eine kritische Untersuchung der bisherigen Angaben über das Geburtsjahr Schongauers gerechtfertigt sein:

In fast allen neuen kunstgeschichtlichen Werken und in fast allen Katalogen von Galerien, welche Werke Schongauers oder seiner Schule besitzen, wird als wahrscheinliches Jahr seiner Geburt „um 1450“ angegeben. Die Künstlerlexika Nagler (1845) und Singer (1901) halten an der älteren Annahme fest, daß Schongauer um das Jahr 1420 geboren ward. Die neuere Annahme des Geburtsjahrs „um 1450“ ward hauptsächlich begründet von v. Wurzbachs kritischer Untersuchung Martin Schongauers (Wien 1880) und von David Burckhardt in seiner Dissertation „Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein“ (Basel 1888), Der letztere sagt auf Seite 7 seiner Dissertation: „Es könnte übrigens noch direkter, als es Wurzbach tut, bewiesen werden, daß Schongauer gegen das Jahr 1450 geboren ist. In den

Kolmarer Bürgerrollen treffen wir die Brüder Martins, Ludwig und Paul verzeichnet, die sich 1493 und 1494 das Bürgerrecht erwarben. Martin Schongauer befindet sich in diesen ausführlichen Listen nicht erwähnt, obschon er ebenfalls Bürger von Kolmar gewesen sein muß, da er ja einer Werkstatt vorstand und also zünftig war. Schongauer war eben bereits durch seine Geburt als Sohn eines Kolmarer Bürgers im vollen Genuß des Bürgerrechts und brauchte sich also nicht mehr besonders aufnehmen lassen wie seine Brüder, welche also vor der Übersiedlung ihres Vaters nach Kolmar resp. seiner Aufnahme ins Bürgerrecht geboren sein müssen. 1445 erlangte der Vater Caspar Schongauer das Bürgerrecht, somit ist es klar, daß sein Sohn Martin erst nach diesem Termin geboren sein kann.“ Dieser kategorische Schlußsatz enthält jedoch einen Trugschluß, da die Praemissen falsch sind. Dr. Eugen Waldner, der frühere Archivar in Kolmar, schreibt in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins (XIV. Band 1. Heft 1898): „Bei Hypothesen über den Geburtsort Martin Schongauers und seiner Brüder ging man immer von der willkürlichen Voraussetzung aus, die Bürgersöhne besäßen schon von Geburt das Bürgerrecht und brauchten nicht erst in die Bürgerliste eingetragen zu werden. Doch ein bloßer Blick auf diese Liste zeigt uns, daß nicht nur die Söhne von gewöhnlichen Bürgern, sondern selbst von Ratsherrn und Städte- meistern erst durch eine förmliche Aufnahme Vollbürger wurden. Wenn nun Martin Schongauer in den betr. Verzeichnissen, welche bis zum Jahre 1494 keine Lücken aufweisen, nicht vorkommt, so müssen wir eben den Schluß ziehen, daß er das Bürgerrecht nie erworben hat.“

Das Geburtsjahr Martin Schongauers war also nicht um die Mitte des XV. Jahrhunderts wie auch Bach<sup>1)</sup> und Singer<sup>2)</sup> neuerdings annehmen, sondern, wie wir sehen werden, um 1435.

Wir haben absolut keine Beweise, daß der Vater Martin Schongauers, Caspar, erst Ende der dreißiger Jahre in Kolmar ansässig geworden ist, ebensogut kann er schon Ende der zwanziger oder Anfang der dreißiger Jahre nach Kolmar verzogen sein. Wir wissen nur, daß Caspar Schongauer 1445 das Bürgerrecht erworben hat und laut Ratsbestimmung 5 Jahre vorher in Kolmar seßhaft gewesen sein muß. Die Behauptung Waldners, daß Caspar Schongauer als junger Geselle nach Kolmar kam und eine Kolmarerin geheiratet hat, da er sonst nicht schon im selben Jahre seiner Bürgerrechtserwerbung Ratsherr geworden wäre, ist hinfällig durch die Inschrift des von Hans Burgkmair geschriebenen Zettels, welche auf der Rückseite seines Münchner Bildes des „Hipsch Martin Schongauer Maler“ steht: „Abe(r) von seinen Oelltern ain augsburger bur(ger)“. Seine Mutter war auch eine Augsburgerin, wie sein Vater laut Wappen auf dem Bilde Schongauers einer Augsburgers Patrizierfamilie Schongauer angehörte (Weizels Wappenbuch). Einen Rückschluß auf Martin Schongauers Geburtsjahr gestattet diese Tatsache nicht.

v. Wurzbachs Behauptung, der auf dem Münchner Bilde portraitierte Schongauer stelle einen ungefähr dreißigjährigen Mann dar, ist eine Täuschung. Das Bild stellt im Gegenteil einen 18—20jährigen Jüngling dar, dem eben der Bart sprießt, dessen volles, glattes Gesicht und dessen schöne große träumerische Künstleraugen jener Übergangszeit vom Jüngling zum Mann angehören, in welcher Ideale dem rauhen Kampf ums Dasein zu weichen beginnen. Die auf der Vorderseite des Burgkmairschen Bildes stehende viel umstrittene Zahl 1453? oder 1483? soll, wie

(1) M. Bach, Repert. für Kunstwissenschaft, XXII. Band 1899.

(2) Singer H. W., Künstlerlexikon, Frankfurt 1901.

auch ich annehme, das Jahr angeben. in welchem das Portrait Schongauers gemalt wurde. Wie ein zwanzigjähriger Jüngling hat also im Jahre 1483 Schongauer, 8 Jahre vor seinem in Breisach erfolgten Tod (1491), ausgesehen! Nach einem fast abgeschlossenen Leben voll angestrebter künstlerischer Tätigkeit, voll mühseliger Reisen und voller Aufregung in jenen unruhigen Zeiten des XV. Jahrhunderts — ein Gesicht ohne Fältchen, Flaum auf der Oberlippe, das Rehaue der Jugend, jener volle weiche Mund, in dessen Winkel noch keine Alterrunne eingegraben! Unmöglich! Schon aus diesem äußeren Grunde, abgesehen von der aus dieser Abhandlung hervorgehenden Tatsache, daß Schongauer schon um 1455 Meisterwerke schuf, müssen wir als Entstehungszeit des Münchner Schongauer Portraits die auf diesem befindliche Jahreszahl für „1453“ ansprechen.

Ich komme jetzt zurück auf die in der Einleitung erwähnte Burckhardtsche Bestimmung unseres Bildes „Christus am Ölberg“. Burckhardt bezeichnet, wie gesagt, dieses Bild als ein echtes Werk aus der Schule Schongauers. Seine Entstehungszeit jedoch legt er um das Ende des XV. vielleicht Anfang des XVI. Jahrhunderts, „da für die Gruppe des Judas mit den Kriegsknechten ein Blatt aus Dürers großer Holzschnittpassion verwendet ist.“ Angenommen, Burckhardt hat nur dies eine Bild „Christus am Ölberg“, und nicht dessen Rückenbild, „St. Arbogast und St. Sebastian“ gesehen, aus welchem letzteren genau die Entstehungszeit bestimmt werden kann, so ist dennoch sein Schluß hinfällig durch die Tatsache, daß schon fast ein halb Jahrhundert, bevor der Dürersche Stich des „Christus am Ölberg“ entstand (1515), die Stiche der Passion Schongauers mit seinem betenden Christus am Ölberg in alle Welt zertretet waren und Bewunderung erregten. Da die Dürerschen und Schongauersche Stiche desselben Motivs große Ähnlichkeit besitzen, so ist vielmehr anzunehmen, daß Dürer, welcher Schongauer als großen Künstler schätzte und ihn auch 1492 in Kolmar aufsuchen wollte, jedoch nicht mehr unter den Lebenden fand, aus der Schongauerschen Quelle geschöpft hat.

Der Schongauersche Stich „Christus am Ölberg“, meiner Überzeugung nach in Komposition und Zeichnung den beiden Dürerschen gleichen Motivs bedeutend überlegen, hat, wie wir sehen werden, große Ähnlichkeit in charakteristischen Einzelheiten mit unserm Tafelgemälde „Christus am Ölberg“. In der Anordnung ist der Stich das Spiegelbild des Ölbildes, ein für die Beurteilung unwesentlicher Umstand. Vor allem fällt uns jedoch die gleiche Form des Felsens auf, vor welchem Christus kniet. Ähnlich den oben erwähnten eigentümlichen Gesteinsbildungen der Vogesen und der Hardt steigt der Fels auf dem Gemälde und Stich sockelförmig empor, nach der Kuppe zu hinten überhängend. Die Höhe des Felsens ist auf beiden die gleiche. Auch die Stellung des äußeren Fußes des knienden Christus, vor allem aber die Zeichnung und der Ausdruck des Judaskopfes läßt auf Stich und Gemälde die gleiche Hand erkennen. In die Augen springend ist auch hier wieder der Unterschied der fortgeschritteneren Technik des Stichs mit seiner flotten Zeichnung und seinem flüssigen Faltenwurf gegenüber der etwas schwerfälligeren Art der Darstellung des Gewandes, der Füße und Hände auf dem Tafelbilde. Und dennoch sind beide Geschwister verschiedenen Alters. Die Familienähnlichkeit ist unverkennbar! Das Tafelbild entstand in der Jugendzeit des Künstlers und der Stich in den ausgereiften Mannesjahren.

Stellen wir nun nochmals die durch die urkundlichen Forschungen des Wappens des Stifters unsrer Bilder erhaltenen Befunde, die kritischen Vergleiche mit Werken aus der sogen. Oberrheinischen Schule am Ausgang des Mittelalters und die Provenienz der Bilder zusammen, so müssen wir als Meister derselben

**Martin Schongauer, als Stifter Cunrad Haesing und als Entstehungszeit die fünfziger Jahre des XV. Jahrhunderts bezeichnen. In jener Zeit, in welcher der Lehrling als Kind in die Werkstatt des Meisters trat, als Junge auf die Wanderschaft zog, als Jüngling schon selbständige Werke schuf, ist es nicht erstaunlich, von Meistern zu hören, welche noch nicht das zwanzigste Lebensjahr zurückgelegt hatten. Im Alter des Burgkmairschen Schongauer ist der Schöpfer unserer Bilder, ein ungefähr zwanzigjähriger Jüngling, in jugendlicher Begeisterung den ehrenvollen Auftrag des „vesten“ Junkers Cunrad Haesing ausführend, miter-schüttert von der Trauer des Stifters; erfüllt vom Zauber der Legenden des heimatlichen Schutzpatrons, weihte er Herz und Hand der Ausführung jener Gemälde, welche zum Seelenheil des Dahingeshiedenen und der Hinterbliebenen, Aufstellung in der Kapuzinerkirche in Neuenburg fanden.**

So entstanden die Jugendwerke Schongauers um die Mitte des XV. Jahrhunderts, zeugend von seinem damaligen bedeutenden künstlerischen Können und den Werken des gereiften Meisters an genialer Behandlung und virtuoser Technik in nichts nachstehend.

Das Geburtsjahr Martin Schongauers ist somit um 1435.

# AUS DEN ANFÄNGEN DES REALISMUS IN DER DEUTSCHEN PLASTIK DES XV. JAHRHUNDERTS

Von G. DEHIO

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel .....

**F**ür wenige Entwicklungsepochen in der Geschichte der deutschen Kunst sind wir zurzeit so lebhaft interessiert, als für diese. Das Schwierige im Problem ist, daß es sich eigentlich um zwei Bewegungen handelt: um fremde Einströmungen, daneben aber gewiß auch um ein spontanes Erwachen. Und auch der erste Faktor ist nicht so einfacher Natur, wie man es sich früher vorstellte. Den niederländisch-burgundischen Anregungen gingen italienische voraus und die Wege, auf denen die einen und die anderen kommen, sind nichts weniger als geradlinig. Die Unruhe, die die Kunst von innen heraus ergriffen hat, setzt sich in äußere Bewegung um; sprunghaftes Eingreifen von Wanderkünstlern wird öfters wichtiger, als die normale Fortentwicklung der Schulen.

Der folgende Fall wird auf diese Verhältnisse ein in mancher Hinsicht interessantes Streiflicht werfen.

Die Rolle, die für die Malerei das schwäbische Bodenseegebiet gespielt hat, ist bekannt. Wollte man, einem Analogieschluß folgend, die ersten Realisten in der Bildhauerkunst ebenfalls am Bodensee suchen, so würde man sich jedoch getäuscht sehen. Soviel wir zurzeit wissen, ist vielmehr Ulm der Ort. Paul Hartmann (vgl. die Besprechung seines Buches im Aprilheft) hat die erste, noch ganz vereinzelte Regung des neuen Stils an den Archivoltaposteln des Münsterwestportales nachgewiesen. Die Entstehungszeit ist überraschend früh. Sie liegt sicher innerhalb der beiden ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts, wahrscheinlich noch vor 1415. An eine rein bodenwüchsige Entwicklung kann nicht wohl gedacht werden, irgendwie muß ein Lichtstrahl aus der Gegend Klaus Slüters den Ulmer Apostelmeister getroffen haben. Vermutungen über seine Vorgeschichte zu äußern, wäre müßig. Auch ist er in Ulm oder sonstwo in Schwaben nicht wieder anzutreffen. Irgendwo habe ich gelesen, daß man ihn mit dem Meister Hartmann, der 1420 die Statuetten an der Stirnwand der Vorhalle oberhalb der Bögen ablieferte, hat identifizieren wollen. Das ist aber völlig mißgegriffen.

Nun habe ich den Ulmer Apostelmeister an einem von Ulm sehr weit entfernten Punkte wiedergefunden. Er ist der Urheber der Reliefs an der Tumba des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Dom zu Köln (Tafel 18). Man vergleiche: dasselbe gepreßte Sitzen auf niedrigen Stühlen, dieselbe sehr bestimmt ausgeprägte Gewandbehandlung, dieselbe Form der unter dem Saum des Kleides vorlugenden Fußzehen, dieselben Kopftypen, dieselbe Haar- und Bartbehandlung, zusammenfassend: dieselben mimischen und physiognomischen Mittel zur Darstellung gespannten Nachdenkens. Das sind Übereinstimmungen, die um so schwerer wiegen, als sie in technisch verschiedner Form — das eine Mal Rundplastik, das andre Mal Relief — auftreten und die vollends eindeutig werden durch den großen Abstand, der sowohl das Ulmer als das Kölner Werk von ihrer künstlerischen Umwelt trennt. Dazu sind wir in der günstigen Lage, die zeitliche Nähe der Entstehung bestimmter als in den meisten ähnlichen Fällen nachweisen zu können. Für die Ulmer Apostel verbürgt die Eigenschaft als Archivoltfiguren das Zusammengehen mit der Architektur. Hartmann sagt mit vorsichtigem Spielraum: erstes oder zweites Jahrzehnt



des XIV. Jahrhunderts. Man wird aber, meine ich, die Grenzen noch enger ziehen können. Die Statuen außen an der Stirnwand der Eingangshalle wurden 1420 abgeliefert. Augenscheinlich ist dieser Teil um einiges später ausgeführt worden, als das Portal. Es wird deshalb für die Apostel die zweite Hälfte des zweiten Jahrzehnts nicht mehr in Betracht kommen. Nun die Datierung in Köln: Friedrich von Saarwerden starb 1414. Nichts hindert anzunehmen, was an sich das nächstliegende ist, daß die Ausführung in eines der folgenden Jahre fällt. Doch auch schon ohne diese chronologischen Stützpunkte, allein nach den inneren Merkmalen, erweisen sich die Kölner Arbeiten als die späteren. Sie sind abgerundeter im Vortrag, weniger eiensinnig, aber auch weniger frisch und energisch. Es ist weit wahrscheinlicher, daß diese Motive ihre erste Fassung in der Rundplastik, als im Relief gefunden haben. Das Saarwerdengrabmal gilt von jeher und mit Recht für das Beste, was die Kölnische Plastik des frühen XV. Jahrhunderts hervorgebracht hat, wie es auch sicher die erste Probe des neuen Stils auf dem Kölnischen Boden ist.

Mit dieser letzten Feststellung gewinnt der mitgeteilte Fall allgemeines Interesse. Der erste Anstoß in der Richtung des neuen Stils, so sehen wir nun, ist nach Köln nicht von den nahen Niederlanden gekommen, sondern auf weiten Umwegen über Dijon, Oberrhein und Schwaben — genau auf denselben Wegen, auf denen einige Jahre später der neue Stil in die Kölnische Malerei kommen sollte, durch den Schwaben Stephan Lochner.

# MISZELLEN .....

**GOTISCHE KÖLNER PLASTIKEN** im Depot des Großh. Hess. Landesmuseums zu Darmstadt.

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel.

Ich habe von dem Vorhandensein dieser Stücke — es handelt sich um zwei Statuen und drei Köpfe — im Dépôt des Großh. Landesmuseums leider erst nach dem Erscheinen Fr. Lübbeckes: „Die gotische Kölner Plastik“<sup>(1)</sup> Kenntnis erhalten. Ich hätte den Verfasser sonst auf diese Skulpturen aufmerksam gemacht. Da dies nicht mehr möglich war, die Werke aber wohl einer Würdigung wert sind, sei es mir gestattet, dieselben zu publizieren und einige Bemerkungen über sie zu machen.

Was zunächst die Provenienz der Stücke betrifft, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß sie aus dem Nachlasse des Barons von Hüpsch stammen, dessen Sammlung ja bekanntlich 1805 testamentarisch in den Besitz des damaligen Landgrafen Ludwig X. von Hessen überging. Es handelt sich um zwei Gruppen. Die erste besteht aus drei Sandsteinköpfen, die zweite aus zwei in ganzer Figur erhaltenen Marmorstatuetten.

Die drei Köpfe (Abb. 1 u. 2) verleugnen auch ohne Kenntnis der Provenienz ihre Kölnische Herkunft nicht. Es ist sogar sofort möglich, die Kölnischen Plastiken zu nennen, mit denen sie die deutlichsten Beziehungen aufweisen: nämlich die Domchorapostel. An eine ehemalige Aufstellung unserer Plastiken im Dome selbst ist allerdings kaum zu denken. Denn einmal ist eine Wiederholung dieses Motivs im Dome sehr unwahrscheinlich und dann scheinen mir die Köpfe auch zu Gestalten gehört zu haben, die Helden darstellen. Wenigstens weisen die am weitesten rechts stehenden der Hansaallfiguren sehr ähnliche turbanartige Kopfbedeckungen auf, wie der mittelste der unrigen gleichfalls eine trägt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Köpfe unserer Plastiken zu Helden gehörten, die irgendwo an dem, 1349 durch den Niederbrand zerstörten, Rathaus angebracht waren. Da ich die Köpfe in die Zeit um 1340 setze, liegen darin keine chronologischen Schwierigkeiten. Die Häufigkeit des Motivs der Helden ist auffallend und, wie man mit Recht annehmen kann, für Köln besonders charakteristisch. Was die Reste der Wandmalereien gleichen Gegenstandes betrifft, die sich jetzt im Walraf-Richartzmuseum befinden, so erscheinen sie unbedingt durch die

Plastiken, zu denen unsere Köpfe gehörten, beeinflusst zu sein.

Die Köpfe (Abb. 1 u. 2) selbst sind etwas kleiner als lebensgroß und weisen noch reichliche Spuren ehemaliger Bemalung auf, die sehr sorgfältig und bis in die Einzelheiten mit matten Leimfarben ausgeführt gewesen sein muß.

Der Meister — und man kann bei dem offensichtlichen Zusammenhange der Köpfe wohl von einem Meister reden — arbeitet mit wenigen sich ziemlich gleichbleibenden Mitteln. Wie er den ganzen Kopf anlegt, die Nase lang und grade verlaufen läßt, die Augen stark geschlitzt und mit scharf betonten Lidern bildet, das Jochbein ungebürlich betont, die Oberaugenknochen knochig vortreten läßt und Schnurr- und Vollbart behandelt — ist bei den drei Köpfen dasselbe. Abwechslung erreicht er eigentlich nur durch Äußerlichkeiten: durch Anbringung der Kopfbedeckung, leichte Änderung der Bärte und des Haupthaars. Und doch verdient der Künstler unser vollstes Interesse. Untersucht man nämlich das Verhältnis dieser Skulpturen zu den Domchoraposteln genauer, so kann es einem nicht zweifelhaft sein, daß wir in dem Verfertiger derselben einen Schüler des Meisters jener Statuen zu erblicken haben. Lübbeckes Vermutung von der Kölnischen Autorschaft des Meisters der Domchorapostel gewinnt eine wesentliche Stütze durch den Nachweis des Vorhandenseins Kölnischer Schularbeiten des Meisters. Zugleich zeigen die Köpfe aber auch ein folgerichtiges Weiterschreiten auf der vom Meister der Domchorapostel eingeschlagenen Bahn und dienen damit zur Vervollständigung unserer Vorstellung von der Entwicklung der Kölnischen, wie der deutschen Plastik überhaupt.

Über die Beziehungen der Köpfe zu den Domchoraposteln bedarf es wohl keiner Worte. Wichtiger ist die Herausschälung des neuen und andersartigen Momentes, das in ihnen liegt. Um es gleich vorauszusagen: sie sind gröber, aber auch menschenähnlicher. Der Meister der Domchorapostel steht noch auf dem Boden einer großen, idealisierenden Tradition. Die Köpfe seiner Gestalten sollen nicht die von Menschen, es sollen die der christlichen Götter, oder sagen wir Heroen sein. In ihren Zügen liegt etwas erdenfernes, visionäres und übermenschliches. Der Verfertiger derselben trägt noch den letzten Nachklang der Künstlersehnsucht, le beau dieu zu schaffen, in sich. Der Bildhauer unserer Köpfe dagegen fühlt schon stark das Verlangen einer neuen, anderen

(1) Fr. Lübbecke: Die gotische Kölner Plastik. Straßburg, 1910.

Zeit, die nach Naturwahrheit und Ausdruck strebt. Die Stirnen seiner Gestalten sind schon nicht mehr so unmenschlich hoch wie die der Domchorapostel, die Augen weniger abgründig, die Münder voller und sinnlicher und die Bärte weniger flammgleich. Diese Abwandlung des Ideals des Meisters der Domchorapostel ist ebensowenig zu verkennen als die Beziehungen, die die Köpfe noch zu diesen Statuen aufweisen. Somit stellt sich der Meister unserer Köpfe als ein — wenn auch nicht bedeutender, aber doch sehr beachtenswerter — Schüler seines großen Vorgängers dar.

Ebensowenig wie bei den oben besprochenen Köpfen ist bei den beiden Marmorstatuetten die Kölische Herkunft zu verkennen. Da die beiden in der Größe — ca. 55 cm — genau miteinander übereinstimmen, und der Charakter der einen als Klagenden zweifelsohne zu bestimmen ist, scheidet die Möglichkeit, daß die Figuren vom Hochaltar stammen könnten, ziemlich aus. Jedoch soll dies nicht apodiktisch behauptet werden; wenn es mir auch wahrscheinlicher dünkt, sie sich als zu den Tumben Wilhelm von Genneps oder Walram von Jülichs gehörig zu denken, wobei es natürlich unmöglich ist, sie einem bestimmten dieser Grabdenkmäler zuzuweisen. Stilistisch gehören die beiden Figuren vollkommen zu den Hochaltarstatuetten, von denen uns ja glücklicherweise eine ganze Anzahl überkommen ist.

Am besten erhalten von den beiden ist die, eine hl. Katharina (Abb. 3) darstellende, die außer einer störenden Beschädigung an der Nase und am Schwerte keine wesentlichen Verletzungen aufweist. Die andere (Abb. 4) — ohne besondere Attribute — muß wohl als eine „Klagende“ anzusprechen sein. Leider ist diese Figur sehr stark mitgenommen und abgerieben, so daß von dem ursprünglichen Aussehen derselben nur noch eine mangelhafte Vorstellung möglich ist.

Die hl. Katharina steht mit leicht ausgebogener rechter Hüfte und nach rechts geneigtem Haupte da. Mit ihrer rechten Hand umfaßt sie ein mächtiges Schwert, das mit seiner Spitze auf dem Kopfe eines besiehten, mit einer Krone geschmückten Mannes aufruhet. Die Linke hält das stark beschädigte Rad mit aufwärts gebogenen Fingern dicht an der Seite. Das einfache Idealgewand liegt eng am Körper an, ohne daß dadurch der Bau desselben verdeutlicht wird. Über einem glatten Untergewande ist ein Mantel so drapiert, daß er Rücken und Arme bedeckt und mit einem großen Zipfel von rechts nach links quer über den Körper herübergelegt ist. Die dadurch entstehenden Falten zerstören zwar die Linie des Körpers, sind

aber an sich malerisch und weich ins Material eingezogen. Auffallend breit ist der Kopf gebildet und die Züge sind nur wenig herausgearbeitet. Der Künstler versteht es noch nicht, ins Material hineinzugehen. Hier ist der, ja jetzt verpönte, Vergleich mit Elfenbeinplastiken doch angebracht. Denn obwohl der Künstler ein weit widerstandsfähigeres Material — Marmor — vor sich hat, geht er doch ebenso behutsam zu Werke, als ob er es mit sprödem Elfenbein zu tun hätte.

Was die Beziehungen zu den Hochaltarfiguren betrifft, so überhebt mich auch hier ein Blick auf die Abbildungen jedes weiteren Wortes. Namentlich auf die Beziehungen zu der bei Lübbecke — Taf. XX unten — abgebildeten Heiligen (die zweite von rechts) möchte ich aber doch hinweisen. Zugleich ergibt sich aus einer solchen Betrachtung auch der Schluß, daß wir es bei unseren Figuren mit den Hochaltarstatuen gegenüber fortgeschrittenen zu tun haben. Gehören die Gestalten zu den Grabmälern, so ist dies ja selbstverständlich, denn es ist doch anzunehmen, daß Wilhelm von Gennep zunächst die Hochaltarplastiken und dann erst sein Grabmal, das er sich allerdings auch schon zu seinen Lebzeiten errichten ließ, in Auftrag gegeben hat. Aber in die Zeit um 1350 werden unsere Statuetten ebenso zu verlegen sein, wie die Hochaltarplastiken auch und es kann sich nur um eine kurze Zeitdifferenz handeln. Das Weiterentwickelte in unseren Figuren sehe ich in dem weniger starken Ausbiegen der Hüfte, dem sicheren Stehen und dem doch schon etwas Vollerwerden der Züge, die in den Hochaltarstatuen noch flacher und flauer behandelt sind, als bei den unsrigen.

Stärker noch als es Lübbecke getan hat, möchte ich die Abhängigkeit dieses Skulpturenkreises von der westlichen Kunst hervorheben. Namentlich angesichts einer solchen Figur wie unserer hl. Katharina drängen sich einem doch unbedingt französische Plastiken als Vorbilder vor. Genaue Übereinstimmungen lassen sich natürlich nicht aufweisen. Aber ich möchte doch auf die nahen Beziehungen hindeuten, in denen unsere hl. Katharina zu einer Madonna wie der der Kollektion Mr. Doistau<sup>1)</sup> steht. Man findet da doch Eigenheiten, die nicht allein mit „Zeitstil“ abgetan werden können und die doch auf eine zum mindesten kurze Schulung in gleichen, größeren Kunstzentren hinweisen<sup>2)</sup>. Die weilige, wie ausgeschnittene Behandlung der Haare,

(1) Abgebildet: Gazette des Beaux Arts, 3e Période. Tome 32, p. 137.

(2) Ich möchte hier auf die sehr zutreffenden Ausführungen Fr. Wittes, allerdings bezüglich anderer Plastiken, in der Zeitschrift für christl. Kunst, XXIV. Jahrg., Heft 3, p. 64—68 verweisen.

die gekniffenen, halbmondförmigen Augen, die allzugroße, kugelige Stirn, die feine Behandlung der Hände, das starke Anpressen der Arme und das genau gleiche glatte Anliegen des Untergewandes auf der flachen Brust gehören hierher. Wie kommen nun solche nicht zu leugnenden Übereinstimmungen — und es ließen sich bei einiger Mühe gewiß noch schlagendere finden — nach Köln? An einen Einfluß durch von Hand zu Hand gehenden Skizzenbüchern, Pausen usw. — wie Lübbecke glaubt — zu denken, scheint mir nicht nur sehr gesucht und unwahrscheinlich, sondern auch nicht ausreichend, um solche Abhängigkeiten und vor allem die Fähigkeit, sich so einzufühlen, zu erklären. Denn diese Fähigkeit tritt uns zuweilen doch so überraschend entgegen, daß man sich fragen muß: sind es vielleicht nicht doch französische Künstler? Daran glaube ich nun bei unseren Statuen nicht. Denn es liegt doch eine nicht zu verkennende Abwandlung des französischen Ideals in der Vergrößerung, Verbreiterung und der Schlichtheit vor. Die Gestalten sind gemütlicher, menschlicher und zugänglicher als z. B. die genannte französische Madonna, die sehr unnahbar und vornehm tut. Die vorhandenen Beziehungen erkläre ich mir durch die Freizügigkeit und Beweglichkeit der „Bildhauer“, wie sie im XIV. und noch mehr im XV. Jahrhundert gang und gäbe gewesen sein müssen. Die Leute haben da gelernt, wo es etwas zu lernen gab und das war eben im Westen: in Frankreich, Burgund, Flandern usw. Denn daß eine solche Arbeit wie die unserer hl. Katharina nur durch Schulung in einer Werkstatt des Westens und nicht allein durch Absehen und Nachempfinden möglich ist, scheint mir fraglos. Diese Beweglichkeit deutscher Bildhauer zugegeben, stehe ich nicht an, auch eine solche — wenn auch in bedingtem Maße — für die westlichen Künstler nach Deutschland anzunehmen. Ich bin überzeugt, daß sich einzelne immer in deutschen Hütten befunden haben werden, wie es die Hüttenbücher der Zeit ja auch dartun.

Bei der Figur der „Klagenden“<sup>(1)</sup> ist es schon das Motiv an sich, das auf die westlichen Einflüsse hinweist. Die Figur ist von einem Mantel so eng umhüllt, daß die Arme überhaupt nicht und nur die vor der Brust gefalteten Hände unter demselben zu gewahren sind. Eine dicke Kapuze am Mantel umhüllt den ganzen Kopf und läßt nur eben die Fleischteile des Gesichtes frei. Auffallend ist das senkrechte feste Stehen — ohne Einbiegung! — und die Einfachheit des Faltenspiels

(1) Diese Figur ist allein von den Plastiken und swar im romanischen Kreuzgang aufgestellt.

des Gewandes. Es sind außerordentlich wenige und senkrecht steil zu Boden verlaufende Falten, die wir gewahren. Das Gesicht ist am stärksten mitgenommen, doch lassen sich das Größer- und Lebendigerwerden der Augen und eine Zuspitzung ins Oval trotzdem bemerken.

Ich fasse meine Betrachtungen über diese beiden Statuen dahin zusammen, daß ich sie von einem der Grabmäler Wilhelm von Genneps oder Walram von Jülichs herrührend ansehe und für reifer und entwickelter als die Hochaltarfiguren halte.

V. C. Habicht.

## DAS KÖNIG WENZEL-FRESKO IN DER MORITZKAPELLE ZU NÜRNBERG.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Ich will versuchen, im folgenden die Deutung eines Wandbildes der Nürnberger Moritzkapelle zu geben<sup>(1)</sup>, das bisher nur einmal in der Literatur ausführlicher von C. Gebhardt<sup>(2)</sup> besprochen wurde. Freilich ist es ihm weder geglückt, den Inhalt mit Bestimmtheit zu deuten, noch das Stilverhältnis klarzustellen. Das in Frage stehende Wandbild schmückt die nördliche Wand der einschiffigen Kapelle und ist vor zehn Jahren von Prof. J. Schmitz-Nürnberg freigelegt worden. Es sind vier Szenen in einen ziemlich steil abfallenden Spitzbogen eingeordnet. Unterhalb des Scheitels sieht man in einem eingezäunten, mit Bäumen und Blumen besetzten Garten eine weibliche, stehende Figur mit blauem, pelzverbrämtem Rock und goldnem Gürtel. In der Linken hält sie ein geflochtenes Körbchen, während die Rechte ein mit einem Siegel versehenes Schriftstück von einem knienden Boten in Empfang nimmt. Über ihr schwebt ein Adler mit mächtig ausgebreiteten Schwingen. Links am Bildrande steigt ein bärtiger König von seinem Pferde; offenbar erwartet er die Rückkehr des Boten. Unterhalb dieser Darstellung sind unter einem horizontalen Streifen drei zum Teil schlecht erhaltene, gegeneinander nicht abgetrennte Szenen sichtbar. Aber man erkennt doch noch, daß es sich links um eine

(1) Ich bemerke, daß ich anfänglich an die Alexandersage dachte, worauf mich gerade die Schulzsene hinwies. Ich glaubte in dem Lehrer Aristoteles und in der weiblichen Gestalt des oberen Bildes Olympias, König Philipps II. Gemahlin, zu sehen, um so mehr als nach dem „Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht“ Olympias von einem Adler träumt, und solche Träume künftige Macht verkünden. Dieser Deutung steht aber die Taufe im Wege. Dann liegt es auch näher, lokale Verhältnisse anzusehen. Endlich werden aus der Alexandersage nur das menschenfressende Pferd Bukephalos und Alexanders Greifenfahrt dargestellt!

(2) C. Gebhardt: „Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg.“ Straßburg i. Els. 1908, p. 15.

Geburt handelt. Von der Lagerstätte der Kinderbetterin ist noch das Fußende mit grüner Decke sichtbar, und unter dem Bogen der Wochenstube steht der königliche Vater, den wir eben kennen gelernt haben. Er hält den Neugeborenen zum Zeichen seiner Anerkennung mit beiden Armen hoch. Es folgt die Taufe des Knaben. Wiederum der König, links vom Taufbecken mit einem Pagen, und ihm gegenüber ein Erzbischof, an dem Pallium erkennbar, der den kräftigen Täufling hochhält<sup>1)</sup>. Im ganzen nehmen zehn Personen an dem Taufakte teil. Im Bilde nebenan ist der Knabe herangewachsen. Er geht zur Schule, in der ihn der König besucht. Wir sehen, wie der Prinz im Kreise von Kameraden vor einem aufgeschlagenen Buche sitzt und die ersten Leseübungen vornimmt. Der Lehrer steht rechts im Mittelgrunde<sup>2)</sup>.

Die hier zu beantwortende Frage ist die, um welche Ereignisse es sich handelt. Wenn man die drei Motive, König, Erzbischof und Adler einmal fester ins Auge faßt, kommt man ans Ziel. Da das Fresko, ganz allgemein gesprochen, im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden ist, liegt es sehr nahe, an Kaiser Karl IV. zu denken. Und daß unser Meister ihn in der Moritzkapelle wirklich dargestellt hat, sagt das Bild. Wir haben vor allem in der böhmischen Kunst eine genügende Anzahl seiner Porträts, und wir besitzen ein vielleicht noch einwandfreieres, literarisches Denkmal in der „Cronica“ des 1363 in Florenz verstorbenen Matteo Villani<sup>3)</sup>. Villani hat Karl IV. auf seinem ersten Zuge nach Italien 1354/55 gesehen und seine Eindrücke folgendermaßen wiedergegeben: „Er war von mittlerer Statur, aber klein nach deutschen Begriffen, etwas verwachsen, da er, wenn auch nicht übermäßig, den Hals und den Kopf nach vorne hielt; hatte dunkle Hautfarbe, ein breites Gesicht und große, dicke Augen. Seine Backen waren dick, sein Bart schwarz und der vordere Teil des Kopfes kahl“<sup>4)</sup>. Über die Beschaffenheit der Haare sagt Villani zwar nichts Näheres, aber wir wissen doch, daß der Kaiser einen starken, fast senkrecht herabfallenden Schnurrbart,

einen kräftigen, getellten Vollbart und reichliches, bis auf die Schultern wallendes Lockenhaar trug, (vgl. etwa die Statue Peter Parlers im Prager Dom, oder am Altstädter Turm der Karlsbrücke, die Malereien in Karlstein und die Miniaturen der goldenen Bulle<sup>1)</sup>). Somit haben wir in dem bärtigen Porträtkopf „Böhmens Vater, des heiligen Römischen Reichs Erztiefvater“ zu erblicken. Mit dieser Identifizierung ist es nun verhältnismäßig leicht, den Sinn der übrigen Szenen zu erraten.

Dem Adler über der weiblichen Gestalt kommt ein ganz bestimmter Inhalt zu. Schon bei den Griechen galt er als König der Vögel, und gleich Zeus war er ein Spender von Licht, Fruchtbarkeit und Glück. Er war vor allem das Sinnbild der irdischen Macht und wurde so auch in der christlichen Symbolik gewertet<sup>2)</sup>. Der Adler ist zum deutschen Reichsadler geworden, den schon Karl der Große nach seiner Krönung in Rom zum Symbol seiner Macht erhoben haben soll, und zum Zeichen der Herrschaft erscheint er auf Siegeln und Münzen der deutschen Könige. Anders ausgedrückt: der Adler ist das Symbol der weltlichen Herrschaft, ist Reichssymbol. Der alte Kaiserar breitet im Bilde der Moritzkapelle seine schirmenden Fittige über die weibliche Gestalt aus, die damit als Königin charakterisiert werden soll. Das dritte Motiv ist das Pallium, das der Erzbischof als besonderes Abzeichen seiner Würde anlegt.

So haben wir alle Elemente gefunden, um nunmehr die endgültige Deutung auszusprechen. Der Gedanke liegt nahe, daß durch den Pinsel Ereignisse festgehalten sind, denen lokale Bedeutung zukommt, die sich in Nürnberg abgespielt haben. Erinnern wir uns noch an die Tatsache, daß Wenzel IV. in Nürnberg geboren wurde.

Ich sage also: die obere Szene bringt die Werbung Karls IV. um Anna, Tochter Herzog Heinrichs II. von Schwednitz. (Sie vermählte sich am 27. Mai 1353 mit Karl, dessen dritte Gemahlin sie war und starb am 11. Juli 1362.) Der Neugeborene des zweiten Bildes ist Wenzel, der am 26. Febr. 1361, am St. Gertruden-Tag in Nürnberg auf der Burg geboren wurde<sup>3)</sup>.

Metropolitan-Capitels“, in: „Topographie der Historischen u. Kunstdenkmale im Königreich Böhmen“. Prag 1903, p. 46; dazu die Münzen bei Al. Donckauer: „Beschreibung der Sammlung böhmischer Münzen und Medaillen.“ Prag 1888, p. 83, Tafel XVIII.

(1) E. Michael: „Culturstände des deutschen Volkes während des dreizehnten Jahrhunderts.“ Freiburg i. B. 1897, Bd. I, p. 279.

(2) Er. Grützner: „Symbole und Wappen des alten deutschen Reiches.“ Leipzig 1902, p. 13; B. J. Römer-Büchner: „Der deutsche Adler nach Siegeln geschichtlich erläutert.“ Frankfurt a. M. 1858, p. 21.

(3) Joh. Loosborn: „Die Geschichte des Bistums Bamberg.“ München 1891, Bd. III, p. 288; Th. Lindner: „Geschichte des

(1) Ich mache darauf aufmerksam, daß der Restaurator diese Szene mit der „Darstellung Christi“ (!) identifizierte und deshalb den Heiligenschein aufmalte.

(2) Die Beschreibung gebe ich kurz, da ich auf dieses Wandbild in meinem in kurzem erscheinenden Buche über „Die gotischen Wandmalereien in der ehemaligen Kaiserpfalz zu Forchheim bei Bamberg“ ausführlicher zurückkomme.

(3) Matteo Villani: „Cronica.“ Firenze 1846, t. I, p. 376, dazu Fr. Palacky: „Geschichte von Böhmen.“ Prag 1842, Bd. II, II, p. 411.

(4) Ed. Heyck: „Deutsche Geschichte.“ Bielefeld 1906, Bd. II, p. 307, 313; C. Heffner: „Die deutschen Kaiser- und Königsiegel.“ Würzburg 1875, p. 23, Tafel XI, 88; vgl. auch das goldene Reliquienkreuz im Domschatz zu Prag, bei A. Podlaka-Ed. Sittler: „Der Domschatz und die Bibliothek des

Die Taufe Wenzels im dritten Bilde fand am 11. April, dem zweiten Sonntag nach Ostern, in der der Moritzkapelle benachbarten Sebalduskirche<sup>1)</sup> in Gegenwart des Mainzer Erzbischofs Gerlach von Nassau und des Erzbischofs von Köln statt. Der Prager Erzbischof Ernst von Pardubitz<sup>2)</sup> spendete die Taufe. Karl IV. sah sich frühzeitig nach einem Erzieher um und hatte Petrarca berufen wollen, der aber ablehnte. Wenzel wurde dann von Burghard, dem Probst zum Wischehrad und Kanzler Böhmens unterrichtet. Er erscheint im vierten Bilde.

Deutschen Reiches unter König Wenzel." Braunschweig 1875, p. 17; vgl. „Die Chroniken der fränkischen Städte.“ Leipzig 1869, Bd. III, p. 161.

(1) Das sog. Wenzel-Taubecken im Westchor ist im XV. Jahrhundert entstanden.

(2) Dieser Erzbischof kniet mit Karl IV. vor dem Auferstandenen im Pontificale des Albert von Sternberg, Bischofs von Leitomischl, a. 1376, Klosterbibliothek Strahow, fol. 34 b.

Mit diesen Darlegungen glaube ich den Gesamtinhalt des Nürnberger Wandbildes festgestellt zu haben. Wer die zeitgenössische Geschichte und die Literatur kennt, weiß, welch ein Jubel bei der Geburt des Kaisersohnes in Nürnberg herrschte<sup>1)</sup>. Wird doch überliefert, daß die Gefangenen freigelassen wurden, der Kaiser Steuernachlaß bewilligte. Klerus und Volk veranstalteten feierliche Prozessionen, Wallfahrten wurden gelobt. Zum Taufstage hatte Karl IV. einen Reichstag nach Nürnberg berufen, wohin er auch die Reichskleinodien aus Prag kommen ließ, um sie dem Volke zu zeigen. Die Kurfürsten und mehr als 50 geborene Fürsten waren zugegen. Endlich hatte der Papst einen Ablass wie am Gründonnerstag erteilt.

Hugo Kehler.

(1) Th. Lindner a. a. O., p. 18; Fr. M. Pelsel: „Lebensgeschichte des Römischen und Böhmisches Königs Wenceslaus.“ Prag 1788, Bd. I, p. 2.

## REZENSIONEN .....

**ANDREAS AUBERT, Die norwegische Malerei im XIX. Jahrhundert. 1814 bis 1900. Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig.**

Die vorliegende Arbeit ist eine deutsche Übersetzung des für das große Nationalwerk „Norwegen im 19. Jahrhundert“ geschriebenen Beitrages über die Entwicklung norwegischer Malerei innerhalb dieses Zeitraumes. Auch als Einzelschrift ist sie, wie das Nachwort bedeutet, noch zweimal in den Jahren 1904 und 1908 erschienen. Die Stellung der norwegischen Malerei des vergangenen Jahrhunderts ist allein schon wegen ihrer Beziehungen zu unserer Kunst wichtig genug, um diese deutsche Ausgabe zu rechtfertigen. Aubert beginnt bei Dahl als dem eigentlichen Begründer der hier in Frage stehenden Epoche, würdigt dessen Nachfolge und die befruchtenden Resultate, die sich aus den Einflüssen von Seiten der Düsseldorfer und Münchener Schule ergaben. Nach München wird Paris der Sammelpunkt norwegischer Künstler; aus den dort geschöpften Anregungen erwächst erst jene Periode norwegischer Malerei, die uns in ihren Vertretern wie Werenskiöld oder Krogh, am stärksten aber wohl in Edvard Munch interessiert. Sein unvergleichlich eindringliches, ernstes Selbstporträt, das hier abgebildet ist, redet eine garnicht mißzuverstehende Sprache von der überragenden Bedeutung dieser Persönlichkeit. — Als guter Kenner seiner heimatischen Kunst, als liebevoller Beobachter leitet Aubert durch das von ihm

behandelte Gebiet, aber der gleichmäßig, allzu akzentlos dahinfließende Text hat etwas Ermüdendes, es fehlt die Fähigkeit, packend und plastisch zu charakterisieren. Vielleicht trägt wenigstens zum Teil die Übersetzung daran Mitschuld: dieses Deutsch ist einfach unmöglich, es ist beinahe unlesbar. Fast jeder Satz enthält unbeabsichtigte Wortwiederholungen und Banalitäten. Wir hören, daß Gude ein „Schönheitsverehrer“ ist (S. 21) und daß ein Hochgebirgsbild von ihm „einen sicheren Naturboden“ besitzt (S. 20); das „Strahlenbündel des Sonnenauges“ (S. 30) müssen wir ebenso über uns ergehen lassen, wie den rätselhaften Satz: „es ist ein Entwicklungsprozeß, ein Vernorwegischen“. Das steht wörtlich auf Seite 2. —

J. Sievers.

**LIONEL CUST, Notes on Pictures in the Royal Collections. London, Chatto & Windus. 4<sup>o</sup>. 1911.**

Der Band faßt eine erste Auswahl aus der Reihe von Aufsätzen zusammen, die Cust im Burlington Magazine während der letzten Jahre veröffentlicht hat. Bekanntlich gab der Umstand daß Edward VII kurz nach seiner Thronbesteigung die Privatsammlung von Ölbildern in den königlichen Schlössern neu ordnen ließ, die Anregung zu diesen Aufsätzen. Das interessanteste, was bei dieser Gelegenheit wieder aus dem Dunkel der Vergessenheit gezogen wurde, sind die Bilder die des Prinzeßgemahl Albert, der Vater Edwards VII, zusammen-

gebracht hatte. Die meisten Kapitel im vorliegenden Band sind solchen Bildern gewidmet, darunter wichtige Werke von Cranach, Sano di Pietro, Geutle da Fabriano, Pessellino usw., auch Tizian-, Moro-, Borborelli- und andere Attributionen. Zuletzt werden noch einige Van Dijchs behandelt, wohl das Beste was der Herausgeber selbst für den Band beisteuerte. Außer ihm haben sich hier nämlich noch M. H. Bernarth, T. Borenius, H. Cook, E. v. Dobschütz, Langton Douglas, R. Steel und C. C. Stopes zu den besprochenen Werken geäußert. Bei den zahlreichen und verschiedentlichen Fragen die in diesem Band angeschnitten werden, wird man vieles finden das zum Widerspruch herausfordert. So z. B. stellt die Photogravüre gegenüber Seite 48 natürlich nicht einen „Adam und Eva“ Cranachs, sondern Apollo und Diana dar. (Die Landschaft übrigens entspricht gar nicht dem Charakter der sächsischen Schweiz.) Das Ölbildnis Cranachs gegenüber S. 54 möchte man eher dazu verwenden um den Nachweis zu führen daß der bekannte Holzschnitt fälschlich durch irgend welchen unverständlichen Zufall, auf „Luther als Junker Jörg“ benannt worden ist, als daß man die Benennung für das Ölbildnis mit dem Hinweis auf den Holzschnitt zu stützen suchte. Aber gerade derartige Einwände weisen nur auf das Interesse hin, daß der Band allseitig ansprechen wird.

Hans W. Singer.

**REINACH, SALOMON, Répertoire de peintures du Moyen-âge et de la Renaissance, t. I—III, 1905—1910. 12<sup>o</sup>. Paris, Ernest Leroux.**

Wer hätte nicht schon geseufzt über die bisher geübte umständliche, schwer in die Anschauung überzuführende und Mißverständnisse nicht ausschließende Zitierung von weniger bekannten Gemälden, mochte sie nun durch Angabe oft schwankender Benennungen und veränderlicher Numerierung nach den meist unübersichtlichen Galeriekatalogen geschehen, oder mochte man es für das einfachste halten, die Verlagsnummern einer photographischen Firma aus deren unkritischen Verzeichnissen anzuführen, was den Besitz oder Erwerb der Photographie voraussetzte! Wie kolossal müßten Bibliothek oder Photographiensammlung sein, die, wenn auch unter großem Zeitverlust, die nötige Anschauung zu vermitteln vermöchten! Seit längeren Jahren besaßen wir ein mehr auf weitere Kreise zugeschnittenes Unternehmen in dem „Klassischen Bilderschatz“, dessen 12 Jahrgänge mit 1728 Ab-

bildungen eine erkleckliche Summe kosteten. Dazu traten seit verschiedenen Jahren die wertvollen Sammelbände der „Klassiker der Kunst“, aber sie beschränken sich auf die namhaftesten Künstler.

Nun hat ein eminent praktischer Forscher den weitschauenden Plan gefaßt, den ganzen Bestand öffentlichen und privaten Besitzes an Bildern aus der Zeit von 1280 — 1580 in handlichen Bänden unter Beigabe zuverlässiger Abbildungen zu inventarisieren. Schon sind in fünf Jahren 3600 Bilder in drei Bänden erschienen, von denen jeder zu dem erstaunlich billigen Preise von 10 Fra. käuflich ist. Das Material für eine Reihe weiterer Bände liegt vor. In Deutschland ist das Unternehmen wenig bekannt geworden, wie auch meines Wissens bislang keine deutsche Zeitschrift darüber berichtet hat, so daß ich hoffen darf, manchem durch den Hinweis auf dieses wertvolle Hilfsmittel seiner Studien einen Dienst zu erweisen.

Die Abbildungen sind ikonographisch geordnet: Altes Testament, Leben Jesu und Mariä, Engel, Heilige, Allegorien, Mythologie, profane Geschichte, Genre und Bildnisse. Doch mußten letztere, um den Raum auszunutzen, öfters in anderen Abteilungen Platz finden. Unter den Bildern stehen Notizen von sehr wechselndem Umfang und natürlich auch ungleichmäßigem Werte, weil der Verfasser sich auf die Angaben seiner Vorlagen und eigene Erfahrung angewiesen sah. So ergaben sich im zweiten und dritten Band nicht wenige Korrekturen und Zusätze, die aber noch für manche Berichtigung Raum lassen. Drei Arten von Verzeichnissen ermöglichen ein schnelles Auffinden: nach den Autoren, nach den Gegenständen und nach den Orten der Aufbewahrung. Die Illustrationen sind Strichätzungen, die größtenteils von der geschickten Hand des Herrn Aristide Weber durch Überzeichnung von Photographien hergestellt sind. Ähneln sie in ihrer Form auch den vor 100 Jahren üblichen Umrißstichen, so unterscheiden sie sich von diesen wesentlich durch die unvergleichlich größere Treue gegenüber den Originalen. Für Fragen der Ikonographie reichen sie wohl allemal aus, aber auch für die Bestimmung von Stil, Schule, Verwandtschaft und Urheber kommt man mit den meisten Blättern ziemlich weit. Oft ist sogar der Ausdruck ganz überraschend getroffen. Daß daneben einige Blätter — meist von anderen Händen angefertigt — weniger gelungen sind, tut dem Werte des Buches keinen Eintrag. Einige Male hat allerdings die Verkleinerung wohl die zulässigen Grenzen überschritten. Die Linienzeichnung empfahl sich vor dem Netzdruck durch die weit größere Deutlichkeit im Detail und die Billigkeit der Her-

stellung, da auf diese Weise der Erwerb des Reproduktionsrechtes gespart wurde.

Man wird in Zukunft jedes Bild auf das Bestimmteste durch einen Buchstaben und eine Zahl bezeichnen, z. B. Rép. C. 366<sup>1</sup> und im dritten Bande sofort das gemeinte Bild, hier die thronende Madonna von Franc. Napolitano in Zürich, vor sich haben. Schon in den drei bisher herausgekommenen Bänden besitzt man in übersichtlichster Anordnung und handlichem Format einen wahren Schatz von Abbildungen, zum größten Teil nach seltenen Vorlagen, wie Privat- und Auktionskatalogen und nicht im Handel befindlichen Photographien. Ich schließe mit dem Wunsche, daß das für die Kunstforschung überaus verdienstvolle Unternehmen mit Unterstützung der internationalen Gelehrtenwelt rasch und glänzend voranschreite.

Im folgenden seien noch einige Korrekturen zum dritten Bande angemerkt. Das Jünglingsporträt C. 43<sup>2</sup> („Sebastiano“, wohl dieselbe Person wie C. 443) kann wegen des Alters des Dargestellten nicht der Bologneser Juwelier und Poet Girolamo Casio sein, wie aus einem Vergleich mit dessen um 1495 und 1500 gemalten Bildnissen (C. 210 und C. 291) ersichtlich ist. C. 372 ist kein B. Luini, sondern augenscheinlich ein Beltraffio und vielleicht überhaupt kein Weib, sondern ein weiblich aufgeputzter Jüngling, ähnlich C. 43<sup>2</sup> und 443<sup>2</sup>. Dagegen ist C. 106<sup>2</sup> wohl ein Mädchen, wegen des Mieders. Es scheint, daß die meisten der Dargestellten der Familie Casio angehören. Der Geburt Christi von Botticelli C. 66 fehlt die bedeutsame griechische Inschrift, die geheimnisvoll auf den Tod Savonarolas Bezug nimmt und die Datierung enthält. C. 393 ist gestochen v. Ign. Fumagalli, Scuola di Leon. da Vinci in Lombardia 1811, T. VII; schönere Réplique im Oldenburger Museum; beschädigte in der Sammlung S. Reinach, Paris; von C. 406<sup>2</sup> gute Réplique in der Sammlung v. Mumm, Frankfurt (Abb. Mackowski, Verrocchio, S. 83). C. 443 ist Dublette von C. 198. 486<sup>2</sup> ist statt S. Bernard S. Bernardin zu lesen; 587 Jaques Mineur statt Majeur. C. 592<sup>2</sup> ist nur eine geringe Kopie aus der Zeit des Rokoko. 594<sup>1</sup> Sesto ist mehr als fraglich; G. Frizzoni, Arte 1906, 410 ersieht darin einen charakteristischen B. Lanino. 638<sup>2</sup> jetzt Nat. Gallery. 692<sup>2</sup> S. Katharina ist eine Nachbildung der Mona Lisa. 764 anstelle von Morellis Attribution (Sodoma) ist „unbekannter Florentiner“ zu setzen. 744 ist auch die confession dargestellt, 745 auch onction. 752<sup>1</sup> nach einer Zeichnung Michelangelos in Windsor. 427 und 521 gehören zu Fra Bartolomeos Madonna in Besançon, siehe Knapp, Fra B., S. 124. Bei C. 279 ist die übermalte Kopie in der Eremitage

Nr. 29 zu erwähnen. 202<sup>1</sup> ist aus dem Leben des sel. Johannes Gualbertus, des Stifters der Vallombrosaner: er verschont den Mörder seines Bruders und der Kruzifixus neigt das Haupt zu ihm. 254<sup>2</sup> ist das Fragezeichen hinter Beltraffio zu streichen; das Bild ist als Vinci gestochen von W. Hollar. Im Ortsverzeichnis fehlt unter Zürich das Bild 366<sup>1</sup> von Fr. Napolitano.

Sehr wichtig und bequem ist die Einrichtung, daß bei jedem neuen Band die Register und Korrigenda tafeln alle früheren Bände mitumfassen, so daß nur das Verzeichnis des jeweilig letzten Bandes befragt zu werden braucht. Das bietet zugleich auch den großen Vortell, daß die Verzeichnisse (sie umfassen im letzten Bande 61 Seiten!) andauernd vervollkommen werden können.

E. Möller.

E. van OVERLOOP, Dentelles Anciennes des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles. G. van Oest & Cie., Editeurs, Bruxelles, Paris 1911.

Unter den Spitzensammlungen der großen europäischen Museen nimmt die des Musée du Cinquantenaire in ihrer selbstgewollten Beschränkung eine ganz besondere Stellung ein. Sie ist bodenständig; was sie sucht, und was sie enthält, ist fast ausschließlich heimatisches Kunstgewerbe. Und im Gegensatz zu jenen, von einem geschichtlichen Gesichtspunkte aus geformten Sammlungen, wo jede Spitzengattung mit typischen Beispielen vertreten ist, konnte Brüssel, als Hauptsitz der bedeutenden niederländischen Spitzenklöppelkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, sich das leisten und sich auf die im Lande gefertigten Kunstwerke beschränken.

M. van Overloop hat eine Mustersammlung der einheimischen Spitze erstrebt, und mit welchem Erfolg zeigt diese schöne Publikation der bedeutendsten Stücke des Brüssler Museums.

Sie bietet das reiche Abbildungsmaterial zu seinem trefflichen Führer durch die Spitzensammlung und bildet mit ihm zusammen die zuverlässigste und anschaulichste Darstellung der Geschichte der belgischen Klöppelspitze des 17. und 18. Jahrhunderts. Overloop hat durch die Klärlegung der technischen Unterschiede der verschiedenen „réscaux“ der Klöppelspitze zuerst Licht gebracht in die dunkle Frage nach den verschiedenen Fabrikationsorten.

Brüssel ist bei weitem der bedeutendste Spitzenort der Niederlande gewesen, hinter dem das benachbarte Malines und auch Valenciennes weit



zurücktreten; Brabant bedeutet die in das derbere provinzielle Wesen übersetzte Brüssler Art. Von besonderer Wichtigkeit sind die drei datierten — 1720, 1751 und 1757, 1759 — und die durch geschichtliche Beziehungen auf 1599, 1708 und 1747 datierbaren Stücke Brüssler Herkunft; eine Eigenheit, die bei keiner anderen Klöppelspitze niederländischer Herkunft bisher bekannt geworden ist.

Von dem auf 100 Tafeln festgelegten Werk sind bisher drei Lieferungen mit 60 Tafeln erschienen; ein knapper Begleittext bringt die Beschreibungen und alles historisch Wissenswertes. — Äußerlich bedeutet diese Publikation vor allen ähnlichen Tafelwerken einen großen Fortschritt durch die geringe Verkleinerung und durch die zahlreichen Detailaufnahmen der Spitzen. Der Druck der Tafeln ist nicht gleichmäßig gut, die dritte Lieferung steht in dieser Beziehung sehr zurück hinter der ersten. Schuette.

### **CORRADO RICCI, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien. (Band V der Bauformen-Bibliothek.) Stuttgart 1912. Verlag Julius Hoffmann.**

Dieser mit 315 einwandfrei ausgeführten Autotypen illustrierte Band wird voraussichtlich wie wenige Veröffentlichungen auf dem Gebiete der italienischen Barockarchitektur belebend und fördernd wirken. Eine gleich günstige Gelegenheit die klassischen Schöpfungen von Bernini, Rainaldi, Berrettini und der anderen Meister des römischen Hochbarock in guten Abbildungen beisammen zu haben, und zwar in verständnisvoller, kritisch sondernder Auswahl, war bislang nicht vorhanden; dabei vermeidet Ricci jede Einseitigkeit und wird auch den vernachlässigten Monumenten des italienischen Südens durchaus gerecht. Vorzügliche Beispiele des phantasievollsten Barock bietet er uns mit den Chorgestühlen von Monte Cassino, von Andria und Bisceglia, den geschnitzten Decken in Pescocostanzo (Prov. Aquila), den prunkvoll mit Steinmosaik verkleideten Interieurs der Kirchen von Palermo u. a.; eine ganz abweichende Nuance vertreten die von Spanien stark beeinflussten Fassaden von Lecce. Neben der Glut und Phantastik des Südens die kühlen, vornehmen Anlagen Norditaliens: Venedig mit den Bauwerken des Baldassare Longhena, Genua mit den Stuckierungen eines Bergamasco, den berühmten Treppen und Höfen des Bartolommeo Bianco, Mailand und Bologna mit ihren von Ricchini und Triacchini erbauten Palästen. Außer den Hauptorten sind überall auch

entlegene Plätze mit berücksichtigt; dennoch ist das Bild nicht weniger geordnet und übersichtlich wie umfassend und verschiedengestaltig. Sehr eingehend ist die Behandlung des Kunstgewerbes (Portale, Schränke, Truhen, Eisengitter, Chorstühle); wie Ricci im Text hervorhebt, wollte er die Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Stiles in allen seinen verschiedenen Äußerungen recht schlagend herausarbeiten. Es hängt mit dieser Tendenz zusammen, wenn er den Barock im wesentlichen mit dem Stile des 17. Jahrhunderts, also mit dem Begriff des Seicentismo, identifiziert, dessen Mittelpunkt in der Literatur die Poesie eines Marino, in der bildenden Kunst das Schaffen Lorenzo Berninis bezeichnet.

Der kurze einleitende Text leidet unter der von Dr. Julius Baum besorgten Verdeutschung, die von Riccis elastischer, elegant-rhetorischer Prosa nichts zu retten verstanden hat und selbst von sprachlichen Mißverständnissen nicht frei ist. (S. VIII oben: „Die Gruppe der hl. Katharina von Siena und des hl. Dominikus und Sixtus“, wo Ricci nicht eine plastische Gruppe, sondern offenbar die beiden Kirchen S. Caterina und S. Domenico e Sisto auf der piazza Magnanoli in Rom meint, ferner S. X: „Man kann sagen, daß jeder bedeutende römische Palast die Schnecke aufnahm, so der Vatikan...“ — War dem Übersetzer der deutsche terminus technicus: Wendeltreppe für Scala a chioccola oder a lumaca wirklich nicht geläufig?)

Damit aber genug der Aussetzungen, die doch gegenüber den ausgezeichneten und vortrefflich angeordneten Abbildungen kaum in die Wagschale fallen. Für alle, die sich mit der Architektur des italienischen Seicento beschäftigen, wird sich der Band sicher als unentbehrlich erweisen.

Hermann Voss.

### **M. SAUERMANN, Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth. (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, herausgegeben von Friedrich Haack-Erlangen.) Th. Bläsings Universitäts-Buchhandlung, Erlangen.**

Die Kunstwissenschaft hat allen Grund, der Lokalforschung für ihre stille, bescheidene Arbeit dankbar zu sein; erhält sie doch von ihr vielfach das Material erst zugeführt, das sie dann für ihre höhere Aufgabe nutzbar und ertragreich macht. Unter diesem Gesichtspunkte darf man die von Haack herausgegebene neue Sammlung willkommen

heißen, die uns Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte zu liefern verspricht. Im ersten Heft behandelt H. M. Sauermann die Kalchreuther Dorfkirche, die dem Patronat der Nürnberger Patrizierfamilie Haller unterstand und die diesem Patronate einen nicht unbeträchtlichen Schatz an Werken der Nürnberger Kunst verdankt.

Nachdem die Baugeschichte der Kirche klargestellt ist (das Langhaus wurde 1471, der Chor 1494, der Turm in seiner heutigen Gestalt 1788 erbaut), bespricht Sauermann die einzelnen Kunstdenkmäler. Die Kalchreuther Tonapostel, die Pückler-Limpurg in die Literatur eingeführt, gibt er mit diesem einer und derselben Nürnberger Werkstatt, führt aber die Qualitätsdifferenz auf die ungleiche Begabung der ausführenden Künstler, nicht auf die zeitliche Differenz der Entstehung zurück. Das Epitaph mit dem Tode Mariae, eine Stiftung des Leupoldt Haller, hatte ich seinerzeit in die Literatur eingeführt und als Arbeit des Meisters des Wolfgangaltars bestimmt; Sauermann verweist auf die von einem Kalchreuther Pfarrer überlieferte Überschrift des Epitaphs, die es 1476 datiert, möchte aber trotz der vollkommenen Typenübereinstimmung das Bild einem Nachfolger geben, weil es nicht darnach strebe, die Bildfläche kompositionell abgewogen zu füllen, sondern den Vorgang recht deutlich und ausdrücklich zu machen. Diese Differenz vermag ich nicht zu sehen und muß daher beim Meister des Wolfgangaltars als Schöpfer des Bildes bleiben; dieser selbst ist übrigens nur ein später Nachzügler der Kunst der 30er Jahre (des „Meister Berthold“, wie S. nach älterer Terminologie es symbolisch ausdrückt), dürfte aber kaum noch in den 70er Jahren schulebildend gewirkt haben. (Die Frau des Leupoldt Haller heißt übrigens wirklich Martha, nicht Maria, wie S. nach Biedermann konjiziert — man muß in genealogischen Fragen stets auf das Hallerbuch als die ursprünglichste Quelle zurückgehen — und der Marienod kommt bei Frauen jedes Namens, nicht nur bei Schutzbefohlenen der Gottesmutter, als Epitaphdarstellung vor.) Den jetzt zerlegten rechten Seitenaltar der Kirche hatte Dörnhöffer anlässlich der Nürnberger Jubiläumsausstellung besprochen und ihn einem unter Wohlgemuts Einfluß stehenden Künstler zugeteilt; S. vermag den Altar 1474 zu datieren und gibt ihm der in Pleydenwurfs Tradition arbeitenden frühen Wolgemutwerkstatt. Den Hauptaltar hatte ich gelegentlich der Stilstufe der 80er Jahre zugeteilt und ihn mit dem Rochusaltar von St. Lorenz in Verbindung gebracht; S. kommt zu ähnlichem Resultat, indem er ihn 1498 datiert und von dem Meister des Heilsbronner

Hochaltars abhängig macht (nach Rauchs Konstruktion Hanns Traut), der ja in seiner Frühzeit den Rochusaltar geschaffen hat; den Meister der Schnitzereien dieses Altars erkennt S. in dem Schnitzer des sog. Cranachaltars in Heilsbronn wieder. Die Schnitzereien des linken Seitenaltars von 1516 gibt S. der Stoßschule, seine Malereien rückt er (vielleicht etwas zu nahe) an Wolf Traut heran. Das bekannte Sakramentshäuschen gibt er mit Daun Kraft selber, sollte aber doch dabei die Mitarbeit der Werkstatt nicht so unbedingt in Abrede stellen. Die sehr schöne Pietà läßt sich einstweilen noch nicht näher bestimmen, doch weist S. auf stilverwandte Werke in der Katzwanger Kirche hin; eine Holzstatuette des hl. Jacobus teilt er mit guten Gründen der Vischer-Schule zu.

Bringt auch die Arbeit Sauermanns nichts wesentlich neues, so bestätigt und begründet sie doch in dankenswerter Weise manche beiläufige Annahme der früheren Forschung, und sie zeigt wieder, wie auch schon die ähnlichen Arbeiten von Schulz über die Kirchen von Kraftshof und Altenfurt, das eine eingehende Beschäftigung mit den Dorfkirchen Frankens — eine lohnende Aufgabe gerade für jüngere oder minder sichere Kräfte — dankenswerte Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs zu bringen vermag. C. Gebhardt.

**OSKAR DOERING, Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle. Hiersemanns Handbücher B. 7, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1910. Preis geb. M. 12.—**

Titel und Inhalt des Buches entsprechen sich nicht ganz. Zwar ist stets darauf hingewiesen, daß den Kunstdenkmälern neben ihrem kunstgeschichtlichen Werte eine historische Bedeutung zukomme. Allein da der Begriff der Geschichtsquelle zu weit gefaßt ist, wurde die Zuweisung der Denkmäler in die rein historischen Zusammenhänge zum Teil verschwommen. Zugegeben, daß die Mehrzahl der hier behandelten Denkmäler eine Geschichtsquelle darstelle, so kann die Fragestellung im wissenschaftlichen Sinne doch nur die sein, ob diese in einem Kunstwerke sich manifestierende Geschichtsquelle nicht durch andere, bessere, nicht durch eine primäre Geschichtsquelle eliminiert werde. Das Fehlen jeglicher anderen, sichereren Urkunde würde das in Frage kommende Kunstdenkmal erst zur wirklichen Geschichtsquelle erheben.

Von diesem prinzipiellen Gesichtspunkte abgesehen, bringt dieses Handbuch den überreichen

Stoff der Kunstdenkmäler von der karolingischen Zeit bis zur Renaissance zur Sichtung, Ordnung, Systematisierung, die der Vollendung nahe kommt. Das ungeheure Tatsachenmaterial wurde in einer Weise zusammengefaßt, die für die einzelnen Gruppen der Denkmäler stets die treibenden Momente der Entwicklung zur Darstellung kommen ließ. So werden in der Baukunst die Kirche, die Burg und die Stadt mit ihren vielfältigen Denkmälern, den Stadtbefestigungen, Rathäusern, Rolanden, Wohnbauten in knappster monographischer Fassung behandelt, in der Malerei und Plastik die Bildniskunst, Bildnisplastik, die Grabstätten und Denkmäler, in der angewandten Kunst Heraldik und Epigraphik. Aus der klaren Übersichtlichkeit der Zusammenstellung aller historisch wichtigen Denkmäler gewann Verfasser vielfach neue interessante Gesichtspunkte, die für die Entwicklungsgeschichte bedeutsame Anregungen bilden. Denn aus der Verquickung rein historischer Tatsachen mit den Denkmälern der Kunst ergeben sich Rückblicke auf die Einwirkungen von Einzelpersönlichkeiten, Genossenschaften sowie der ungeordneten, nicht klar faßbaren Masse des Volkes oder einzelner Stände, die geeignet sind, über die ästhetische Gesetzmäßigkeit in der mittelalterlichen Kunst Aufklärung zu geben.

Diese Vielgestaltigkeit der Probleme, die gleichsam von selbst aus einer erschöpfenden Behandlung des Materials hervorwuchs, gibt diesem Handbuche die Bedeutung eines für alle Fälle zuverlässigen Nachschlagewerkes. Um so mehr als in den Anlagen zu den einzelnen Kapiteln die Denkmäler, in Gruppen gesondert, chronologisch aufgezählt sind. Hier sei auch der Anhang erwähnt, der die bekanntesten Heiligen in ihren Beziehungen zu Orten, Ständen und Verhältnissen bringt.

Daß in bezug auf die Auswahl des Stoffes einiges nicht befriedigt, mag einem subjektiv gefärbten Urteil entspringen. Doch hätte vielleicht bei der Behandlung des Materials auch der Gesichtspunkt wirksam sein können, die Merkmale bei den Einzelformen der Architektur, der Trachten, der Ikonographie, die für die Datierung mittelalterlicher Kunstwerke wesentlich sind, für die bisher kein einwandfreies Nachschlagewerk besteht, genauer zu berücksichtigen. Für diese vom Stoff vielleicht etwas abseits liegenden Gebiete wäre eine eingehendere Darstellung von Nutzen gewesen.

Daß Ausstattung, Druck, Abbildungen nichts zu wünschens übrig lassen, versteht sich bei Hiersemanns Handbüchern von selbst.

G. E. Lüthgen.

**ANTON GENEWEIN, Vom Romanischen zum Empire. Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile. 2 Bd. Kl.-8<sup>o</sup>. Verlag Ferd. Hirt & Sohn, Leipzig. Preis M. 9.—.**

Das Werk stellt sich die Aufgabe, die typischen Merkmale der behandelten Stile möglichst reichhaltig zu zeigen. „Das konstruktive Moment“, so heißt es in dem Prospekt, „ist nur da berücksichtigt worden, wo es das Verständnis der Stillforderungen erforderte, sonst beschränkt sich der Verfasser auf das Vorführen und Veranschaulichen dieser selbst, da deren genaue und gründliche Kenntnis erfahrungsgemäß im Vordergrund des allgemeinen Interesses steht.“ Wirklich?

Man erkennt gern die geleistete Arbeit an. Eine Fülle von Detailformen sind zusammengestellt und der Text ist in ernster Arbeit entstanden. Günstiger wäre es gewesen, wenn der allergrößte Teil der 947 Abbildungen nicht nach dem vom Verfasser gezeichneten und bei seinem Unterricht benutzten Wardtafeln hergestellt wäre. Handelt es sich doch in den meisten Fällen um Umzeichnungen aus größeren Vorlagewerken, also um eine doppelte Abschleifung, und man kann aus dem Vergleiche einer gewöhnlichen und etwa einer exakten Meßbildaufnahme ersehen, welche Feinheiten selbst der gewissenhafte Zeichner verwischt. So machen denn auch viele, viele Abbildungen in beängstigender Weise den Eindruck von Blechornamentik. Kunsthistorikern wie Architekten wird es scheinen, daß die Seele hier den Leib verlassen habe. Das Hauptgewicht ist auf die Renaissance gelegt, die Kunst Deutschlands gegen 1800 wird „als tiefster Stand des Formempfindens“ bezeichnet. Dieses Urteil charakterisiert die künstlerische Betrachtungsweise des Verfassers. Immerhin ist das Werk seines geringen Preises wegen als Kompendium empfehlenswert.

Eine andere Antwort wird die prinzipielle Frage erhalten, wie weit diese Kompendien wünschenswert sind. Kunstgeschichtliche Untersuchungen fassen die Aufgabe heutzutage doch anders an, man beginnt nicht mehr das Kolleg „Gotische Baukunst“ mit Formlehre, sondern wird das Detail aus größeren Verbindungen herleiten. Ebenso macht sich unter Architekten — man kann sagen in moderner Weiterentwicklung der reichen Schäferschen Tradition, die alles aus dem konstruktiven Element entwickelte — mehr und mehr das Bestreben geltend, die Form nicht mehr absolut, sondern durch und durch bedingt zu fassen. Diese Bedingungen aufzuweisen und das Immanente im

Formwechsel darzustellen, wird auf Jahre hinaus die Aufgabe des architektur-geschichtlichen Unterrichts sein. Dabei soll die architektur-geschichtliche Forschung gewiß nicht zu kurz kommen. Mir deucht aber, der geschichtliche Unterricht an praktischen Lehranstalten dürfte schon pragmatischer sein, wie er noch in vielen Fällen ist. Da das Buch Geneweins aber vor allem für fachliche Lehranstalten gedacht ist, muß es sich auch gefallen lassen, unter diesem Gesichtspunkt weniger hoch bewertet zu werden. A. E. Brinckmann.

**JULES COULIN, Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei. Leipzig, Klinkhardt & Biermann.**

Das Buch zerfällt in zwei Hauptteile. Der erste, entschieden wertvollere, behandelt die Theorie von der Kunst als soziologischer Erscheinung, die Entwicklung dieser Theorie und die sozialistischen Kunsttheorien im besonderen. Er führt vor allem zu zwei interessanten Ergebnissen: er zieht Parallelen zwischen Guyaus soziologisch-ästhetischem System und gewissen Theorien der deutschen Ästhetik, speziell von Lotze und Lipps, und zeigt ihre Übereinstimmung in der Ansicht, daß das Kunstwerk, ohne irgendwie Tendenzen zu verfolgen, unvermeidlich ethisch und sozial wirksam ist. Und er weist nach, wie der französische Sozialismus im Gegensatz zum deutschen den Gefühlswerten und religiösen Momenten mehr Raum läßt und deshalb für die Kunst bisher fruchtbarer geworden ist. Der zweite Teil charakterisiert die bedeutendsten Vertreter und Werke der sozialistischen Tendenzkunst in Frankreich. — Coulins Ausführungen sind schon deshalb beachtenswert,

weil sie die französische Malerei auf Strömungen hin untersuchen, die heute fast ganz übersehen werden. Das Werk gibt ferner manchen lehrreichen Einblick in die französische Kunstkritik. Allerdings würde die Darstellung viel gewonnen haben, wenn der Verfasser mit den Zitaten überm und unterm Strich etwas ökonomischer gewaltet hätte. Auch wäre bei der Menge der benutzten Literatur eine zusammenfassende Bibliographie oder wenigstens ein Namenregister erwünscht gewesen. W. Balzer.

**MANET. 48 Planches hors-texte, accompagnées de 48 notices rédigées par Jean Laran et Georges Le Bas précédées d'une introduction de Louis Hourticq. (L'art de notre temps.) Preis Fr. 3.50.**

Mit diesem vierten Bande ist diese Sammlung in den Verlag der Librairie centrale des Beaux-Arts, 13 rue Lafayette, übergegangen. Charakter und Ausstattung blieben von dieser Verlagsänderung unberührt. Auch der neue Manet gewidmete Band verdient das gleiche Lob, das an dieser Stelle den früheren Bänden gespendet wurde. Die Illustrationen sind so geschickt ausgewählt worden, daß alle Perioden des Meisters vollgültig vertreten sind. Die die Abbildungen begleitenden Notizen sind knapp und präzise gehalten und geben über die Entstehung und den Charakter der Bilder vorzügliche Aufschlüsse. Hourticqs kurze Einleitung ist stilistisch und kunstkritisch ein kleines Meisterwerk. Es sei diese vortreffliche Publikation hier noch einmal aufs nachdrücklichste empfohlen.

O. Grautoff.

---

**BERICHTIGUNG.** Herr Dr. Paul Kristeller ersucht mich, den Lesern dieser Zeitschrift mitzuteilen, daß nicht er „zuerst“ — wie ich in meinem Aufsatz „Ein Medicäer-Bildnis von Mantegna“ (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1912, p. 19, Anm. 2) schrieb — „das Mantegneke des Porträts erkannte“, sondern selber erst durch Professor Hans Mackowsky in einem Privatgespräch auf dieses Bildnis und dessen an Mantegna gemahnende Art hingewiesen wurde. Emil Schaeffer.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 1:

O. v. FALKE, Die Ausstellung von Kirchengewändern des Mittelalters im Berliner Kunstgewerbemuseum. (11 Abb.)

GEORG BIERMANN, Karl Schuch als Landschaftler. (7 Abb.)

AUG. L. MAYER, Zwei Gemälde des Antonio Pereda. (2 Abb.)

Heft 2:

AUGUST STOEHR, Hanauer und Frankfurter Fayencen. I. (11 Abb. und 1 Markentafel.)

HERMANN EHRENBERG, Solimena. (1 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 4:

MAX LIEBERMANN, Hugo von Tschudi †.

KARL SCHEFFLER, Notizen über die 23. Ausstellung der Berliner Sezession. (21 Abb.)

PAUL GSELL, Zeichnung und Farbe. Ein Gespräch mit Aug. Rodin.

LOVIS CORINTH, Wilhelm Leibls „Wilderer“. (4 Abb.)

OTTO KÜMMEL, Ostasiatische Plastik. (10 Abb.)

BOTHO GRAEF, Das Abbedenkmal in Jena.

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 4:

WERNER WEISBACH, Gedanken zu der Neugestaltung der Berliner Nationalgalerie. (8 Abb.)

E. WALDMANN, Die Athenische Bildergalerie. (22 Abb.)

AUGUST L. MAYER, Die Gemäldesammlung des Bowes-Museums zu Barnard-Castle. (12 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 4:

WILHELM MICHEL, Albert Weisgerber-München. (15 Abb.)

W. FRANK, Josse Goossens-München. (10 Abb.)

PAUL FECHTER, Fortbildungen des Impressionismus.

ARTHUR ROESSLER, Anmerkungen zu Anton Hanak und seinem Werk. (5 Abb.)

## DIE KUNST.

Heft 4:

GEORG JACOB WOLF, Karl Stauffer-Bern (17 Abb.)  
Hugo von Tschudi †.

FRITZ VON OSTINI, Der Bildhauer Emil Epple. (6 Abb.)

HUGO HABERFELD, Gustav Klimt. (16 Abb.)

MAX OSBORN, Leonhard Sandrock. (7 Abb.)

G. HOWE, Das Bismarck-Nationaldenkmal am Rhein. (3 Abb.)

H. JANTZEN, Bruno Goldschmitts Freskenzyklus „König Laurin“.

## DIE KUNSTWELT.

Heft 3:

HANS W. SINGER, Berthold Hellingraths Radierungen aus dem alten Danzig. (10 Abb.)

FELIX LORENZ, Peter Severin Kröyer. (7 Abb.)

GEORG HERMANN, Die Erziehung zum Kunsthistoriker.

SCHMÜLLING, Haben wir einen nationalen Baustil?

GEORGES MORIN, Aus der Werkstatt des Künstlers: Medaillenkunst. (19 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 10:

WITTE, Zur Frage nach der Heimat des transluziden Emails (Reliefschmelz) im 14. Jahrhundert. (2 Abb., 1 Tafel.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Kunstschatze im Sinaikloster (Schluß). (5 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Tabernakel in einigen griechischen Kirchen Palästinas und Syriens. (2 Abb.)

G. SUPKA, Beiträge zur Darstellung der Luftfahrt Alexanders des Großen. (4 Abb.)

## REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Nr. 6:

GABRIEL MILLET, Portraits byzantins. (4 Abb., 1 Tafel.)

E. CHARTRAIRE, Les tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens (Schlußartikel). (19 Abb., 1 Tafel.)

CARL. R. AF UGGLAS, L'exposition d'art religieux ancien de Strängnäs (Suède). (Schlußartikel). (11 Abb.)

## MÉLANGES:

HENRI CLOUZOT, Le vitrail de l'arbre de Jessé à Notre-Dame de Niort. (1 Abb.)

HENRI DROUOT, De quelques dessins du XVIII<sup>e</sup> siècle représentant les tombeaux des ducs de Bourgogne.

HENRI CHABEUF, Le Christ de Saint-Jean de Dijon. (2 Abb.)

## CHRONIQUE.

## BIBLIOGRAPHIE.

## L'ART ET LES ARTISTES.

VII, Nr. 81, Dezember 1911:

CAMILLE MAUCLAIR, Des dessins de Hans Holbein au musée de Bâle.

LÉANDRE VAILLAT, Tapiss de la Savonnerie au Garde-Meuble national.

## LES ARTS.

Décembre.

ART. JAHN RUSCONI, Exposition des portraits italiens à Florence. (41 Abb.)

## LA REVUE BLEUE.

23. XII., 1911:

PÉLADAN, L'anarchie au Louvre.

## MERCURE DE FRANCE.

Nr. 348:

P. MAUREL, La maison où est mort Watteau à Nogent sur Marne.

## VERS ET PROSE.

Tome XXVII, 1911:

JULES BORÉLY, Cézanne à Aix.

## ART ET DÉCORATION.

Dezember 1911:

P. VERNEUIL, Ernest Biéler.

ARDENNE DE TIZAC, Tapis chinois.

LOUIS HOURTICQ, L'art chrétien.

## L'ART DÉCORATIF.

20. XII. 1911:

HENRI FRANTZ, Montmartre et ses jardins.

PAUL LAFOND, La Ferronnerie espagnole.

MAURICE TESTARD, Alfred Lenoir.

## LA PHALANGE.

Nr. 65, 1911:

HENRI HERTZ, Henri de Groux.

## LA RENAISSANCE CONTEMPORAINE.

Nr. 22—24, 1911:

GUSTAVE DUPIN, Les ritranx anciens de la France.

J. C. HOLL, La jeune peinture contemporaine.

## JOURNAL DES ARTS.

Nr. 85, 23. XII. 1911:

L'agrandissement du Louvre et du Luxembourg.

## STARYJE GODY.

November:

PIERRE MARCEL, Les Dessins français, le XVI siècle. (17 Abb.)

Reproduktion von Zeichnungen von Niccolo dell' Abbate, Rosso, Primaticcio, der Fontainebleau-Schule, A. Caron, J. Bunel, Jean Goujon, G. Pilon, E. Delaune aus russischen öffentlichen und Privat-sammlungen.

BARON A. von FOELKERSAM, Le nacre et son application aux arts. (15 Abb. aus der Ermitage.)

W. WOINOFF, L'esquisse de S. Ricci pour son tableau de l'Ermitage. (1 Abb.)

Entwurf zu dem „Raub der Sabinerinnen“ von R. in der Ermitage, der sich im Museum von Helsingfors befindet und hier als Tiepolo katalogisiert war.

Dezember:

N. LANCERAY, Adrian Sacharoff und das Admiraltätsgebäude in St. Petersburg. (29 Abb.)

Biographie des russischen Architekten S. (1751 bis 1811) und Geschichte seines Meisterwerkes, des Admiraltätsgebäudes.

## APOLLON.

Heft 9:

A. TRUBNIKOFF, Tier- und Stillebenmaler; Hol-länder und Vlāmen des XVII. Jahrhunderts. (27 Abb.)

Abbildungen von Werken der J. van Streek, Hondekoeter, Snyders, P. Gysels, Jan Weenix, M. Bloem, B. van der Helst, P. de Hooghe, W. van Aelst, A. van Utrecht, A. van Beyeren, P. Claess, W. Kalf, A. Mignon, C. de Heem, H. van der Borcht, B. van der Ast, W. Gabron, J. van der Heyden und Alonzo Vasquez aus russischen und sonstigen Sammlungen.

Heft 10:

BARON N. WRANGELL, Die Gemäldesammlung von J. S. Ostrouchow in Moskau. (45 Abb.)

Reproduktion von Werken folgender russischer Künstler: Lewitzky, Antropow, Skorodumow, Schebujew, Kiprensky, Brullow, Schtschedrin, Tropinin, Selentzow, Fedotoir, Alexander Iwanow, Graf Th. Tolstoj, Sawrassow, Kramskoj, Wassiljew, Levithan, Kuindji, W. Wasnetzow, Rjepin, Wrubel, Sjerow, Maljawn u. a.

G. LUXOMSKI, Die Architektur auf der Ausstellung zu Rom 1911. (6 Abb.)

P. J. NJERADOWSKY, Die Ausstellung von Werken Orest Kiprenskys. (7 Abb.)

## ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 2:

C. GURLITT, Zur Topographie Konstantinopels im 16. Jahrhundert. II. (23 Abb.)

Fortsetzung aus Heft 1. Mit vielen alten Ansichten.

F. W. DREPOHL, Eine Freudenfeier im türkischen Heerlager zu Ofen am Ende des 16. Jahrhunderts.

T. KRYGOWSKI, Polnische Knüptteppiche. I. (4 Abb.)

Mit archivalischen Notizen über die Fabriken von Sluck. Angaben über den Coccus polonicus, historischen Daten usw.

M. VON BRANDT, Das chinesische Glas. (19 Abb.)

Mit Bezugnahme auf die vom Verf. zusammengebrachte, im Berliner Kunstgewerbemuseum befindliche Sammlung.

F. G. MÜLLER-BEECK, Ursprung der japanischen Motive in Kunst und Kunstgewerbe. (34 Abb.)

## MUSEUM.

Heft 11:

**M RODRIGUEZ CODOLA**, *Mela Mutermilch*. (Farbtaf., 16 Abb.)

Betrifft eine polnische Malerin, deren Arbeiten in Barcelona ausgestellt waren.

**E. KÜHNEL**, *Las artes musulmanas de España en la Exposición de Munich*. (Taf., 14 Abb.)

Behandelt die spanisch-maurische Kunst auf der Mohammedan. Ausstellung, München 1910.

**A. GASCON DE GOTOR**, *El retablo y la estatua de S. Pedro el Viejo de Huesca*. (4 Abb.)

Protestiert gegen den beabsichtigten aber noch rechtzeitig vereitelten Verkauf zweier mittelalterlicher Kunstwerke an das Ausland.

**R. . .**, *La Virgen de la Estrella*. (Abb.)

Betrifft das kürzlich aus S. Marco in Florenz entwundene und seither wieder aufgefundene Bild von Fra Angelico.

## THE BURLINGTON MAGAZINE.

Dezemberheft 1911:

**HERBERT COOK**, *Leonardo da Vinci and Some Copies*. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Behandelt einen sogen. „Johannes der Täufer“, der 60 Jahre in einem Hause in Cheshire, England, verborgen gewesen war und dem gleichbenannten Bilde des Earl of Crawford (momentan noch in den Grafton Galleries ausgestellt) sehr ähnlich ist, ohne freilich dessen Feinheiten und Leonardesken Geist zu erreichen; sodann eine „Heilige Anna Selbdritt“ von der Hand Salaines, die wahrscheinlich unter Leonardos eigener Aufsicht entstanden ist und jetzt in der Leuchtenberg-Galerie in St. Petersburg hängt; schließlich eine Madonna mit Kind in Madame Léon Bénols Collection in St. Petersburg, die Cook zusammen mit Dr. G. Frizzoni (Mailand) und de Liphart (Petersburg) für ein echtes Frühwerk Leonardos hält, etwa aus dem Jahre 1478.

**PAUL LAFOND**, *Andrés de Nájera*. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

In A. de Nájera wird ein fast unbekannter spanischer Holzschnitzer des frühen 16. Jahrhunderts mit mehreren bedeutenden Werken vorgeführt, der italienischen Einfluß aufweist, aber starke eigene und nationale Art verrät.

**CLAUDE PHILIPPS**, *Il Rosso* (Florentino) *by Himself* (?). (3 Tafeln.)

Das „Porträt eines jungen Mannes“ (Nr. 245) im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, das im offiziellen Katalog als ein freilich zweifelhafter Franciabigio bezeichnet wird, weist Ph auf Grund einer eingehenden Stilkritik und zahlreicher Vergleiche mit anderen Werken dem Il Rosso zu, ja er glaubt, es handle sich hier um ein Selbstporträt Rossos.

**JOSEF STRZYGOWSKI**, *The Origin of Christian Art*.

Abdruck eines Vortrages, den Professor St. in King's College, London, im vergangenen November gehalten hat, und in dem er seine be-

kannten Ansichten über den Ursprung der christlichen Kunst in prägnanter Kürze formuliert.

**HENRY NEWTON VEITCH**, *English Domestic Spoons*. I. (1 Tafel und mehrere Textabbildungen.)

**ROGER FRY**, *Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries*. II. (3 Tafeln.)

Bespricht Rogier van der Weydens „Leoncello d'Este“, Hugo van der Goes „Trinität“ aus dem Holyrood-Palast in Edinburg; den sogen. „Ig. Loyola“, der dem Tizian zugeschrieben wird, aber dem Salvatore Rosa nahesteht; die „Judith mit dem Kopf des Holofernes“ und die „Diana und Actacon“, die beide dem Tizian zugeschrieben werden und die Fry für wenigstens teilweise von Tizians Hand entworfen und gemalt anspricht; schließlich Nic. Poussins „Bacchanal“, das offenkundig auf Tizians gleichnamigem Gemälde in Madrid basiert.

**HERBERT CESCINSKY**, *Thomas Sheraton, Cabinet Maker*.

Will Sheratons Ruf als Kunstschnitzer und Entwerfer von Kunstmöbeln als völlig unberechtigt nachweisen.

*Notes on Various Works of Art. Letter to the Editors. Reviews and Notices. German Periodicals. Art in France.*

Januarheft 1912:

Editorial Article: „*The Nation and its Art Treasures*“.

Behandelt im Anschluß an das gleichnamige kleine Buch des Mr. Witt die Frage, wie die bedeutendsten Werke alter Meister in englischem Besitz der Nation erhalten bleiben können. Vorgesprochen wird, wie schon so oft, eine 10<sup>0</sup>/<sub>10</sub>ige Steuer aller Kunstauktionen, Erhöhung des Zuschusses für die National Gallery um das Doppelte, d. h. zu 200000 Mk., und Bereitstellung von 10 Millionen Mark für den Ankauf gewisser erstklassiger Werke, wenn immer diese auf den Markt kommen sollten. Bis dahin sollen die Zinsen dieses Kunstkapitals auch noch der National Gallery zufallen.

*In Memoriam Alphonse Legros.*

**LIONEL CUST**, *A Marble Bust of Charles I by Hubert Le Sueur*. (1 Tafel mit 4 Abbildungen.)

Bespricht eine vor einem Jahr vom Viktoria und Albertmuseum aus Holland erworbene Marmorbüste Karls I. aus dem Jahre 1631.

**A. CLUTTON-BROCK**, *Chinese and European Religious Art*. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Vergleicht an dem Beispiel des Tizianschen Johannes des Täufers in der Academia zu Venedig und des chinesischen Heiligen Monja, der dem Maler Ma Lin aus der Sungperiode zugeschrieben wird (im Myoshinji-Kloster in Japan), die europäischen und chinesischen religiösen Art. Tizians Täufer ist eine Art „Bluff“, der chinesische Heilige dagegen der Ausdruck eines Seelenszustandes.

**G. F. HILL**, *Notes on Italian Medals — XII*. (2 Tafeln mit 15 Abbildungen.)

Behandelt vornehmlich den Gebrauch von Me-

dallen für Bucheinbände; sodann eine Medaille Maximilians I im Stile Gian Marco Cavallis u. a. m.  
**D. S. MAC COLL**, A Portrait by Alfred Stevens. (1 Tafel.)

Bespricht das in der Tate Gallery ausgestellt gewesene Porträt des Mr. Jobin, das offenbar in Italien um 1840 entstanden ist.

**D. T. B. WOOD**, Tapestries of The Seven Deadly Sins - I (3 Tafeln mit 9 Abbildungen.)

Behandelt die Folge wahrscheinlich Brüsseler Wandteppiche, die sieben Todsünden darstellend, von denen im November 1910 ein Stück um 6700 £ in London versteigert wurde. Die Serie stammt aus der Zeit um 1500, weist aber noch keinerlei Spuren von Renaissanceinflüssen auf.

**JOHN PLATT**, Ancient Korean Tomb Wares. (2 Tafeln mit 13 Abbildungen.)

Die koreanischen Tonwaren, die seit dem russisch-japanischen Kriege in zahlreichen Exemplaren aus den alten Gräbern hervorgeholt worden sind, stellen sich in Schönheit der Form und Güte der Ausführung den chinesischen Stücken aus der Sung- und Yuanperiode an die Seite.

**SIDNEY COLVIN**, A Note on the Bénois Madonna of Leonardo da Vinci. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Knüpft an den Artikel des Mr. H. Cook über die Madonna in St. Petersburg (im Dezemberheft

des Burl. Mag.) an und weist auf eine Handzeichnung Leonardos im Britischen Museum (Nr. 1027) hin, die unzweifelhaft als Vorstudie jener Madonna zu gelten habe, so daß diese nun wohl als sicher von dem jungen Leonardo selber stammend angesehen werden müsse.

**Notes on The Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K. G. — III.**

**Letters to the Editors** (darunter einer, der die umständliche Methode beschreibt, wie allein Kunstwerke für englische Staatssammlungen erworben werden können).

**Reviews and Notices. Recent Art Publications. Spanish Periodicals. Art in France**

## THE STUDIO.

Januar:

**CHARLES MARRIOTT**, The water-colours of Sir Alfred East. (2 farb. Tafeln, 7 Abb.)

**ACHILLE SEGARD**, Charles Cottet, Painter of Breton Life and Scenes. (1 farb. Tafel, 8 Abb.)

**Etchings by American artists in Paris. II. — Lester G. Hornby.** By E. A. Taylor. (1 farb. Tafel, 10 Abb.)

**A. BEAUMONT**, The late Felix Ziem. (1 farb. Tafel, 5 Abb.)

---

## V. Jahrgang, Heft II.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur **Dr. GEORG BIERMANN**, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>1</sup>. — 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 Everaley, 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.



Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

# ALTHOLLÄNDISCHE MALEREI

Gemälde von holländischen und vlämischen Meistern, die sich in Rathäusern, kleinen Museen, Kirchen, Stiften, Waisenhäusern, Senatzimmern etc. und in Privathäusern befinden. Ausgewählt und beschrieben von Professor Dr. W. Martin, Haag und E. W. Moes, Amsterdam.

Jährl. 12 Lieferungen im Format 26x36 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 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 1601 („Grootte 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 (Dortrecht) /

Probeflieferungen und Prospekte gratis durch jede Buchhandlung des In- und Auslandes. Vom Verlag nur gegen Einsendung von Mark —.80 in Briefmarken.

ADAM WILLAERTS, Das Einlaufen der holländischen Flotte in Dover (Privatbesitz Amsterdam) □

**Lieferung 5:** AERT DE GELDER, Herman Boerhave mit Frau und Tochter / MEISTER des TODES DER MARIA, Porträts von Anthonius van Hilten und Agniete van den Rhijne / ANTHONIE VAN MONTFOORT, genannt van Blockland, Das heilige Abendmahl / HENDRICK DUBBELS, Hafen nach Sonnenuntergang / HENDRICK DUBBELS, Kanal mit Schiffen □

**Lieferung 6:** CORNELIS BISSCHOP, Regenten und Regentinnen des Gast- oder Krankenhauses zu Dordrecht im Jahre 1671 / AERT DE GELDER, Bildnis des Hendrik Notemann / AERT DE GELDER, Porträt einer Dame in Phantasiekostüm / PIETER AERTSEN, Die Anbetung der Könige / DIRK MAAS, Wilhelm III. auf der Wildschweinsjagd, 1683 / LAURENS CRAEN, Stilleben □

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Sieben erschienen:

## Offizieller Bericht

über die Verhandlungen des IX. Internat. Kunsthistorischen Kongresses in München, 16.—21. September 1909

Gr - 8<sup>o</sup>. 138 Seiten. Geheftet M. 3.—

Der mit Interesse erwartete Bericht über die Münchner Tagungen ist noch besonders bemerkenswert durch die Beigabe der Einladung und des Generalprogramms für den nächsten kunsthistorischen Kongreß Rom, Oktober 1912

Shepherd's Galerie von Gemälden

## Altenglischer Meister

enthält u. a. ausgewählte Werke von

Reynolds / Gainsborough / Romney  
Hoppner / Crome / Constable / Cotman  
Raeburn / Wilson

27, King Street, St. James's, London

## Für neu hinzutretende Abonnenten!

Bezug der früheren Jahrgänge des Cicerone

- 1. Jahrgang 1909 . . . . . komplett in Heften M. 16.—  
in Leinen gebunden M. 19.—
- 2. Jahrgang 1910 . . . . . komplett in Heften M. 20.—  
in Leinen gebunden M. 23.—
- 3. Jahrgang 1911 . . . . . komplett in Heften M. 20.—  
in Leinen gebunden M. 23.—

der Monatshefte für Kunstwissenschaft

- 1. Jahrgang 1908 kompl. in Heften M. 16.—, geb. M. 20.—
- 2. Jahrgang 1909 kompl. in Heften M. 20.—, geb. M. 22.—  
mit Cicerone in Heften M. 26.—, geb. M. 31.—
- 3. Jahrgang 1910 kompl. in Heften M. 24.—, geb. M. 27.—  
mit Cicerone in Heften M. 36.—, geb. M. 42.—
- 4. Jahrgang 1911 kompl. in Heften M. 25.—, geb. M. 27.—  
mit Cicerone in Heften M. 36.—, geb. M. 42.—

Alles Erschienene von beiden Zeitschriften zusammen . . . . . in Heften M. 114.—, gebunden M. 135.—



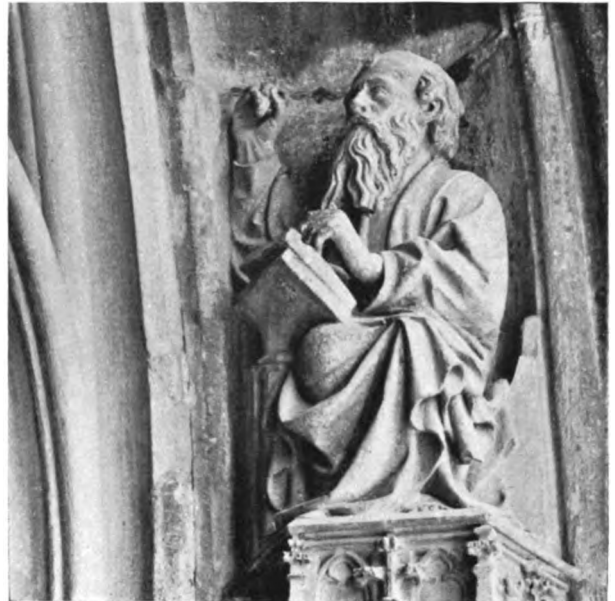
Abb. 1. Christus am Ölberg



Abb. 2. St. Sebastian und St. Arbogast

Zu: F. W. GAERTNER, ZWEI BISHER UNBEKANNTE JUGENDWERKE MARTIN SCHONGAUERS UND BEI-  
TRAG ZUR BESTIMMUNG SEINES VIELUMSTRITTENEN GEBURTSJAHRES





Archivoltefiguren vom Westportal des Ulmer Münsters



Vom Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden im Dom zu Köln

Zu: G. DEHIO, AUS DEN ANFÄNGEN DES REALISMUS IN DER DEUTSCHEN PLASTIK DES XV. JAHRHUNDERTS





Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

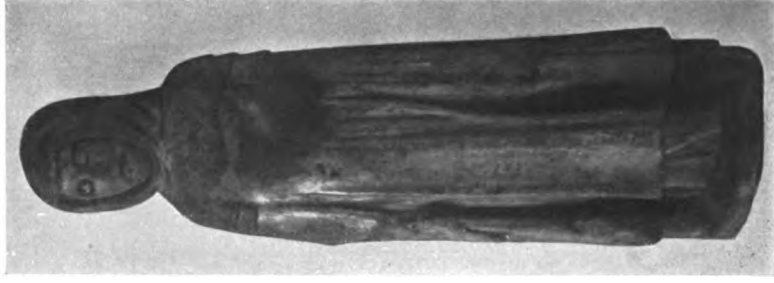
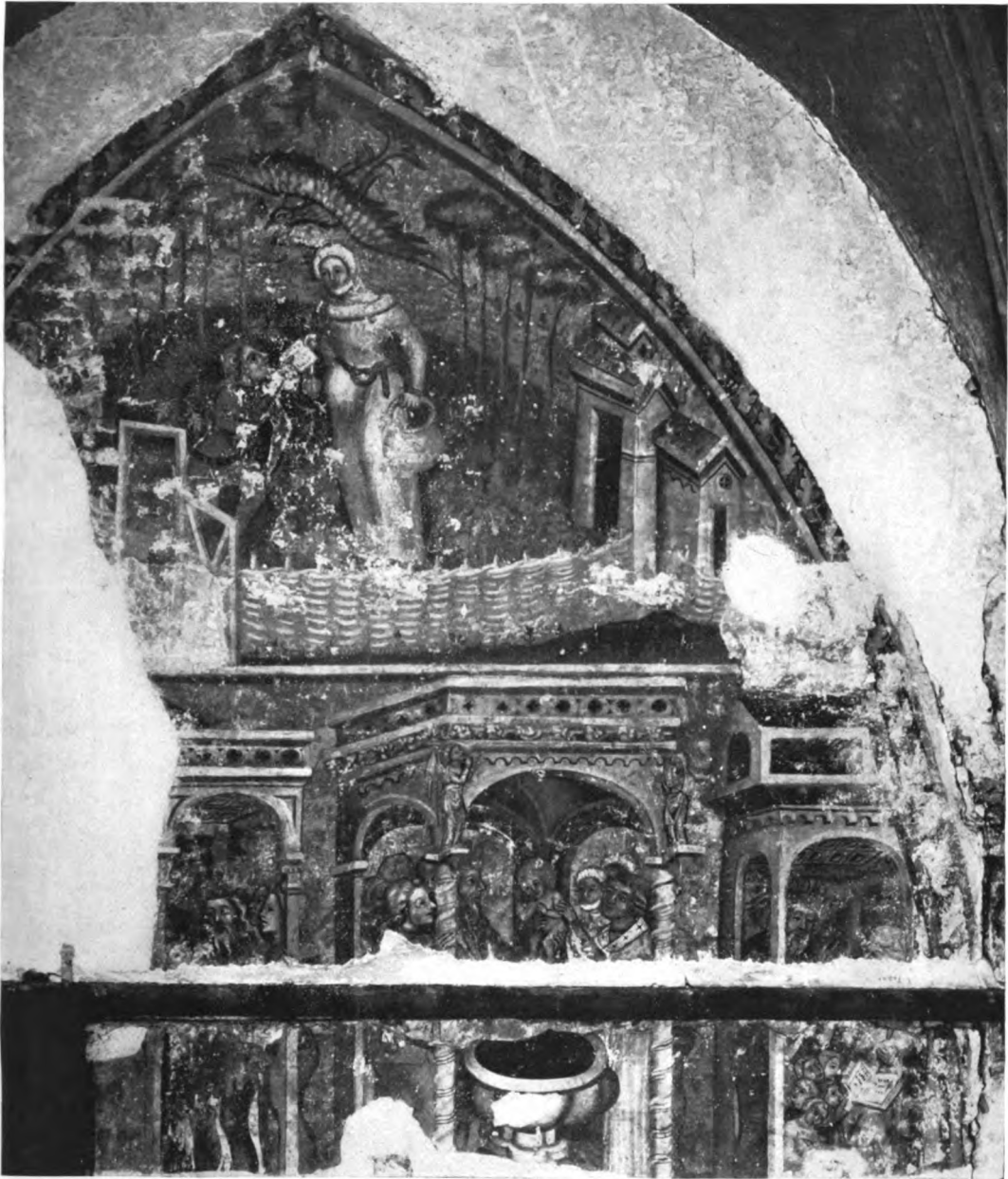


Abb. 4

Zu: V. C. HABICHT, GOTISCHE KÖLNER PLASTIKEN IM DEPOT DES GROSSHERZ. HESS. LANDESMUSEUMS ZU DARMSTADT





Das König Wenzel-Fresko in der Nürnberger Moritzkapelle

Zu: HUGO KEHRER, DAS KÖNIG WENZEL-FRESKO IN DER MORITZKAPELLE ZU NÜRNBERG





MONATSHEFTE  
FÜR  
KUNST-  
WISSENSCHAFT



V. JAHRGANG · HEFT 3 — MÄRZ 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark

Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN** in **LEIPZIG**

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 3

### ABHANDLUNGEN

**HERMANN VOSS**, Vermeer van Delft und die Utrechter Schule. Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 79

**FRANCISCO MURILLO Y HERRERA**, Ein Gemälde von Juan de Ruelas. Mit 1 Abbildung auf 1 Tafel . . . S. 84

**V. C. HABICHT**, Johannes Zicks Tätigkeit in der Sala Terrena zu Würzburg. Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln S. 85

**HANS KOEGLER**, Die Holzschnitte des Basler Malers Conrad Schnitt. Mit 25 Abbildungen auf 1 Tafel . . . S. 91

### MISZELLEN

Eine Zeichnung des Theodokopulos (Albertina). Mit 1 Abb. auf 1 Tafel (Meder) S. 95  
Zu Matthias Grünewald (Firmenich-Richarts) S. 96

Zu Leonardo da Vincis Brustbild eines Engels (Möller) . . . . . S. 97

### LITERATUR

Goethe als Zeichner (Friedeberger) . . S. 99  
Eduard Piletzsch, Vermeer van Delft (Freise) S. 100

August L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte (v. Loga) . S. 104

Fritz Hoerber, Die Frührenaissance in Schlettstadt (Grisebach) . . . . . S. 104

A. M. Hind, A Short History of Engraving and Etching (Singer) . . . . . S. 105

Emile Mâle, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration (Mandach) S. 105

Karl Lohmeyer, Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723 (Schulze) S. 105

A. Boppe, Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle (Grautoff) . . . . . S. 106

Rundschau . . . . . S. 107

Neue Bücher . . . . . S. 110

## 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 S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

# VERMEER VAN DELFT UND DIE UTRECHTER SCHULE

Von HERMANN VOSS

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln .....

Nicht selten gewinnen die Gemälde, mit denen die holländischen Sittenbild- und Interieurmaler die Hintergründe der Wohnräume auf ihren Bildern beleben und schmücken, bei liebevollerem Eindringen für uns ein unerwartetes Interesse. Sie scheinen uns zunächst das bürgerliche Heim des Holländers im allgemeinen zu schildern, belehren uns aber darüber hinaus auch über den Geschmack und die besonderen Liebhabereien der einzelnen Meister, sei es in der Verteilung und Rahmung der schmückenden Gemälde, sei es in der Bevorzugung der Werke bestimmter Meister und Schulen. Da in vielen Fällen der Künstler selbst seine kleine Galerie besaß, auch wohl gelegentlich sich mit dem Bilderhandel beschäftigte, so ergab sich ihm von selber die Auswahl; ein schlagendes Beispiel dafür ist der Delfter Vermeer, von dem wir wissen, daß er gegen sein Lebensende den Handel mit Gemälden betrieb und naturgemäß die Bilder aus eigenem Besitz vorzugsweise auf seinen Interieurs anbrachte.

Der neueste Biograph des Meisters, Eduard Plietzsch<sup>1)</sup>, stellt in einem Exkurs seiner Monographie die „Bilder auf Vermeers Gemälden“ zusammen. Dabei zeigt sich freilich, wie auffallend gering noch unser wirkliches Wissen über diesen Punkt ist: mit Ausnahme der auf der „Allegorie“ (Mauritshuis) frei kopierten „Kreuzigung“ von Jakob Jordaens (heute in der Teirinckschen Schule zu Antwerpen) lauter „könnte sein“, „erinnert“ und „läßt denken“, aber keine wirklichen Nachweise.

Und doch verrät manches der auf den Hintergründen gebrachten Bilder einen ausgesprochenen Stil, der den Kreis des in Frage kommenden sehr verengert. So kann der Utrechter Ursprung des Sittenbildes auf dem „Konzert“ der Sammlung Salting (Abb. 1) und des Gardner-Museums in Boston nicht verkannt werden; in der Tat ist es eine genaue Kopie des dem Dirk van Baburen zugeschriebenen Bildes „Die Kupplerin“ (Abb. 2) im Rijksmuseum. Der Vergleich mit dem ehemals Saltingschen Bilde läßt erkennen, wie außerordentlich getreu der Künstler seinem Vorbilde gefolgt ist, mit welch feinem Gefühl er auch den malerischen Eigenheiten jenes Baburenschen Bildes gerecht wird, wie glücklich er vor allem in der Kontrastierung der derben Urwüchsigkeit des Utrechters mit der eigenen vornehm zurückhaltenden Kunstweise gewesen ist. Daß die Kuppelszene Baburens mit solcher Genauigkeit auf zwei Schöpfungen des Delfter Meisters vorkommt, erlaubt wohl ohne große Bedenken den Schluß: das Gemälde gehörte zu den Dingen, die ihn tagtäglich umgaben, bildete vielleicht einen Gegenstand seines kleinen Kunsthandels. Was mag ihn nun an diesem seinem eigenen Schaffen so durchaus entgegengesetzten Werke interessiert haben?

Die Erinnerung an sein berühmtes Frühbild, die „Kupplerin“ der Dresdener Galerie, drängt sich unwillkürlich auf, wenn auch der Vergleichspunkt zunächst nur in einer Äußerlichkeit besteht: der Übereinstimmung des Sujets. Die Utrechter Schule besaß gewissermaßen das Monopol auf diese durch musikalische Nebenbeschäftigung gemäßigten, meist in lebensgroßen Figuren gehaltenen Darstellungen lockeren Lebenswandels, die in Italien im Kreise Caravaggios aufgekommen, von

(1) Eduard Plietzsch, Vermeer van Delft. Leipzig 1911. Verlag Karl W. Hiersemann. Mit 35 Tafeln. Eine für weitere Kreise geschriebene, sehr lesbare Arbeit, in der allerdings die Probleme der Jugendentwicklung Vermeers nicht erschöpft sind.

den italienisierenden Niederländern übernommen und in Utrecht quasi stereotypisiert waren. Wir kennen von Honthorst, den man als Führer dieser Gruppe betrachten darf, eine Reihe ähnlicher Szenen, so das vorzüglich gemalte, als Nachtstück mit Kerzenlicht behandelte galante „Konzert“ der Galerie Borghese in Rom, das ähnliche Bild der Galerie Steengracht im Haag und etwa noch das reizvolle, die Szene erweiternde „Puffspiel“ des Berliner Kaiser Friedrich-Museums. Eigentümlich ist allen diesen Fassungen des Gegenstandes durch Honthorst eine feine Zurückhaltung, ja eine poetische Verklärung des Zweideutigen. Ganz anders der derbe, jeden Zweifel ausschaltende Dirk van Baburen. Sein (von 1623 datierter) „Verlorener Sohn“ in der Mainzer Galerie (Abb. 3), noch greller aber das von Vermeer benutzte Bild (gegen dessen Zuweisung angesichts der Übereinstimmungen mit dem Mainzer Exemplar sich kaum Bedenken erheben können) geben an Realistik und brutaler Gemeinheit das äußerste, das in der künstlerischen Wiedergabe überhaupt noch erträglich ist. In die Nähe beider Darstellungen kann man ein der Kunsthandslung A. de Burllet in Berlin gehöriges, sehr ansprechendes „Musizierendes Paar“ (Abb. 4) versetzen, dessen stilistische Verwandtschaft mit den Bildern in Mainz und Amsterdam aus der Abbildung sofort ersichtlich wird. Weitere Beispiele aus dem gleichen Kreise, besonders von Jan van Bijlert (die Kupplerin im Museum von Lyon u. a.), und Terbrugghen wären leicht anzuführen.

So verschieden von Vermeer nun diese ganze Gruppe auch ist, man begreift doch, was ihn daran künstlerisch interessieren konnte: die leuchtenden, ungebrochenen Farben (Vorliebe für helles Gelb, leuchtendes Rot und Blau, für changierende Seidenstoffe), die Schärfe der Modellierung und des Helldunkels, die er selber anstrebte, die von Caravaggio übernommene Feinheit in der malerischen Wiedergabe von Teppichen, Musikinstrumenten, Büchern, Gläsern u. a.

Vermeers künstlerische Veranlagung war allerdings von Hause aus zu überwiegend auf das Reinmalerische gerichtet, als daß bei ihm von Abhängigkeit oder einer tiefer reichenden inneren Verwandtschaft mit den Utrechtern die Rede sein könnte; dennoch scheint mir die Dresdener „Kupplerin“ nicht nur in der Wahl und Auffassung des Gegenstandes die Kennntnis jener Schule zu verraten. Der befremdliche Gedanke, die Szene hinter die Brüstung eines Balkons zu verlegen, ist ein in Utrecht besonders beliebter Kunstgriff, um eine bühnenhafte Greifbarkeit hervorzu bringen (vgl. beispielsweise das schöne, von 1624 datierte Konzertbild Honthorsts im Louvre), auch die theatralische Anordnung des Teppichs erinnert an jene Gruppe (mag auch bei Vermeer schon ganz ausschließlich das malerische Interesse vorwalten), endlich einzelne Motive wie die — ganz dem Baburenbild entsprechend — tapsig über die Schulter des Mädchens gelegte Hand des jungen Mannes, die phantastisch bunten und putzenden Kostüme u. a.

Ein ganz anderes Gesicht gewinnt nun die Frage der Beziehungen Vermeers zu den Utrechtern, wenn wir die beiden jetzt fast allgemein als seine frühesten Werke anerkannten Gemälde „Diana mit ihren Nymphen“ (Haag; Abb. 5) und „Christus bei Maria und Martha“ (Sammlung Coats)<sup>1)</sup> heranziehen. Das Dianabild trug dereinst die Signatur Vermeers, die in die Bezeichnung Nicolas Maes abgeändert wurde und galt noch bis vor zehn Jahren als ein Werk des Utrechter Vermeer. Was bei diesem zauberhaften, weltenfernen Bild in der Tat an die Schöpfungen des Delfters erinnert, ist der wundervolle Zusammenklang von Zitrongelb, Orange, Karmin und

(1) Das Bild der Sammlung Coats ist von Hofstede de Groot und Bredius anerkannt; bei der Haager Diana ist Hofstede de Groot im Zweifel.

Blau, die innerliche Harmonie und Ruhe der Gesamtwirkung. Daneben läßt sich aber nicht verkennen, daß die eigentlichen, stilkritisch greifbaren Argumente für die Zugehörigkeit zu seinem Oeuvre außerordentlich schwach sind, ja daß in Komposition, Malweise, Zeichnung und Gewandbehandlung unleugbar ein prinzipieller Gegensatz zu den spätern Bildern, mit Einschluß der Dresdener Kuppelszene, besteht. Enger sind dagegen die Beziehungen zu dem Gemälde der Sammlung Coats, das gewisse Charakteristika des „Bades der Diana“, wie den gekräuselten Gewandwurf, den tektonischen Aufbau in vielleicht noch gesteigertem Maße besitzt und allem Anschein nach vorher entstanden ist. Beide Bilder sind somit als eine Gruppe für sich zu betrachten, die zu den typischen Werken Vermeers (zu denen trotz allem auch das Dresdener Frühbild gehört) keine wirklich zwingenden Beziehungen besitzt.

Könnte man beide als Erzeugnisse einer allerersten Phase des Delfter Meisters betrachten, so wäre nun nicht nur ein entscheidender Hinweis auf die Utrechter Richtung gegeben, sondern der Ursprung Vermeers aus diesem Kreise endgültig bewiesen. Denn das Dianabild besitzt in der Behandlung der Komposition, in der klaren, schönfarbigen Koloristik, dem Landschaftlichen alle Charakteristika jener Schule; dem Thema wie der formellen Behandlung nach gehört es zu jenen arkadisch-idyllischen Mythologien, die durch die dortigen Meister aus Italien nach Holland verpflanzt worden sind. Es genügt, an das Honthorstsche Gemälde in Kopenhagen, Diana von den Nymphen nach dem Bade geschmückt, weiter an die im Burlington Magazine (Jahrg. 1911) veröffentlichte Darstellung verwandter Art und die in der Komposition besonders ähnliche „Diana mit Nymphen“ von Jakob van Loo (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) zu erinnern — letztere allerdings nicht direkt der Utrechter Schule angehörig, aber künstlerisch ganz auf ihr fußend.

Die Schwierigkeit, die sich nun m. E. einer solchen Rekonstruktion der Vermeerschen Jugendentwicklung entgegenstellt, besteht in dem folgenden. Bei dem außerordentlichem Abstand, der die von Vermeer mit 24 Jahren gemalte Dresdener Kuppelszene von dem Haager Bilde trennt, wäre eine um mehrere Jahre frühere Entstehung des letzteren unbedingt anzunehmen, ebenso würde das Gemälde der Sammlung Coats wieder eine nicht unerhebliche Spanne Zeit vorher entstanden sein müssen; wir sind also gezwungen, ein Werk von der auffälligen Reife und Meisterschaft der Haager Diana einem etwa (günstigsten Falles) Zweiundzwanzigjährigen zuzuweisen, während die in der Beherrschung des Raumes und überhaupt in der Komposition wesentlich unentwickeltere Kuppelszene, die auch im Helldunkel und im Kolorit den noch unfertigen, tastenden Anfänger bezeugt, notgedrungen später angesetzt werden muß — wegen der viel engeren Beziehungen zu den übrigen Werken Vermeers, deren Elemente sie in der Hauptsache schon in sich trägt<sup>1)</sup>.

Zu all diesen Schwierigkeiten der Stilkritik und der Chronologie gesellen sich psychologische Unverständlichkeiten. Es ist schwer sich vorzustellen, daß ein Künstler, dessen Phantasie sich während seines ganzen übrigen Lebens in einem auffallend engen Kreise bewegt hat, in seiner Jugend religiöse und mythologische Stoffe mit solcher vollkommenen Sicherheit und Phantasiekraft gestaltet haben sollte, wie sie die beiden fraglichen Werke, besonders das Dianabild, ohne Zweifel

(1) Ganz unmöglich ist es, die 1911 im Burlington Magazine irrthümlich Vermeer zugeeignete „Diana mit Nymphen“, in englischem Privatbesitz, vor das Haager Bild zu setzen, dem sie in weitem Abstand unterlegen ist.

verraten. Gerade wenn man eine Leistung, wie die viel später entstandene religiöse „Allegorie“ des Mauritshuis heranzieht, erkennt man, wie die Vorstellungsfähigkeit des Künstlers Schiffbruch erleidet, sobald sie sich über den Kreis des Alltäglichen hinauswagt. Man könnte vielleicht dagegen einwenden, daß Fälle von Erlahmung der Phantasie in späteren Jahren auch bei anderen Künstlern bekannt seien und ferner, daß noch das Dresdener Bild über das Mittelmaß der Vermeerschen Phantasie hinausgreife. Beide Einwände treffen aber nicht den Kern der Sache, denn in unserem Falle würde es sich eben nicht um ein allmähliches Erlahmen, sondern um ein plötzliches und zwar sehr frühes Abbrechen handeln: gerade das Dresdener Bild, so reich es im rein malerischen Sinne erscheint, ist außerordentlich arm in der Gestaltung des Räumlichen, in der Differenzierung der Figuren und Köpfe und im plastischen Herausarbeiten des Motivs, in denselben Zügen also, die den Reichtum des Haager Gemäldes in erster Linie ausmachen.

Angesichts aller dieser äußeren und inneren Schwierigkeiten drängt sich uns wieder die mit Unrecht ad acta gelegte Frage auf, ob die beiden angeblichen Frühbilder des Delfter Vermeer nicht doch von Jan Vermeer von Utrecht herrühren könnten. Nach dem ungenügenden Material, das wir über diesen Künstler besitzen, sind wir allerdings vorderhand kaum in der Lage mit Ja oder Nein klar zu entscheiden; das einzige sichere Bild seiner Hand, ein 1679 entstandenes Gruppenporträt der Vorsteher des Waisenhauses zu Utrecht, bietet wegen des Gegenstandes und des späten Datums keine ausreichenden Anhaltspunkte. Wie der Utrechter Vermeer in seiner früheren Zeit gemalt haben mag, läßt sich aber nach der uns bekannten Tatsache ausdenken, daß er in jugendlichem Alter nach Rom ging, dort mit Drost und vor allem mit Johann Carl Loth lebte und Figurenbilder „in großem Stil“ malte. Er gehörte demnach zu jener auf die Honthorst, Bijlert, Baburen usw. folgenden Generation um Jan Gerrits van Bronckhorst, die den veristischen Stil und das schroffe Helldunkel der Caravaggioschule aufgibt und eine weichere, der gemeinen Wirklichkeit abgewandte Welt heraufzubeschwören sucht, wie sie uns ähnlich schon aus den Idyllen Abraham Bloemaerts bekannt ist. Besonders interessiert in diesem Zusammenhang die Erwähnung des Einflusses von Carl Loth auf den Utrechter Vermeer; der in Rom und später in Venedig ganz im Charakter der Italiener malende Bayer nimmt nämlich zwischen dem krassen Naturalismus Caravaggios und der Idealität des späteren Seicento eine Art Mittelstellung ein. Auch stilistisch steht er den beiden fraglichen Bildern nicht ferne, zumal in dem eigentümlichen, unruhigen Gewandgekräusel, das sich auf seinen Werken ähnlich wie auf dem Dianabild und — stärker noch — auf dem Gemälde in Skalnorie Castle findet — ganz im Gegensatz zu dem ruhigen Meister von Delft.

Um die hier gemeinte Gruppe von Künstlern und Bestrebungen noch schärfer zu charakterisieren, sei ein in der Literatur unbekanntes Gemälde in russischem Privatbesitz herangezogen (Abb. 6), das musizierende Frauen in einer Landschaft darstellt. Während die links sitzende Tamburinschlägerin ein durchsichtiges Plagiat der Gitarrespielerin Caravaggios in der Liechtenstein-Galerie ist, weist die freie, lockere Anordnung, die freiere Behandlung der Form und der ganze idyllische Charakter der Szene auf eine wesentlich spätere Phase. Die Beziehungen zu dem Haager Dianabild sind so deutlich, daß man trotz individueller Unterschiede nicht daran zweifeln kann mit der gleichen Schule, derselben Phase und ganz verwandten künstlerischen Bestrebungen zu tun zu haben. In der Behandlung der Gewänder fällt wieder die Ähnlichkeit mit dem Stile des Carl Loth stark in die Augen.

Ich darf nicht wagen, aus den hier vorgetragenen Argumenten einen bestimmten

Schluß zugunsten der Autorschaft des Utrechter Vermeer für die beiden fraglichen Gemälde zu ziehen. Meine Absicht ging in erster Linie darauf hinaus, die Beziehungen der Haager Diana zur Utrechter Schule klarzulegen und somit die Alternative zu stellen: entweder sind beide Gemälde, zumal die Diana, Werke einer vollständig unter Utrechter Einfluß stehenden ersten Phase des Delfter Vermeer (demnach ein Phänomen der Frühreife), oder wir haben in ihnen Arbeiten des Utrechter Vermeer zu sehen, von dem wir zwar vergleichbare Bilder nicht kennen, der aber wegen der Signaturen sonst allein in Frage kommt. Für die erstere Möglichkeit würden allerdings einige von mir betonte Tatsachen sprechen: der Umstand, daß Vermeer noch später Bilder der Utrechter Schule auf seinen Gemälden anbrachte und ein paar an Utrecht gemahnende sekundäre Züge auf der Dresdener „Kupplerin“. Wieviele Bedenken sich andererseits gegenüber diesen verhältnismäßig unbedeutenden Argumenten erheben müssen, ist in den vorstehenden Ausführungen nachdrücklich hervorgehoben worden.



# EIN GEMÄLDE VON JUAN DE RUELAS

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von FRANCISCO MURILLO Y HERRERA

.....

Unsre Kenntnis des Malers Juan de Ruelas<sup>1)</sup> ist in jüngster Zeit in überraschender Weise bereichert worden, nachdem ein wegen seiner hohen Aufstellung und der schlechten Beleuchtung bisher unbeachtetes Bild<sup>2)</sup> der Universitätskirche zu Sevilla nach einer sorgfältigen Reinigung im Salon de Actos untergebracht, zum Ruhm und zur Würdigung seines Schöpfers beitragen wird. Dem derzeitigen Rektor D. Francisco Pages, der die Kosten der sorgfältigen Restaurierung und des prächtigen Rahmens aus eigenen Mitteln deckte, haben wir dafür zu danken.

Ein Wunder des Heiligen Franz Xaver, das die Legende nicht überliefert hat, ist hier dargestellt. Wir sehen den Schüler San Ignatios den Kelch segnend sich in die Lüfte erheben, während eine zahlreiche Menge um den Altar drängt. Staunen und Entsetzen malt sich in den Köpfen der Zuschauer, bis zur mystischen Verzückung in dem Antlitz einer aufblickenden Frau im Vordergrund abgeklärt. Nur der Ministrant im Mittelgrund mit Kelch und Glöckchen hat, wie durch seinen Beruf an Wunder gewöhnt, die Haltung bewahrt. Bei dem Realismus, mit dem diese Gestalten gemalt sind, besonders bei dem Bildniskopf eines Edelmannes, werden wir an die Kunst des Velazquez erinnert. Der Heilige selbst in dem weißen Chorhemd mit dem prachtvollen Porträtkopf, von dem Lichtstrahlen ausgehen, leitet zum oberen Teil des Bildes herüber, bildet die Vermittelung der im Kirchendämmerchein versammelten Menschheit zu der himmlischen Glorie. Zwei jugendliche Engel in karminroten, violetten und grünlichen Gewändern schwingen, den Heiligen bewillkommend, Weihrauchfässer, während eine entzückende Gruppe nackter geflügelter Genien und Seraphimköpfe, aus gelblichen Wolken herausschauend, an der Handlung ihre Anteilnahme bekundet. Ganz links sieht man auf dem Altar das Steinbild der Concepcion immaculada.

Die vollendete Technik zwingt uns, das Bild in die letzten Jahre des Meisters zu setzen. Verschwunden ist jene trockene Malweise, welche an die Zurbarans erinnert, wie wir sie in den Bildern der Colegiata zu Olivarez wahrnehmen können. Kurze, abgehackte Pinselstriche, die, um einen musikalischen Ausdruck zu gebrauchen, einem Staccato gleichen, finden wir hier. Obwohl skizzenhaft angelegt, sind diese Köpfe von außerordentlicher Kraft; aus der gehörigen Entfernung betrachtet scheinen sie zu leben und sich zu bewegen. Vor diesem Bilde wird uns die Bedeutung Ruelas' für die sevillanische Malerei klar, denn alles, was wir an Zurbaran und Velazquez bewundern, sieht man schon im Keim, und wenn Cean Bermudez, um den Meister zu loben, behauptete, er arbeite wie Tintoretto, Palma oder die Carracci, so ist dies vor der Apotheose des heiligen Franz Xaver kaum zu verstehen.

(1) Vergleiche Monatshefte 1911, S. 51. Anmerkung der Redaktion.

(2) Größe: 3,42 × 2,20 m.

# JOHANNES ZICKS TÄTIGKEIT IN DER SALA TERRENA ZU WÜRZBURG

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von V. C. HABICHT

Mit dem in letzter Zeit in erfreulicher Weise erwachten Interesse an der Barockkunst geht ein — man kann wohl ruhig sagen — erstmaliges objektives Werten dieser Epoche und ein sachgemäßes Durchforschen der seither stark vernachlässigten, schließlich aber allein zuverlässigen Archivalien Hand in Hand. Namentlich auf dem Gebiete der Architektur dieser Zeit haben die neuesten Forschungen überraschende und ungemein klärende Resultate zutage gefördert. Es ist ja stets so gewesen, daß die Stiefkinder der Wissenschaft abfällige und ungerechte Urteile über sich ergehen lassen müssen, und daß erst ein intensiveres Sich-mit-ihnen-beschäftigen nicht allein ihre Stellung innerhalb ihrer Zeit, sondern auch ihren Platz in unserem ästhetischen Gewissen festlegen kann. Zweifellos wirft es nun ein eigentümliches Licht auf die wegwerfenden Beurteiler der Baroque, deren es sogar jetzt noch gibt, daß gerade Hauptanforderungen, wie man sie an jede hohe Kunst stellt, nämlich bei Leichtigkeit und Freiheit des Schaffens hohes technisches Können und ein äußerst kultivierter Geschmack, in diesem Falle mit zur raschen Abfertigung beigetragen haben. Mit Schlagwörtern, wie Virtuosität und Manier, dazu hier sogar noch „ausländischer“, läßt sich jede Kunstepoche abtun. Ganz abgesehen davon, daß solche Momente mit dem wahren, allgemeingültigen Werte des Kunstwerkes garnichts zu tun haben und daß es für eine Wissenschaft keine vorgefaßten Urteile geben sollte, spricht aus solchen Kritiken etwas wie Neid über die Mühelosigkeit des Schaffens heraus. Man erbaut sich so gerne an der Verzweiflung des Ringens nach Ausdruck und hat es so gründlich getan, daß man sich nun auch einmal an der „Leichtigkeit der Hand“ mit Fug und Recht ergötzen darf. Diesen Zweck hat die heilige Wissenschaft ja nebenbei auch.

Nicht zu den, selbst dem Namen nach Vergessenen gehört Johannes Zick, ebensowenig wie sein noch bekannterer Sohn Januarius. Jedoch über das Leben, den Entwicklungsgang der beiden Meister schwebt noch das meiste im Unklaren. Es ist deshalb vielleicht nicht unangebracht, einige positive Tatsachen über Johannes Zick beizubringen<sup>1)</sup> und auf eines seiner Werke näher einzugehen. Die Tätigkeit Johannes Zicks in Würzburg ist wohl, dank der hervorragenden Stellung und der sich ziemlich gleichbleibenden Schätzung der Residenz, nie vergessen worden. Sie, wie die in Bruchsal, schwebt jedem bei der Nennung seines Namens vor, und diese beiden Orte sind es auch, bei deren mehr oder minder gründlichen Behandlung<sup>2)</sup> er stets seinen Platz behauptet hat. Doch dabei ist es im großen und ganzen geblieben. Ein weiteres Eingehen auf ihn, Durchforschen der Archivalien und Einreihung der Werke in die Kunstgeschichte erschien wenigstens bezüglich der Würzburger Arbeiten

(1) Eine umfassende Monographie über die beiden Meister beschäftigt mich zurzeit. Ich wage deshalb mit diesen Zeilen die Bitte um Nachricht über Werke, namentlich des Januarius, die im Privatbesitz mir nicht zugänglich sind, auszusprechen. Ebenso dankbar wäre ich für gelegentlich gefundene archivalische Notizen, besonders bezüglich des Aufenthaltes, Beschäftigung usw. des Johannes in der Zeit bis 1740, da ich gerade bei der Klärung der Jugendzeit des Meisters bis jetzt noch auf große Schwierigkeiten stoße.

(2) Wille: Bruchsal, Heidelberg 1900, p. 82. Hirsch hat in seinem „Bruchsaler Schloß“, Heidelberg 1920, p. 31 ff., eingehender über des Meisters dortige Tätigkeit berichtet.

überflüssig. Allein schon durch das Heranziehen der Hofkammerprotokolle von 1749 und 1750 ergab sich eine Reihe wichtiger Tatsachen und Anhaltspunkte. Ehe ich darauf eingehe, lasse ich hier die betreffenden Stellen folgen:

Hofkammerprotokoll 1749, p. 659, 19. 8. 1749.

Mahlung des Plavon in der unteren sala terrena betr. „Herr Obrist Neumann produciret, ein hochfürstl. gnädigstes Rescript de dato Wernek vom 16. curr. Inhalts welchen IHro hochfürstl. Gnaden gnädigst äußern, daß IHro dasjönige gehorsambst vorgetragen worden, was Er H. Obrister wegen der mahlung des Plavon in der unteren sala terrena an H. obermarschallen berichtlich hat gelangen laßen, mit der gnädigsten Erklärung, daß ihnen der von dem mahlern vorgezeigte Scico sowohl in dem gedanken, als in der Colorite gefalle, und diese sala terrena jedoch einstmahlen müßte zugerichtet werden, anbey auch aus dieser Arbeit sodann mit so mehrerer verlässigkeit könnte geurtheilet werden, ob dieser meister alle erforderliche Fähigkeit habe, um ihm die Arbeit in dem großen saal anzuvertrauen, dahero Er Obrist die verfügung dahin zu machen hätte, damit der diesfallsige accord bey hochfürstl. Hofkammer vordersambst berichtiget, undt hiernach bey der noch fürwehrenden guten Witterung der würkliche Anfang gemachet werdt: wo im mittels IHro hochfürstl. Gnaden den mahlmeistern sowohl zu Beherzigung eines mehreren Fleißes, und größerer Achtsamkeit in der Zeichnung / als worüber ihm von einigen die Ausstellung gemacht würdt / allbereits angewiesen, als auch wegen des Preises, den er auf 1000 Fl. anzufordern vermeinte, vorgängig erklärt hätten, wie solcher nach seinen abzumeßen wäre, welcher für den Plavon der dasigen anticamera gezahlt worden somit höchst dieselbe nicht gemeinet seyn, über 700 bis 800 Fl. zu bewilligen, wobey IHro hochfürstl. mit eigener hoher Handt beygesetzt haben: „Weilen wir für dieses Jahr mit vielen ausgaben überhäuft seynd, so wird allein wegen verfertigung veitshöchheim dieser saala terrena sodann wegen dem großen saal der Bedacht zu nehmen seyn, damit wir mit der ausgab nicht zu kurtz stehen mögen.“ Zu dessen gehorsamsten Befolgung nun hat man ohnermangelt, mit dem aufgestellten mahlermeistern Johann Zick in München wohnhaft einen accord zu tentiren, undt solchen bis auf 1150 Fl. rhein. herunter zu bringen, also zwar, und dergestalten, daß ersagter mahlermeister den untern, mittlern Plavon so nach aussag des H. Obristen Neumanns 60 Fuß ausmachen solle, zu IHro hochf. Gnaden höchsten Wohlgefallen nicht allein den vorgelegten Scicco nach proportion gleichen mahlen, sondern auch die farben, taglöhner und sonst alles, ausgenommen den weiß, kalch und sandt nebst dem gerüst, welches hochf. gnädigste Herrschaft beyzuschaffen, und zu stellen sich vorbehalten, auf seine Kösten zu machen und anzudinggen verbunden seyn solle und wolle; nachdem nun aber eines Theils diese Forderung noch zu hoch zu seyn geschienen hat, zumahlen die übrige kleinere neben Plätze darunter nicht begriffen seyn sollen, anderen Theils hingegen in Erinnerung gebracht worden, daß weder die Thor, noch die Gatter eingehenket, viel weniger aber der Hauptplatz noch zur Zeit geflastert anmit wann diese Arbeiten angehen, die fuhren sich verdoppeln folgsam vieler staub und kalch in die mahlerey sich legen, auch vieles durch anhenkung der gatter und fuhren sich verstoßen auch bey dermahligter später Jahrs Zeit die mahlerey nicht sobald ausdrucken sondern gar vertosten, und abschießen dürfte, so haltet camera ohne zielvorschrift unterthänigst dafür, daß diese bedencklichkeiten einen Bedracht verdienen, somit IHro hochf. Gnaden zur Erlauchtesten Erwegung gehorsambst auszustellen, und höchst deroselben weitere gnädigste willensmeynung hierüber gehorsambst auszubitten wäre.“

Hierzu auf der linken Seite, p. 661 (r.). Responsio Celsissimi. „Ihro hochfürstl. Gnaden erklären gnädigst, daß es die hintere sala terrena gegen den garten gemeinet seye, und erfordere die nothdurfft, daß solche um so schleuniger verfertigt werde, als sonstens übers jahr, wenn man in garten gehe, keine einzige retirade anzutreffen, und zu haben seye, Ihro hochfürstl. Gnaden befehlen demnach, daß mit solcher arbeit ohnverzüglich angefangen = vorher aber nochmahlen tendiret werde, ob nicht ein wohlfeiler accord zu treffen seye, wo nicht? so approbieren Höchst-dieselbe die 1150 Fl. rhein. mit der gnädigsten Erwiderung, daß gute Zeichnung, und colorite verschaffet werden solte, in maßen höchstdieselbe von dieser arbeit abmeßen wolten, ob diesen mahlermeister die arbeit in großen saal anzuvertrauen seye oder nicht? in relae 7. Aug. 1749.“

Hofkammerprotokoll 1749, p. 716. 9. 9. 1749.

Salae terrenae mahlung von mahlern Zick und großen Saals von mahlern visconti. „Herr Obrist Neumann zeigt an, welchermaßen Ihro Hochfürstl. Gnaden gnädigst befohlen, daß der Mahler Zick die salam terrenam, dahingegen der Mahler Visconti das obrer und den großen saal ausmahlen solte, solchem nach ist für rathsam angesehen worden, wegen richtig stellung der contracten insolang bis ein undt andere Mahlerey zum Theil gestellet, einen Anstand zu nehmen, um sodann die Arbeit nach ihrem wahren werth destobesser taxieren zu können.“ Darunter Responsio Celsissimi. „Ihro hochfürstl. Gnaden wolte gern die Salam terrenam bald fertig haben, dahero der hierzu erforderliche Marmorstein von dem großen Saal in andere flügel sowohl, als jene so von dem alten schloßlein, und in dem Julierspithal noch vorrätzig, hierzu employret werden könnnten. in relae de 13. Septemb. 1749.

Hofkammerprotokoll 1750, p. 618. 23. IX. 1750.

Mahlung 12 rondell in der sala terrena durch mahlern Zick. „Es wurdte vorge-tragen, welcher Gestalten der Mahler Johannes Zick von Kempten den großen Plavon ad 1800 Fuß in quadrat nunmehr fertig habe, mit bitt, daß ihm auf die dortselbst noch zu mahlen seyenden 12 große und kleine rondell abgeschlossen werden möge, in der unterthänigsten Zuversicht, daß weilen er den Plavon mit schaden gemahlet, ihm für die rondell 500 Fl. würden gezahlet werden, gestalten diese Arbeit 816 Fuß ausweist und ihm, wenn er solche accordant machen wollte, viele mühe und nachdenkens verursachte, nicht zweifelnd, da bey dem vorigen contract ad 1100 Fl. nur auf den Fuß 28 Fl. rhein. gezahlt worden, und er zur Erhaltung seiner reputation diesen nachtheiligen accord hätte eingehen müssen, man würdte ihm hierin gnädigst willfahren, allernaßen die 12 rondell in Quadrat 816 Fuß ausmachten, und nach dem vorigen contract 516 Fl. 48 austragten, worauf demselben nach vorgegangener Behandlung zur resolution ertheilet worden, daß man ihm 500 Fl. rhein. dafür zahlen wolle, mit der gegebenen vertröstung jedoch, daß wann er gute und schöne arbeit machen würdte, ihm ein douceur noch zu Theil werden solte.“ Links daneben steht: approb. Similiter in relae de 23. IX. 1750.

Hofkammerprotokoll 1750, p. 637. 24. IX. 1750.

Contract mit mahlern Zick wegen 12 Rondell in der sala terrena. „Nach dem Mahler Johann Zick aus München den Plavon in der unteren sala terrena zum vernügen in fresco ausgemahlet, als ist nach unterthänigst abgelegter relation und erfolgter gnädigster bewilligung mit demselben wegen gleichmäßiger mahlung deren in dieser sala terrena annoch befindlichen 12 großen und kleinen rondell der weitere contract dahin abgeschlossen worden, das Er Zick diese 12 rondell mit ebenso guthen farben, zeichnung und fleiß, als er den Plavon bereits gefertigt, nicht nur

auf seine Kosten auszumahlen, sondern auch die tagelöhner undt sonsten alles |ausgenommen den weiß, kalch und sand nebst dem Gerüst, welches die Hofkammer anzuschaffen, einzudingen und zu bestellen übernommen hat:| wogegen eine hochfürstl. Kammer sich erklärt, und verbindlich gemacht, für vorberührte Arbeit ihrem Mahlern Zick 500 Fl. rhein. bey dem Hofkammerzahlamt dergestalten ausbezahlen zu laßen, daß wann er recht gute und schöne arbeit machen würde, derselbe anoch eine besondere douceur zu gewarten haben sole.“

\* \* \*

Was zunächst die Berufung Zicks nach Würzburg betrifft, so scheint es der entscheidenden und ausschlaggebenden Stellung des „Herrn obristen“ Neumann entsprechend, daß dieser dieselbe veranlaßt hat. Daß Neumann gerade Zick berufen hat, wirft kein unbedeutendes Licht auf die Anerkennung, die der Meister damals genossen haben muß. Zweifelsohne hat Neumann auch vorher Gelegenheit gehabt, sich eine eigene Meinung von Zicks Können zu verschaffen. Ich vermute, daß dies in Biberach der Fall gewesen ist, wo Zick 1746 die zu seinen besten Arbeiten zählenden Deckengemälde geschaffen hatte.

Zu einem sicheren Resultate bezüglich der Herkunft Zicks bin ich durch den Eintrag: „von Kempten“ in dem Hofkammerprotokoll vom 24. II. 1750 gekommen. Der Meister stammt in der Tat aus Kempten und ist dort am 5. Februar 1680 getauft worden<sup>1)</sup>. Er erscheint als der zweitälteste Sohn des Stukkateurs Martin Zick (Taufeintrag vom 9. Juli 1683... Martini Zick caementarii). Der Tätigkeit des Vaters als Stukkateur konnte ich bis jetzt noch nicht weiter nachgehen. Nach Meidinger<sup>2)</sup>, der mit den Namen nicht so genau vorgeht, hat ein Michael Zick die Stukkaturen in Raitenhaslach verfertigt. Es ist sehr leicht möglich, daß er Martin Zick meint, zumal Johannes Zick 1738 urkundlich in Raitenhaslach mit ziemlich bedeutenden Arbeiten beschäftigt ist. Auf jeden Fall hat des Vaters künstlerische Tätigkeit mitbestimmend für die Ausbildung Johannes' gewirkt. Denn wir finden durch den Vertrag<sup>3)</sup> für das Kloster Schussenried Johannes' Tätigkeit auch als Stukkateur ausdrücklich bezeugt. Ich kann mich hier auf die Jugendzeit und den Entwicklungsgang Johannes Zicks nicht weiter einlassen, zumal ich dazu jetzt noch nicht in der Lage bin.

Aus dem Eintrage vom 9.19. 1749 geht ferner hervor, daß ein Mahler Visconti dazu ausersehen war, „das obrer geschoß mit den großen saal“ auszumahlen<sup>4)</sup>. Bei der gewaltigen Bedeutung dieses Auftrages, der aber bekanntlich Tiepolo endgültig übertragen wurde, kann es sich nur um einen sehr bekannten Künstler handeln. Um so verwunderlicher ist es, daß ich trotz einigen Suchens nichts näheres über diesen Meister in den einschlägigen Werken über Würzburg erwähnt fand.

(1) Cf. Liber Baptistatorum nomina continens... parochiae ad S. Laurentium de anno 1665 usque ad annum 1687. (Kempten, Kath. Stadtpfarramt, Reg. Nr. 2.) 1680, 5. II.: Joann Georg filius legitimus Martini Zick et Mariae Kempferin. Patrini: Joan: Luitprecht de Par: Buechenberg et Barb: Weixlerin aus Callmach“. Die Familie ist nach den zahlreichen Einträgen in Kempten ansässig gewesen. Unter den vielen männlichen Kindern kommt nur Johann Georg in Betracht, da der nächste Johann erst 1719 getauft wird (Johann Adam, geb. 5. August 1719).

(2) Meidinger: Historische Beschreibung verschiedener Städte und Märkte... 1790, I. Teil, p. 88.

(3) Konzept im Kameralamtsarchiv Waldsee, s. Kasten 188.

(4) Hofkammerprotokoll 1749, Register: Mahlung großen Saals von Mahlern visconti und Contract hierwegen, p. 716, 784, 795. Ich denke diese demnächst zu veröffentlichen und der Person und Tätigkeit Joseph Viscontis noch weiter nachzugehen.

Ein wenig schönes Bild auf die Behandlung des Künstlers sowohl durch den Bauherren als auch durch seine Organe wirft das Feilschen um den Preis und man glaubt es, daß Zick die Wahrheit spricht, wenn sogar ein hochfürstliches Hofkammerprotokoll die Aussage Zicks „er hätte zur Erhaltung seiner reputation diesen nachtheiligen accord eingehen müssen“, wiedergibt. Ja er spricht sogar davon, daß er den „plavon“ der Sala terrena mit „schaden“ gemalt habe. Wenn er damit auch vielleicht etwas übertreibt, so ist doch so viel gewiß, daß der Preis von 1150 Fl. für ein so riesiges Gemälde wie das des Gartensaales eine ungemein niedrige Bezahlung ist, zumal wenn man erwägt, wieviel unglaublich viel höhere Summen G. B. Tiepolo — zum größten Teile doch wohl nur weil er Ausländer war — verlangen konnte. Noch unangenehmer berührt das Handeln um die 12 Rondells in der Sala terrena. 500 fl. für diese 12 recht beträchtlich großen Bilder ist ein Spottpreis. Man begreift es kaum, wie es diese Grandseigneurs, die Bauherren wie Bauleiter doch waren, nur über sich bringen konnten, einem Künstler die schäbige, schülerhafte Behandlung angedeihen zu lassen, die sich darin äußert, daß man ihm ein Douceur verspricht, „wenn er recht schöne und gute arbeit machen würde.“ Dieses Verhalten dem Meister gegenüber ist um so merkwürdiger, als aus dem Hofkammerprotokoll vom 19. 8. 1749, p. 659 hervorgeht, daß man nach dem Ausfall der Malerei in der Sala terrena sogar in Erwägung gezogen hat, dem Meister die Ausmalung in dem großen Saale anzuvertrauen. Daß dies nicht zur Ausführung gekommen ist, mag wohl nicht allein an den Malereien des Meisters gelegen haben. Vermutlich sah man in dem doch nun schon Siebzigjährigen nicht den geeigneten Mann für die hochfliegenden Pläne, zumal man scheinbar den Ehrgeiz hatte, den namhaftesten ausländischen Künstler heranzuziehen.

Tritt man nun zu einer eigenen Beurteilung der Gemälde in die Sala terrena, so ist man überrascht von der festlich-heiteren Pracht der Farben, wie sie noch jetzt erstrahlt und bei ihrem Entstehen einst noch weit lebendiger gewirkt haben muß. Jauchzende Lebensfreude und ehrliches Sichbekennen zum Genießen, gepaart mit feinsten Kultur spricht aus allem, aus der Wahl der Farben, dieser luftig-zarten Töne, jeder Bewegung, jedem Blicke und aus den Handlungen der Gestalten nicht minder. Zunächst beschäftigt einen das Einzelne garnicht. Die Illusion einer noch heiteren, noch lebenslustigeren, noch glücklicheren Welt als der sogar, die sich einst in diesem Raume versammelt hatte und deren Sinn für höchste Lebenskunst, deren Fähigkeit zu ernstestem Streben und berauschendstem, erlesenstem Genusse uns heute nicht anders als mit Neid erfüllen kann, diese Illusion ist es, die uns vor allem umfängt. In der Macht und Unmittelbarkeit, mit der sie uns ergreift, liegt die Schönheit und Berechtigung dieser Kunst. Ihr Streben nach Empfinden und schlichtem Gehalte ist nicht minder hoch als in einer anderen Epoche der Kunst auch; wofern man nur die Freude und das restlose Bejahen des Lebens als ein Gefühl und als einen Ausdruck der Gesinnung gelten lassen will. Ja man möchte sich dazu versteigen, vom Verkünden dithyrambischer Daseinsfreude zu sprechen, wenn man bedenkt, daß es ein Greis gewesen ist, der mit solcher Glut die Schönheit der Jugend, des Lebens und seiner Freuden geschildert hat. Darin steckt Kraft und Größe und in einem besonderen Sinne auch Tiefe. Aber die unerträgliche, unwahre Allegorie, dies ewige Spiel mit Schäfern und Schäferinnen, Götter und Göttinnen und dazu in dem lächerlich gezierten à la mode - Kostüm? Kaum einer derer, die solchergestalt einwenden, leugnet die unzerreißbare Verankerung unserer Kultur in der antiken und wehrt es einer Zeit, diesen Fond mit eigenen Anschauungen und Vorstellungen zu amalgamisieren. Hätten wir nur

wieder eine Epoche wie jene, die mit sicherlich weniger, ungemein weniger kritischem und wissenschaftlichem Verständnisse und Wissen, dafür aber auch mit ungemein stärkerer Intensität in der Antike lebte, der Nährmutter unserer nordischen Kultur für ewige Zeiten!

In dem Saale befindet sich ein zweiteiliges Deckengemälde und in den Gewölbezwickeln der Bogenwände vier größere und acht kleinere supraportenartige Stücke. Dem Eintretenden zeigt sich an der nach dem Garten zu gelegenen Seite an der Decke ein Göttermahl, gegenüber die Ruhe Dianas nach der Jagd (vergl. Abb. 1). Rechts und links ist das Gemälde durch Ballustraden abgeschlossen. An der linken Seite steht die Inschrift: Joann. Zick Monacensis Inv. et Pinx. 1750.

In dem Göttermahle erkennt man sofort den Nachklang an die in der venezianischen Kunst erfundenen und stets gepflegten festlichen Bankette. Zick soll ja bei G. B. Piazzetta in die Schule gegangen sein, eine überall aufgestellte, leider nie begründete Behauptung, der ich bald nachgehen zu können hoffe und die bei einem Vergleiche der Werke Anspruch auf Wahrheit zu haben scheint. Einer Interpretation bedarf das Bild nicht, wie die meisten Barockbilder ja trotz der Fülle ihrer Gestalten ein Hineingeheimnissen von tiefen Vorstellungsgehalten durch die offensichtliche Lust an der reinen Dekoration ex ovo ad absurdum führen. Den Reiz üppig-schöner Frauen und die göttliche Pracht herrlicher Männerkörper wollen alle diese Bilder — selbst die kirchlichen — schildern. So auch dieses. Und dann vor allem durch Farben wirken. Unter diesen sind es ein tiefleuchtendes Blau und ein eigenartiges Rostrot, die in einer gewissen Rhythmik immer wiederkehren. Auf unserem Bilde ist es ein riesiger blauer Mantel der Gruppe mit Bacchus und Mars links und der rote des Merkur rechts, die in diesen zwei Haupttönen das Bild einrahmen.

Bei dem Bilde der Ruhe der Diana ist es die Bildung der Blätter mit ihrer besonderen Form und die schwarzgrüne Farbe, die sehr an ähnliche Erscheinungen bei Piazzetta erinnern. Diana selbst ist in die Hauptfarben Rot (Obergewand) und Blau (Mantel) gehüllt. Innerhalb dieser auch hier mitsprechenden beiden Farben dominiert aber ein wundervolles Grün — dem Landschaftlichen entsprechend — in den Gewändern der Jäger. Äußerst geschmackvoll klingen diese Töne in dem gelben Mantel Neptuns (links) mit dem braunroten des Schäfers rechts aus.

Die 12 Rondells (Abb. 2 und 3) enthalten Genreszenen, in denen Putti ihr Wesen treiben. Auch ihnen möchte ich keine besonderen Deutungen unterschieben, wie es etwa geschehen ist, sie ihrer Zwölfzahl wegen für Symbolisierungen der Monate zu halten. Sie wollen nichts anderes als das reizende Spiel entzückend gesehen und beobachteter Kinderkörper zum Gegenstand haben.

Zum Schluß möchte ich an Hand dieser dem Meister bestimmt gehörigen Gemälde auf einige Charakteristika der Kunst Johannes Zicks hinweisen. Da ist vor allem die noch sehr deutliche Anlehnung an venezianische Vorbilder hervorzuheben, die sich in der Gegenüberstellung des silberweißen Inkarnats der Frauen gegen das rötlichbraune der Männer, in der starken Bevorzugung des Nackten, in der stets fast schwarz gehaltenen Wiedergabe der Schlagschatten innerhalb der Lokalfarben und in der eigentümlichen Bildung der tiefgrünen Blätter äußert. Der gegen die spätere Zeit der Barockmalerei auffallend dunkle Ton der ganzen Farbenskala und das Herausheben einiger in ihrer Sonderheit charakterisierter Töne gehören noch hierzu.

# DIE HOLZSCHNITTE DES BASLER MALERS CONRAD SCHNITT

Von HANS KOEGLER

Mit fünfundzwanzig Abbildungen auf einer Tafel .....

Im neunten Heft des vierten Jahrganges dieser Zeitschrift habe ich unter dem Titel: „Der Meister C. S.“ das graphische Werk des in Basel hauptsächlich in den 1530er Jahren tätigen Monogrammisten C. S. der „Notitia dignitatum“ und der Schweizer Bannerträger zusammengestellt, zunächst ohne Absicht auf Vollständigkeit, vermutlich aber doch in den Hauptsachen. Am Schluß dieser Zusammenstellung sagte ich, daß die Identität dieses Monogrammisten C. S. mit dem aus Konstanz stammenden Basler Maler Conrad Schnitt sehr nahe liege, wenn ich sie auch noch nicht endgültig behaupten wollte. Heute bin ich im bejahenden Sinn einen großen, wohl entscheidenden Schritt vorwärts gekommen.

Über Conrad Schnitt ist, soviel ich bisher weiß, an drei Stellen geschrieben worden. Zuerst von dem auch für Kunst so sehr interessierten Basler Staatsarchivar Dr. Rudolf Wackernagel im „Deutschen Herold“ 1891, Nr. 11, unter dem Titel: „Wappenbücher in Basel“. Daß das bekannte Wappenbuch im Basler Staatsarchiv von Schnitts Hand sei, ist völlig gesichert durch eine Eintragung im Buch selbst, durch eine Urkunde und wohl auch durch Briefstellen; näheres ist bei Wackernagel angegeben, wo auch die wichtigsten Lebensdaten Schnitts angeführt sind, was dann August Bernoulli im sechsten Band der Basler Chroniken ergänzt hat (S. 89ff.). Nach diesen Quellen wurde Conrad Schnitt am 10. Juli 1519 als Maler in die Zunft zum Himmel in Basel aufgenommen. Im Februar 1525 bewarb er sich vergeblich um das Amt eines Kornschreibers; noch vor 1528 verheiratete er sich mit Clara Oesy und im Januar 1528 wurde ihm vom Rat das einträgliche Amt eines Schaffners im aufgehobenen Augustinerkloster verliehen. Im Jahr 1529 machte er unter den Basler Mannschaften den ersten Kappelerkrieg mit, 1530 bis 1534 war er Meister seiner Zunft zum Himmel und trat damit in den Rat ein, dem er bis 1536 angehörte. Während dieser Zeit kam er mehrmals in besondere Ausschüsse, wobei er sich auch als ein fast zu eifriger Förderer der Reformation zeigte. In den Jahren 1532 und 1533, also während der wichtigen Zeit der Wiederherstellung der Universität, die in den vorausgegangenen Reformationswirren völlig darniedergelegen hatte, war unser Maler Conrad Schnitt einer der drei „Deputaten“, welche die vom Rat über die Universität gesetzte Behörde bildeten. Mit Recht hebt Wackernagel das Amt des Deputaten als Schnitts wichtigste Funktion hervor, die in ihm einen Mann von Einsicht und Bildung vermuten lasse. Der Kunsthistoriker D. Burckhardt hat dagegen in seinem kurzen Artikel im Schweizerischen Künstlerlexikon<sup>1)</sup> aus diesem wichtigen Hinweis wohl zu wenig gemacht, er läßt Schnitt außerdem „seines Zeichens offenbar nur Flachmaler“ sein.

Das Amt eines Deputaten für die Angelegenheiten der Universität behielt Schnitt übrigens auch noch bei, als er 1536 aus dem Rat ausschied. Schnitt starb im November 1541, ein Sohn Augustin trat als Maler 1546 in die Himmelzunft, eine Tochter Susanna heiratete den Goldschmied Vergilius Warinschlager.

Conrad Schnitt war, wie sein Wappenbuch und zeitgenössische Urteile beweisen,

(1) Schweizerisches Künstlerlexikon, redigiert von Carl Brun. Frauenfeld, III. Bd., S. 79. — D. Burckhardt hat unter den Literaturangaben die „Basler Chroniken“ übersehen, in deren 6. Band, der schon einige Jahre früher erschienen war, Schnitts Chronik samt vielen Lebensnachrichten veröffentlicht worden waren.



ein eifriger Heraldiker und Genealoge, er stand mit Gelehrten wie Gilg Tschudi und Johannes Stumpf in Verkehr, hat augenscheinlich Latein verstanden und sogar eine heute noch erhaltene Chronik<sup>1)</sup> geschrieben, in der auch sein Wappen von seiner Hand gemalt vorkommt. Dies weist zusammen mit seinem Amt als Deputat doch ausdrücklich auf einen geistig höher stehenden Mann hin, dem man, da er doch von Beruf Maler war, auch in seinem Fach eher die höhere Laufbahn und nicht bloß den Handwerker hätte zutrauen sollen, der bloß einmal ein „gut gezeichnetes und flott in Farben ausgeführtes Wappenbuch anlegte“ (Schweizerisches Künstlerlexikon S. 79). — R. Wackernagel hat denn auch, unabhängig von vorgefaßten Meinungen, dem frischen Eindruck des Wappenbuches Wort gegeben, obwohl ihm von weitergehender künstlerischer Tätigkeit Schnitts auch nichts bekannt war; es heißt an der betreffenden Stelle im „Deutschen Herold“: „Die Ausführung ist im Ganzen eine vortreffliche. Die Zeichnung der Wappen und Helmzierden ist frei von aller Befangenheit und zeigt den sicheren geübten Meister; einzelne Zeichnungen, namentlich der Helmzierden, sind geradezu von künstlerischer Schönheit; weniger sorgfältig ist die Malerei“.

Nachdem ich nun das Holzschnittwerk des fortlaufend für Basel tätigen Monogrammistens C. S. zusammengestellt hatte und fand, daß es sich zeitlich mit der Lebenszeit des Malers Conrad Schnitt in Basel deckt, und nachdem ich dieses Werk des C. S. mit dem sicheren Wappenbuch des Conrad Schnitt verglichen hatte und fand, daß sich auch der Stil beider, so weit sich Vergleichspunkte ergeben, deckt, und nachdem wir in dem Maler Conrad Schnitt einen Mann höherer Bildung erkennen müssen, war ich innerlich von der Identität des Monogrammistens C. S. und des Malers Conrad Schnitt bereits überzeugt, zumal mir Herr Staatsarchivar Dr. R. Wackernagel<sup>2)</sup> aus seinen umfassend angelegten Basler Kollektaneen die wichtige Gegenprobe mitteilte, daß bisher aus der Zeit von ungefähr 1530 bis 1545 kein anderer Maler, Zeichner oder Formschneider mit den Initialen C. S. in Basel bekannt sei, als Conrad Schnitt. Daß ich in meinem oben zitierten Aufsatz über das Holzschnittwerk des Monogrammistens C. S. die Identität desselben mit Conrad Schnitt noch nicht endgültig behauptete, hatte darin seinen Grund, daß man unter den vielen über C. Schnitt überlieferten Nachrichten keine hatte, welche ihn ausdrücklich als wirklichen Künstler, als Kunstmaler, wie man heute in der Schweiz sagt, beglaubigte. Diese Nachricht, das ist das Entscheidende, haben wir aber jetzt, und somit kann ich die Identität als eine beweisbare Behauptung aufstellen.

Die Nachricht ist keineswegs verborgen, sondern sie steht in dem sogenannten Inventar B. des ehemaligen Amerbachischen Kunstkabinettes<sup>3)</sup> in Basel. In diesem Inventar von 1578/79, das die Handzeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche umfaßt, steht: „C. Schnit“ als offenbar gleichberechtigter Meister angeführt mit fast allen unseren bekannten deutschen Graphikern; es gehen dem „C. Schnit“ in der Aufzählung unmittelbar voran: „H B G 1534“ (Hans Baldung Grün), „H S : J S.“

(1) Kritische Ausgabe von August Bernoulli im 6. Band der „Basler Chroniken“, Leipzig, S. Hirzel 1902, S. 87 ff. — Von dem gemalten Doppelwappen dieser Chronik sagt A. Bernoulli S. 166, daß „seine Ausführung ganz an Schnitts Wappenbuch erinnere“. Diese richtige Beobachtung kann man dahin bestätigen, daß in dem Doppelwappen der Chronik eine sehr gute eigenhändige Arbeit Schnitts zu erkennen ist. (Detailabbildung: siehe auf der Abbildungstafel 27 den ersten Kopf links oben.)

(2) Für diese Mitteilung und überhaupt für hilfsbereite Förderung meiner Untersuchung über Conrad Schnitt bin ich Herrn Dr. Rudolf Wackernagel aufrichtigen Dank schuldig.

(3) Die Amerbachschen Inventare, in der Ausgabe von Prof. P. Ganz und Dr. E. Major, Basel 1907, S. 36.

1536“ und das Zeichen der Schaufel (Hans Leonhard Schüpfelin), „Albr. Glockendon“. Es folgen dem „C. Schnitt“ unmittelbar nach: „N. Hogenb.“, „J.B.:H.B. 1529“, „H.C.B. 1526“, „H.S.B. 1548“ (Hans Sebald Beham) usw. — Daß es sich hier speziell um Holzschnitte handle, ist nicht gesagt, es könnten schließlich auch Handzeichnungen gemeint sein, was aber gleichgültig ist, denn soviel traue ich meiner eigenen Stilkritik schon zu, daß ich nichts weiter brauchte als die Nachricht, daß Conrad Schnitt überhaupt als ein echter Künstler neben den anderen galt.

Wer nun meine Identitätsbehauptung nicht zur seinigen machen will, der überbürdet sich zugleich die Aufgabe, das nunmehr durch das Amerbachsche Inventar beglaubigte Kunstschaffen des Conrad Schnitt irgendwoanders unter den Monogrammisten C. S. nachzuweisen, und nicht unter dem in Basel gleichzeitigen, stilistisch mit dem Wappenbuch<sup>1)</sup> übereinstimmenden Werk unseres Monogrammisten C. S. der Notitia dignitatum und der Schweizer Bannerträger. Ich bin aber überzeugt, daß es zu solchen Umwegen nicht kommen wird, sondern daß die deutsche Graphik um das stattliche Werk einer glücklicherweise gut beurkundeten Persönlichkeit bereichert wird und stelle eine Monographie über C. Schnitt in Aussicht. Damit ich aber mit meiner Ansicht über die stilistischen Zusammenhänge einstweilen nicht ganz unkontrollierbar operiere, gebe ich auf der zugehörigen Abbildungstafel einige wenige Proben aus Conrad Schnitts Wappenbuch und aus den Holzschnitten des Basler Monogrammisten C. S. — Es ist nicht zu vergessen, daß das Wappenbuch 3750 hingezzeichnete und kolorierte Wappen enthält, also naturgemäß flüchtigere, weniger ausführende Arbeit zeigt, als die auf Bestellung hin vollkommen durchgeführten Holzschnitte.

Die zwei Abbildungen links in dem obersten Abbildungsstreifen zeigen Mohrenköpfe aus der Chronik und dem Wappenbuche Schnitts in verwandter Auffassung mit dem dritten Mohrenkopf aus einem der signierten Bannerträger. Augen und Nase dieses Bannerträgers leiten zu dem wichtigen Gesichtstypus des Mädchens aus dem Wappenbuch hinüber, der rechts daneben abgebildet ist. Die ganze Bauart des Kopfes dieses Mädchens sowie seine verdickten Augenlider und geschwollene Nase findet man deutlich in dem Windkopf aus einem der Ptolemäus-Holzschnitte wieder und darunter in den zwei gekrönten Frauenköpfen aus den Holzschnitten der Notitia dignitatum, ebenso links davon in den zwei Kinderköpfen des großen Alphabetes<sup>2)</sup> von 1540.

(1) Schnitts Wappenbuch war nachweislich nie in Amerbachschem Besitz, kann also nicht das in jenem Inventar bezeugte Werk Schnitts sein. Unter den anonymen Zeichnungen der Basler Kunstsammlung, die aus dem Amerbachschen Kabinett stammen, befindet sich keine, die überzeugend auf den Stil Conrad Schnitts hinwiese, es ist nichts ganz deutliches zu finden, am ehesten könnte man noch bei einigen Blättern aus Holbeins Schule an ihn denken, aber das will ich lieber aus dem Spiel lassen. Mit den Initialen C. S. (getrennt) ist nur eine große Zeichnung mit dem allegorischen Raub der „Europa“ versehen, die etwa zwischen 1520 und 1524 anzusetzen ist, also einer Zeit angehört, aus der man über Schnitts Stil noch allzu wenig weiß, außer dieser möglichen Zeichnung selbst. — In dem ausführlichen, etwa 200 Seiten starken Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche des Amerbachschen Kabinetts wird Schnitts Name nicht genannt, von seinen Werken kommt darin allerdings die Schweizerkarte Gilg Tschudis vor, aber ohne Künstlernotiz. Es ist also nicht zu entscheiden, ob mit der Nennung im kurzen Inventar B. Handzeichnungen oder Schnitte gemeint waren. Übrigens sind die inventarisierten Bestände des Amerbachschen Kabinetts heute nicht mehr lückenlos in der Basler Kunstsammlung nachweisbar, so fehlen z. B. das Mondinstrument Sebastian Münsters von 1529 und die Sophianus-Karte von Griechenland in der Ausgabe Oporins von 1544, oder von den Holbeinschen Holzschnitten das Lutherbildnis in Rundform, das ich neulich in Bernhart Brandts „Volkummen Begriff aller lobwürdigen Geschichten“ (Basel, bei Kündig 1553) wieder auffand.

(2) Reproduziert in den Holbein-Initialen von Schneeli und Heitz als Nr. XXXV.

In der mittleren Abbildungsreihe sieht man links auffallend übereinstimmende bärtige Männertypen; zunächst ist links der gekrönte Kopf aus einem signierten Holzschnitt der *Notitia dignitatum*, und darunter der entsprechende Typus aus dem Wappenbuch, sodann der große barhäuptige Holzschnittkopf aus Sebastian Münsters *Kosmographie* mit einer rechts davon abgebildeten Parallele aus dem Wappenbuch.

Die vielen kleinen Köpfe rechts zeigen dann zu zwei feiner empfundenen, mit markanten kleinen Hakenstrichen gezeichneten Holzschnittköpfen eines jungen Mannes und eines Engels aus der *Notitia dignitatum*, eine Reihe von sechs gleichgezeichneten Köpfen gleichen Schlages aus dem Wappenbuch. Man ist gezwungen, mit Kopftypen zu arbeiten, weil die Helmzierden des Wappenbuches eben keine ganzen Figuren, sondern nur Oberkörper, meist ohne Arme, tragen. Nicht unerwünscht werden da wenigstens die Federn des untersten Abbildungsstreifens zeigen, daß auch Gegenstände in ebenso einleuchtender Weise den gleichen Duktus der Hand und die gleichen Formvorstellungen bezeugen. Die kleine Abbildung ganz unten links aus dem Wappenbuch zeigt bei großer Vereinfachung doch die gleiche Stafelung und Bewegung wie der große Federbusch des signierten Bannerträgers ganz rechts, und die Federn des mittleren reicheren Busches aus dem Wappenbuch stimmen in der zeichnerischen Einzelausführung mit der aufrechten Feder auf dem Helm des gleichfalls mit C. S. signierten Bannerträgers links davon doch äußerst genau überein. So glaube ich, kann angesichts aller äußeren zusammentreffenden Umstände die künstlerische Identität des Conrad Schnitt mit dem Basler Monogrammisten C. S. für sicher gelten<sup>1)</sup>.

(1) Wenn durch fortschreitende Untersuchung die vorher in Anmerkung erwähnte Zeichnung mit dem Raub der Europa sich als sichere Arbeit des Conrad Schnitt ergeben würde, so wird dann auch die Frage zu prüfen sein, wie weit einige Basler Holzschnitte von etwa 1521 bis 1524 mit Conrad Schnitt zusammenhängen; solche Holzschnitte wären etwa „das Mönchskalb vor Papst Hadrian“, oder die Illustrationen zu Gegenbachs „History vom Pfarrer, Geist und Murner“ und andere stilistisch zugehörige Illustrationen in Gengenbachischen Druckwerken, vielleicht auch einige bei Lamparter 1521 erschienene Holzschnitte. Das alles soll aber nichts weiter, als eine Richtung angeben, in der man suchen und prüfen müßte.

# MISZELLEN .....

## EINE ZEICHNUNG DES THEODOKOPILOS (Albertina).

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Das gegenwärtig außerordentlich gesteigerte Interesse für Theodokopulos' Kunstwerke und Kunstweise bringt auch nach und nach einiges Zeichnungsmaterial an den Tag. Wir sind hier so wie überhaupt bei allen spanischen Zeichnungen recht übel daran. Da die offenen und verborgenen Schätze Spaniens noch nicht behoben und bearbeitet sind, so fällt es auch der Forschung in Deutschland schwer, ihre kümmerlichen Reste mit den richtigen Namen zu versehen, und es ist interessant zu beobachten, wie fast alle deutschen oder ausländischen Handzeichnungs-Publikationen den spanischen Meistern wissenschaftlich ausweichen. Es wäre wohl sehr zu wünschen, daß die auf spanische Kunst eingeschossenen deutschen Fachleute auch einmal eine kritische Auswahl guter Handzeichnungen spanischer Meister in grundlegender Weise wagen würden. Ihr Verdienst wäre ein dauerndes.

Die Erkenntnisschwierigkeiten bei El Greco sind etwas geringer, seine bizarren, oft krankhaft gestreckten Formen werden es ermöglichen, seine Handzeichnungen von den italienischen Bezeichnungen, unter denen sie verborgen liegen, zu befreien, um wenn auch im bescheidensten Maße ein vorläufiges Oeuvre anzulegen. In der Ausgabe Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und a. S. veröffentlichte ich einen männlichen Kopf, der zuerst unter Caracci ging und von Suida Greco zugeschrieben wurde. H. Kehrler brachte im letzten Septemberheft dieser Zeitschrift die angeblich einzige Zeichnung des Meisters aus der Madrider Nationalbibliothek, die Figur eines Johannes Ev., welche bereits freilich in recht schlechter Abbildung in dem 1908 erschienenen Werke Cossios publiziert war. Ich reihe hier eine dritte an. Dieselbe (Tafel 28) trug den Namen Titian, so lautet wenigstens eine alte Bezeichnung unten am Rande unter der später darüber gesetzten rätselhaften Inschrift<sup>1)</sup>. Auf der Rückseite standen versuchsweise Benennungen wie Domenichino oder Billiverti. Unter diesen schwankenden Bezeichnungen kam das Blatt 1907 als unbekannter Italiener mit mehreren anderen

(1) Kohleentwurf, noch deutlich sichtbar, mit braun gewordener Tinte geseichnet und braunschwarz getuscht. Inv.-Nr. 21200, 34×23 cm. Von der lieblosen Hand eines „Kunstverständigen“ gewaltsam in vier Stücke zerrissen, dann von einem anderen Besitzer wieder zusammengefügt, aber ohne richtigen Zusammenhang, so daß z. B. die Faltenzüge jenseits der Risse nie eine Fortsetzung fanden. Die Abbildung ist aber bereits nach der in der Albertina vollzogenen Restaurierung gemacht. Ohne Wasserzeichen.

Skizzen in die Albertina und wurde erst gelegentlich seiner Bearbeitung zu einem echten Theodokopulos. Es war dies nicht besonders schwierig, denn die Zeichnung zeigt bereits alle Eigentümlichkeiten und Schrullen des Meisters, wie sie in Venedig unter Tizian, Tintoretto und Bassano anhuben und sich in Mittelitalien fortsetzten, Manieriertheiten, doch noch ohne krankhafte Steigerungen, überlange Oberkörper, dünne gestreckte Hälse, aufgeregte Bewegungen, laute Affekte, die sich durch Aufreißen von Augen und Mund äußern.

Bedarf es hier auch keiner weiteren Beweise für die Echtheit, so stützt die unten sichtbare und über die früher vorhandene Notiz „Titian“ gesetzte Signatur in anscheinend griechischen Buchstaben die Zuschreibung. Diese sinnlose Aufschrift deutete ich mir in der Weise, daß ein Besitzer die vielleicht ehemals richtige Bezeichnung durch Beschneiden des Blattes — und es ist an allen Seiten verschnitten — entfernte und in Unkenntnis der merkwürdig verschlungenen Buchstaben El Grecos sie wieder nach bestem Können darauf setzte. Wenigstens läßt sich aus den letzten Zeichen, aber nur an der Hand echter Signaturen, noch ein *ουλος κρ* herausdeuten (Siehe: Signaturentafel bei M. B. Cossio, El Greco Taf. II).

Die Komposition bewegt sich streng nach italienischem Schema. Die Madonna in der Mitte, etwas höher auf Wolken schwebend, und um sie symmetrisch gruppiert stehend und kniend, Johannes Evangelista und Papst Gregor (links), Maria Magdalena und Antonius (rechts). Zwischen den Heiligen in der Mitte ein Durchblick in eine Landschaft. Pentimente, wie der rechte Arm der Jungfrau, die rechte Hand des Papstes, Varianten in den Konturlinien des Jesukindes beweisen das Durchringen der richtigen kompositionellen Formen und schließen jeden Gedanken an eine Kopie aus.

Wollte man sich nach etwaigen Vorbildern für derlei Konversationsbilder mit einer schwebenden Madonna umsehen, so käme in erster Linie der Typus der römischen Schule in Betracht. Raphael bildete hier mit seiner Madonna da Foligno gewissermaßen den Ausgangspunkt, und endlose Reihen von Nachahmungen folgten diesem berühmten Andachtsbilde bis herauf in die neuerömische Schule. Als Theodokopulos 1570 nach Rom kam, wie wir aus dem Briefe des Julio Clovio erfahren, fand er diese Art Madonnen mit den üblichen vier Heiligen bereits in vielen Varianten vor. Um diese Zeit müssen wir auch die Entstehung der Zeichnung ansetzen. Joseph Medert

## ZU MATTHIAS GRÜNEWALD.

Aus den umfänglichen Kollektaneen zur Kunst- und Kulturgeschichte, welche Sulpiz Boisserée aufspeicherte, will ich heute schon, vorgreifend eine Notiz bekannt geben, die vielleicht der Grünewald-Forschung Nutzen bringt. Der Bildersammler unter den deutschen Romantikern schreibt nämlich in Band M 2, „Mahlereien in Deutschland, Italien u. s. w.“ (Kölner Stadtarchiv), S. 44/45: „Bey Kammerherrn v. Holzhausen zu Frankfurt. Kleines Bildchen c . . . 2 Fuß: 12 Z. breit worauf ein Blinder, der von einem Knaben über das Eis geführt, durch 2 Mörder erschlagen wird, ganz so wie Sandrart ein gleiches Bild von Grünewald beschreibt mit diesen Zeichen: (welches auf der Reise nach Schweden soll untergegangen seyn, Holzhausen behauptet, es käme aus Dänemark her)“.

Die Bezeichnung des Gemäldes hat Sulpiz daneben sorgsam vermerkt. Es ist zunächst die Signatur des Philipp Uffenbach (P V O S verbunden) — vgl. J. Heller, Monogrammen-Lex. 1831, S. 311, Nagler, Monogrammistens IV 1881, Nr. 3407 — darunter 1520 und zum Schluß G in M.

Die leider undatierte Angabe ist in mancher Hinsicht von Wichtigkeit und darf auf keinen Fall übersehen werden. Als ein verständiger Beobachter war Sulpiz Boisserée zeitlebens bemüht, mit redlichem Eifer und durchaus nicht kritiklos, den Denkmälerbestand zu bereichern und zu sichten. Seine bestimmt gefaßten Aussagen über Gegenwärtiges, Tatsächliches können als zuverlässig angenommen werden, so gern er allerdings große Namen auf den Lippen führte. Die Täuschung durch ein Falsifikat ist in unserem Fall ausgeschlossen, und doch besaß der Freiherr von Holzhausen auf der „Oed“ in diesem Stück bestimmt kein Original des „deutschen Correggio“.

Die Ausstellung der Galerie Holzhausen im Städtischen Institut (1911) bestätigte zwar nicht unmittelbar Boisserées Angaben, doch sie brachte eine wichtige Ergänzung. Man sah eine Komposition, die wahrscheinlich einst das Gegenstück zu der beschriebenen Szene gewesen ist<sup>1)</sup>. Die Gruppe der Klagenden am Fuße des Golgatha, datiert 1588 (die letzte Ziffer undeutlich) und wieder versehen mit der Signatur des Philipp Uffenbach, überraschte durch eine kraftvolle koloristische Haltung, eine Charakteristik der Gestalten, die sich entschieden von Grünewald herleitet. Der Enkelschüler hat eine alte Darstellung zeitgemäß umgewandelt und

(1) Die Maße passen zwar nicht zu den Angaben Boisserées, doch sind diese selten ganz genau und gehen meist nur auf allgemeine Schätzung zurück. — Vgl. auch „Chronologie der Kunstgeschichte“, zwei Mappen aus Boisserées Besitz. (Legat H. Hüffer, Kgl. Univ.-Bibl., Bonn.)

sich dabei über das gewohnte Niveau seiner Leistungen weit erhoben. „... das dritte Blatt war etwas imperfecter / als vorige zwey / und sind sie zusammen Anno 1631. oder 32. in damaligem wilden Krieg weggenommen / und in einem Schiff nach Schweden versandt worden / aber neben vielen andern dergleichen Kunststücken durch Schiffbruch in dem Meer zu Grund gegangen“<sup>1)</sup>.

Bei dem Gemälde des Philipp Uffenbach, das Boisserée bei Holzhausen sah, scheint der Anschluß an Grünewald über eine Vermutung hinausgehoben, ja für den Leser der „Teutschen Akademie“ sogleich kenntlich gewesen zu sein.

Für die Absicht, ein Meisterstück der Malerei genau zu reproduzieren und sich allzeit gegenwärtig zu halten, spricht schon die Aufnahme des Entstehungsdatums (1520<sup>2)</sup>) nebst der Signatur des Urhebers der Komposition. Doch was enthielt diese nun eigentlich als Sujet?

Joachim von Sandrart berichtet: „Auf ein anderes Blatt war gebildet ein blinder Einsidler / der mit seinem Leitbuben / über den zugefrorenen Rheinstrom gehend / auf dem Eis von zween Mördern überfallen / und zu todt geschlagen wird / und auf seinem schreyenden Knaben ligt / an Affecten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen; . . .“

Wie kam nur die Abbildung eines Verbrechens, das sich in der Nähe, auf der winterlichen Eisfläche des Rheins zugetragen, über den Altar? Die Auftraggeber des 16. Jahrhunderts hielten sich zu solchem Bedarf doch sonst stets an Bibel oder Legende. Woraus wurde ferner die Blindheit des Eremiten ersichtlich, der sterbend auf dem Leib seines Führers lag?

Prüft man nach dem Bericht die einzelnen Elemente, aus denen die wildbewegte Szene, als ein Figurenknäuel sich zusammensetzte, so kann es kaum mehr fraglich bleiben, daß vom Maler gar nichts anderes als der Tod des Dominikanerheiligen

(1) J. v. Sandrart, Teutsche Akademie, neue Ausgabe 1774, III. 2, p. 228 f. Die Originale der Mainzer Dombilder konnten auch S. (geb. 12. V. 1606 zu Frankfurt) nur aus Jugendeindrücken noch erinnerlich sein. — J. L. Sponse, Sandrart „Teutsche Akademie“, Dresden 1896.

(2) H. A. Schmid, Die Chronologie der Werke Grünewalds im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ XXXII, 1909, S. 414. „Zum Teil schon vor 1525, vermutlich die Bilder für den Mainzer Dom“. — Vergl. auch Heinrich Alfred Schmid, „Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald“, Straßburg 1907 ff. — Entwürfe und Einzelstudien zu den Mainzer Altargemälden scheinen nicht erhalten; auch ließ sich bisher keine Stichreproduktion, wie die von R. Sadeler nach dem Kreuzigungsbild bei Herzog Wilhelm von Bayern von 1605 nachweisen. — Eine annähernd gleichzeitige Darstellung der Ermordung des Petrus Martyr befindet sich in der Paulinerkirche zu Leipzig. Vgl. C. Gurlitt, „Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen“, H. 17 (1895), S. 97.

Petrus Martyr († 1252) gemeint war. In einer Wildnis sah man den Überfall eines Gesalbten, der mit brechenden Augen und tastender Hand (laut der Legende) das Credo mit dem eigenen Blut auf den blanken Boden schreibt, dann ferner die erhobenen Schwerter Gewalttäter und den niedergestürzten angstvollen Gefährten.

Möge dieser Versuch einer Interpretation es den Forschern erleichtern, Philipp Uffenbachs Kopie der merkwürdigen Darstellung wieder aufzufinden.

Die Sammlung Holzhausen hat manches von ihrem früheren Bestand eingebüßt. Eine Anzahl Gemälde ist verkauft worden. Sulplz Boisserée erwarb schon 1811 von dem Kammerherrn das Bild der Herodias von Lucas Cranach (Höhe: 1' 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub>" , Breite: 1' 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub>" ), „von welchem das darauf befindliche Haupt Johannes wegen allzu großer Beschädigung abgesägt worden“. Amalie von Hellvig, geb. Freilin von Imhoff in Friedrich Schlegels „Deutsches Museum“ III, Wien 1813, S. 288. — Joseph Heller, „L. Cranachs Leben und Werke“ 1854, S. 88; Waagen, „Kunstwerke und Künstler in D.“ I, 1843, S. 113. Lithographie von N. Strizner 1825, Nürnberg, Germanisches Museum, Nr. 217; Werkstattarbeit, z. T. übermalt. — Ebenso 1815 „ein Brustbild der Maria, einfacher Hintergrund, scheint ein Bruchstück aus einer Verkündigung“ (Höhe: 1' 8" , Breite 1' 2").

Ferner befand sich in der Sammlung Holzhausen ein Hieronymus, dem Michel Wohlgemut zugeschrieben und eine Tafel, datiert 1437, mit der lebensgroßen Gestalt des hl. Bartholomäus.

Vermutlich war es Friedrich Schlegel, der in einem Schreiben vom 9. Mai 1808<sup>1)</sup> Sulplz zuerst auf die Galerie hinwies:

„In Frankfurt sah ich die Sammlung eines Schöffen von Holzhausen, kommen Sie durch, so versäumen Sie diese ja nicht. Es sind viele altdeutsche Bilder darin. Ein angeblicher Dürer schien mir dessen nicht ganz würdig und das bekannte Zeichen also falsch („Franciscus, den Holzhausen für Dürer ausgibt“, a. a. O., S. 132). Ein großer Cranach aber, ein Urteill Salomonis, gehört unstreitig zu den sehr guten altdeutschen Bildern, die ich je gesehen. Er hat noch viele altdeutsche Bilder, die er aber bisher so schlecht geachtet, um einen goldenen Rahmen daran zu wenden. Nun hat er aber versprochen, Alles aufzustellen“.

Eduard Firmenich-Richartz.

(1) „Sulplz Boisserée“ I, Stuttgart 1862, S. 51. — Lucas Cranachs „Christus als Kinderfreund“ konnte allerdings schlimmer wie hier kaum verkannt werden.

## ZU LEONARDO DA VINCIS BRUST-BILD EINES ENGELS. (Monatshefte für Kunstwissenschaft IV., Dezember 1911.)

Herrn Dr. Gronau verdanke ich die folgende wertvolle Notiz, die er einem 1570 aufgestellten Inventar der Medici entnahm:

Uno quadro entrovei una testa di San Giovanni di mano di Lionardo da Vinci. (Arch. di Stato di Firenze, Guardaroba, Filza 73.)

Weil diese Aufzeichnung nur zwei Jahre später fällt als die Drucklegung des Passus bei Vasari, so darf als sicher gelten, daß es sich um jenes Bild handelt, das Vasari als „Engel“ benannt hat.

Durch die vorstehende Notiz glaube ich aber meine Annahme, daß auf dem ursprünglichen Bilde Leonardos ein Engel und nicht der S. Johannes-B. dargestellt war, durchaus nicht erschüttert, wie denn auch Georg Gronau seinen Fund einfach als eine Bestätigung des Vasari bezeichnete.

Es handelt sich nicht allein darum, den Wert zweier Zeugnisse abzuwägen, von denen das eine von einem ernsten Schriftsteller stammt, der das Bild bewundert und genau beschrieben hat, während das andere nur die Notierung irgendeines herzoglichen Beamten ist, der den Besitz seines Herrn aufzeichnet! Die zum Himmel weisende Hand, der zur Herstellung des Gleichgewichts der Komposition geforderte Flügel, die Zeichnung des Leonardoschülers aus dem Anfang von 1507, das deutlich angegebene leichte Gewand auf der Handzeichnung in Venedig und die Kopie in Petersburg sind unbestreitbare Zeugnisse von ausreichender Beweiskraft, daß der ursprüngliche Gegenstand der Komposition ein Engel war.

Ich glaubte schon darauf hinweisen zu dürfen, daß diese Einzelgestalt eines Engels für die damalige Zeit ikonographisch höchstwahrscheinlich ein Novum war, eine Idee, welche dem die Allegorie liebenden und in poetisch-sinnvoller Vertiefung stets seine eigenen Wege gehenden Genius des Leonardo entsprungen sei. Deshalb war ein Irrtum des Beamten wohl vermeintlich, zumal da die Flügel von dem dunklen Hintergrund sich wenig abhoben und ferner, weil schon in Leonardos Werkstatt die Komposition in den den Florentinern so vertrauten Patron ihrer Stadt umgewandelt und durch Kopien mannigfach verbreitet war.

Welches Kreuz für die Forscher ungenaue Titel in früheren Verzeichnissen bilden, könnte gerade die Leonardo-Literatur mit starken Beispielen belegen. Ich beschränke mich auf die eine Bemerkung, daß Du Rameau, einer der Direktoren der Louvre-galerie, in einem Verzeichnis des Jahres 1784 die

Halbfigur von Leonardos S. Giovanni unter dem Titel „une vierge“ aufführt. (Engerand, l. c. 8.)

Es ist mir noch der Gedanke gekommen, ob die bekannte Notiz in Franc. Albertinis Memoriale von 1510 auf das von Vasari beschriebene Brustbild eines Engels gedeutet werden könnte. Es heißt dort: *Lascio (ich übergehe) in Sancto Salvi tavole bellissime, et un angelo di Leonardo Vinci.* (Racc. Vinc. VI, 136.)

Es wäre ja nicht unmöglich, daß das spätestens 1509 vollendete Bildchen im Kloster oder vielleicht sogar in der Kirche S. Salvi hing. Aber wir wissen, daß in dieser Kirche sich das berühmte Altargemälde der Taufe Christi befand, auf dem Leonardo als Gehilfe des Verrocchio einen der knieenden Engel nach eigenem Empfinden vollkommen umgestaltet hatte. Aus Vasaris wohl etwas übertreibender, aber im wesentlichen zuverlässiger Darstellung geht hervor, daß dies Bild gerade durch diese Schöpfung des jungen Leonardo eine große Berühmtheit erlangt hatte. Deshalb ist es recht wohl verständlich, wenn Albertini auf diese Sehenswürdigkeit von Florenz aufmerksam machte, indem er nicht die Darstellung der ganzen Komposition, sondern nur deren vorzüglichsten, famossten Teil nannte — wie das heute noch in der Akademie von Florenz oft genug geschehen wird.

Herr Baron v. Liphart hatte die neue Freundlichkeit, mir mitzutellen, daß der Restaurator H. Siderow, der 1888 die Petersburger Kopie auf Leinwand übertrug, erkläre, er habe das Brett neu gefunden und auf der Rückseite bemalt, um die Neuheit zu verdecken. Diese Wahrnehmung sei aus Subordinationsrücksichten dem Herrn Somof nicht kundgegeben, weil dieser das Bild für alt gehalten habe.

Bei allem Respekt vor dieser so bestimmten Aussage möchte ich doch erwidern, daß das Bild für meine und andere Augen so starke und von dem ursprünglichen Stil abweichende Ausbesserungen aufweist, daß man es für eine einheitliche Fälschung aus der Zeit des Empire — welcher auch der Charakter nicht entspricht — doch nicht ansehen kann. Auch die Geschichte des Auftauchens der Kopie spricht dagegen. Ob man ein Brett, das mindestens 100 Jahre alt ist — denn sicher hätte

ein Fälscher sich keines ganz neuen bedient — von einem 300 Jahre alten so leicht und mit Sicherheit unterscheiden kann, vermag ich nicht zu beurteilen.

Im Dezemberheft des Burlington Magazine publizierte Mr. Herbert Cook aus englischem Privatbesitz ein bisher unbekanntes Bild des S. Johannes in der Wüste, das auf das Exemplar beim Earl of Crawford zurückgeht, aber erheblich größer ist. Hochformat und ruhiger landschaftlicher Hintergrund sind Vorzüge, aber Zeichnung und Modellierung sowie Ausdruck sind weniger fein.

Die von mir nach Müller-Waldes Beispiel im Besitz von Mr. Haveburn kurz zitierte Nachbildung des Ambrosiana-Johannes gehört, wie Mr. H. Cook mir freundlichst mitteilt, Mr. H. B. Hewetson in London, den auch der Katalog der Winter-Exhibition of Early Italian Art 1893/94 als Besitzer verzeichnet.

Meine Deutung, daß wir in dem von Amoretti aufgeführten „Verkündigungengel“ eine Wiederholung der von Vasari beschriebenen Komposition erkennen dürfen (537), ist in einem Referat in der „Kunstchronik“ 1912, S. 191, als „sehr gewagt“ bezeichnet. Ich meine aber, wenn Emil Jakobsen noch im Jahre 1902 die Schülerzeichnung als Verkündigungengel auffassen konnte, so dürfen wir in dem kurzen Zitat des Katalogs von Amoretti denselben Irrtum noch eher vermuten. — Die vorgeschlagene Lösung: A. habe mit dem Titel „angelo in atto d'annunziare B. V.“ ein vollständiges Verkündigungsbild bezeichnen wollen, ist undenkbar; die andere Deutung: es habe ihm die Teilkopie einer Verkündigung vorgelegen, dürfte heute weniger Beifall finden als früher.

Was die Bemängelung der Konstatierung von Übermalungen an der Hand von Photographien anlangt, so ergeben gerade die bei seitlichem Reflexlicht aufgenommenen „schlechten“ Photos klarere Resultate als die Besichtigung der Originale. Eine zur Reproduktion ungeeignete zweite Aufnahme war in jener Hinsicht noch wertvoller und ließ auch, wie Herr v. Liphart schrieb, die Flügel besser erkennen als das Gemälde.

S. 544 ist infolge eines Lapsus calami St. Cloud statt „Cloux“ gedruckt worden. E. Möller.

# REZENSIONEN .....

## GOETHE ALS ZEICHNER.

Im Jahre 1815 fanden Verhandlungen zwischen Goethe und dem Radierer Jac. Wilh. Roux statt über eine illustrierte Ausgabe der italienischen Reise. Roux sollte die Zeichnungen Goethes und seiner römischen Freunde radieren und die Blätter sollten als Beiheft der italienischen Reise erscheinen. Der Plan kam damals nicht zur Ausführung, und so sind nahezu 100 Jahre vergangen, bis jetzt der Insel-Verlag, der Erfüller so mancher unerfüllt gebliebenen Goethischen Wünsche, eine Ausgabe der italienischen Reise darbot<sup>1)</sup>, geschmückt mit den Zeichnungen Goethes, seiner Freunde und Kunstgenossen, zusammengestellt von George von Graevenitz, dem trefflichen Kenner des Goethischen Italiens.

Wir haben nichts verloren bei dieser fast hundertjährigen Verzögerung. Denn statt einer Gabe aus zweiter Hand, die die Goethischen Skizzen ähnlich „abgerundet“ und vielleicht verflacht hätte, wie es später die Radierungen von Lieber und Holdermann taten, haben wir jetzt originaltreue Reproduktionen aller, auch der verrietensten Blättchen vor uns.

Woher diese Blätter im einzelnen stammen, und wie sie ausgewählt wurden, mag hier außer Betracht bleiben. Darüber geben das Nachwort und die Anmerkungen von Graevenitz bestens Auskunft. Auch von den Arbeiten der Freunde, Hackert, Kniep, Tischbein usw. will ich nicht sprechen. Ich möchte hier die Frage aufwerfen nach dem rein künstlerischen Wert der Goethischen Zeichnungen, oder, mit anderen Worten, fragen: Hätten diese Blätter auch Wert, würden sie die Reproduktion lohnen, auch wenn sie nicht von Goethe wären?

Ruland hat von einigen Goethischen Zeichnungen gesagt, daß sie mit Ehren in einer Ausstellung der Modernen erscheinen könnten; Schuchardt zugestanden, daß „Erfindung, Komposition, Anlage, Andeutung der Farbe bei den meisten Zeichnungen so beschaffen sind, besonders bei den Landschaften, daß kein Künstler sich deren zu schämen brauchte.“ Graevenitz stimmt beiden zu, meint aber doch, daß Goethe in seiner „starken und in diesem Falle bedauerlichen Eindrucksfähigkeit“ sich gar zu selbstvergessen an seine Lehrer und Vorbilder hingehen habe. Weiter geht noch W. v. Oettingen, der jetzige Herr des

(1) Goethes italienische Reise. Mit den Zeichnungen Goethes, seiner Freunde und Kunstgenossen. Mit Unterstützung des Goethe-Nationalmuseums herausgegeben von Georg von Graevenitz. Leipzig, im Insel-Verlag, 1912 (in Halbleder M. 40.—, in Leder M. 60.—).

Goethehauses, der der Goetheschen Zeichentätigkeit nur insoweit Wert zugestehen will, als sie eine Art dieses gewaltigen Wesens war, sich zu dokumentieren. Und Goethe selbst hätte ihm wohl Recht gegeben.

Und doch scheint mir das ein wenig ungerecht zu sein. Die Zeichnungen, die die italienische Reise begleiten, sind chronologisch angeordnet und lassen gut überblicken, was er in Italien und von seinen Lehrern und Gefährten, von Hackert, Tischbein, Verschaffelt und Kniep gelernt hat. Und man darf ruhig zugeben, daß er an Sicherheit der Perspektive, an leichterem Ausdruck, an der Fähigkeit des Fertigmachens (die Aufmerksamkeit auf die Bildmäßigkeit eines Motivs dankte er dem Geschmacke der Zeit und der Erziehung des Vaters) bedeutendes in dieser Schule gewonnen hat. Auch die Technik, die er anwendet, ist die seiner Lehrer, und auch in der Bevorzugung des Linearen vor dem Malerischen schreitet er in ihren Geleisen. Und doch stimmt bereits hier die Rechnung nicht. Wenigstens darf man fragen, bei wem in seinen Kreisen man damals Vorbilder für eine so schwere, kraß-kontrastierende Färbung wie die der Ruinen des Palatin (Nr. 19) oder eine so feine, schwebende Tonstimmung wie auf der Ansicht der Villa Aldobrandini (Nr. 138), die fast wie gegen das Licht gesehen wirkt, zu suchen hätte? Hier steht er, völlig unbeeinflusst durch irgendeine Tradition, vor der Natur „als ein Mensch allein“. Und auch sonst lassen die Zeichnungen erkennen, daß er das, was das künstlerische der Naturwiedergabe ausmacht: den Drang und die Fähigkeit, die Erscheinung zu klären, zu vereinfachen und nach ihrer notwendigen Verknüpfung und Erstreckung zu schildern, als Mitgift der Natur von Uranfang an besessen hat. Öttingen sagt von der Kunsterziehung des jungen Goethe: „Er gewöhnte sich (in Frankfurt), im Kunstgenuß keine tiefere Erregung, sondern mehr ein Spiel des Geschmackes und des Verstandes zu suchen.“ Aber gleich die dritte Skizze unseres Bandes, auf der Hinreise an der Donau entstanden, beweist, daß Goethe, schon ehe er in Italien eintrat, das Leben, das die Linie der in die Tiefe des Bildes leitenden Flußufer führt, mit einer leidenschaftlichen, fast schmerzhaften Intensität nachzuempfinden vermochte. In dem seltsamen Selbstcharakterisierungsversuch, überschrieben „Problematisches“, sagt Goethe von sich: „Eine Besonderheit, die ihn sowohl als Künstler wie auch als Menschen immer bestimmt, ist die Reizbarkeit und Beweglichkeit,



welche sogleich die Stimmung von dem gegenwärtigen Gegenstande empfängt, ihn also entweder fliehen, oder sich mit ihm vereinigen muß“. Die Fähigkeit, das charakteristische, ganz eigene Leben einer Erscheinung, die Artikulation von Flächen und Linien, die Schönheit und das bedeutsame innere Leben von Gelenken aller Art leidenschaftlich zu empfinden; den Drang dies nachzubilden, schmerzhaft durch den ganzen Körper zu fühlen, das war ihm von jeher eingeboren, und damit besaß er, um es noch einmal zu sagen, was die Grundlage und den Charakter alles künstlerischen Schaffens ausmacht: Trieb und Fähigkeit, die mannigfachen Erscheinungen der Wirklichkeit zu klären, zu sondern, und nach ihrer Notwendigkeit und in vereinfachter Wirkung darzustellen.

Hand in Hand mit dieser Eigenschaft geht, ebenso sicher von Uranfang in ihm gelegen, und genährt und befestigt durch seine botanischen und geologischen Studien, ein feines Gefühl für das organische und natürlich-logische belebter und unbelebter Bildungen. Es gibt unter den Neapolitaner Blättern zwei Darstellungen eines Sonnenunterganges am Meere (Nr. 66/67): eine Skizze von Goethe, und dann dieselbe Skizze, abgerundet durch Lieber. Auf dem Goethischen Blatte haben die Bäume im Vordergrund etwas unvergleichlich organischeres als bei Lieber. Sie wurzeln fest im Boden, man kann den Verzweigungen der Wurzelfasern nachgehen und man spürt auch in den Stämmen, unbeschadet aller rapid-skizzenhaften Ausführung, etwas von aufsteigendem Wachstum. Goethe führt hier auch, in richtigem Empfinden für die Wichtigkeit einer stabilen Basis, den Vordergrund hinter den Baumwurzeln noch ein Stück ins Bild hinein; Lieber stellt die Bäume, zugunsten der Bildwirkung, auf einen messerrückenschmalen Grat und verstärkt so den Eindruck des Haltlosen, den er durch das Weglassen der Wurzelstränge geschaffen hat. Ein Vergleich der Darstellungen eines Vesuvausbruches von Goethe (Nr. 101) und von Tischbein (Nr. 58) zeigt ferner, daß auch hier Goethe seinem Lehrer an Intensität des Ausdrucks, in der Fähigkeit, den Eindruck des Emporschießens und Abwärtsströmens der glühenden Massen zu erwecken, weit überlegen ist.

Das gleiche wäre zu sagen von dem Eindruck der Tiefenillusion. Auf den Goethischen Darstellungen weitgedehnter Landschaften spürt man etwas von der Unendlichkeit des Raumes, und die oftmals meisterhaft duftig behandelte Ferne läßt selbst neben frühen römischen Blättern die Blätter der Freunde flacher, in der Darstellung der Fernen gröber erscheinen.

100

An Sicherheit der Stoffcharakteristik endlich hat Goethe auch nicht allzuviel seinen Lehrern zu verdanken. Seine eigenen landschaftlichen Studien in Frankfurt und in Wetzlar, vor allem aber wohl in den ersten Weimarer Jahren, hatten ihm hier bereits genügende Ausdrucksfähigkeit verschafft.

Dies galt alles nur von der Landschaft. Was Goethe in der Darstellung der menschlichen Figur leistete, läßt sich aus diesem Bande, ja überhaupt aus dem bisher veröffentlichten Material nicht mit Sicherheit abnehmen. Die Staffagefiguren auf den italienischen Skizzen sind meist recht schlecht, und auch das übrige der physiognomischen Skizzen erhebt sich nicht über das — recht mäßige — Niveau der Frankfurter und Weimarer Porträtzeichnungen. Der Advokat Reccagni (Nr. 9) ist völlig verunglückt in den Proportionen wie in der Bewegung, dagegen sind von den skizzierten Hintergrundfiguren die beiden äußersten der oberen Reihe recht fein in Bewegung und Ausdruck. Was von den übrigen figuralen Studien des Bandes auf Goethe selbst zurückgeht, ist fraglich. Aber wie sicher ist in dem einzigen fraglos echten Stück (Nr. 146) das Stehen des Aktes gegeben.

Das Kapitel vom Zeichner, Maler und (vielleicht) Architekten Goethe ist noch ungeschrieben. Es fehlt dazu noch an allen Vorarbeiten, vor allem an einer kritischen Sichtung des Materials. Deshalb konnten auch hier nur vorläufige Bemerkungen gegeben werden, um so mehr, als alles Gesagte sich an die italienischen Studien anschließen sollte. Immerhin hoffe ich gezeigt zu haben, daß das Oeuvre Goethes genug künstlerische Qualitäten zu besitzen scheint, um auch unabhängig von seinem Schöpfer einige Aufmerksamkeit zu verdienen, und man wird Hackerts, des vielbeschäftigten, mit seiner Zeit geizenden Lehrers Vorschlag begreifen: Goethe solle sich ihm auf 18 Monate anvertrauen, dann wolle er etwas aus ihm machen.

H. Friedeberger.

**EDUARD PLIETZSCH, Vermeer van Delft. Mit 35 Tafeln. Leipzig 1911. Verlag von Karl W. Hiersemann. In Leinen geb. M. 9.—.**

Eigentlich ist's zu verwundern, daß so lange Zeit dahingehen mußte, bis eine wohlfeile deutsche Vermeermonographie erschienen ist, die sich auch der weniger begüterte Kunstfreund anschaffen kann. Aber es ist auch wieder zu verstehen. Denn die Aufgabe ist hier besonders schwierig. Über einen so raffiniert einfachen und

dabei künstlerisch so hoch stehenden Maler läßt sich nicht so leicht etwas auf gleicher Stufe stehendes sagen, nur zu oft kann der Fall eintreten, daß der Interpret fühlt: hier reichen deine Worte nicht aus, hier versagt die Sprache...

Ein rein wissenschaftliches Buch über Vermeer könnte diese Schwierigkeit ja vielleicht bis zu einem gewissen Grade noch umgehen —, aber ein solches Buch fehlt gegenwärtig gar nicht so sehr. Die Entwicklungsgeschichte Vermeers läßt sich vorläufig doch nur auf Grund stilkritischer Wahrscheinlichkeitsrechnung aufbauen. Der Rest sind ein paar kunsthistorische Einzelfragen über falsche Zuschreibungen.

Es fehlte bisher aber das für einen größeren Leserkreis bestimmte Vermeerbuch. In einem solchen darf der Versuch, den Entwicklungsgang des Delfter Künstlers klarzulegen, schon eher in der angedeuteten Weise unternommen werden. Selbst auf die Gefahr hin, daß dieser wahrscheinlich am meisten den kleineren Kreis der Fachleute interessieren wird —, wenn ich mich über das Kunstinteresse des größeren Publikums nicht täusche.

Doch sei dem, wie es will, wir haben hier in erster Linie zu prüfen, was den Kunsthistoriker an dem vorliegenden Buche angeht. Und da sei zuerst gleich das wichtigste mitgeteilt: Plietzsch gibt nicht nur ein neues Buch über Vermeer, sondern er bringt auch gleich einen neuen Vermeer, oder richtiger einen alten, der bisher für verschollen galt und seit 1866 vor aller Welt verborgen war — im königlichen Kupferstichkabinett in Berlin. Wie war das eigentlich möglich! Sah man bislang die niederländischen Handzeichnungen durch, so fand man als Vermeer nur eine Zeichnung, von Metsu. Das war alles. Und nun haben sie dort auf einmal eine echte Ölskizze von ihm! Plietzsch führt den von ihm entdeckten Vermeer eigentlich mit zu großer Bescheidenheit ein — er spricht von ihm, als sei er schon immer dagewesen (was ja auch richtig ist) und nur in einer Anmerkung im letzten Kapitel lesen wir: „Dieses Knabenporträt ist identisch mit der Nummer 46b in Hofstede de Groots Vermeerkatalog seines beschreibenden Verzeichnisses... und galt seit der Zeichnungsversteigerung G. Leembruggen in Amsterdam am 5. März 1866, wo es an Suermondt gelangte, bis zur Stunde für verschollen.“ Wo es eigentlich so lange im Kupferstichkabinett geschlummert oder welche Rolle es dort bis dahin gespielt hat, verschweigt Plietzsch und bringt damit den Leser um den Genuß der frohen Teilnahme an seiner Entdeckungsgeschichte. Schade.

Die Neugierde und auch das schlechte Gewissen, diesen Vermeer womöglich selbst einmal gesehen und als solchen nicht erkannt zu haben, trieb mich, Herrn Dr. Plietzsch um nähere Auskunft über seine Entdeckung zu bitten. Er war so freundlich, mir mitzuteilen, daß diese Ölskizze in der sogenannten zweiten Garnitur aufbewahrt wurde und zwar als Arbeit eines Unbekannten. Wer also die ganze zweite Garnitur — die nur auf besonderen Wunsch vorgelegt wird — nicht durchgesehen hat, hat auch nie diesen neuen Vermeer übersehen. Wer ihn aber gesehen, seine Stilverwandschaft erkannt, aber doch nicht als Vermeer anerkannt hat und auch jetzt noch nicht als solchen gelten lassen will, mag das nun einmal näher begründen. Ich für meine Person muß gestehen, daß mir schon nach der Abbildung die Zuweisung dieser Ölskizze an Vermeer selbst einleuchtete. Ich freue mich deshalb des glücklichen Fundes und wiederhole, was ich früher bei anderer Gelegenheit einmal schrieb: Durch den neuen seltenen Fund ist eine Hoffnung neu belebt worden, die auch allgemeiner gefaßt werden darf: daß trotz des seit geraumer Zeit schon betriebenen eifrigsten Suchens und Jagens nach alter Kunst doch noch mit unerwarteten Entdeckungen gerechnet werden darf. Und wenn wir uns zurückblickend vergegenwärtigen, wie aus W. Bürgers „Sphinx“ im Laufe der Jahre eine allgemein hochgeschätzte und allen liebgewordene Künstlerpersönlichkeit geworden ist, über deren bürgerliche Verhältnisse doch auch nicht mehr völliges Dunkel herrscht, so scheint es nicht ausgeschlossen, daß auch auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang noch einmal ein heller, klärender Lichtstrahl fallen wird.

Auch in der Beziehung ist das Buch von Plietzsch ein weiterer Schritt vorwärts. Soweit es mit dem heute vorliegenden Material möglich ist, hat er versucht, das Werk Vermeers in seiner Entstehungsfolge zu erkennen und den Entwicklungsgang des Meisters von Bild zu Bild zu verfolgen. Natürlich hat er nicht bei jedem Tag und Stunde der Entstehung bestimmen wollen. Aber er hat doch, wie vor ihm noch niemand, mit großem Fleiß und auch Geschick eine Ordnung unter den Werken Vermeers getroffen, die sich am übersichtlichsten zunächst aus der Reihenfolge der Abbildungen darbietet.

Die erste bekannte Gruppe der Jugendwerke bilden „Christus bei Maria und Martha“, „Diana mit ihren Nymphen“<sup>1)</sup> und die „Kupplerin“ von 1656.

(1) Plietzsch glaubt fest an die Authentizität dieses Werkes und sucht sie durch kompositionelle und figurliche Momente neu zu belegen.

Der erste Einfluß P. de Hoochs zeigt sich in dem „Schlafenden Mädchen“ der früheren Sammlung R. Kann (jetzt im Besitze von B. Altman in New York). Wegen der gleichen Malweise und des gleichen Modells muß an dies Bild dann angereicht werden die Gruppe der „Briefleserin“ in Dresden, des „Soldaten und lachenden Mädchens“ der früheren Sammlung Mrs. Joseph (jetzt in Amerika, im Besitze von Herrn Frick in New York, aber vorläufig noch nicht in New York, sondern auf dessen Gut bei Boston<sup>1)</sup>, des „Mädchen, das Milch ausgießt“, im Rijksmuseum und ferner — auch unter Einfluß P. de Hoochs stehend — die „Straße in Delft“ der Sammlung Six und die berühmte „Ansicht von Delft“.

Die nun folgende Gruppe der „Meisterwerke“ wird repräsentiert durch die „Briefleserin“ der Sammlung van der Hoop im Rijksmuseum, das „Mädchen mit dem Perlenhalsband“ in Berlin und die „Perlenwägerin“ bei Widener in Philadelphia. Dahin gehört auch das „Mädchen mit Wasserkanne“ und die Bildnisse (in Budapest, in Berlin [die wiedergefundene Ölstudie], bei Arenberg und im Mauritshuis).

Bei der nun folgenden Gruppe aus der letzten Hälfte der 60er Jahre etwa, die die farbenreicheren mehrfigurigen Genrebilder umfaßt, sind wieder Unterabteilungen zu machen: 1. die Kniefigurenstücke „Dame und Dienstmagd“ bei J. Simon, „Dame mit Laute“ bei Mrs. Huntington, „Schreibende Dame“ bei P. Morgan und die „Gitarrespielerin“ der Sammlung John G. Johnson. 2. Der „Liebesbrief“ bei A. Beit. 3. „Herr und Dame am Klavier“ in Windsor Castle und das „Konzert“ im Mrs. Gardener Museum in Boston. 4. Das „Mädchen mit Weinglas“ in Braunschweig und 5. „Herr und Dame beim Wein“ im Kaiser-Friedrich-Museum und die „Musikstunde“ bei C. Frick.

Nun kommen die drei Gelehrtenbilder.

Zwischen diese und die Pariser „Spitzenklöpplerin“ sowie das „Mädchen mit Flöte“ der Sammlung de Grez wäre der Amsterdamer „Liebesbrief“ einzuschleiben, und dann folgen die Bilder allegorischen Inhaltes oder mit allegorischen Andeutungen („Atelier mit der Viktoria“, „Allegorie des neuen Testaments“, und die drei Bilder mit Damen am Spinett), in welcher Gruppe sich ein Nachlassen der Kunst Vermeers bezüglich der Auffassung des Stoffes wohl bemerken und aus der Entwicklung der gesamten Kunst und Kultur Hollands erklären läßt.

Wenn vielleicht auch nicht in allem diese Reihenfolge genau eingehalten werden kann — Plietzsch will sich ja selber nicht so festlegen —,

(1) Nach einer freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Erasmus.

so muß man doch zugestehen, daß sich die Sache stilistisch im großen und ganzen wohl halten läßt.

Höchstens bei dem Budapester Porträt, das Hofstede de Groot mit „um 1656“ noch genauer als Plietzsch — „nicht nach 1660“ — ansetzt, möchte ich hier einen Einwand machen, insofern als Plietzsch für die Bestätigung seiner, auf Grund des Kostüms gewonnenen Datierung „Ausgang der 50er Jahre“ noch als ein neues Moment anfügt: die genaue Anlehnung an Rembrandts weibliches Bildnis in der Sammlung Jussopoff in St. Petersburg, das nach Bode um 1660 gemalt wurde. „Das Budapester Bild ist nämlich fast eine Wiederholung im Gegensinne von dem Porträt Rembrandts“. Ist dieses wirklich um 1660 entstanden und jenes nicht nach 1660, so kann es wohl kurz darauf und vielleicht auch unter unmittelbarem Einfluß des Rembrandtschen Bildes gemalt sein. Muß das aber der Fall sein? Wie ist dann Vermeer, der nicht aus Delft herausgekommen ist, mit diesem in Amsterdam gemalten Bildnis einer Dame aus dem Kreise Rembrandts bekannt geworden? Wo hat er es sehen, wo studieren können? Wie wird aber weiter die Sache, wenn Valentiner Recht hat und dies Bild die Frau des Titus darstellt — und dann nicht vor 1668 gemalt ist? — Zu dieser Möglichkeit hat Plietzsch in seinem Buche nicht Stellung genommen — er hat auch von Valentiners Datierung jenes Frauenporträts, die von der Bodeschen abweicht, keine Notiz genommen. Die merkwürdige Übereinstimmung in der Auffassung, in der Ähnlichkeit der Kleidung, die Art, wie die Figur im Bildraum steht, wie sich die Lage der Hände, die in beiden Bildern einen Fächer halten, gleich ist, diese Übereinstimmung ist, wie jeder zugeben muß, allerdings sehr groß und scheint mehr als zufällig zu sein. Will man die direkte Beeinflussung durch Rembrandt aufrecht erhalten, und wäre Valentiners Datierung richtig, so müßte das Budapester Porträt ein Jahrzehnt später gesetzt werden, was freilich auch nicht ohne weiteres einleuchten will. Darauf hinweisen möchte ich hier noch, daß die Armhaltung, welche die Damen in jenen beiden Bildnissen von Rembrandt und Vermeer gewählt haben, beispielsweise auch bei Verpronck beliebt ist, nur daß dieser den Körper meist mehr in Seitenansicht gibt.

Im zweiten Kapitel behandelt Plietzsch Vermeer und seine Nachahmer. Mit wenigen Sätzen skizziert er mehr andeutungsweise das Verhältnis P. de Hoochs, G. Metsus, G. Terborchs und Michiel Sweerts, sowie einiger Nachahmer aus späterer Zeit zu Vermeer.

Darauf folgt ein Lebensabriß des Künstlers und ein Verzeichnis der erhaltenen 38 Werke nach ihren Aufbewahrungsorten.

In dem Kapitel „Exkurse und Anmerkungen“ werden einige Fragen behandelt, für die nur der Kunsthistoriker Interesse haben wird. Plietzsch weist da u. a. von den dem Vermeer zugeschriebenen Handzeichnungen die im Berliner Kupferstichkabinett befindliche dem Metsu zu. Den „Knaben hinter dem Stuhl“ in der Albertina aber, der früher Rembrandt und Terborch, dann von Valentiner aber dem Vermeer gegeben wurde, hält er für eine Arbeit G. v. d. Eeckhouts. Ich bin im Augenblick nicht in der Lage, die von Plietzsch zum Beweise herangezogenen beiden Aquatintakopien von C. Ploos van Amstel von zwei ähnlichen Pinselzeichnungen des Eeckhout nachzuprüfen; aber ich vermochte auch nie eine Zeichnung Vermeers in jenem Blatte zu sehen. — Auch darin stimme ich Plietzsch bei, wenn er die Zuschreibung der im Städelschen Institut befindlichen Skizze der Ansicht von Delft, die „allgemein als eine Vorstudie Vermeers für sein Gemälde im Mauritshuis im Haag angesehen“ wird, für nicht absolut sicher hält. Von später Hand sind gewiß einige Stellen hinzugefügt oder überarbeitet. Die genaue Übereinstimmung mit dem Gemälde spricht m. E. auch eher stark gegen eine Vorstudie, ebenso wie z. B. das (ausgeführte) Bild der Sammlung de Gelder in Uccle bei Brüssel, das nach Vansype möglicherweise eine Vorstudie sein soll, sicherlich später als das Vermeersche Original entstanden und — wie auch Plietzsch sagt — von einem unbekanntem Nachahmer herrührt. Ein solcher könnte doch auch ganz gut als Zeichner des Frankfurter Blattes — auch wenn es nach der Natur gemacht ist — in Frage kommen.

Aus der Reihe der Anmerkungen greife ich die von Plietzsch vorgeschlagene Zuweisung des großen Bildes „Der Unterricht“ in der Londoner National Gallery an Michiel Sweerts heraus<sup>1)</sup>. Wenn ich hier ohne nochmalige Nachprüfung nicht sofort beipflichten kann, so verkenne ich — nach der mir vorliegenden kleinen Abbildung — nicht, daß man auf den Namen Sweerts kommen kann. Die als möglich ausgesprochene Zuweisung der kleinen „Holländischen Stube“ in Berlin (Nr. 912 D) an P. de Hooch statt an Vermeer halte ich auch für diskutabel.

<sup>1)</sup> Dies Bild ist übrigens nur ein Fragment. Die andere wenig kleinere rechte Hälfte befindet sich seit kursem auch in der National Gallery und stellt die Frau mit noch drei Kindern dar. (Nr. 2764 des Kataloges von 1911). Beide Teile zusammen bildeten also ursprünglich ein Familienbildnis.

Bei der Anmerkung über das „Porträt eines Mannes“ im Brüsseler Museum, das A. J. Wauters dem Vermeer zuschreibt, erwähnt Plietzsch nur, daß Bredius es dem Jan Victors gibt. Wie Vansype (S. 45) mitteilt, ist Bredius von dieser Zuschreibung wieder abgekommen. Plietzsch hätte der Vollständigkeit halber noch weiter sagen können, daß es jetzt von de Groot und anderen dem Nicolas Maes gegeben wird, unter dessen Namen es auch 1900 in die Brüsseler Galerie kam und in Sedelmeyers Cat. of 300 paintings 1898 publiziert worden war, während Smith es früher, als es noch in englischem Privatbesitz war, als Werk von Rembrandt beschrieben hatte. Aber ich darf hier dem Verfasser nicht Unrecht tun — wir sind damit schon mitten in Fragen drin, die einen größeren Leserkreis absolut nicht mehr interessieren können.

Plietzsch durfte — auch in diesem Kapitel der Exkurse und Anmerkungen, das er den Leuten vom Fach zugestand — von solchem Apparat absehen. Wollte er doch, wie man allenthalben sieht, möglichst zusammengefaßt nur das wesentlichste bringen.

Damit komme ich auf seinen Stil zu sprechen, auf den in einem solchen Buche besonderer Wert gelegt werden muß. Auch hier war Plietzsch glücklich. Offenbar steht seine Schreibweise unter dem starken Einfluß der künstlerischen Ausdrucksweise des von ihm interpretierten Meisters — und ich muß gestehen, es ist dem Verfasser wohl gelungen, die ihm zu Gebote stehenden Mittel des Wortes — wie jener die der Zeichnung und Farbe — klar, bestimmt und haushälterisch anzuwenden. „Nirgends sind die Spuren einer hastigen und verschwommenen Pinselführung zu sehen, sondern bedächtig und mit sauberer Sorgfalt ist jeder Farbfleck hingemalt“ — das könnte man in übertragenem Sinne auch von dem Stile des Verfassers sagen.

Die Einleitung, gleich die zwei ersten Abschnitte, die den Inhalt, die Stimmung der Gemälde Vermeers schildern, um dann seine Kunst in ihren typischen Wesenselementen zu umreißen, entbehrt wirklich nicht eines zarten Hauches jener stillen, klaren, einfachen Kunst. Leider hat sich gerade im ersten Satze ein Lapsus eingeschlichen, wenn es vom ruhigen hellen Tageslicht heißt, daß es den Raum und die letzten Ecken und Winkel eines Gemaches mit sammetweicher Dunkelheit überspannt!

Die Ausstattung des Buches in ultramarin- (aber nicht Vermeer-) blauem Leinenband mit Goldschnitt, gutem Papier, einfachem klaren Druck und guten Autotypen verstärkt noch den angenehmen Eindruck, den man aus der Lektüre gewonnen hat.

Kurt Freise.

**AUGUST L. MAYER, Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte. Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig. 1911.**

Auf seinen *Greco* hat August L. Mayer in wenigen Monaten ein ziemlich umfangreiches Buch folgen lassen. Die Geschichte der Sevillaner Malerschule ist außer von Narciso Sentenach, dessen etwas veraltetes Werk demnächst in einer sehr erweiterten englischen Ausgabe eine Wiedergeburt feiern soll, zusammenfassend noch nicht behandelt worden, gewiß ein sehr schwieriges Unternehmen, für dessen gelungene Durchführung dem Verfasser der größte Dank gebührt.

Das Lob der verdienstvollen Arbeit, die sich auf dem von Gestoso publizierten Dokumentenschatz und umfangreichen sehr gründlichen eigenen Forschungen aufbaut, möchte ich durch Aufführung einiger Meinungsverschiedenheiten nicht abschwächen. Mancher Benutzer des trefflichen Buches wird es schmerzlich empfinden, daß gerade der Hauptmeister der Sevillaner Schule, Murillo, etwas stiefmütterlich behandelt ist, und sich mit der allzu bescheidenen Begründung dieser Unterlassungssünde nicht zufrieden geben. Allein bei dem Fleiß und der Jugend des um die Erforschung der spanischen Kunstgeschichte rastlos bemühten Verfassers dürfen wir erwarten, auch über dieses schwierige Gebiet bald Aufklärung zu erhalten. V. v. Loga.

**FRITZ HOEBER, Die Frührenaissance in Schlettstadt. Verlag der Elsässischen Rundschau, Straßburg 1911. 80 S. Mit 27 ganzseitigen und 56 Abbildungen im Text. Preis M. 10.—.**

An drei Bauten des kleinen elsässischen Ortes: dem Hotel Ebersmünster (1541), dem Wohnhaus des Stadtbaumeisters Stephan Ziegler (1538, 1545) und der Johanniterkomturei (1565) wird Wesen und Entwicklung der Renaissance im Elsaß untersucht. In ihrer Anlage repräsentieren sie drei verschiedene Typen nordischen Wohnbaus: einen Reisehof und vornehmen Wohnsitz (Absteigequartier für die Äbte der berühmten Benediktinerabtei Ebersmünster), ein bürgerliches Privathaus und ein Stiftsgebäude. Grundriß und Aufbau halten an spätmittelalterlicher Disposition fest: Zu einem neuen, selbständigen Ausdruck im eigentlich Architektonischen kommt man auch im Elsaß erst gegen Ende des Jahrhunderts (der neue Bau in Straßburg 1582—85). Für die dekorativen Formen dagegen ist, wie der Verfasser nachweist, die Renaissance

Venedigs maßgebend gewesen, im Gegensatz zu den von der Lombardei beeinflussten nordostdeutschen Stilprovinzen. Hoerber geht mit bewundernswerter Gründlichkeit bis ins kleinste Detail und gibt wirklich 'erschöpfende', musterhafte Analysen. Bei seiner gleichmäßig alles berücksichtigenden, keine Einzelheit außer acht lassenden Methode kommt manches zutage, was über die lokalen Grenzen hinaus für den stilgeschichtlichen Charakter der deutschen Renaissance von Bedeutung ist. So z. B. wenn beobachtet wird, daß das Gesimsprofil an einem Portal des Hotel Ebersmünster aus einer Wiederholung von Karnies, Plättchen, Karnies, Plättchen besteht, daß also mitten in einem renaissanceistischen Formenapparat das mittelalterliche Prinzip der Aufeinanderfolge gleicher Profilteile Geltung behält. Dem einheitlichen, rhythmisch gesteigerten Profil der Renaissance kommt der deutsche Meister nur darin entgegen, daß er die Wiederholung des Profils nicht in gleichmäßigen Abstufungen (wie bei einem gotischen Portalgewände), sondern in verschiedener Größe gibt. —

Die eindringlichen Erörterungen, die zur Charakteristik des nordischen „Renaissance“phänomens, zur Beurteilung des deutsch-mittelalterlichen Wesens in diesem merkwürdigen Assimilierungsprozeß reiches Material liefern, werden unterstützt durch vorzügliche zeichnerische Aufnahmen und Photographien, wie sich denn überhaupt mit der Ausstattung keine andere architekturgeschichtliche Abhandlung neuerer Zeit an Sorgfalt und Gedicgenheit vergleichen läßt. Grisebach.

**A. M. HIND, A Short History of Engraving and Etching. Second Edition Revised, London, 8<sup>o</sup>. Constable 1911.**

Die erste Auflage dieser Geschichte des Kupferstichs wurde schon an dieser Stelle (Zentralblatt f. Kunstwiss. Lit. und Bibl. 1909 pp. 52—53) von mir gebührend hervorgehoben. Kleine Verbesserungen sind zwar auf nicht weniger als 118 verschiedenen Seiten angebracht worden, sie sind aber durchgehends so geringfügiger Natur, daß die Neuauflage beim ersten Durchblättern Seite für Seite zu stimmen und nur eine Titelaufgabe zu sein scheint. Es handelt sich auch, wie der Verfasser selbst angibt, nur um kleine sachliche Berichtigungen, die Lebensdaten, Rechtschreibung von Namen und Angabe der Bibliographie betreffen. An dem Abbildungsmaterial ist nichts geändert worden: das Papier aber ist schwächer, und so ist die jetzige Ausgabe zu zwei Drittel des Preises

der Früheren erhältlich. — Es hätte dem Buch nur nützlich sein können wenn wenigstens das letzte Kapitel, das die modernen Künstler behandelt, umgearbeitet worden wäre, denn gerade hier trägt der Verfasser manche tatsächliche Irrtümer vor und zeigt oft wenig Glück in den Versuchen mit einer oder ein paar Zeilen die Künstler zu charakterisieren (z. B. wenn er von Strang sagt das Bildnis sei seine Hauptstärke, wenn er Cameron in die Gefolgschaft Whistlers statt Méryons stellt, wenn er von Otto Fischer meint er führe die Ideen Meyer Basels weiter (!), oder ihm Otto Fikentscher als „würdigen Nebenbuhler“ zur Seite setzt). Es kann einen überhaupt wundern wem mit derartigen mageren und dürftigen Angaben, — auch wenn sie sachlich richtig und in der Auffassung treffend wären, — wirklich gedient ist. Der Laie braucht eine Anschauung, in die der einzelne Künstler als solcher nur eingefügt und als eine Persönlichkeit erscheinen muß, als die man ihn in solchen zwei höchstensfalls drei Zeilen doch nicht darlegen kann. Der Fachmann braucht ausgiebige Einzelangaben, die er natürlich hier auch nicht findet. Aber, mag man sich wundern oder nicht, Anklang scheinen solche Bücher doch zu finden: das beweist das Erscheinen dieser Neuauflage bereits nach zwei Jahren, womit den guten Eigenschaften des Buches zugleich ein leuchtendes Zeugnis ausgestellt worden ist. Hans W. Singer.

**EMILE MÂLE, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen-âge et sur ses sources d'inspiration. 3<sup>e</sup> éd. Paris (Armand Colin) 1910.**

Dieses hochbedeutsame Werk liegt nun in einer dritten, vermehrten und verbesserten Auflage vor. Trotz der deutschen Übersetzung, welche auf die zweite Auflage hin erschienen ist, wird es von Kunstliebhabern, die den Feinheiten der Sprache Rechnung tragen, im Originaltexte mit Vorliebe gelesen werden. Denn MÂLE verbindet mit seiner Gelehrsamkeit und Kennerschaft eine seltene Gabe der Darstellung. Die größte Einfachheit gesellt sich in seinem Satzbau zu feiner, vornehmer Formvollendung. Und diese entspringt nicht etwa nur einer glücklichen Anlage, sondern auch der leidenschaftlichen Hingabe, mit welcher der Verfasser sein wissenschaftliches Gebiet durchforscht und sozusagen in demselben auflebt. Selten ist die französische Kunst des Mittelalters stofflich so richtig erkannt und in so prägnanter Art zum Ausdruck gebracht worden.

Wir lassen hier eine kurze Übersicht des Inhaltes folgen: Nach einer Einführung, in der die kritischen Merkmale der mittelalterlichen Ikonographie berührt werden, geht der Verfasser zur Behandlung seines eigentlichen Themas über und wendet hierzu eine den „Spiegeln“ des Vincent von Beauvais entnommene Einteilung an. Unter dem „Spiegel der Natur“ werden Darstellungen von Tieren und Pflanzen erörtert (Neues über einen von Honorius d'Autun abgeleiteten Darstellungszyklus auf einem Fenster der Kathedrale zu Lyon). Der „Spiegel des Wissens“ bringt die Kalenderillustrationen, die Darstellung der sieben Künste usw. in unseren Gesichtskreis. Im „Spiegel der Ethik“ erscheinen die Tugenden und Laster, die Psychomachia des Prudentius usw.

Umfangreicher ist der „Spiegel der Geschichte“. Wir durchgehen der Reihenfolge nach das alte Testament, die Evangelienbücher, die legendarischen Zusätze zur Heiligen Schrift, die Heiligenkunde, Anspielungen auf Ereignisse der Völkergeschichte und -sage, schließlich die Apokalypse und das Weltgericht. Unter dem vorletzten Kapitel behandelt M. ausführlich das auf Karl den Großen bezügliche, bisher nie vollständig erklärte Glasfenster der Kathedrale von Chartres.

Eine Schlußbetrachtung führt uns die französischen Kathedralen in ihrer Gesamtbedeutung für Kunst und Geschichte vor Augen. Da ist Christus das Zentrum der Welt. Um ihn herum finden wir die Beantwortung auf alle unsere Fragen. Wir erfahren, wie die Welt erschaffen wurde und wie sie vergehen wird. Wir lernen dabei, daß unser Leben ein Ringen bedeutet. Die Kathedrale, ein himmlisches Jerusalem, ist ein Symbol: Symbol der Einheit alles menschlichen Wirkens, Symbol des Glaubens, Symbol der Liebe. Während Jahrhunderten haben alle zu ihrem Bau beigetragen. Sie trägt in sich ein Ideal, das tief ins Volksgemüt eingedrungen war. C. de Mandach.

**KARL LOHMEYER, Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723. Verlag L. Schwann. Düsseldorf, 1911.**

Seit einer Reihe von Jahren hat die Kunstgeschichte begonnen sich mit der deutschen und speziell rheinischen Barock- und Rokokoarchitektur zu beschäftigen, wie sie ausgehend von den Bischofsitzen Mainz und Würzburg am Anfange des 18. Jahrhunderts im Anschlusse an das französische Vorbild sich in den umgebenden Städten ausbreitete. Man hat sich mit den Bauten in Mainz

und Würzburg, in Trier und Mannheim, in Saarbrücken und Schwetzingen, in Bruchsal, Heidelberg und Biebrich beschäftigt und eine Fülle interessanter Materials aus den Archiven gewonnen. Meister, deren Namen wir kaum kannten, sind zu gewichtigen Persönlichkeiten geworden. Man denke nur an Maximilian von Welsch in Mainz, an Friedrich Joachim Stengel, der in Biebrich, Saarbrücken und an anderen Stellen tätig war, an Kaspar Wilhelm Freiherrn Ritter zu Gruensteyn in Mainz, an Adam Breunig in Heidelberg und an Baltasar Neumann, den Erbauer der Würzburger Residenz.

Die Briefe Baltasar Neumanns, die Karl Lohmeyer, der verdienstvolle Biograph Friedrich Joachim Stengels, herausgibt, sind sehr wichtig für diese Zeit, da der bisher übliche von Italien herkommende Stil von dem französischen verdrängt wird und die Künstler die verwandteren französischen Formen sich anzueignen suchen.

Seit 1719 hatte sich Baltasar Neumann mit dem Palastbau in Würzburg beschäftigt. Der Kurmainzische Baudirektor Maximilian von Welsch war sein Berater, aber seine ganz italienische Kunst, die nur geringen französischen Einfluß hatte, war unmodern geworden und der jüngere Neumann ward deshalb von dem Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn nach Paris 1723 gesandt, um die französische Kunst zu studieren.

Die Briefe Neumanns aus Paris an den Fürst-

bischof beschäftigen sich mit den Bauten und Künstlern in Paris, über die er aufs Gewissenhafteste seinem Gönner berichtet und die noch viel Material für weitere Forschungen über die einzelnen Meister bietet. Hanns Schulze.

### A. BOPPE, *Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle*. Hachette & Cie. Fr. 3.50.

Die Ausstellung „La Turquerie“, die im vorigen Frühjahr im Pavillon Marsan veranstaltet wurde, lehrte zur Überraschung der Fachgenossen, daß die Künstler, die sich im 18. Jahrhundert an Menschen, Landschaften und den künstlerischen Erzeugnissen der Türkei begeisterten, bei weitem zahlreicher waren als man bisher annahm. Die Türkei hat damals auf französische wie auf deutsche Kunstkreise starken Einfluß ausgeübt. Bisher war aus diesem Kreise nur Liotard in der Kunstgeschichte bekannt. Boppe hat nach umfassenden Studien auf diesem Gebiet eine ganze Künstlergruppe dieser Zeit, wie Favray, J. B. van Mour, Hilaire, Melling, Castellan u. a. der Vergessenheit zu entreißen vermocht. Die bedeutendsten Künstler dieses Kreises sind in diesem Buche biographisch dargestellt. Diese gründlich durchgearbeiteten Untersuchungen fügen der kunstgeschichtlichen Forschung ein neues Gebiet hinzu und geben für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts wertvolle neue Ausblicke. O. Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 3:

AUG. L. MAYER, Madrider Privatsammlungen. II. Die Gemälde der Sammlung R. Traumann. (11 Abb.)

AUGUST STOEHR, Hanauer und Frankfurter Fayencen. II. Teil. (9 Abb. und 1 Markentafel.)

Heft 4:

WALTER BOMBE, Neue Entdeckungen in Santa Croce. (3 Abb.)

JOSEPH BRECK, Noch ein Beispiel für einen Drachen- und Phoenix-Teppich. (1 Abb.)

PAUL HEITZ, Ein unbekannter Kupferstich des Meisters E. S. / Maria im Strahlenkranz. (1 Abb.)

F. M., Belgisches Steinzeug.

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 5:

E. BENDER, Die Winter-Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Sezession. (3 Tafeln, 30 Abb.)

GEORG SWARZENSKI, Künstler und Kunstpreise.

E. ZIMMERMANN, Die Plastik auf der Winterausstellung der Berliner Sezession. (15 Abb.)

## DIE KUNST.

Heft 5:

VITTORIO PICA, Hermen Anglada y Camarasa. (1 farb. Tafel, 12 Abb.)

Stimmen zur Entscheidung im Wettbewerb um das Bismarck-Nationaldenkmal.

WILHELM MICHEL, Max Mayrhofer. (13 Abb.)

JOHANNES SIEVERS, Die XXIII. Ausstellung der Berliner Sezession. „Zeichnende Künste“. (24 Abb.)

## DIE KUNSTWELT.

Heft 4:

GEORG VOSS, Friedrich der Große und die Kunst. (33 Abb.)

OTTO MARCH, Friedrich der Große im Städtebau. (46 Abb.)

F. A. GEISSLER, Hermann Prells Deckengemälde im Festsaal des Neuen Dresdner Rathauses. (14 Abb.)

FRANZ SERVAES, Die Herbstausstellung der Wiener Sezession. (7 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 5:

ALFRED LICHTWARK, Der Sammler. (14 Abb.)

OTTO WENZEL — AUG. VERMEHREN, Die Arbeitsweise Michelangelos. (8 Abb.)

ERICH HANCKE, Eugène Delacroix in seinem Tagebuch. (12 Abb.)

HERMANN UBELL, Zwei Rubezahl-Illustratoren: Ludwig Richter und Max Slevogt. (9 Abb.)

E. P. RIESENFELD, Eine Büste Hunolds. (2 Abb.)

HERMANN UHDE - BERNAYS, Eine Landschaft von Karl Stauffer-Bern. (1 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 5:

EWALD BENDER, Radierungen von Hans Meid. (4 Abb.)

CORNELIUS GURLITT, Polnische Porträts. (2 Abbildungen.)

GUSTAV PAULI, Eine Naturstudie Albrecht Dürers. (30 Abb.)

CURT BAUER, Die Familie Cascella. Die moderne Kunst in den Abruzzen. (27 Abb.)

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 4:

WILLIBROD VERKADE, Malerbrief II. (6 Abb.)

GUST. LEVERING, Der Kreuzifixus in der Hofkirche zu Heilsbronn. (1 Abb.)

FERDINAND NOCKER, Illustration oder Buchschmuck.

WENZEL FRANKEMÖLLE, Theo Molkenboer. (6 Abb.)

O. DOERING, Die Denkmalpflege- und Heimatschutztagung zu Salzburg 1911.

JOS. WAIS, Der Wirtshausschild. (1 Abb.)

RICH. RIEDL, Aus Österreichisch - Ungarischen Kunstwerkstätten.

Heft 5:

A. BLUM-ERHARD, Bilder aus Siena.

PH. M. HALM, Xaver Dietrich. (1 Taf., 25 Abb.)

FRANZ WOLTER, Die Winterausstellung der Sezession in München.

ANDREAS HUPPERTZ, Edelmetallarbeiten. (4 Abbildungen.)

E. VISCHER, Karlsruher Kunstverein.

BONE, Ausstellung der Vereinigung für christliche Kunst in Düsseldorf.

F. THURNHOFER, Neue Glasgemälde v. A. Pacher.

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Kunstbrief I.

## MUSEUM.

Heft 12:

R. DOMENECH, Concurso de proyectos para el monumento con memorativo de las Cortes, Constitución y Sitio de Cádiz. (9 Abb.)

Mit den Entwürfen verschiedener Architekten und Bildhauer, von denen drei in die engere Wahl gelangten.

M. BERARDI, Vettore Zanetti. (Taf., 6 Abb.)

A. L. MAYER, Los cuadros del Greco y de Goya de la colección Nemes en Budapest. (8 Abb.)

Bespricht die 11 Bilder von Greco und die zwei Goyas der Sammlung Nemes.



G. CAUDEL, Andrés Methey. (10 Abb.)  
Gelegentlich einer Ausstellung von Arbeiten  
dieses französischen Keramikers.

La arqueta de Palencia. (5 Abb.)  
Geschnitztes Elfenbeinkästchen, datiert 441 d. N.  
(= 1050 n. Chr.), bisher in der Kathedrale von  
Palencia, jetzt im Archäol. Museum in Madrid.

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 11:

HUGO STEFFEN, Kurfürst Kardinal Albertus und  
seine Bauten in Halle a. S. (1 Taf., 12 Abb.)

ALFRED TEPE, Malerisch. Eine entwicklungs-  
geschichtliche Kunststudie. (5 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Drei Ikone  
aus Jerusalem. (3 Abb.)

## ORIENS CHRISTIANUS.

(Halbjahrshefte f. die Kunde des christlichen Orients.)  
Im Auftrage der Görresgesellschaft herausgegeben  
von Dr. A. Baumstark. — Neue Serie. 1. Band.

Heft 1 (1911):

STRZYGOWSKI, Der algerische Danielkamm.

KAUFMANN, Menas und Horus-Harpokrates im  
Lichte der Ausgrabungen in der Menasstadt.

Heft 2:

GRAF, Ein bisher unbekanntes Werk des Patri-  
archen Eutychios von Alexandrien.

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Die griechische  
Kirche in Hama.

BAUMSTARK, Ein apokryphes Herrenleben in  
mesopotamischen Federzeichnungen vom Jahre 1299.

STEGENSEK, Die Kirchenbauten Jerusalems im  
vierten Jahrhundert, in bildlicher Darstellung.

## LES ARTS.

Januar:

PÉLADAN, La Joconde Histoire d'un tableau. (7 Ab-  
bildungen.)

GABRIEL MOUREY, „L'Autel de l'Amour“ par  
Greuze. (1 Abb.)

CH. BUTTIN, La collection du général Moser à  
Charlottenfels. (8 Abb.)

THIÉBAULT-SISSON, Un chef-d'oeuvre du Pous-  
sin „L'inspiration du poète“. (2 Abb.)

LOUIS VAUXCELLES, Seconde Exposition de la  
Société Anglaise des Artistes Graveurs-Imprimeurs.  
D'estampes originales en couleurs. (37 Abb.)

## LA GRANDE REVUE.

XVI., Nr. 1.

AUREL, Héléne Dufan.

## LES MARGES.

IX., Nr. 31.

MICHEL PUY, Van Dongen.

## L'ART ET LES ARTISTES.

VII., Nr. 82.

GABRIEL MOUREY, Daniel Vierge.

LOUIS MERLET, La maison d'Albert Dürer.

LÉANDRE VAILLAT, L'art chrétien moderne.

## ART ET DÉCORATION.

XVI., Nr. 1.

PAUL CORNU, Carlégie.

M. P. VERNEUIL, Toiles nouvelles imprimées.

PAUL VITRY, Navum Aronson.

## L'ART DÉCORATIF.

XIV., Nr. 163 und 164.

ROBERT DE MONTESQUION, Rodolphe Bresdin.

ANDRÉ VÉRA, Le nouveau style.

PIERRE GODET, Puvis de Chavannes et la peinture  
d'aujourd'hui.

J. GAUTHIER, L'architecture ornementale dans les  
Hotels du Bas-Languedoc.

## THE STUDIO.

Februar:

MARION HEPWORTH DIXON, Edward Stott:  
An appreciation. (9 Abb.)

STODART WALKER, A Scottish landscape painter:  
James Cadenhead. (7 Abb.)

HENRY FRANTZ, A painter of the sea: Eugène  
Boudin. (7 Abb.)

## THE BURLINGTON MAGAZINE.

Februarheft 1912.

EDITORIAL ARTICLE: The National Gallery  
Administration.

Bespricht die unzeitgemäße Verwaltung der N. G.  
im Anschluß an den Artikel des Mr. Mc. Koll  
im „Nineteenth Century“.

LIONEL CUST, Notes on Pictures in the  
Royal Collections — XXIII. (2 Tafeln mit 7 Ab-  
bildungen.)

Behandelt im Anschluß an ein lange Zeit dem  
Quentin Matsys zugeschriebenes Bild „Die Geiz-  
halse“ in Windsor Castle das oft wiederkehrende  
Motiv zweier Gold zählender Männer oder eines  
Mannes und einer Frau. Das Bild im Schloß  
Windsor wird dem Cornelis van de Capelle zu-  
gewiesen.

WALTER ARMSTRONG, A Claim for Gerrit  
Willemsz. Horst. (3 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Gibt ein 1910 in der Winterausstellung der Royal  
Academy zu sehen gewesenes und in ihr dem  
Rembrandt zugeschriebenes Doppelporträt aus  
der Sammlung der Mrs. Wauchope dem wenig  
bekannten G. W. Horst zu. Hofstede de Groot  
u. a. hält Jan Victors für seinen Maler. Das  
Kaiser Friedrich-Museum besitzt zwei sicher sig-  
nierte Werke des Horst, die dem Verfasser als  
Grundlage zu Stilvergleichen dienen.

**GUSTAVO FRIZZONI, Three Little-Noticed Paintings in Rome. (2 Tafeln mit 3 Abbildungen.)**

Die drei besprochenen Gemälde sind: Anbetung der Hirten, in der Chiesa di San Rocco in der Via Ripetta von Baldassare Peruzzi, erneuert im 17. Jahrhundert durch den Feronesen G. B. Gaulli (Il Baciccio); ein Frauenbildnis aus der Galleria Borghese, das Lionardesken Einfluß verrät und wohl von Cesare da Sesto (Cesare Milanese) stammt, und ein Frauenporträt als „Heilige Catharina“ von Andrea Piccinelli (Il Brescianino), von dem offenbar auch eine im gleichen Museum befindliche aufrechtstehende Venus mit einem Amorino stammt, die unter dem Namen Francia-bigio geht.

**D. S. MAC COLL, Constable As A Portrait-Painter. (1 Tafel.)**

Bespricht im Anschluß an das jetzt als Lehen des Admirals W. Bridges in der Tate Gallery hängende Familienbildnis der Bridges aus dem

Jahre 1804 Constables Tätigkeit als Porträtist, die ein gar trauriges Kapitel in dem Leben dieses „Erderoberers“ ausmacht.

**SIR CHARLES HOLROYD and THOMAS OKEY, Alphonse Legros: Some Personal Reminiscences. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)**

**D. T. B. WOOD, Tapestries of The Seven Deadly Sins. II. (3 Tafeln mit 16 Abbildungen.)**

Fortsetzung des früher begonnenen Aufsatzes, in der vor allem der Zusammenhang des Themas und auch der Einzelheiten der Wandteppiche mit den mittelalterlichen Mirakelspielen und Moralitäten sowie den großen Festaufzügen aus englischen und französischen resp. burgundischen Quellen dargetan wird.

**Notes on Various Works of Art. Letters to the Editors. Reviews and Notices. Recent Art Publications. Foreign Periodicals. Art in France.**

# NEUE BÜCHER .....

RUDOLF MICHEL, Die Mosaiken von Santa Costanza in Rom. Dieterichsche Verlagsbuchhandlung Theod. Weicher, Leipzig, Preis geh. M. 2.40.  
EUGEN HOLLÄNDER, Plastik und Medizin. Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart. Preis in Leinwand geb. M. 30.—, kart. M. 28.—.  
ARTHUR FRIEDEL, Mensch und Tier. (Grundlagen einer Anatomie für Künstler.) Verlag Ernst Reinhardt, München. Preis M. 5.—.  
MARIO FERRIGNI, Madonna Fiorentina. Verlag Ulrico Hoepli, Mailand. Preis L. 18.—, geb. L. 25.—.  
PIETRO TOESCA, La Pittura et la Miniatura nella Lombardia. Ebenda. Preis L. 60.—, geb. L. 68.—.  
GEORG GALLAND, Hohenzollern und Oranien. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 144.) J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg. Preis M. 8.—.  
KARL RAUPP, Handbuch der Malerei. Verlag J. J. Weber, Leipzig. Preis M. 3.—.  
Trésor de l'Art Belge au XVII<sup>e</sup> siècle. Memorial de l'Exposition d'Art ancien à Bruxelles 1910.

Verlag G. Van Oest & Cie., Brüssel. Preis Fr. 200.—, Leinenausgabe Fr. 400.—.  
LOUIS HOURTICQ, Geschichte der Kunst in Frankreich. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart. Preis geb. M. 6.—.  
FRANCISCO DE GOYA, Tauromachie, Faksimile-Ausgabe, 43 Heliogravüren. Herausgegeben von Dr. Heinr. Pallmann. Delphin-Verlag, München.  
PAUL GANZ, Holbein. Klassiker der Kunst, Band XX. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.  
GEORGE GRAPPE, Claude Monet. Mit einer Gravüre und 52 Originalreproduktionen. Otto Beckmann, Verlag.  
J. M. GUYAU, Die Kunst als soziologisches Phänomen. (Philosophisch-soziolog. Bücherei XXIV.) Verlag von Dr. Werner Klinkhardt, Leipzig.  
W. BODE, Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana unter Berücksichtigung der Florentiner Majoliken. Verlag von Julius Bard, Berlin.  
E. BOERSCHMANN, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. I. Berlin, Georg Reimer.

*Dem vorigen Hefte (Heft 2) lagen Prospekte der Verleger JULIUS HOFFMANN, Stuttgart, über „Geschichte der Kunst in Frankreich“ von Louis Hourticq und ANTON SCHROLL & Co. in Wien über „Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom goldenen Vliese“ bei, auf die wir nachträglich unsere Leser besonders hinweisen. Diesem Hefte liegt wiederum ein Prospekt der Firma ANTON SCHROLL & Co. in Wien über „Tempelmaße“ von Odilo Wolf bei, auf den wir ebenfalls das Interesse unserer Leser hinlenken.*

## V. Jahrgang, Heft III.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>1</sup>. — 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.



Abb. 1. JAN VERMEER, Junge Dame am Spinett  
National Gallery, London



Abb. 2. DIRK van BABUREN, Bei der Kupplerin  
Rijksmuseum, Amsterdam

Zu: HERMANN VOSS, VERMEER VAN DELFT UND DIE UTRECHTER SCHULE





Abb. 3. DIRK van BABUREN, Der Verlorene Sohn

Mains, Galerie



Abb. 4. DIRK van BABUREN, Musizierendes Paar

Zu: HERMANN VOSS, VERMEER VAN DELFT UND DIE UTRECHTER SCHULE





Abb. 5. Diana mit ihren Nymphen

Haag, Mauritshuis



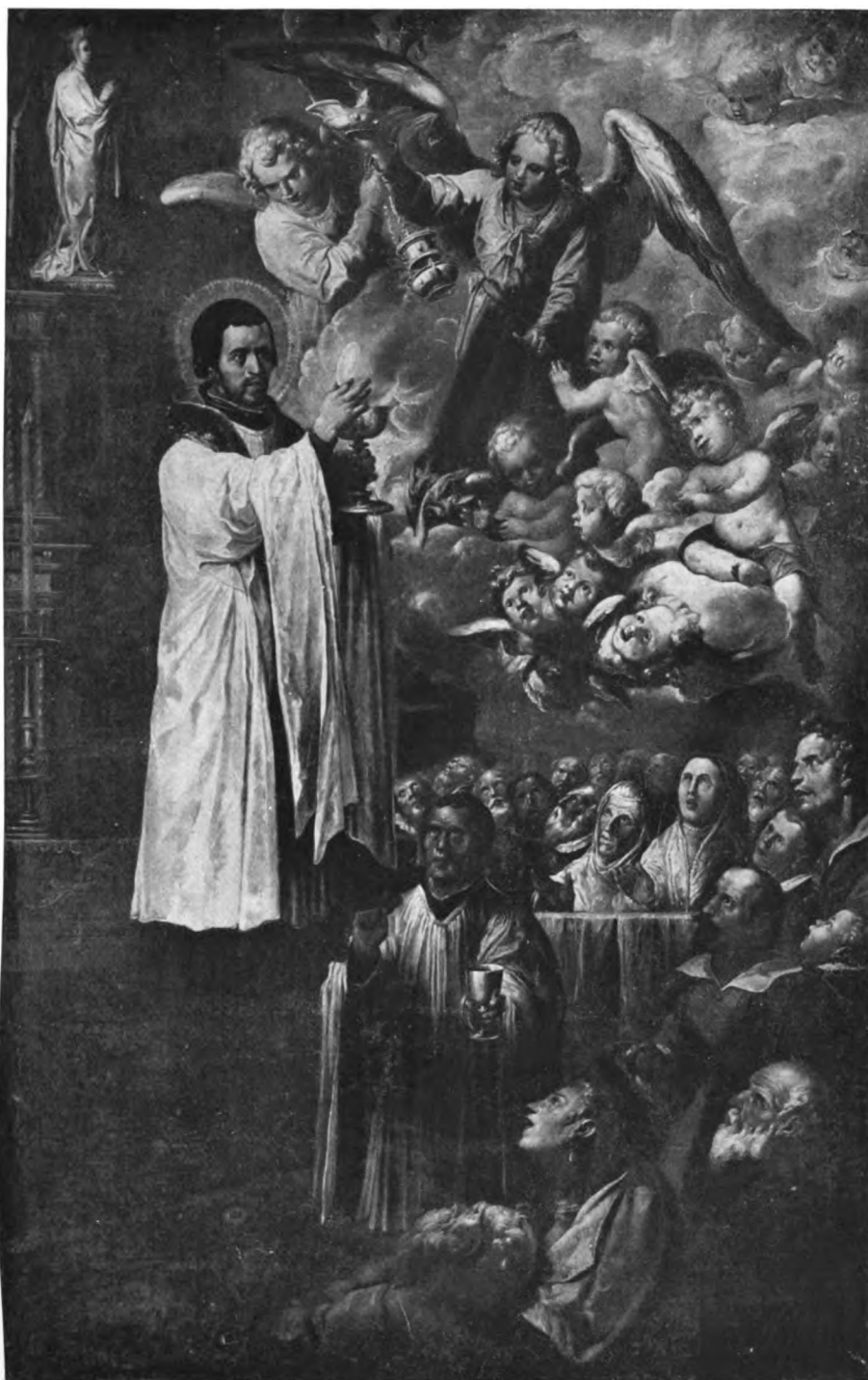
Abb. 6. Musizierende Frauen

Russischer Privatbesitz

Zu: HERMANN VOSS, VERMEER VAN DELFT UND DIE UTRECHTER SCHULE







JUAN DE RUELAS, Der Heilige Franz Xaver

Im Salon de actos der Universität zu Sevilla

Zu: FRANCISCO MURILLO Y HERRERA, EIN GEMÄLDE VON JUAN DE RUELAS





Abb. 1

Zu: V. C. HABICHT, JOHANNES ZICKS TÄTIGKEIT IN DER SALA TERRENA ZU WÜRZBURG





Abb. 2



Abb. 3

Zu: V. C. HABICHT, JOHANNES ZICKS TÄTIGKEIT IN DER SALA TERRENA ZU WÜRZBURG





Ausschnitte aus dem gemalten Wappenbuch und aus Holzschnitten Conrad Schnitts

Zu: HANS KOEGLER, DIE HOLZSCHNITTE DES BASLER MALERS CONRAD SCHNITT







Zu: JOSEPH MEDER, EINE ZEICHNUNG DES THEODOKOPULOS  
(Albertina)



MONATSHEFTE  
FÜR  
KUNST-  
WISSENSCHAFT

*Dr. Bassermann*



V. JAHRGANG · HEFT 4 — APRIL 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN LEIPZIG

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

==== Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark ====

Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN** in **LEIPZIG**

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 4

### ABHANDLUNGEN

**KONRAD ESCHER**, Das Grabmal des heiligen Ronan in Locronan. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln . . S. 111

**HARRY DAVID**, Dürers Simsonholzschnitt (B. 2) u. Israel von Meckenem. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel S. 129

**W. JOSEPHI**, Die Apostel des Güstrower Doms. Mit 4 Abbild. auf 2 Tafeln S. 133

**ERNST GALL**, Studien zur Geschichte des Chorumganges. I. Mit 4 Abbild. davon 3 auf 2 Tafeln . . . . . S. 134

### MISZELLEN

**Jonas Bubenka**, Ein ungarischer Holzschneider des 17. Jahrhunderts (Takács) . . . . . S. 150

### LITERATUR

**Theobald Hofmann**, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. IV. Bd. Vatikanischer Palast (Haupt) . . . . . S. 151

**Carl Aldenhoven**, Gesammelte Aufsätze (Kern) . . . . . S. 153

**Aug. L. Mayer**, El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli, gen. El Greco (Kühnel) . . . . . S. 154

**G. Dehio**, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV. Südwestdeutschland (Baum) S. 154

**S. Troinitzky**, Das Porzellan der Kaiserl. Eremitage (v. Seidlitz) . . . . . S. 155

**A. Donath**, Psychologie des Kunstsammelns (Friedeberger) . . . . . S. 156

**Maurice W. Brockwell**, The 'Adoration of the Magi' by Jan Mabuse (Singer) . . S. 157

**Léon Rosenthal**, Daumier. L'art de notre temps (Grautoff) . . . . . S. 157

**Rundschau** . . . . . S. 158

**Neue Bücher** . . . . . S. 159

## 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 S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN

# DAS GRABMAL DES HEILIGEN RONAN IN LOCRONAN

Von KONRAD ESCHER

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln .....

## I.

Unter den zahlreichen Skulpturen der spätgotischen Kirche von Locronan (Département Finistère) nimmt das Grabmal des heiligen Ronan, des Patrons der Ortschaft, die erste Stelle ein. Es befindet sich in der Kapelle du Pénity, welche, an die Südseite der Kirche angebaut, mit dieser mittelst zwei Arkaden kommuniziert. Laut J. M. Abgrall<sup>1)</sup> wurde es durch die Herzogin Anne de Bretagne, Königin von Frankreich, oder durch ihre Tochter Renée de France, Herzogin von Ferrara, errichtet. Die Frage der Entstehungszeit soll unten erörtert werden.

Die Grabplatte<sup>2)</sup>, die auf sechs Engelfiguren ruht, trägt die Liegefigur des Heiligen in bischöflichem Ornat; das Haupt mit der Mitra liegt auf einem Kissen zwischen zwei Engelchen in halb liegender, halb sitzender Stellung. Dasjenige zur Linken berührt mit der rechten Hand die Mitra<sup>3)</sup>, mit der linken das Ende des Pedums, während sein Partner die linke Hand auf die Mitra, die rechte auf das Knie legt; beide Engelchen sind mit einer gegürteten Tunika bekleidet. Der heilige Ronan selbst trägt Sandalen, Alba, Stola, Dalmatica, Pluviale, Handschuhe, Ring, Mitra; die linke Hand umfaßt das Pedum (mit Velum), die rechte spendet den Segen. Das Ende des Pedums ist einem Löwen in den Rachen gestoßen, der, zu Füßen des Heiligen liegend, in den Pranken einen Wappenschild hält.

Wie der Kapellenboden selbst, so steigt auch die Grabplatte von Westen nach Osten an, weil das östliche Engelpaar auf sehr hohen Plinthen, das westliche dagegen nur auf niedrigen, flachen Basen steht. Die Entfernung der Grabplatte (Unterkante) vom Boden beträgt zu Häupten 0,775 m, zu Füßen (westlich) 0,69 m. Die Höhe der Engelfiguren variiert von 0,98 m zu 0,90 und 0,86 m. Die Gesamtlänge beträgt 2,04 m, die Breite der Grabplatte zu Häupten 0,745 m, zu Füßen 0,73 m. Inklusive Engelfiguren variiert sie von 1,07 m zu 1 m.

Die sechs Engel<sup>4)</sup> tragen die Grabplatte mittelst ihrer schwerfälligen großen Flügel; sie sind also als Stützpfeiler oder, besser gesagt, als Karyatiden verwendet,

(1) J. M. Abgrall, *Architecture Bretonne. Étude des Monuments du Diocèse de Quimper*. Quimper 1904, p. 806.

(2) Die Beschreibung fußte auf den Photographien von M. Abgrall, Douaré und F. Martin-Sabon Nr. 3548 und wurde revidiert, nachdem der Verfasser das Original besichtigt hatte.

(3) Das übliche ist, daß die Engel die Kissen stützen (s. u.). Verwandte Beispiele: Grabmal des Bischofs Juba, † 1186, im Kreuzgang von Elne (Pyrénées Orientales), XII. Jahrhundert. (Abb. Vitry und Brière, *Documents de sculpture française du Moyen-âge*. Pl. XXVIII, Fig. 2.) Nach A. Marignan, *Histoire de la sculpture en Languedoc du XII<sup>e</sup>—XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1902, p. 132, ist der Grabstein gegen 1200 entstanden. — Portal „des hl. Sixtus“ am nördlichen Querflügel der Kathedrale von Reims. XIII. Jahrhundert: zwei Engel in Halbfigur zu beiden Seiten des Heiligen.

Über andere Heiligengräber in derselben Diözese vgl. Abgrall, op. cit., p. 305—308. Das Grab des hl. Jona in der gleichnamigen Kapelle bei Plouvien bildet selbst wieder eine kleine Kapelle mit zwei Eingängen; Blendarkaden gliedern die Wände. Der Tote trägt bischöflichen Ornat und spendet, lebend aufgefaßt, den Segen. Zwei Engel in ganz ähnlicher Haltung wie die der zwei Engelchen am Grab in Locronan stützen das Kissen. Zu Füßen des Heiligen ein Hund. Vgl. G. Toscer, *Le Finistère Pittoresque, 1<sup>e</sup> partie: Pays de Léon et Tréguier*. Brest 1906, p. 245.

(4) Monsieur l'abbé Abgrall schreibt (op. cit.): „Tenant des livres et des écussons“. Schon die photographische Abbildung genügt, um zu zeigen, daß es sich nicht um Bücher, sondern nur um Wappenschilder handelt. Bücher hätten nur dann Verwendung finden können, wenn die Engel als Teilnehmer

zugleich aber auch als Träger von Wappenschildern. Obgleich diese Engel unbeweglich dastehen, kaum aus dem Steinblock herausgewachsen scheinen, hat der Bildhauer doch versucht, etwas Wechsel in Haltung und Kleidung zu bringen. Aber er dachte nicht daran, die Engel so zu postieren, daß etwa eine Hand die Grabplatte stützte, während die andere das Wappen hielt; er ließ sie auch die Grabplatte nicht mit den Schultern tragen, denn sonst hätte er allen dieselbe Richtung geben, d. h. er hätte einen Leichenzug darstellen müssen. Es lag ihm aber offenbar nur am Ausdruck des struktiven Gedankens, und man kann sich überdies noch fragen, ob seine Kräfte für die genannten Aufgaben ausgereicht hätten. — Die Köpfe sind etwas vorgeneigt, damit zwischen ihnen und der Grabplatte noch die schweren klotzigen Nimben Platz finden. Fünf dieser Engel tragen eine gegürtete Tunika, einer außerdem noch einen Chormantel, den eine Agraffe zusammenhält.

Jeder der Engel trägt einen Wappenschild; derjenige rechts (vom Beschauer) zu Füßen des Heiligen, d. h. also der an die Südwestecke des Grabmals postierte, hat einen Schild neben sich stehen. Zwei Schilde sind am Rand der Grabplatte zu Häupten des Heiligen, zwei kleinere an der entgegengesetzten Seite angebracht; einen zwölften Schild hält der Löwe in seinen Pranken. Es sind hauptsächlich die Wappen der Bretagne, und, laut freundlicher Mitteilung von Herrn Bourde de la Rogerie in Quimper, Archivar von Finistère, die der Familien du Juch und Nevet<sup>1)</sup>. Seine Angaben (vgl. Anmerkung) sind in einem Punkte zu berichtigen. Von den beiden Schildern an der westlichen Schmalseite des Grabmals, also zu den Füßen der Heiligenfigur, zeigt derjenige rechts (vom Beschauer) Losangenform, ist geteilt und enthält links den bretonischen Hermelin, rechts die französische Lilie, während der Schild links nur mit Hermelin gefüllt ist, aber außerdem Helm, Helmdecke und Helmzier trägt. Dieses Wappen kann sich nur auf Anne de Bretagne beziehen.

an den Funeralien aufgefaßt wären. (Vgl. Grabmal des hl. Stephanus in Aubazine, Ende des XIII. Jahrhunderts; Abguß im Museum des Trocadéro.) Bei der Besichtigung des Grabmals überzeugte sich der Verfasser davon, daß keine einzige der Engelfiguren ein Buch, sondern alle Wappenschilder halten.

(1) Brief vom 12. Mai 1911: „Voici les blasons qu'on peut encore distinguer sur le tombeau de St. Ronan. Je désigne par des chiffres romains ceux qui se trouvent sur la dalle tumulaire, et par des chiffres arabes ceux que portent les cariatides. [Zu Häupten]: I. D'hermine plein (très visible). II. Quoique effacé on peut encore y retrouver quelques traces d'hermine. [Zu Füßen]: III. D'hermine plein surmonté du cimén. IV. Écu en losanges à 3 mouchetures d'hermine sans cimén. V. (dans la patte du lion): D'hermine plein. [Die Beschreibung der übrigen Wappenschilder beginnt links zu Füßen des Heiligen und setzt sich rechts zu Häupten fort.] 1. La cariatide tient sur la poitrine un écu à 3 pals, à ses pieds autre écusson portant parti au 1<sup>er</sup> une demie macle (qui est Trianna) au 2... 2. Écu ayant un seul meuble au centre. 3. Un lion rampant (du Juch). 4. Un lion passant ou léopard (Nebet). 5. Deux fasces. 6. Fascé ondé de 6 pièces au chef de... (probablement Nevet)“. Der Hermelin ist das Wappen der Herzöge von Bretagne. Bezüglich des Wappens der Familie du Juch vgl. Paris, Bibliothèque Nationale, Dép. des manuscrits, pièces originales 1597, Généalogie française: „de Juch: d'azur au lyon d'argent armé lampassé. Ebenda: du Juch de Toulancoat: D'azur au lion d'argent armé et lampassé de gueulez“. Die Angaben über diese Wappen stimmen nicht miteinander überein. In dem von Ogée publizierten Dictionnaire historique et géographique de la province de Bretagne, Rennes 1843, tome I. ad vocem Locronan wird ausdrücklich bemerkt, daß sich am Ronangrab, das von Anne de Bretagne errichtet wurde, die Wappen Frankreichs und der Bretagne befinden. „Les armes de Bretagne, alliées à celles de France, furent placées sur un des bouts du monument, sous la tête de la statue“. (Die Angabe ist ungenau; das Alliancewappen befindet sich, wie gesagt, nicht zu Häupten, sondern zu Füßen des Heiligen.) Eine hervorragende Rolle spielte die Familie Nevet sowohl beim Bau des Ortes wie der Kirche; ihr Wappen findet sich hier wie am Grabmal: „L'écusson des Nevet fut placé du côté de l'Évangile. Ces mêmes seigneurs se réservèrent le choeur de la nouvelle église pour le lieu

Nach der bis anhier nie näher präzisierten Angabe, Anne de Bretagne oder Renée de France hätten das Grabmal des heiligen Ronan errichtet, ist zu schließen, daß es am Anfang oder in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entstand. „Les deux premières travées du bas-côté Sud s'ouvrent sur la chapelle du Pénity, longue de 16 mètres et large de 5 m 70, élevée sur l'emplacement de l'ermitage de saint Ronan et recouvrant aussi son tombeau. Au-dessus de ce tombeau est un monument de Kersanton qui fut érigé, soit par la duchesse Anne, vers 1505, soit vingt ans plus tard par sa fille Renée de France qui devint duchesse d'Este et de Ferrare“<sup>(1)</sup>. Dom François Plaine gibt ausführlichere Mitteilungen<sup>2)</sup>: „Le tombeau monumental de saint Ronan que l'on admire actuellement comme une des merveilles artistiques du Finistère, fut érigé au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle par ordre de la princesse Renée de France, fille puinée de Louis XII. et de la reine Anne de Bretagne, dont je viens de parler. C'était un gage de sa pieuse gratitude: car sa mère attribuait sa naissance aux prières de Saint Ronan“. — An verschiedenen Orten hatte der Heilige seinen Kultus: „Comme culte local, la vénération, dont ce saint est resté l'objet depuis treize siècles et plus, a revêtu en maintes occasions un caractère d'éclat et de grandeur qui annonce un thaumaturge d'un rare mérite“<sup>3)</sup>.

Als Etappen in der Geschichte der Verehrung des Heiligen nennt Dom François Plaine: die Translation des Körpers von Hillion nach Locronan, die Erneuerung seines Oratoriums daselbst, die Wunder in Quimper, die Bereicherung der Kirche von Locronan durch den Grafen von Cornouaille im XI. Jahrhundert, die Entstehung einer Stadt Locronan beim Grab des Heiligen, die großen Wallfahrten dahin und schließlich die Errichtung des Grabmals. Während des XI. Jahrhunderts besaß die Kathedrale von Quimper einige Reliquien des heiligen Ronan, die 1219 in einem kostbaren, im XVIII. Jahrhundert verschwundenen, Reliquienschrein geborgen wurden.

Innerhalb der bretonischen Plastik des XVI. Jahrhunderts behauptet das Grabmal des heiligen Ronan eine wichtige Stellung. Die Skulptur trägt einen lokalen, ganz für sich abgeschlossenen Charakter, den man am besten mit archaisch, in vielen Fällen sogar als moros bezeichnen kann: eine konservative Bauernkunst vollständig religiöser Natur; es ist eine ländliche Kunst, innerhalb welcher fein veranlagte Künstler keinen Platz finden. Vom Anfang des XVI. bis tief ins XVII. Jahrhundert hinein bleibt der Grundcharakter im wesentlichen derselbe; Portalskulpturen, vor allem aber Kalvarienberge bilden die wichtigsten Monumente.

Der Stil der Grabfigur des heiligen Ronan zeigt spätgotische Formempfindung; echt mittelalterlich ist der Zwiespalt in der Auffassung; als tot gedacht, ist der Heilige trotzdem als lebend dargestellt. Parallele, röhrenähnliche Falten glic-

de leur sépulture. Leurs armes furent placées aux clefs des voûtes, tant du choeur que de la nef, aux arcades et voûtes des allées, sur la porte principale et dans tous les lieux éminents, immédiatement après celle de Bretagne et de France en alliance. La maîtresse vitre portait aussi ces dernières armes et au-dessous un seigneur de Nevet était représenté armé de toutes pièces, en cotte d'armes, sur un cheval en harnaché de son harnois de combat. La cotte d'armes du cavalier était armoriée de son écusson d'or au léopard de gueule, tenant la bannière chargé du dit écusson. Le reste du vitrail était occupé par la représentation des alliances de la famille Nevet avec les principales de la province. Cette église est aujourd'hui dépouillée de tous ses ornements“. Ogée, Dictionnaire.

(1) J. M. Abgrall, op. cit., p. 39.

(2) Vie inédite de Saint Ronan traduite du latin avec Prolégomènes et Éclaircissements par le R. - P. dom François Plaine. Bulletin de la société archéologique du Finistère, Vol. XVI, 1889, p. 263—319. Die zitierte Stelle findet sich auf Seite 271.

(3) Loc. cit.



dem Alba und Dalmatica; auf der Oberfläche und an den Seiten reihen sich konzentrisch, in fast gleicher Reliefstärke, die bogenförmigen Falten des Pluviales aneinander, während sich die Säume, die vom rechten Unterarm herabfallen, in den bekannten gotischen Schlangenlinien ringeln; an sich überschlagende Wellen erinnert auch der Saum der Alba. Die plastische Wirkung dieser Grabfigur ist eine mehr dekorative; ein feineres plastisches Empfinden, das im Gewand die Körperformen zur Geltung bringt und auch die leisen Übergänge nachfühlt, ging dem Künstler, ging der bretonischen Plastik überhaupt ab. Die Form des Pedums schließt sich an diejenige des XV. Jahrhunderts an: der ursprüngliche Knauf ist zu einem oft überaus komplizierten Gehäuse erweitert, in dem der Goldschmied (und Bildhauer) in der Wiedergabe aller Details gotischer Architektur brillieren konnten. Gehäuse und Krümmung — sonst mit zierlichen Blättern belegt — erscheinen hier wesentlich vergrößert, massiv, ähnlich wie die Mitra, die im XV. Jahrhundert zuweilen schon eine viel geschmeidigere und höhere Form angenommen hatte. — Die Oberfläche des Gesichts ist platt, der Ausdruck finster und doch starr; über andere Mittel, Ehrwürdigkeit und Heiligkeit deutlich zur Anschauung zu bringen, verfügt diese archaische Kunst nicht. Die Figuren der wappentragenden Engel sind kaum erst vom Steinblock befreit, befangen in der Haltung, gleichförmig in dem morosen Gesichtsausdruck — wenn von Ausdruck überhaupt gesprochen werden darf —, die Flügel an den Oberarmen angewachsen (!) mit breiten glatten Flächen, scharfen Kanten und eingeritzter Zeichnung. Und trotzdem offenbart der Bildhauer ein Streben nach Abwechslung: er erzielt sie in der Haltung der Arme und in der Bekleidung. Wohl sind die Arme regungslos an den Körper gepreßt, aber um die Körperlichkeit zu veranschaulichen, läßt er bei einzelnen Figuren — allerdings zu stark — die Knie vortreten. Parallele und konzentrische Röhrenfalten bestreiten im wesentlichen den plastischen Eindruck, aber schon das Vorhandensein von zweierlei Falten, und dann bei einzelnen Gestalten das Ausbreiten der Falten auf der Basis bringen, wenn auch in sehr primitiver Weise, Abwechslung in das Ganze. Höchst eigentümlich sind die Haare behandelt: wie eine Kappe oder Haube schließen sie sich dem Kopfe an, schwer und massiv, in parallele Lockenmassen geteilt, oder durch eingeritzte Linien als lange bis auf die Schultern herabfallende Locken charakterisiert (mittlere Figur der linken Seite).

Das Grabmal des heiligen Ronan ist laut Mitteilungen von M. Abgrall aus Kersanton gemeißelt<sup>1)</sup>; ein Blick auf die Abbildungen zeigt sofort, daß das Material den Stil offenbar stark beeinflusste; dieselbe Steinart bestimmt auch im wesentlichen den Charakter der bretonischen Skulptur. Bei Anlaß der Beschreibung des Kalvarienberges von Plougouven bemerkt Mr. Abgrall, seine Reliefszenen stehen in technischer Ausführung über denjenigen von Tronoën, sie seien korrekter, weniger primitiv, weil dazu Kersanton verwendet worden sei, der allen Feinheiten des Meißels nachgebe. Angesichts des komplizierten Gefältes an der Grabfigur, der allerdings nicht sehr feinen Details an Pedum und Mitra, der wenigen noch erhaltenen Wappenbilder, wird man sich, mit gewisser Reserve, der Ansicht Abgralls anschließen dürfen; über den Lokalcharakter, der durch das Material bestimmt war, kam auch dieser Künstler nicht hinaus. Wenn Mr. Abgrall ferner bemerkt, der Kersanton sei in der Bretagne sehr gebräuchlich, wenn sich also der Stil der bes-

(1) *Architecture bretonne*, p. 134. Léon Palustre, *La Renaissance en France*, III. Bretagne, bemerkt p. 49 zu diesem Material: „Le kersanton ou pierre de Daoulas est une roche d'un gris noir parsemé de points brillants qui, par sa contexture très fine, se prête admirablement aux travaux les plus délicats. Les principaux gisements sont, à l'ouest de la rade de Brest, au Moulin-à-Mer et à Rosmorduc“.

seren Skulpturen nach seinen Qualitäten richtet, so erscheinen die Feinheiten, die dieser Stein erlaubt, denn doch sehr relativ.

Die Skulpturen von Kirchenportalen (Guimiliau), Beinhäusern, vor allem aber von Kreuzen und Kalvarienbergen, von denen uns Photographien der „Commission pour la conservation des monuments historiques“ und von F. Martin-Sabon zur Verfügung stehen, tragen alle archaischen Charakter, d. h. sie scheinen in eine viel frühere Zeit zurückzureichen als es wirklich der Fall ist. Komposition, Bewegung, Gewandstil, Haare erinnern vielfach an das frühe Mittelalter; und trotzdem sprechen, abgesehen vom Datum, das an einer Reihe von Denkmälern erhalten ist, manchmal die Bewegungen in ihrer überzeugenden Bestimmtheit, die völlig plastische Auffassung des Körpers, sprechen psychische Akzente und gewisse Drapierungsmotive dafür, daß das betreffende Denkmal dem XVI. Jahrhundert, der Renaissance angehört, die hier viel schwerer mit der Gotik um ihre Anerkennung zu kämpfen hatte als z. B. an der Loire. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch das Ronangrab zu beurteilen. Die Frage, wie der Künstler dazu gekommen sein mochte, Engel als Karyatiden zu verwenden, soll unten eingehend erörtert werden. Der Meister besaß ein entwickeltes Gefühl für eine gewisse einfache Größe; nur in der Grabfigur an gotische Tradition gebunden, fühlte er sich bei den Karyatiden freier; sie verraten trotz aller Starrheit eine gewisse Rundung und Fülle, in der ganzen Erscheinung sowohl als in den Falten; der Parallelismus der Falten und die Starrheit der Haltung sind archaisch; aber die plastische, stoffliche Empfindung, das Streben den Eindruck auf wenigens zu reduzieren, zeugt für modernes Künstlergefühl. In einer höchst eigenartigen und interessanten Weise mischen sich hier traditioneller, lokaler, zum Teil durch das Material gebotener Archaismus und ein reiferes künstlerisches Empfinden, das über die Annahme äußerlicher Details hinaus nach der Erfassung der neuen Grundprinzipien ringt.

Die Geschichte der bretonischen Plastik ist so wenig bekannt, von der Forschung noch kaum berührt, daß der Versuch einer Datierung des Ronangraves aus stilistischen Indizien unstatthaft ist. Die Angaben, die wir Mr. Abgralls Buch über die Architektur und Plastik in der Diözese Quimper entnehmen konnten, genügen nicht ganz, um die Frage zu lösen. Der Verfasser vermittelt zwar die Daten verschiedener Kirchen aus dem XVI. Jahrhundert, ohne aber über deren Stil zu informieren<sup>1</sup>). Einige der Kalvarienberge sind datiert: Plougouven 1554, Guimiliau 1581—1588, Plougastel 1602—1604, St. Thégonnec 1610, Pleyben gegen 1650. Der ganz gotische Kalvarienberg von Meilars ist undatiert; Mr. Abgrall scheint ihn in den Anfang des XVI. Jahrhunderts zu setzen. Auch unter den sogen. Triumphbögen, d. h. den Eingangstoren zu den Friedhöfen, tragen die Renaissancemonumente ein spätes Datum. Auf Grund dieser Tatsachen ist man nun zu der Annahme geneigt, daß die Renaissance erst spät in der Bretagne und speziell in diesem Teil Eingang findet; auch wenn das Ronangrab erst um 1525 errichtet sein sollte, wäre es immerhin eines der ersten Denkmäler des neuen Stils<sup>2</sup>).

## II.

Auch in ikonographischer Beziehung erfordert das Ronangrab eine eingehende Betrachtung. Die Grabplatte mit dem Toten, der ein Ungeheuer tötet, die Engel zu Häupten, wappenhaltende Engel: lauter Elemente, welche der mittelalterlichen

(1) Léon Palustre, op. cit., p. 58 ff. Abgrall, op. cit., p. 128 ff.

(2) Das Nähere über die Datierungsfrage vide Abschnitt IV.

Sepulchrakunst völlig geläufig sind. Nach mittelalterlicher Auffassung ist, wie schon bemerkt, der gisant nicht tot, sondern als Prälat und Heiliger spendet er den Segen und überwindet das Böse in der Gestalt des Ungeheuers zu seinen Füßen. Eine entsprechende Darstellung zeigt das Bronzegrabmal des Bischofs Geoffroy d'Eu († 1237) in der Kathedrale von Amiens. Zu Füßen des Bischofs winden sich zwei Drachen<sup>1)</sup>. Am Ronangrab liegt das Tier zu Füßen des Heiligen; es ist kein Drache, sondern ein Löwe, der mit beiden Vorderpranken einen Wappenschild hält, indessen ihm der Bischof das Ende des Pedums in den Rachen stößt. Offenbar vereinigte der bretonische Meister zwei sich ganz widersprechende Ideen. Nach mittelalterlicher Anschauung bedeuten Löwe und Drache, die auf diese Weise besiegt werden, das Böse, das der Gläubige überwindet<sup>2)</sup>. Der Bibeltext sagt (Psalm 90, 3): „Conculcabis leonem et draconem, super aspidem et basiliscum ambulabis.“ Im XIV. Jahrhundert änderte die Kunst die Rolle der Tiere zu Füßen der Toten. Friedlich daliegend oder in genrehafter Auffassung bedeutet der Löwe den Mut des Mannes, der Hund die Treue und die häuslichen Tugenden des Weibes<sup>3)</sup>. Auch diese Auslegung geriet in Vergessenheit, sobald eine dekorative Kunst diese Tiere als Wappenhalter zu Füßen der Toten verwendete. Das schönste Beispiel bietet Michel Colombes Grabmal für Herzog Franz II. von der Bretagne und seine Frau, das sich heute in der Kathedrale von Nantes befindet (1502—1507)<sup>4)</sup>. Der Meister des Ronangrabes vereinigte die dekorative Verwendung mit der ursprünglichen Auslegung als Symbol des Bösen; es mag sein, daß ihn ein ganz bestimmter Grund zu dieser Lösung zwang. Wenn eine vorgeschriebene Anzahl von Wappenschildern angebracht werden mußte, wenn er sie auf die Karyatiden verteilte und je zwei zu Häupten und zu Füßen anbrachte und damit noch nicht auskam, so ist es begreiflich, daß er schließlich, um die Vorschrift zu erfüllen, zu dem genannten Ausweg griff, vielleicht mit vollem Bewußtsein des gedanklichen Widerspruchs.

Zu den allerwichtigsten Bestandteilen des gotischen Grabmals, besonders in Frankreich und Italien, gehören die Engel, denen die verschiedensten Rollen zukommen; wir finden sie als Freifiguren in Relief (Stein oder Bronze), in die Steinplatte gezeichnet, in größerer oder geringerer Anzahl. — Engelchen knien zu Häupten der Entschlafenen, um die Kissen zu stützen: Grabmal Philipps, des Bruders des heiligen Ludwig, in der Abteikirche von St. Denis; das Grabmal Franz' II. in Nantes. — Die Haltung der zwei Engelchen am Ronangrab ist etwas unbestimmt; eine Rolle ist ihnen nicht zugeteilt, sie begnügen sich mit reiner Assistenz.

Mit Berücksichtigung der künstlerischen Parallelen, die oben genannt wurden,

(1) Vgl. Grabmal des Guillelmus de Kersanzon, † 1227, in der Kathedrale von St. Pol de Léon. Photographie F. Martin-Sabon, Nr. 2633. (Literatur: M. l'abbé J. Clec'h, Visite à la cathédrale de St. Pol de Léon et à la chapelle N.-D. du Creisker, Morlaix 1907, p. 25. — M. l'abbé Peyron, La cathédrale de Saint Pol et le Minihy Léon, Quimper 1901, p. 111.) — Grabmal für Raimondo della Torre, Patriarch von Aquileja († 1298), im Dom von Aquileja. Auf der Deckplatte des Sarkophages die liegende Figur in episkopaler Kleidung, die Füße auf einem Drachen; daneben das Patriarchenkreuz und Pedum, beide in den Schwefel bzw. Rachen des Ungeheuers gestoßen. Zu Häupten rechts und links je ein Engel mit Weihrauchfaß. (Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus Ländern der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, redigiert von Dr. Karl Lind. Kunsthistorischer Atlas, herausgegeben von der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. II. Abteilung, Taf. VI, Fig. 5.)

(2) Emile Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, p. 436.

(3) Op. cit., p. 463.

(4) Vgl. Paul Vitry, Michel Colombe, p. 353 ff.

läßt sich dafür eine Deutung finden. Ihre Stellung ist eine halb sitzende, halb liegende. Widersprechende Forderungen brachten also den Künstler hier in Verlegenheit, und diese Widersprüche sind nur die logische Folge des schon mehrfach erwähnten Gegensatzes in der Hauptfigur: Liegen und Stehen. Er wollte die Engelchen neben dem Kissen sitzend darstellen, also gleichsam als Totenwache. Aber abgesehen davon, daß seine Kräfte diesem Problem vielleicht nicht gewachsen waren, richtete er sich schließlich nach dem Gedanken, es handle sich um eine aufrechtstehende Relieffigur oder Freistatue, zu deren beiden Seiten zwei schwebende Engelchen angebracht werden könnten. In diesem Falle handelte es sich um eine Apotheose des Verstorbenen. Er ist schon unter den himmlischen Heerscharen. Die ungeschickte Haltung der Hände bei beiden Engeln ist also nur Resultat der Verlegenheit.

Die Kunst des XV. Jahrhunderts verwendet die Engel bereits ganz dekorativ, ähnlich wie es die italienische Kunst des Quattrocento mit den Putti tut. Die Engel, in weißen oder bunten Gewändern, mit farbigen Flügeln, mit Schmuck im Haar, fungieren als Wappenhalter; im XV., vorab aber im XVI. Jahrhundert<sup>1)</sup> finden sie auch im Grabmal Aufnahme: Grabmal der zwei Söhne Karls VIII. in der Kathedrale von Tours (Werkstätte Michel Colombes). Zwei Engelchen stützen die Kissen, zwei halten zu Füßen die Wappenschilder. Auf dem Sarkophag des Bischofs Guillaume Guéguen († 1524) in St. Pierre in Nantes<sup>2)</sup> sah man zu Häupten ein Engelchen, das Kissen stützend, eines zu Füßen anbetend und an der Rückwand der Nische zwei Engel mit dem Wappenschild. Das eigenartige Bastarnaigrab in Montrésor<sup>3)</sup> trägt auf den vier Ecken je ein Engelchen mit Wappenschild. Am Ronangrab treten die Engel als Wappenträger in außergewöhnlich großer Zahl auf; ja es sind sogar die Hauptfiguren, welchen diese Funktion übermittle ist, allerdings nur wie eine Nebenbeschäftigung. Die dekorative Verwendung der ursprünglich ganz religiös aufgefaßten Engel ist hier noch ausgedehnter als früher; sie bildet ihrerseits ein Argument für die Entstehung des Grabmals im XVI. Jahrhundert; allerdings tritt sie hier etwas vor der tektonischen Bedeutung der sechs Engel, vor ihrer Verwendung als Karyatiden zurück, und für diese ist nun die Erklärung zu suchen.

### III.

Das Frappierende im Aufbau des Ronangrabes sind die in erster Linie als Stützpfiler verwendeten Engel, vor welchen diejenigen zu Häupten des Toten zurücktreten. Kannte die französische Grabmalkunst bis zum XVI. Jahrhundert Karyatiden? Traten je Engel in dieser Funktion auf? Sarkophag oder Grabplatte werden gelegentlich von liegenden Löwen getragen<sup>4)</sup>, die menschliche Figur aber, seien es Menschen oder Engel oder Allegorien, kam in Frankreich in dieser Bedeutung bis

(1) Grabmal des Jean sans Peur, Herzogs von Burgund, und der Margaretha von Baiern im Museum von Dijon; vollendet 1469. Zu Häupten des Herzogs halten zwei kniende Engelchen den Helm, zu Häupten der Frau den Wappenschild. Am Grabmal Philipps des Kühnen fungieren die Engel nur als Helmträger. Das Grabmal wurde 1411 vollendet.

(2) Gaignières, Collections de tombeaux à Oxford. (Kopien im Kupferstichkabinett der Pariser-Nationalbibliothek, Réserve Pe i h., Fol. 193.) Henri Bouchot, Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières, Nr. 2924.

(3) Département Indre-et-Loire. Photographie Monuments historiques, Nr. 4227.

(4) Sarkophag aus Cahen im Museum von La Rochelle. Abguß im Trocadéro; XII. Jahrhundert. Bronzegrabplatten der zwei Bischöfe Geoffroy d'Eu und Evrard de Fouilloy in der Kathedrale von Amiens; XIII. Jahrhundert. Grabmal von König Philipp I. von Frankreich in St. Benoît-sur-Loire. Vgl. M. l'abbé

zum Ende des XV. Jahrhunderts, soweit die erhaltenen Denkmäler Rückschlüsse erlauben, nicht vor<sup>1)</sup>; das erste Monument dieser Art ist mit größter Wahrscheinlichkeit das berühmte Grabmal des Philippe Pot im Louvre (um 1480), das Werk eines burgundischen Meisters. Diese Pleurants, das Leichengeleit in den schwarzen Kapuzenmänteln, welche langsam einerschleichend die Grabplatte mit dem Toten auf ihren Schultern zu Grabe tragen und dabei seine Wappenschilder halten, sind weit mehr als Karyatiden im antiken Sinne des Wortes, es sind lebende Wesen von packendem Realismus. Die Pleurants, ursprünglich kleine Figürchen in den Sarkophagnischen, haben ihren Platz verlassen, haben sich von Statuetten oder Relieffiguren zu Freistatuen von fast natürlicher Größe ausgewachsen. Zu allem ist die ursprüngliche Bemalung noch erhalten; wie muß dies Werk an seinem ursprünglichen Standort, im Kloster Citeaux gewirkt haben, bevor es in den viel zu engen und in seiner Farbe störenden Louvresaal eingeschlossen wurde! „Rien de plus réel, rien de plus solide que ces huit chevaliers, massifs comme des piliers romans et, en même temps, rien de plus mystérieux“<sup>2)</sup>. Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts begannen sich auch die Allegorien des Grabmals zu isolieren, als große Freistatuen gleiche Bedeutung zu erlangen wie die Grabfiguren; zu erinnern an Michel Colombes Grabmal Herzog Franz' II. in Nantes. Auf demselben Wege gingen die Brüder Giusti weiter, in ihrem pompöseren, klassischeren Grabmal Ludwigs XII. in der Abteikirche von St. Denis; sie befreiten zugleich die Apostelfiguren, die ähnlich wie die Pleurants ihren Platz in den Nischen hatten. Schon vor, hauptsächlich aber mit dem Eindringen der Renaissance lösen sich also da und dort die plastischen Zutaten des Grabmals vom Zwange der Architektur, je nachdem ihnen der Künstler einmal eine ganz besondere Bedeutung verleihen wollte.

Engel als Karyatiden kennt seit dem XII. Jahrhundert die kirchliche Baukunst Frankreichs<sup>3)</sup>, aber nur ganz vereinzelt und an nur untergeordneter Stelle; dem Grabmal bleiben sie anscheinend völlig fremd. Oder sollte etwa der Meister des Ronangrabes vom Grabmal des Philippe Pot beeinflusst sein? Konnte also das burgundische Werk mit seinem Realismus, seinem aus der Wirklichkeit gegriffenen Thema, das Vorbild für das archaische Heiligengrab in Locronan mit seinen rein tektonisch verwendeten Trägern abgeben?

Eine Erklärung hierfür läßt sich vielleicht finden. Der Meister des burgundischen Grabmals stellte in naturalistischer, wenn auch abgekürzter Weise den Leichenzug des 1483 verstorbenen Philippe Pot dar; die Pleurants waren daher unbedingt notwendig. Anders verhält es sich beim Grabmal des legendarischen Heiligen der Bretagne, dessen Wirken nach der kirchlichen Überlieferung um Jahrhunderte zu-

Rocher, Histoire de l'abbaye royale de St. Benoît-sur-Loire, Orléans 1865, Tf. 17. Ehemaliges Grabmal Karls des Kahlen in St. Denis. Die Platte ruhte auf vier liegenden Löwen und diese fußen auf je einem Säulenpaar; 13. Jahrhundert. Gaignières, op. cit., Pl. 12, Fol. 12; Inventaire Nr. 1984.

(1) Vgl. letzte Anmerkung.

(2) Emile Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, p. 454. Portal der Kirche St. Trophime in Arles; XII. Jahrhundert.

(3) Westportal der alten Prioratskirche von Charlieu (Dép. Loire), 12. Jahrhundert. Abguß im Trocadéro. (Vgl. Marcou, Musée de sculpture comparée, Série I. planche 31.) — Portal der Kirche von St. Révérien (Dép. Nièvre): in der Mitte der Hohlkehle stützen zwei vierflügelige Engel den Keilstein. — Das Fenster Notre-Dame de Belle-Verrière in der Kathedrale von Chartres. Vier Engel tragen die Säulen, welche die obere Hälfte des Fensters stützen; XIII. Jahrhundert. Portal der Kirche St. Yved-de-Braisne; XIII. Jahrhundert. Vitry et Brière, Documents de sculpture française du moyen-âge. Taf. XXXVI, Fig. 2 und 4.

rückliegt. Engel als Träger von Wappenschilden eigneten sich für diesen Fall ungleich besser, entsprachen auch, wie oben gesagt wurde, durchaus der künstlerischen Anschauung des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance; das Ronangrab würde sich also, rein gegenständlich betrachtet, aus lauter französischen Elementen zusammensetzen. Ist nun aber die Verwendung dieser sechs Engel als Stützfiguren zwingenderweise aus dem burgundischen Werk abzuleiten? Man braucht sich nur die Pleurants statt alle in der nämlichen Richtung gehend nach außen gedreht zu denken, und sie entsprechen den Engeln am Ronangrab; nur hat dann die Grabplatte keine genügenden oder gar keine Auflageflächen mehr. Es ließe sich ja denken, daß der Bretone, der Meister des Ronangraves, eben aus dieser Erwägung heraus die Flügel seiner Engelsfiguren als Stützpfiler verwendete. Das Denkmal des Philippe Pot fand Bewunderung und Nachahmung; Anne de Bretagne mußte es wenigstens durch eine Zeichnung gekannt und dem bretonischen Bildhauer die Weisung gegeben haben, in Locronan einen ähnlichen Aufbau, nur mit andern Figuren, zu errichten.

A. Kleinclausz veröffentlicht ein nur noch in der Skizze Gaignières erhaltenes Grabmal, welches in deutlicher Weise eine Nachahmung des Grabmals des Philippe Pot darstellt<sup>1)</sup>. Es ist das Grab des Jacques de Málain (gestorben laut Inschrift am 2. IV. 1527) und seiner Frau Loyse de Savoisy (gestorben 7. IX. 1515), das sich in der Kirche St. Martin-de-Lux (Côte d'Or) befand und während der Revolution zerstört wurde (Abb. 4). Die Platte mit den zwei Liegefiguren und zwei Tieren ruht auf acht Pfeilerchen, vor deren jedem ein Kapuzenmann, d. h. ein Pleurant, steht. Sie haben die Wappenschilder umgehangen, einer der in Abbildung wiedergegebenen Reihe hält ein offenes Buch auf der Hand. Nach der Zeichnung Gaignières sind diese Pleurants viel kleiner als die zwei Gisants, also als unter lebensgroß zu denken; als Relieffiguren an die Pfeiler angelehnt, fungieren sie selbst nicht als Träger. Das Málain-Grab ist also eine Nachahmung des Pot-Grabes auf burgundischem Boden, aber bereits unter dem merklichen Einfluß der Renaissance im Stil, wie selbst die Zeichnung Gaignières erkennen läßt. Es kann noch zu Lebzeiten beider Dargestellten, also vor 1515, beim Tode der Frau, nämlich im Jahre 1515 oder kurz nachher oder gar erst beim Tode des Mannes 1527 entstanden sein.

Ein Einfluß des Málaingrabes auf das Ronangrab ist so gut wie ausgeschlossen; gerade das Wesentliche, nämlich die Achtzahl der Stützen und die Applikation der Figuren an Pfeiler finden sich beim Ronangrab nicht. — Wenn nachgewiesen werden kann, daß das Málaingrab später entstanden ist als das Ronangrab, so ist aus denselben Gründen an ein Abhängigkeitsverhältnis des Burgundischen vom Bretonischen nicht zu denken. Die acht Pleurants weisen ausschließlich auf das Grabmal des Philippe Pot, und außerdem gehört das weit abgelegene Ronangrab ausschließlich dem Interessenkreise der Anne de Bretagne an und war das Denkmal eines eingeschränkten Lokalkultus.

Es bleibt also immer noch die ungelöste Frage, ob das Ronangrab unter dem Einfluß desjenigen des Philippe Pot entstanden sein könnte. Zwei ausschlaggebende Momente sind hervorzuheben: statt je vier Trägern zeigt das Ronangrab beiderseits nur je drei und dies hat zur Folge, daß sie viel zu weit auseinandergerückt scheinen; zwischen den einzelnen Stützfiguren klaffen zu weite Lücken. Das Málaingrab hatte genau die Achtzahl der Träger von seinem Vorbild übernommen. Zweitens

(1) A. Kleinclausz, *L'art funéraire de la Bourgogne au moyen-âge* (deuxième et dernier article). *Gazette des Beaux-Arts* 1902, premier volume (Quarante-quatrième année, troisième période tome vingt-septième), p. 319.

erscheinen die Engel des Ronangrabes wesentlich kleiner als der Gisant in Lebensgröße; sie sind also nicht als real existierende Figuren, sondern dekorativ aufgefaßt; der packende Realismus der acht Pleurants am Grab des Philippe Pot beruht aber zum Teil darauf, daß sie in fast natürlicher Größe gehalten sind. Der Künstler des Mälaingrabes ist aber in diesem sehr wesentlichen Punkte von seinem Vorbild abgewichen, keineswegs zum Vorteil seines Werkes. Andere Einflüsse, und zwar sehr starke, müssen ihn zu dieser fatalen Inkonsequenz bewogen haben. Er steht übrigens, wie schon gesagt wurde, auf dem Boden der Renaissance, und gerade diese dekorative Verwendung der Pleurants ist ein neuer Beweis dafür. Es liegt daher auf der Hand, die Quellen seiner Kunst nicht nur in Burgund, sondern auch in der italienischen Kunst zu suchen, die sich ja damals auf den verschiedensten Wegen in Frankreich ausbreitete (siehe unten).

Die italienische Grabmalkunst vom XIII. bis ins XV. Jahrhundert und länger noch zeigt eine weitverbreitete Verwendung von Statuen als Stützen des Sarkophages oder als Relieffiguren vor Stützen: Grabmal des Petrus Martyr in St. Eustorgio in Mailand, des Raimondo del Balzo in Sta. Chiara in Neapel, des Kardinals Brancacci ebendasselbst; der Sarkophag für die Königin Maria von Ungarn in Sta. Maria di Donna Regina<sup>1)</sup> ruht auf vier Pfeilern, an deren Fronten die Gestalten der Kardinaltugenden stehen, geflügelt wie Engel; zwei ähnliche Statuen weist das Grabmal der Maria von Durazzo in Sta. Chiara auf. Die Karyatiden am Grabmal des Francesco Pazzi in Sta. Croce in Florenz krümmen sich unter der Last des Sarkophages<sup>2)</sup>.

Der Gedanke an einen Einfluß seitens der italienischen, speziell der neapolitanischen Kunst des XIV. Jahrhunderts auf das bretonische Ronangrab scheint wenig begründet. Allein erstens finden sich solche Karyatiden nicht nur in Unteritalien, sondern auch in Florenz, und die Pisaner Kunst, von der sie ja ihren Ursprung nahmen, fand durch Giovanni Balduccio da Pisa, den Urheber des Petrus Martyrgrabes in St. Eustorgio in Mailand, auch im Norden Italiens Verbreitung. Zweitens

(1) André Michel bemerkt dazu in der *Histoire de l'art*, Tome II, 2, p. 604: „Pour la première fois les cariatides dont Giovanni Pisano avait fait les supports d'une tribune sacrée soutenaient un cercueil“. Karyatiden finden sich außerdem z. B. an den Grabmälern Philipps von Tarent, Johannes' von Durazzo, Karls von Kalabrien. Abbildung der Grabmäler des Raimondo del Balzo, der Maria von Ungarn, der Maria von Durazzo bei Venturi, *Storia dell'arte italiana IV. La scultura del Trecento e le sue origini*, Fig. 198, 225, 227. Der Sarkophag der Maria von Ungarn ist nach Venturi, *op. cit.*, p. 273, ein Werk des Tino da Camaino aus dem Jahre 1325. Bei Anführung dieser Beispiele ist aber ausdrücklich zu bemerken, daß bei vielen die geflügelten Allegorien nicht selbst tragen, sondern nur der Stütze, Säule bezw. Pfeiler vorgesetzt sind; so am Grabmal Karls des Erlauchten in Sta. Chiara, Werk Tinos da Camaino, der Maria von Ungarn; am Grab des Philipp von Tarent, Werk des Tino da Camaino in San Domenico Maggiore, stehen ungeflügelte Allegorien an den Säulenschäften. Venturi, *op. cit.*, Fig. 203.

(2) „A Firenze una sola sepoltura richiama la forma tipica de' sepolcri napoletani disegnata da Tino, ed è quella di Francesco Pazzi a Santa Croce“. Venturi, *op. cit.*, p. 300. Beiläufig bemerkt verwandte die italienische Kunst auch Freifiguren von Engeln als Karyatiden: Statuen der Erzengel Michael und Gabriel im South Kensington Museum in London. Vgl. *South Kensington Museum, Italian Sculpture of the Middle Ages and Period of the Revival of Art. A Descriptive Catalogue of the Works forming the above Section of the Museum, with additional Illustrative Notices* by J. C. Robinson, London, 1862, Nr. 5797 to 5800 inclusive. Two statues of Archangels and a group of three Saints, originally the angle-piers of a marble pulpit ascribed to Nicola or Giovanni Pisano. These fragments came from a church in the neighbourhood of Pisa, and the original position, in work, of the three angle-piers may be seen from a photograph, placed near them, of the celebrated marble pulpit by Nicola Pisano in the baptistery of the cathedral at Pisa, corresponding details of which they closely resemble“. Abb. bei Venturi, *op. cit.*, Fig. 29.

erhalten sich die Karyatiden am Grabmal bis in die Renaissanceperiode hinein: Grabmal des Kardinals Branda in der Collegiata von Castiglione d'Olona<sup>1)</sup>, des Giovanni Borromeo<sup>2)</sup>, heute auf der Isola Bella, und schließlich in Venedig am Grabmal des Dogen Mocenigo. Die Karyatiden, naturalistischer durchgeführt, bleiben auch in der Renaissanceskulptur Neapels: Grabmal des Sergiani Caracciolo in San Giovanni a Carbonara, und dasjenige des Lodovico Aldemoresco in San Lorenzo<sup>3)</sup>. Ein italienisches Grabmal des XV. Jahrhunderts kann also ebensogut die Komposition des Ronangrabes beeinflusst haben, wie ein älteres.

Es wäre nicht das erste Mal, daß die französische Grabkunst ihr Vorbild im Süden suchte; es geschah dies schon einmal zu einer Zeit, da die Plastik Frankreichs in sich abgeschlossen, keine Einwirkung von Süden her duldet, so lebhaft auch die politischen, kommerziellen und künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und Neapel im besonderen waren<sup>4)</sup>.

Die Kathedrale von Limoges besitzt in ihrem Chor das Grabmal des Raynaud La Porte<sup>5)</sup>, Erzbischof von Bourges seit 1316, Kardinal von St. Nereus und Achilleus seit 1320, seit 1321 Kardinalbischof von Ostia, gestorben 1325 in Avignon. Der Aufbau ist französisch, nur steht auf dem Sarkophag, zu Häupten und zu Füßen des Toten je ein Engel, der einen Vorhang zurückzieht, während er mit der andern Hand ein Weihrauchfaß schwingt. So charakteristisch diese Figuren für die italienische Grabmalkunst des XIV. Jahrhunderts sind, so selten finden sie sich in Frankreich<sup>6)</sup>; die schon genannten Beziehungen des Prälaten zu Italien erklären die Einführung dieses speziell und ausschließlich italienischen Motives zur Genüge. Beiläufig mag auch ein anderes Kunstwerk Erwähnung finden, das einen höchst interessanten Beleg für die künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und Neapel darstellt. Es sind die Statuten des Heiligen-Geist-Ordens, den Ludwig von Anjou, König von Jerusalem, Neapel und Sizilien im Jahre 1352 in Neapel gründete. Tafel XV der uns vorliegenden Publikation<sup>7)</sup> zeigt das Grabmal eines Ritters, „qui acheta sa partie du droit désir“, wie die ob dem Grabmal an die Wand gemalte Inschrift besagt. Der Sarkophag ruht auf vier Säulen, die jede von einem liegenden Löwen getragen werden; zwischen den zwei vorderen Säulen aber stehen zwei Engel, die ihrerseits mit erhobenen Armen den Sarkophag stützen. Zu Häupten und zu Füßen steht je ein Engel, der auf die Taube des Heiligen Geistes hindeutet. Der Text der Statuten lautet französisch, die Miniaturen sind das Werk eines italienischen, wahrscheinlich neapolitanischen Malers. Im XIV. Jahrhundert wanderten zahlreiche französische Künstler nach Italien, italienische Meister arbeiten in Königlichem Dienst; Franzosen und Italiener standen zusammen im Dienste

(1) Venturi, Storia dell'arte italiana VI. La scultura del Quattrocento, Abb. 559.

(2) A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance II, Blütezeit. Taf. X, p. 163 ff.

(3) Abbildungen davon: S. di Giacomo, Napoli, parte prima. Italia Artistica, Nr. 82. Bergamo 1907.

(4) André Michel, Histoire de l'art, Tome III, I, p. 104 ff.

(5) Cathédrale de Limoges, histoire et description, par l'abbé Arbellot, Paris 1883, p. 111 ff. Abbildung bei Viollet-le-duc, Dictionnaire raisonné IX, Fig. 25.

(6) Wir fanden die Bestätigung unserer Ausführungen nachträglich bei André Michel, Histoire de l'art, Tome II, 2, p. 712: „Ce motif d'importation italienne est unique, à cette époque, en France. La tombe d'ailleurs et un travail absolument français“. Das Motiv findet sich seit Arnolfos Grabmal des Kardinals de Braye (Dom von Orvieto, 1285) besonders häufig in der Grabmalkunst des XIV. Jahrhunderts, in Neapel, Rom, Assisi, Florenz, Padua u. a. O. Die wichtigsten Beispiele sind bei Venturi, op. cit., IV abgebildet.

(7) „Manuscrit du XIV<sup>e</sup> siècle conservé au Louvre dans le musée des souverains français“ publié par M. le comte Horace de Viel-Castel 1853.



Clemens' VI. in Avignon<sup>1)</sup>; bedeutend war der Import italienischer Gemälde und anderer Kunstwerke. Und trotzdem war der Einfluß ein höchst sporadischer; die Architektur war und blieb die französisch-gotische; dasselbe war mit der Skulptur der Fall; nicht einmal die Papstgräber von Avignon stammen von italienischen Meistern<sup>2)</sup>. Nur in der Malerei vermochte Italien seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine Stilwandlung zu vollziehen<sup>3)</sup>.

Nicht weniger lebhaft waren die künstlerischen Beziehungen im XV. Jahrhundert<sup>4)</sup>. Italienische Meister standen im Dienste Ludwigs XI. und Renés von Anjou; eine Kolonie von italienischen Arbeitern und Kaufleuten lebte in Paris sowohl als Lyon und Marseille. Vitry mag Recht haben, wenn er diese Künstler nur als vereinzelte, für den Gesamtverlauf unwesentliche Faktoren wertete; sie sorgten für den Bedarf an Medaillen, Miniaturenhandschriften, Goldschmiedearbeiten, also kurz: ihr Gebiet war mehr die Kleinkunst. Aber es ist nicht bekannt, daß einem von ihnen — außer etwa Francesco Laurana — größere Aufgaben übertragen worden wären in der Weise, daß ein Italiener gegenüber den Einheimischen eine maßgebende, hervorragende Stelle eingenommen hätte.

Der große, folgenschwere Umschwung setzt mit dem Ende des XV. Jahrhunderts, mit der systematischen Bewunderung und Bevorzugung italienischer Kultur und Kunst ein. Wie wäre sonst Karl VIII. dazu gekommen eine ganze Kolonie italienischer Künstler an den Ufern der Loire anzusiedeln? Es sind der Faktoren genug vorhanden, welche die starke, allerdings in all ihren Einzelzügen nicht mehr verfolgbare Einwirkung italienischer Kunst erklären: die Feldzüge, die zwar gelegentlich ihren Zweck nicht erreichten, aber doch mit der südlichen Kultur Beziehungen vermittelten, die Besetzung Genuas, die endlosen Gesandtschaften herüber und hinüber, die französischen Benefizien, die mit vollen Händen an italienische Prälaten ausgeteilt wurden, dann das lebhafteste Interesse hochgebildeter geistlicher Würdenträger für die südliche Kunst. Allen voran steht der Kardinal Georges d'Amboise, erster Minister Ludwigs XII., dann auch Robert von Lenacourt, Erzbischof von Tours (1484—1509), Louis de Crevant, Abt von Vendôme, Antoine Bohier, Abt von Fécamp u. a. Dichter und Humanisten erleichterten die Vermittelung neuer Gedanken und Interessen<sup>5)</sup>. Mit den aus Italien importierten Marmorwerken sollten nicht auch Werkstattzeichnungen oder Skizzen nach vorhandenen Denkmälern, gleichviel welchen Datums, den Weg über die Alpen gefunden haben? So gut wie im XV. Jahrhundert der Maler Jean Fouquet in Italien, namentlich in Rom, kopierte, was sein Interesse beschäftigte — gedrehte Säulen, Triumphbogen usw. — so gut wie später der Maler der Königin Anna, Jean de Bourdichon, seine Miniaturen mit italienischen Renaissance-motiven ausstattete, so gut konnte sich auch der Meister des Málaingrabes im Lux durch italienische Vorbilder direkt oder indirekt bewogen fühlen, in einem wichtigen Punkt von seinem burgundischen Vorbild abzuweichen. Gerade die eigentlich sinnwidrige Art, in der er die Pleurants vorführt, weist auf die italienische Grabmalkunst als Ursprungssphäre; dabei muß aber betont werden,

(1) André Michel, op. cit. III, 1, p. 105.

(2) Eugène Muentz, Les tombeaux des papes en France. Gazette des Beaux-Arts, 2<sup>e</sup> période, 36, p. 379. Trotzdem wissen die Urkunden eine Reihe von italienischen Bildhauern, Goldschmieden, Malern, Miniatur- und Glasmalern namhaft zu machen. Notes sur quelques artistes d'Avignon. Archives de l'art Français, Tome 7<sup>e</sup>, Paris 1856, p. 177 ff.

(3) André Michel, op. cit. III, 1, p. 105. Dvorák, Jahrbuch der kunsthist. Samml. des allerb. Kaiserhauses, XXII, p. 99 ff.

(4) Paul Vitry, Michel Colombe et la sculpture française de son temps, p. 111 ff.

(5) Paul Vitry, op. cit., p. 133.

daß die italienische Kunst nur Allegorien, nicht aber naturalistisch aufgefaßte Träger in kleinerem Maßstabe bildete. Daß die scheinbar oder wirklich tragenden allegorischen Figuren kleiner gebildet wurden als die Gestalt des Toten, zeigen hauptsächlich die Grabmäler in Neapel: das der Maria von Ungarn, der Maria von Durazzo, der Isabella del Balzo, sämtlich gotisch, ferner das des Kardinals Brancacci und das des Kardinals Branda in Castiglione d'Olona. Die Stützen des Sarkophages, Pfeiler oder Säulen, waren das Primitive, die Figuren das Sekundäre.

Wie beim Mälaingrab läßt sich der Ursprung der Stützfiguren des Ronangrabes ebenfalls in Italien suchen. Auch sie sind wesentlich kleiner als die Liegefigur. Gerade die für die Gesamterscheinung so ungenügende Dreizahl der Stützen an jeder Längsseite läßt sich durch ein italienisches Vorbild, d. h. eine Zeichnung, sei es Entwurf oder Kopie oder durch eine auf ein italienisches Werk gegründete bindende Weisung für den Meister erklären. Zwar kommen an den italienischen Gräbern (an den Fronten) zwei, drei und vier Stützen vor, m. E. sprechen die schon erwähnten Nachteile dieses Werkes für eine sklavische Nachahmung des Vorbildes. Die Wahl der Engel mit Wappen ließ sich recht wohl aus ihrer Verbreitung in der gotischen Kunst der Heimat erklären; konnten aber nicht auch die geflügelten Allegorien des italienischen Grabmals die Idee dazu gegeben haben?

Der Einwand, die Allegorien der italienischen Grabmäler seien mit Stützen verbunden, was am Ronangrab nicht zutrefte, wäre nicht stichhaltig; denn erstens sind auch an italienischen Grabmälern nicht immer Stützglieder vorhanden, zweitens werden sie von den Figuren oft fast verdeckt, und drittens, wenn dem Meister des Ronangrabes eine Kopie nach einem alten Grabmal mit Stützfiguren vorlag, so konnten sehr wohl in der Frontansicht die tektonischen Stützen überhaupt wegfallen und nur die Figuren sichtbar sein, und dasselbe war möglich und sogar wahrscheinlich, wenn er nach einem zeitgenössischen Entwurf oder einer Werkstattzeichnung arbeitete; denn damals konnte man bei Tragfiguren der tektonischen Stützen entbehren. Hatte er also die Aufgabe, sechs Engel als Stützfiguren zu meißeln, und waren ihm tektonische Stützen weder vorgezeichnet noch kontraktlich vorgeschrieben, so griff er, um der Grabplatte mit ihren Figuren ein sicheres Auflager zu gewähren, zu dem Ausweg, die Flügel der Engel gleichsam als Stützpfiler zu verwenden; ihre fast kubische, steinklotzmäßige Behandlung macht diese Erklärung unabweislich. Nur eine im Grunde noch primitive Kunst vermochte auf solche Auswege zu verfallen. Also auch das weit von allen größeren Kunstzentren entfernte Ronangrab steht mit italienischer Grabmalkunst in Beziehung. Der plötzliche Eingriff einer gereiften in eine primitive Kunst hat dieses ganz einzigartige Werk erzeugt. Im folgenden Kapitel soll erklärt werden, wie ein solcher Eingriff möglich war.

#### IV.

Die ausführlichsten und bestimmtesten Auskünfte über die Entstehung des Ronangrabes erteilt der von Ogée publizierte „Dictionnaire historique et géographique de la province de Bretagne“, Rennes 1843, Band I. Aus den Angaben über Locronan ist Folgendes entnommen: „La duchesse Anne avait une dévotion particulière à saint Ronan. Étant reine de France, elle donna au bourg de Locronan le titre de ville, et confirma les privilèges accordées par ses prédécesseurs, en accordant tous ceux appartenant au nouveau titre de ville. Elle y fit construire à ses frais un certain nombre de maisons, et bientôt trois ou quatre cents familles s'y fixèrent. Cette population nécessita l'agrandissement de l'église: elle donna des ordres à ce sujet;

et la famille Nevet, qui déjà avait fourni tous les matériaux pour la construction des maisons, tint à l'honneur de se charger de la construction de l'église „en forme de cathédrale, dit un ancien titre, et qu'il n'y en avait guère qui la surpassât, tant en structure, tour que clocher, tout en pierres de tailles“. Cette construction eut lieu vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle. La chapelle primitive fut comprise dans le nouvel édifice, séparée cependant du corps principal par deux arcades, supportées par un pilier. La duchesse fit ériger à ses frais, à la même époque, dans cette chapelle, le tombeau du saint, qu'on voit encore, élevé sur six piliers en pierres grises. Les armes de Bretagne, alliées à celles de France, furent placées sur un des bouts du monument, sous la tête de la statue. — Un acte, dont on n'a pu distinguer la date, signé Halnay, prêtre, et de Lesormel, sénéchal, porte que la duchesse Anne, reine de France, se rendit à Locronan en 1505, imitant en cela la dévotion de ces ancêtres envers le bon saint Ronan. Elle visita son tombeau, fit nombreuses largesses à l'église, accorda de nouvelles exemptions aux habitants de la ville, pour avoir eu de Dieu des enfants, par l'intercession dudit saint.

Sa fille, la princesse Renée, duchesse de Ferrare, eut la même dévotion que sa mère à saint Ronan. Elle fit relever à ses frais, en 1530, la chapelle dite du Pénity, où se trouve le tombeau du saint, et y fonda une messe quotidienne à perpétuité, en accordant une rente de 300 livres sur ses salines du Croisic“.

Die Frage der Entstehungszeit scheint durch diese Angaben endgültig gelöst: Anne de Bretagne baute zu Ende des XV. Jahrhunderts die Kapelle und das Grabmal des heil. Ronan; Renée de France ließ erstere im Jahre 1530 erneuern. Leider fehlen den ausführlichen und so bestimmt gefaßten Angaben alle dokumentarischen Nachweise, so daß eine Nachprüfung unbedingt erforderlich ist. Daß Anne de Bretagne Kapelle und Grabmal errichten ließ, kann nicht mehr bezweifelt werden; das älteste bekannte Dokument, das Wappen am Grabmal, nennt sie ausdrücklich als Urheberin.

Das Departementalarchiv in Quimper enthält unter den „Monuments historiques, Locronan“ einen an das Ministerium gerichteten, 8. März 1845 datierten Brief, der zunächst über den Zustand der Kirche von Locronan referiert, außerdem aber noch Folgendes mitteilt: „Au reste dans les archives de la paroisse, qui contiennent plusieurs documents intéressants, il existe un curieux manuscrit où l'on trouve quelques renseignements sur ce tombeau. Le manuscrit a pour titre: Aveu de Nevet; voici ce qui concerne le tombeau de St. Ronan: „„En laquelle chapelle fist la duchesse et royne (Anne de Bretagne) elever sur six piliers un tombeau en pierre grise, non commune, sur le lieu de la sépulture du dict saint Ronan, et dessus est représenté en habit pontificaux et fait poser ses armes et en alliance avec celles de France““. Laut mündlicher Mitteilung von Herrn Bourde de la Rogerie befinden sich keine Archivalien mehr in Locronan; es war dem Verfasser nicht möglich, dort eingehendere Nachforschungen anzustellen, er erfuhr nur, daß besagtes Manuskript das Datum 1645 trägt. Entscheidend für seinen dokumentarischen Wert vorab ist der Umstand, daß es aus der Familie Nevet stammt, die, wie oben gesagt wurde, beim Bau von Kirche und Kapelle eine so bedeutende Rolle spielte.

Die Herzogin Anne de Bretagne zählt zu den bedeutendsten Persönlichkeiten ihres Landes, und blieb auch als Königin ganz das Kind ihrer Heimat<sup>1)</sup>. Ihre Leib-

(1) Brantôme, Vie des Dames illustres. Panthéon littéraire II, Paris 1848: „Elle avait réellement le coeur plus breton que français“. „(Le roi) quelques fois, en ses goguettes et gayetés l'appelloit le plus souvent sa Bretonne“.

garde bestand hauptsächlich aus Bretonen<sup>1)</sup>. Nach dem Tode ihres ersten Gatten, des Königs Karl VIII. († 1498), zog sich Anna nach Nantes zurück, bis ihre zweite Ehe mit Ludwig XII. geschlossen wurde. Sie erteilte den Auftrag, die Geschichte der Bretagne zu schreiben<sup>2)</sup> und setzte alles daran, dem Historiographen das Sammeln der Dokumente zu erleichtern. Als Königin von Frankreich sollte sie einst nach ihrem Tode in St. Denis bestattet werden, ihr Herz aber, so bestimmte sie ausdrücklich, soll nach Nantes überführt werden, und dort in der Gruft Franz' II., ihres Vaters, ruhen<sup>3)</sup>. Als Ludwig XII. 1505 schwer erkrankte, gelobte sie, im Falle der Genesung eine Wallfahrt nach der Bretagne, für den Fall des Todes, den man damals allgemein befürchtete, traf sie schon die Vorbereitungen zur Rückkehr nach Nantes. Der König genas, und die fünfmonatliche Wallfahrt, welche die Königin alsbald unternahm, glich einem Triumphzug<sup>4)</sup>. Obgleich Le Roux de Lincy in seiner ausführlichen Geschichte Annas nirgends bemerkt, daß ihre Reise auch Locronan berührt habe, wird allgemein angenommen, es sei dies der Fall gewesen und die Königin habe die Stadt reichlich beschenkt. Bestand damals das Grabmal des heiligen Ronan schon, oder nahm sie erst jetzt die Veranlassung zu seiner Errichtung? Ogée und Dom François Plaine stimmen miteinander in der Angabe überein, Anne de Bretagne habe der Fürbitte des heiligen Ronan ihre Kinder verdankt. Wenn diese Mitteilung richtig ist, wenn die Königin dem Heiligen ihren Dankeszoll in der Form entrichtete, daß sie sein Grabmal bauen ließ oder seiner Stadt Gutes erwies, so ergibt dies ein Argument zur Datierung des Grabmals. Im Jahre 1499 war Claude, nachmals Gattin Franz' I. geboren; 1503 kam ein Sohn zur Welt, der aber unmittelbar nach seiner Geburt starb. Es folgte Renée, geboren am 25. Oktober 1510, die nachmalige Herzogin von Ferrara. Anna kam dann 1512 mit einem zweiten Sohn nieder, der aber das Schicksal des ersten teilte<sup>5)</sup>. So blieben ihr also die beiden Töchter. — Im Jahre 1514 schied sie auf Schloß Blois aus dem Leben. Wenn also ausdrücklich bemerkt wird, sie habe dem Heiligen für mehrere Kinder gedankt, so kann dies nur zu einer Zeit gewesen sein, wo außer der ersten Tochter auch noch eines der jüngeren Kinder am Leben blieb, also nach 1510. Sollte die Mutter nicht insbesondere für das Leben ihrer beiden Töchter gedankt haben, als auch das jüngste Kind, d. h. der zweite Sohn, bei seiner Geburt starb? Demnach wäre das Grabmal des heiligen Ronan zwischen 1512 und 1514 entstanden.

Daß Anne de Bretagne seine Entstehung veranlaßte, begreift sich ohne weiteres, wenn man ihr lebhaftes Interesse nicht nur für humanistische Bildung sondern für die Künste insbesondere berücksichtigt. Sie war es, welche das herrliche Grabmal Franz' II. in Nantes errichten ließ. In ihrem Dienste standen Schreiber, Tafel- und Miniaturmaler, Italiener sowohl als Franzosen<sup>6)</sup>. Der Katalog ihrer

(1) Ders.: „Et d'autant qu'elle avoit le coeur grand et haut, elle voulut avoir ses gardes, et si institua la seconde bande des cent gentils hommes; car auparavant n'y en avoit qu'une: et la plus grand part de sadicte garde estoient Bretons, qui jamais ne falloient, quand elle sortoit de sa chambre, fust pour aller à la messe, ou s'aller promener, de l'attendre sur ceste petite terrasse de Blois qu'on appelle encor la Perche aux Bretons, elle-mesme l'ayant ainsi nommée“.

(2) Nach Gobineau, *Histoire de Bretagne 1707*, war es Pierre le Baud.

(3) Ders. a. a. O., p. 837.

(4) Le Roux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, ed. Paris, Curmer 1848, Tome I, p. 200.

(5) Le Roux de Lincy, op. cit., Tome I, p. 192 f.

(6) Le Roux de Lincy, op. cit., Tome II, Livre troisième, Chap. premier, p. 7 ff.: „Des qu'elle fut parvenue au trône Anne de Bretagne s'entoura de savants, de lettrés, d'artistes et d'ouvriers habiles, afin de pouvoir mettre chaque jour à contribution leur science, leur talent ou leur industrie“.

Kunstsammlung nennt Gemälde, Skulpturen, Goldschmiedearbeiten, Tapissereien<sup>1)</sup>. Jean de Bourdichon malte ihr Livre d'Heures<sup>2)</sup>, Jean Perréal zeichnete die Entwürfe für das Grabmal ihrer Eltern in Nantes. Bevor sie dessen Ausführung an Michel Colombe, wahrscheinlich Bretone von Ursprung, übertrug, wollte sie Italiener dafür bestellen; der Marmor war in Genua gekauft. Von ihrem Vater hatte sie die Bücherliebhaberei geerbt; sie teilte sie mit ihren beiden Gatten<sup>3)</sup>. Sie spielte für die französische Kunst eine eminent wichtige Rolle zu einer Zeit, da sich der Übergang zur Renaissance vollzog; sie lebte gleichzeitig mit den großen französischen Mäzenen; der Kardinal d'Amboise war ja der erste Minister Ludwigs XII. Sie besaß eine Reihe italienischer Bilder, welche Karl VIII. von seinem Neapeler Zug mitgebracht hatte. Sollten ihre Anhänglichkeit an die Heimat, ihre Devotion, ihr lebhaftes Interesse für einheimische wie italienische Kunst nicht genügende Argumente sein, ihr die Errichtung des Ronangrabes zuzuschreiben, selbst wenn das Wappen am Grabmal nicht jeden Zweifel ausschließen würde?

Anders verhält es sich mit Renée de France. Die Angabe von Dom François Plaine, die Prinzessin Renée habe am Anfang des XVI. Jahrhunderts das Grabmal errichtet, ist schon deshalb irrig, weil, wie schon gesagt, Renée 1510 geboren wurde. Sollte sie wirklich die Urheberin sein, so wäre das Jahr 1525, das von Abgrall vorgeschlagen wurde, das früheste zulässige Datum. Gegen die Angabe Ogées, Renée habe im Jahre 1530 die Kapelle erneuert, sprechen, falls sie nicht durch unbestreitbare Dokumente gestützt wird, andere Tatsachen. Im Jahre 1528 war die Prinzessin nach vielen Projekten endlich mit dem Herzog Ercole von Ferrara vermählt worden. Von Italien aus sollte sie sich um das abgelegene Locronan bekümmert haben? Es könnte ja sein, daß ihr die Königin Anna die Unterhaltung der Penitykapelle mit dem Ronangrab ans Herz gelegt hatte, und daß Renée später den Wunsch ihrer Mutter erfüllte. Andere Tatsachen aber lassen es höchst fraglich erscheinen, daß sie sich besonders für diese Kultstätte interessierte. Ihr Biograph, Rodocanachi, bemerkt: „Renée ne fut rien moins qu'une catholique convaincue, et, quoique instruite et vivant dans un milieu artistique, elle ne s'occupait que fort peu d'art et de littérature. — La théologie l'absorba“<sup>4)</sup>. Einer ihrer Lehrer war Lefèvre d'Étaples „fervent adepte des idées nouvelles, plus tard surveillé par l'inquisition.“ Man weiß, daß Renée de France eine Beschützerin der Calvinisten wurde. Die apodiktische Angabe Ogées: „Renée eut la même dévotion que sa mère à St. Ronan“ fällt also in sich zusammen. Ogée datiert, wahrscheinlich mit gleich guter Begründung, die Entstehung von Kapelle und Grabmal ins Ende des XV. Jahrhunderts. In so abgelegener Gegend sollte damals ein Werk entstanden sein, daß schon Verständnis für Renaissanceempfinden zeigt, und dazu noch in einer Periode, in der Frankreich erst anfang innerlich mit der italienischen Kunst Fühlung zu nehmen? Da viele Denkmäler der Bretagne, besonders Glasgemälde, Skulpturen in Stein und Holz und dergl. nicht mehr erhalten sind, wird nie mit völliger Gewißheit ein Schluß bezüglich des Eindringens der Renaissance in

(1) Ders., op. cit., Livre cinquième, p. 155 ff. Détails sur la vie privée d'Anne de Bretagne, femme de Charles VIII. et de Louis XII. saisis d'extraits des inventaires de meubles ayant appartenu à cette princesse, par Le Roux de Lincy, Paris 1850. „Elle semblait avoir eu un intérêt spécial pour des manuscrits illuminés et des tableaux italiens“, p. 10.

(2) Émile Mâle, Trois oeuvres nouvelles de Jean de Bourdichon peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François I. Gazette des Beaux-Arts, 3<sup>me</sup> période, Vol. 27, p. 185—203.

(3) Paul Vitry, Michel Colombe et la sculpture française de son temps, p. 382.

(4) E. Rodocanachi, Renée de France, Duchesse de Ferrare. Paris 1895, p. 7.

diese Gegend gezogen werden können. Natürlich ging Nantes als herzogliche Residenz und als Vaterstadt der Königin Anna künstlerisch voran: 1502—1507 das Grabmal Franz' II., 1508 das des Bischofs Guegen, 1514 die Kapelle der Collegiatskirche Notre-Dame<sup>1)</sup>. Etwas unbestimmte Nachrichten sprechen davon, italienische Meister seien im Gefolge von Charlotte d'Aragon, der zweiten Gattin Guys XVI. von Laval, nach Schloß Vitré gekommen, und zwar vor 1505, in welchem Jahre Charlotte starb<sup>2)</sup>. Mr. Abgrall bemerkt, daß sich an dem zwischen 1481 und 1490 entstandenen Lettner von Lambader zwei Medaillons unter lauter Flamboyantdekoration finden<sup>3)</sup>. Das nächste von ihm genannte Denkmal der Diözese Quimper wäre das 1533 datierte Portal von Lampaul-Guimiliau, 1537 die Westfassade der Kirche von Rumengol. Palustre nennt, als etwas früher entstanden, das Portal von Ploërmel. Die Schloßkapelle von Vitré mit ihrem berühmten Erker ist zwischen 1526 und 1531 zu datieren, aber die Meister kamen mit größter Wahrscheinlichkeit aus der Loiregegend<sup>4)</sup>. An den Kirchenportalen kam die Renaissance erst in der Regierung Heinrichs II. endgültig zum Sieg<sup>5)</sup>; die Beinhäuser von Quimper, 1514 bis 1515 und Pleyben, wohl gleichzeitig, sind noch völlig gotisch; die klassischen Spezimina des Renaissancestils datieren aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts<sup>6)</sup>, ganz ähnlich wie die sogen. Triumphbogen, d. h. die Eingangstore zu den Friedhöfen<sup>7)</sup>. „Le mouvement d'innovation qui se produit en France dès les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle, notre pays de Bretagne semble s'y montrer réfractaire pendant bien longtemps“<sup>8)</sup>. Die Gotik widerstand in der Architektur bis tief ins XVII. Jahrhundert hinein. Die Renaissancebewegung in der Bretagne vollzog sich anscheinend in vereinzelten Anläufen. An der 1520' datierten Kirche von Kerfons kämpften beide Stile miteinander<sup>9)</sup>. Das Grabmal des heiligen Ronan in Locronan wird als einer der frühesten Ansätze betrachtet werden müssen. Mittelalter und Renaissance halten sich in diesem Denkmal die Wage. Die einzigartige Komposition ließe sich erst dann durch französische Tradition erklären, wenn ein ähnliches Grabmal erhalten wäre; aber selbst die reiche Dokumentensammlung Gaignières bietet nichts Entsprechendes. Bis anhin ist in Frankreich nur ein Heiligengrab bekannt, das eine ähnliche Konstruktion aufwies<sup>10)</sup>. Der italienische Einfluß erklärt sich unschwer durch die Vermittelung der Königin Anne de Bretagne, die, auf Grund ihrer engen Beziehungen zu Künstlern und Werken, die aus Italien nach Frankreich kamen, einen diesbezüglichen Auftrag erteilen konnte. Allerdings, sollte nicht Anne de

(1) Léon Palustre, *La Renaissance en France*, Vol. III, Bretagne, p. 14.

(2) Ders., a. a. O., p. 30.

(3) Abgrall, *Architecture Bretonne*, p. 187.

(4) Léon Palustre, loc. cit.

(5) Ders., a. a. O., p. 40.

(6) Ders., a. a. O., p. 47.

(7) Ders., a. a. O., p. 56f.

(8) Abgrall, op. cit., p. 66.

(9) Léon Palustre, op. cit., p. 72.

(10) Grabmal des heil. Élopie, Martyrer des IV. Jahrhunderts in St. Élopie (Dep. Vosges). Die Grabplatte mit der Figur des Heiligen ruht auf sechs Pfeilern, an welche Figuren in Relief angelehnt sind; XIII. Jahrhundert. (Der Verfasser fand die Abbildung in einem der Sammelbände der Bibliothek des „Musée des arts décoratifs“ in Paris.) Ähnlich: Stiftergrab im Dom zu Limburg a. L. — Menschliche Figuren als Karyatiden, an Säulen angelehnt, zeigt das mittelalterliche Kirchhofskreuz in Mézy-Mouilins. Vgl. Dr. Ing. Arthur Mäkelt, „Mittelalterliche Landkirchen aus dem Entstehungsgebiet der Gotik“. Wasmuth 1906, Abbildung p. 95, Text p. 97. — Zuweilen verwandte die Kunst für das Heiligengrab einen besonderen Typus, welcher demjenigen des Ronangrabes im Prinzip nicht nur ähnlich

Bretagne das Grabmal errichtet haben, so wäre man leicht geneigt, es nach Analogie von Kalvarienbergen und Portalskulpturen viel später anzusetzen. Der Meister des Ronangrabes ist nicht bekannt. Wenn die Forschung einmal die Aufmerksamkeit auf dieses Gebiet richtet, das noch fast Neuland ist, so lassen sich vielleicht noch entsprechende Werke finden, kann die Stellung und Bedeutung des Ronangrabes noch schärfer präzisiert werden. Vorläufig nimmt es für uns eine in künstlerischer und ikonographischer Hinsicht isolierte Stellung ein und bedeutet in weit entlegener Gegend einen Ableger italienischer Kunst in mittelalterlich bretonische Kunsttradition und einen erstaunlich frühen, nur durch Vermittelung einer mit italienischer Kunst vertrauten Persönlichkeit erklärbaren Vorstoß der Renaissance, dessen Nachwirkungen sich zunächst nur sehr sporadisch nachweisen lassen.

sieht, sondern eng verwandt ist: Grabmal der Patronin in der Kirche St. Magnance in St. Magnance (Kanton de Quarré-les-Tombes, Dép. Yonne). Der Sarkophag mit Schrägdach ruht auf vier Säulen; XII. Jahrhundert. (*Description des Villes et Campagnes du Département de l'Yonne*, par Victor Petit, Auxerre 1882), p. 229. Grabmal des hl. Fuscianus, Victoris und Gervasianus in Saints (Dép. Somme), Anfang des XIII. Jahrhunderts. Cliché de la Commission des Monum. hist., Nr. 2404.

# DÜRERS SIMSONHOLZSCHNITT (B.2) UND ISRAEL VON MECKENEM

Von HARRY DAVID

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel .....

**D**aß der junge Dürer von Italien abhängig ist, erscheint uns heute selbstverständlich, ebenso seine Abhängigkeit von Schongauer. Dagegen ist man gegen eine Beeinflussung durch andere deutsche Künstler meist sehr skeptisch, besonders wenn es sich um einen Meister handelt, den man stets als Nehmer, nie aber als Geber des großen Nürnbergers zu betrachten gewohnt ist: Israel von Meckenem. Trotzdem wird man im folgenden Fall das umgekehrte Verhältnis annehmen müssen.

Wenn man den frühen Holzschnitt Dürers, „Simson den Löwen bezwingend“ (B. 2), mit Israel von Meckenems Kupferstich mit dem gleichen Thema (B. 3) vergleicht, so überrascht die Übereinstimmung der Komposition; als Hauptunterschied fällt nur auf, daß bei Dürer der Kopf des Tieres herumgerissen ist.

Das Wesentliche der Darstellung ist die Aktion des Kampfes, und diese findet bei Dürer einen höchst merkwürdigen Ausdruck. Simson stemmt, auf dem Rücken des Löwen sitzend, diesem den rechten Fuß in den Nacken und versucht so den Rachen auseinanderzureißen („dilacerare“ [lib. Jud., Cap. XIV, V. 5, 6]). Daß Dürer — wie auch Wölfflin annimmt — sich den Kampf so gedacht hat, daß sein Held zunächst die Bestie zu Boden treten und dadurch kampfunfähig machen soll, kann man außer anderem auch aus Dürers Grisaillezeichnung aus der Sammlung Hülot schließen (Abb. bei Ephrussi), welche den Held auf dem Rücken des zu Boden gerungenen Tieres zeigt.

Die Wiedergabe dieses Vorganges ist aber bei Dürer entschieden mißglückt, denn die hier dargestellte Kraftaufwendung müßte zur Folge haben, daß sich Simson selbst in die Höhe oder weiter nach hinten zurückschöbe. Ein noch so starker Reiter kann nie das Pferd, auf welchem er selbst sitzt, zu Boden treten. Das Unzulängliche in der Bewegung beruht eben darauf, daß Simson sein linkes Bein nicht nach hinten auf den Boden aufstemmt und daher nicht mit der Wucht seines Körpers die Bestie niederpressen kann in der Art, wie es vorher und später oft genug dargestellt worden ist. Auch Wölfflin empfindet in seinem Dürerbuche die Unklarheit dieser Bewegung und tadelt es besonders, daß der niedertretende Fuß, der Träger der größten Energie, fast völlig überschritten und daher unsichtbar ist. Er weist auf den merkwürdigen Gegensatz hin, daß der ganz gleichzeitige Holzschnitt des „Erkules“ (B. 127) von einer seltenen bildnerischen Klarheit in der Bewegung der Hauptperson ist. Dagegen dürfte Wölfflin mit seiner weiteren Ansicht, daß der Ausdruck für die Kraftaufwendung, welchen Dürer hier für den alten Bildstoff gefunden habe, etwas ganz neues sei, nur in sehr beschränktem Maße Recht behalten. Das Grundmotiv hat ihm jedenfalls Meckenem vorweggenommen. Zwar kommt der in den Nacken des Löwen gestemmte Fuß auch in der Lübecker Bibel von 1494 vor. Möglicherweise hat auch hierzu Meckenems Stich die Anregung gegeben. Durch die Frontalstellung von Simsons Unterkörper wird aber hier das ganze Bewegungsmotiv derart verändert, daß es für Dürers Simson gar nicht mehr in Betracht kommen kann. So beliebt die Darstellung des Simsonkampfes auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist — ich nenne nur die Biblia pauperum, die Kölner Bibel, das speculum humanae salvationis und die zahlreihen Einzelblätter — so bleibt die von Meckenem und Dürer dargestellte Kampfart doch eine Ausnahme.



Von der Übereinstimmung dieses Hauptmotivs abgesehen, möchte ich dann noch auf die so primitiv hingesezte Burg Meckenems hinweisen, welche Dürer vielleicht die Anregung zu der seinigen, so prächtig ausgestalteten gegeben haben könnte, denn die „Burg“ kann nicht als ikonographischer Bestandteil des Simsonkampfes betrachtet werden. Übrigens scheint auch bei Meckenem unterhalb des Burgfelsens ein See angedeutet zu sein.

Dann der Löwe selbst. Der Vergleich beider Tiere zeigt höchst charakteristisch die Umwandlung des kleinköpfigen, schwächtigen Löwen des 15. in das mähenumwallte, mächtige Tier des 16. Jahrhunderts. Sicherlich hat Dürer zu der Umgestaltung auch noch andere Löwenbilder zu Hilfe genommen. Daß aber dieses doch maßgebend geworden ist, beweist mir außer der genau übereinstimmenden Stellung der abnorm behaarten, mit vorgestreckten Krallen bewehrten Tatzen der höchst auffällige Fehler in der Gebißbildung, der ganz gleichmäßig auf beiden Blättern vorhanden ist: zwei Eckzähne an jeder Seite der Kiefer anstatt eines. Das ist um so interessanter, weil von nun ab diese Mißbildung ein Charakteristikum des Dürerschen Löwen bleibt und bei ornamentaler Ausgestaltung — so z. B. an der Ehrenpforte — direkt zu einem Merkmal wird, die Hand Dürers von der seiner Mitarbeiter zu scheiden. Irgendeine Naturbeobachtung kann da nicht zugrunde gelegen haben, denn das Raubtiergebiß, selbst bei Hund und Katze, beruht in dieser Beziehung auf der nämlichen Zahnformel.

\* \* \*

Wenn man nun Israel von Meckenem neben Dürer nennt, so wird man natürlich zunächst in ersterem den Nachahmer vermuten. Chronologisch wäre das möglich, denn er starb erst 1503, während das Dürersche Blatt schon 1495 entstanden sein könnte. Aus inneren, in der Persönlichkeit Meckenems liegenden, wie aus stilistischen Gründen erscheint es aber dennoch ausgeschlossen. Denn unter den 95 (von 600) seiner Stiche, deren Vorbilder bisher noch nicht bekannt geworden sind, befindet sich eine Anzahl von so ausgeprägter stilistischer Eigenart, daß eine Kopie nicht in Frage kommt. Als „bezeichnende und selbständige Arbeit“ dieser Kategorie wird nun von Lehms wie von Geisberg, dem Spezialforscher auf diesem Gebiete, dieser Kampf Simsons mit dem Löwen genannt. Sie wird in das Jahr 1475 gesetzt, wo der Meister seine Wanderschaft aufgab und sich als Goldschmied in Bocholt niederließ, ein Jahr also, das für ein Dürersches Blatt noch garnicht in Betracht kommen kann. Wenn übrigens Meckenem kopierte, so besorgte er das gründlich. und er wäre sicherlich der letzte gewesen, der von dem Dürerschen Blatt nur eine Anregung genommen hätte.

Außerdem zeigt ein Blick auf die beiden Blätter, daß es entwicklungsgeschichtlich geradezu ein Unikum wäre, wenn Meckenems typisch primitive Darstellung in Anlehnung an ein Blatt entstanden sein könnte, welches alle Merkmale einer neueren, so unendlich fortgeschrittenen Zeit trägt. Es liegen immerhin 20 Jahre dazwischen.

Es bleibt noch die Frage, ob beide nicht ein gemeinschaftliches drittes Vorbild benutzt haben. Bei Meckenem muß man zunächst an den Meister E. S. denken. Sein Einfluß liegt allerdings auch hier auf der Hand; man vergleiche nur das Hinterteil des Löwen und besonders dessen Schweifhaltung mit dem Tiere auf dem Simsonkopf dieses Meisters (L. 4). Daß aber in unserem Falle ein verloren gegangenes Blatt desselben die Vorlage gewesen sein könne, halte ich schon deshalb für ausgeschlossen, weil der beim Meister E. S. häufig vorkommende Löwe ganz typische Charakteristika zeigt, die bei Meckenem fehlen; das sind außer den

bereits oben genannten besonders die in einem spitzen Winkel herausstehenden Sprunggelenke der Hinterschenkel und die Anzahl der Klauen: drei anstatt vier. Übrigens wissen wir zufällig, daß Meckenem jenen Stich L. 4 des Meisters E. S. gekannt hat, denn nach einer Mitteilung von Geisberg hat er den Unterärmel Simsons für den Stirnwulst eines St. Georg (Cat. Malaspina I, p. 8) benutzt (s. Lehrs, „Geschichte und Katalog des niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert“, Wien 1908).

Aber selbst in dem Falle, daß Meckenems Blatt eine Kopie wäre, bliebe der Mangel an Originalität bei Dürers prächtigem Holzschnitte bestehen.

# DIE APOSTEL DES GÜSTROWER DOMS

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von W. JOSEPHI

**A**uf der historischen Ausstellung kirchlichen Kunstgewerbes in Schwerin 1911 erregten vier halblebensgroße Holzfiguren die ganz besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Gelehrten; fielen sie doch stilistisch so sehr aus ihrer Umgebung heraus, daß sich selbst dem Laien der Gedanke aufzwang, hier vor etwas ganz Außerordentlichem zu stehen, wenigstens für Mecklenburg, dessen Plastik, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, nicht allzu bedeutend ist.

Zwölf solche Apostelbilder, von denen die vier ausgestellten nur eine Probe waren, befinden sich in der an Denkmälern alter Kunst überreichen Domkirche zu Güstrow; sie sind in der Tat etwas so bedeutendes, daß es sich kaum begreifen läßt, daß nicht nur die allgemeine Kunstforschung bisher völlig achtlos an ihnen vorübergeleitet ist, sondern auch die Lokalgeschichtsschreibung. Und doch sind sie bei weitem das Bedeutendste, was Mecklenburg an Werken der Schnitzkunst aufzuweisen hat. Vielleicht tragen an diesem Übergehen die leider etwas verunglückten Abbildungen im mecklenburgischen Kunstinventar schuld, und deshalb möchte ich sie in besseren Reproduktionen den Fachgenossen bekannt machen, um dadurch die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken.

Die aus hartem Eichenholz geschnitzten Figuren sind nicht bemalt, eine ziemlich seltene Erscheinung im Gebiet der mecklenburgischen Kunst. Es sind seltsam aufgeregte Gestalten, die der unbekannte Schnitzer geschaffen hat, Gestalten von einem Realismus und einer Tiefe der Charakterwiedergabe, daß sie geradezu faszinierend wirken. Überhaupt dürfte es wenig Werke der deutschen Schnitzkunst geben, die so zu fesseln vermöchten. Hier sind nicht die abgeklärten, stillen Denker dargestellt, die ernsten und ruhigen Kündler des Wortes, das hier sind wilde Streiter, deren verwitterte Gesichtstypen einer Landsknechtstruppe entnommen sein mögen. Feurige Entschlossenheit, wilder, nie versagender Mut, äußerster Wagesinn, unauslöschliche Streit- und Händelsucht scheinen unter den niedrigen Stirnen zu wohnen, gewaltige Stürme toben in den Köpfen dieser leicht an den slawischen Typus anklingenden Gestalten, echter Landsknechtstrotz wohnt ihnen inne. Wir können uns beim besten Willen nicht denken, daß diesen Männern die Entsagung fordernden Lehren der Bergpredigt in Fleisch und Blut übergegangen seien; sie sind nicht die Jünger des Herrn, sondern seine kraftvollen, kühnen, aber auch skrupellosen Streiter.

Und das stürmische Leben, das sich in den Gesichtern ausspricht, es klingt auch in Haltung und Gewandung wieder. Wie wundervoll verwegen ist jene zur Seite dahinstürmende Gestalt mit dem energisch geschnittenen Profil aufgefaßt, die der Künstler keck in Rückenansicht zu bilden sich nicht scheute! Wie lebensvoll in momentaner Affektbewegung ist jener wildgelockte Gottesstreiter dargestellt, dem eine ältere Restaurierung zwar falsch aber doch sinnvoll eine Hellebarde in die Hand gegeben hat. Wer die mecklenburgische Plastik kennt, jene ruhige, selbstzufriedene Kunst, der jede Aufregung, jede erschütternde Bewegung fern liegt, der muß sich vor diesen extremsten Kontraposten staunend fragen: wie konnte hier derartiges geschaffen werden und wer war der Meister, der nicht nur den Gestalten, sondern auch in begründetem stilistischen Einklang den sie umhüllenden Gewändern ein so wild stürmendes Leben verleihen konnte? Gewiß nicht alle Figuren verkörpern diesen wilden Trotz in der gleichen Weise wie die eben ge-

nannten, aber gerade aus diesen spricht das eigenste Können dieses gewaltsamsten aller deutschen Schnitzer; will er ruhige, sinnige, resignierte Charaktere darstellen, wie etwa Johannes, da versagt sein Können.

Schlie, in seinem mecklenburgischen Kunstinventar (Bd. IV, S. 206), denkt an Verwandtschaft mit dem Altar der Bartscheerer und Wundärzte in St. Marien zu Rostock (Bd. I, S. 27), ich glaube, mit Unrecht; die Ähnlichkeit mit diesem Altar, einem echt niederdeutschen, aber wie viele spätgotische Altäre Mecklenburgs stark von den Niederlanden beeinflussten Schnitzwerk, das an künstlerischer Bedeutung tief unter den Güstrower Aposteln steht, ist nur äußerlich. Dagegen bieten die Schnitzaltäre zu Lanken (Bd. IV, S. 554) und Zehna (Bd. IV, S. 274) zweifellos Analogien, aber bei weitem nicht so bedeutend, daß man sie demselben Meister zuschreiben könnte; allerdings halte ich in diesem Falle einen Schulzusammenhang für zweifellos.

Der Meister, der sich so kühn über alle Traditionen hinwegsetzte, der dies ganz Neue, für Mecklenburg Unerhörte schuf, muß von auswärts gekommen sein; aber woher? War er ein Oberdeutscher, ein Bayer oder ein Franke? Mir scheinen seine Werke am ersten an die Arbeiten des Veit Stoss und derjenigen oberdeutscher Schnitzer anzuklingen, die man mit mehr oder weniger Recht in dessen Einflußsphäre versetzt; ich meine natürlich ganz allgemein in der Grundtendenz ihres künstlerischen Schaffens.

Wer dieser namenlose Meister auch gewesen sein mag, er war jedenfalls ein ganz Großer in seiner Kunst. Die Anregung zu geben, daß die heute so rege Forschung auf dem Gebiete der deutschen Plastik sich mit ihm beschäftige, daß sie diese für Mecklenburg so auffällige Erscheinung kläre, soll der Zweck dieser Zeilen sein.

# STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHOR- UMGANGES

Von ERNST GALL

Mit vier Abbildungen, davon drei auf zwei Tafeln .....

## I.

### SAINT-MARTIN IN TOURS

**E**s ist bekannt, daß vor mehreren Jahrzehnten die Frage nach der Entwicklung des Chorumganges das lebhafteste Interesse gerade der besten deutschen<sup>1)</sup> und französischen<sup>2)</sup> Archäologen in Anspruch nahm. Obwohl Dehio sie als eine der „allerwichtigsten“ bezeichnete, ist seitdem leider nichts mehr geschehen, die keineswegs vollständig abgeschlossene Untersuchung darüber zu berichtigen und womöglich zu erweitern. Allerdings sind diese und ähnliche Fragen verhältnismäßig kompliziert, weil sich nur wenig Denkmäler aus dem frühen Mittelalter erhalten haben. Wenn so eine große Versuchung vorliegt, durch Kombinationen die Lücke der monumentalen Überlieferung zu füllen, so wird man doch sagen müssen, daß es schließlich für die Forschung vorteilhafter ist, sich mit wenigen, aber jeder Prüfung standhaltenden Resultaten zu begnügen, als sich an einer langen Reihe von Hypothesen zu berauschen. Manche möchten glauben, daß wenigstens die einfache Feststellung des Tatbestandes, die doch eigentlich allem andern vorangehen sollte, längst vollzogen sei. Die Verhältnisse liegen jedoch keineswegs so günstig und wer den Dingen auf den Grund geht, wird zu seinem Erstaunen wahrnehmen, wie hier noch viel, wenn nicht gar alles zu tun ist.

Das trifft vornehmlich für St. Martin in Tours zu, einen Bau, dem in dieser Frage bekanntlich allgemein eine außerordentliche Bedeutung zugeschrieben wird. Während es sonst unmöglich ist, einen Chorumgang nachzuweisen, dessen Alter über das Jahr 1000 zurückreicht, soll die Entstehung des Motives hier um ein volles Jahrhundert weiter rückwärts liegen, ja, einige Forscher haben sich nicht gescheut, sogar eine Kluft von mehr als einem halben Jahrtausend für möglich zu halten.

Es muß äußerst leichtsinnig, ja verwegen erscheinen, diese so schwierige Frage von neuem zu behandeln, zumal ein großer Teil des Beweismaterials heute nicht mehr vorhanden ist, der wenigstens einigen Forschern noch offen vor Augen lag. Unternehme ich es trotzdem, so geschieht es keinesfalls um nach so vielen Hypothesen noch eine neue aufzustellen. Meine Absicht geht vielmehr dahin, in die Diskussion Quellen einzuführen, die zwar nicht vollständig unbekannt sind, aber aus Unachtsamkeit und teilweise sogar mit Bewußtsein in den Hintergrund gedrängt wurden. Wenn ich so gezwungen werde, mich in Gegensatz zu stellen zu einem von mir so unendlich verehrten Forscher wie R. de Lasteyrie und ebenso zu allen übrigen, so wolle man das als in der Sache begründet anerkennen.

(1) G. v. Bezold im „Zentralblatt der Bauverwaltung“ 1886. Dehio in der „Kirchlichen Baukunst des Abendlandes“, I, 265; ferner im „Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen“ 1889, p. 13 und „Rep. für Kunstwiss.“ 1893, p. 218.

(2) In Frankreich bot die älteste Zusammenstellung D. Ramée im „Bulletin Monumental“ 1860. In der neueren Literatur fehlt es im allgemeinen an zusammenfassenden Untersuchungen dieser Art; das mustergültig durchgearbeitete System der französischen Archäologie baut sich vornehmlich auf Monographien auf: man findet einige kritische Bemerkungen über Chorumgänge bei E. Lefèvre-Pontalis, La cathédrale romane d'Orléans in den „Mém. de la Soc. archéolog. de l'Orléannais“ 1905, p. 352. Die wichtigen Monographien werden bei Gelegenheit genannt werden. Man findet natürlich auch Wichtiges bei Enlart, „Manuel d'archéologie française“, I, p. 172 und 227.

Bekanntlich existiert die alte Kirche St. Martin heute nicht mehr. Nachdem schon während der Revolution dem Kollegiatstift und seinen zahlreichen Schätzen ein rasches Ende bereitet und auch die Ostteile der Kirche vollständig zerstört waren, wurde die Ruine im Jahre 1802 auf Abbruch verkauft. Was bis dahin noch bestanden hatte, zeigt eine Ansicht von 1798, die zuletzt von Ch. de Grandmaison veröffentlicht ist<sup>1)</sup>. Erhalten blieben nur zwei Türme: die Tour Charlemagne am nördlichen Querhaus und die Tour de l'Horloge, der ehemalige Südturm der Westfassade. An Stelle der alten Basilika erhob sich bald ein neuer Stadtteil mit seinen Straßen und Häusern. Es war kein archäologisches, sondern im wesentlichen ein religiöses Interesse, das in der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Gesellschaft ins Leben rief, die dem zugrunde gegangenen Bauwerk nachspürte, vor allem, um das Grab des Heiligen Martin wieder aufzufinden. Unterstützt durch einige alte Pläne, vornehmlich den von Jacquemin aus dem Jahre 1779<sup>2)</sup>, konnte man im Jahre 1860 und 1861 dank der Hilfe privater Gönner daran denken, Ausgrabungen vorzunehmen. Sie fanden im allerbescheidensten Umfange statt: kein Architekt, kein Archäologe leitete die Arbeiten, sondern ein Ingenieur bei der Eisenbahn Paris-Orléans, St. Ratel. Das Grab des Heiligen wurde in ganz zerstörtem Zustande aufgefunden, und gleichzeitig konnte eine Reihe von Fundamenten festgestellt werden. Damals veröffentlichte Broschüren<sup>3)</sup> mit den Resultaten der Ausgrabungen scheinen die lokalen Grenzen von Tours nicht überschritten zu haben, denn Quicherat wußte in seiner berühmten Arbeit, die er 1869/70 unserer Kirche widmete, noch nichts davon<sup>4)</sup>. Die Rekonstruktion, die der einflußreiche Gelehrte damals von der Kirche des fünften Jahrhunderts entwarf, muß als geradezu verhängnisvoll bezeichnet werden, denn bis auf R. de Lasteyrie hat sie bei allen späteren Forschungen fast als Quelle gedient. Erst durch die Notizen von Ch. de Grandmaison im Bulletin Monumental<sup>5)</sup> erfuhr nach mehr als einem Dezennium die weitere Wissenschaft von den gemachten Ausgrabungen. Er beschränkte sich darauf, abgesehen von den Fundamenten der nach der Revolution zerstörten Kirche, auf solche einer älteren Anlage hinzuweisen, die er dem 11. Jahrhundert zuschrieb. An diesen Quellen schöpfte Dehio für seine „Kirchliche Baukunst des Abendlandes“ und bereicherte sie durch eine nicht geringe Anzahl von Hypothesen.

Durch die Funde war das Interesse weiterer Kreise geweckt, und bald flossen die Mittel reichlicher, so daß man in den Nachforschungen weiter gehen konnte. Über dem Grab des Heiligen war zunächst nur eine kleine Kapelle erbaut worden, und man entschloß sich jetzt im Jahre 1886 an deren Stelle einen großen, prunkvollen Neubau zu errichten. Um dessen Fundamente zu setzen, wurde das ganze Terrain, das er einnehmen sollte, aufgegraben und bei dieser Gelegenheit Teile von übereinanderliegenden Chor- und Querhausfundamenten aufgefunden, die im wesentlichen drei zeitlich verschiedenen Bauten angehörten. Kurz bevor diese Arbeiten ausgeführt wurden, veröffentlichte St. Ratel einen längeren Bericht seiner

(1) Tours archéologique im Bulletin Monumental 1874, p. 74.

(2) Gute Reproduktionen bei Ratel, La Basilique de St. Martin de Tours; Chevalier, Les fouilles de St. Martin de Tours.

(3) Notices sur le tombeau de St. Martin et la découverte qui en a été faite le 14 XII. 1860; publiée par la commission de l'Oeuvre St. Martin 1861. Ch. de Grandmaison in den Mém. de la Soc. archéol. de Touraine, XIII, p. 51.

(4) J. Quicherat, Restitution de la Basilique de St. Martin de Tours; zuerst in der Rev. archéol. 1869/70. Abgedruckt in den Mélanges d'archéologie et d'histoire, vol. II, p. 30.

(5) Tours archéologique, Bulletin Monumental 1873/74. In Buchform 1879 erschienen.

Funde aus den Jahren 1860/61<sup>1)</sup>. Er schrieb darin die seinerzeit gefundenen, sehr spärlichen Fundamente teils dem 11., teils dem 5. Jahrhundert zu, ja einige wenige Reste sogar dem 4. Jahrhundert. Die Motive, die ihn zu dieser sehr verspäteten Veröffentlichung bewogen, werden klar, wenn man bedenkt, daß er zu den neuen Arbeiten nicht zugezogen werden sollte, ihm sogar offiziell der Zutritt verwehrt wurde. Die neuen Ausgrabungen leitete wiederum kein Archäologe, sondern ein gelehrter Geistlicher, Casimir Chevalier. Es wurde sonst niemand zugelassen und R. de Lasteyrie erzählt, daß es selbst ihm nur durch die Hilfe eines Subalternen möglich geworden sei, auf den Bauplatz zu gelangen. St. Ratel konnte durch die Freundlichkeit des Bauunternehmers Zutritt erhalten und in aller Eile ein paar Notizen machen, während der Zeit, in der Chevalier abwesend war. Es ist unnötig, dem noch ein Wort der Kritik zuzufügen.

Die damals bloßgelegten Fundamente wurden nicht etwa erhalten, sondern teils zerstört, teils wieder zugegraben, mit Ausnahme von zwei Kapellen, die unter der Krypta der heutigen Kirche noch sichtbar sind. Es ist das die mittlere Kapelle des Umganges und die südlichste Kapelle des Südquerhauses; sie sind heute vollständig von modernem Mauerwerk umgeben und wirken in ihrer Isolierung wie ein paar riesige Museumsobjekte. Die losen Fundstücke sind in einem Musée Martinien vereinigt worden, das sich neben der zuletzt genannten Kapelle in einem unerleuchteten Raum befindet, wo man sich zur Arbeit eine Wachskerze anzünden muß. Das sind also neben den beiden genannten Türmen die einzigen Reste der alten Basilika, die der Archäologe heute noch studieren kann. Im übrigen ist man angewiesen auf die von Chevalier und Ratel veröffentlichten Pläne und Photographien, ihre Beschreibung und Interpretation.

Wenn ich diesen ersten Teil meines Berichtes etwas länger ausgeführt habe, so war das notwendig, um begreiflich machen zu können, unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen die verschiedenen Arbeiten entstanden sind, die an diese letzten Ausgrabungen anknüpften. Sie sind verhältnismäßig sehr zahlreich, und jede von ihnen hier zu analysieren wäre nicht nur unmöglich, sondern auch ohne sonderliche Bedeutung für unsere Zwecke<sup>2)</sup>. Es wird genügen, wenn ich die wesentlichen Meinungen da anführe, wo ich mich selbst zur Sache äußere, und so

(1) St. Ratel, *Les Basiliques de St. Martin de Tours*, Brüssel 1886.

(2) Damit man nachprüfen könne, nenne ich hier die wichtigeren Arbeiten und zwar chronologisch geordnet: C. Chevalier, *Les fouilles de St. Martin de Tours*, Tours 1888. Pläne!

G. Dehio, *Die Basilika des heiligen Martin in Tours, und ihr Einfluß auf die Entwicklung der kirchlichen Bauformen des Mittelalters*. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1889, Bd. X, p. 13.

St. Ratel, *Les basiliques de St. Martin de Tours*, Supplément, Paris 1890.

C. Chevalier, *Les fouilles de St. Martin de Tours*, note complémentaire, Paris 1891.

St. Ratel, *Les basiliques de St. Martin de Tours*, note supplémentaire, Paris 1891.

R. de Lasteyrie, *L'église St. Martin de Tours*, Paris 1891. Extrait des *Mém. de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 34, 1.

C. Chevalier, *Le plan primitif de St. Martin de Tours*. *L'ami des Monuments et des Arts*, 1892; Bd. VI, p. 131.

G. Dehio, *Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils*, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1893, Bd. XVI, p. 217.

Ch. de Grandmaison, *Résultat des fouilles de St. Martin de Tours en 1886*; *Bibl. de l'École des Chartes* 1893, Bd. LIV.

St. Ratel, *Revue rétrospective des travaux occasionnés par les fouilles*. *Mém. de la Soc. archéolog. de Touraine* 1897.

Die äußere Geschichte des Stiftes berichtet: E. R. Vaucelle, *La collégiale de St. Martin de Tours (397 bis 1328)*, *Mém. de la Soc. archéol. de Touraine* 1907, t. XLVI. Archäologisch unbedeutend.

eine mehr systematische Anordnung die Klarheit des Ganzen unterstützen kann. Nur sei hier kurz vorausgeschickt, daß zunächst, wie ja zu erwarten war, Chevalier und Ratel abweichende Ansichten äußerten und z. T. heftig aneinandergierten, bis im Jahre 1891 vor dem Institut de France Robert de Lasteyrie gegen beide Stellung nahm. Er erklärte, daß die ältesten Fundamente des Chorumganges nicht, wie Chevalier wollte, dem Bau des Perpetuus aus dem 5. Jahrhundert angehörten, sondern erst nach dem letzten Einfall der Normannen im Jahre 903 entstanden sein könnten. Seitdem haben trotz der Gegenschriften von Chevalier und Ratel alle Archäologen seine Meinung vertreten.

Gehe ich jetzt zur Sache selbst über, so muß zunächst festgestellt werden, daß trotz aller Meinungsverschiedenheiten, die zwischen Chevalier und R. de Lasteyrie bestanden, sie doch gerade in Dingen übereinstimmten, die notwendig für den einen wie den andern die erste und hauptsächlichste Basis aller weiteren Untersuchungen abgeben mußten. Es scheint nämlich, als habe R. de Lasteyrie die Ansicht Chevaliers ohne weiteres übernommen, wenn er sagt, die jüngsten Fundamente seien ein Werk des 13. Jahrhunderts, und die nächstältesten im Anfang des 11. Jahrhunderts vom Thesaurarius Herveus ausgeführt.

Es ist von vornherein klar und bedarf keiner Erläuterung, daß man bei der Altersbestimmung von verschiedenen, übereinanderliegenden Fundamenten sich zunächst an die jüngsten halten und dann allmählich, so wie man in den Boden hinabsteigt, Schritt für Schritt die Jahrhunderte rückwärts verfolgen muß. Nichts kann somit von so ausschlaggebender Wichtigkeit sein, wie die exakte Feststellung und Begründung des Alters, das man den ersten gefundenen Schichten zuschreiben will. Der grobe methodische Fehler Chevaliers, der den Leser sofort mit einem großen Sprunge in das 5. Jahrhundert versetzte, liegt auf der Hand, und das nur sehr geringe Interesse, das er den jüngsten, aber zunächst wichtigsten Schichten entgegenbrachte, konnte ihn nur noch verstärken.

Ich will nun zeigen, daß die oben genannten Voraussetzungen z. T. irrtümlich sind, und wir wenden uns zu diesem Zwecke jenen zuerst aufgedeckten Resten der beiden jüngsten Martinsbasiliken zu. Die erste Schicht, die auf unserem Plane mit einer weiten Kreuzschraffierung versehen ist, entspricht genau dem Chorgrundriß auf dem Plan Jacquemins von 1779. Dieser Plan zeigt auf den ersten Blick, daß der Chor und das Schiff zwei verschiedenen Bauperioden angehören: ersterer ist ein Erneuerungsbau, der breiter und geräumiger werden sollte als die ursprüngliche Anlage, so daß seine Pfeiler außerhalb der Achsen der Schiffspfeiler liegen und die äußere Wand des Umganges, an die die Kapellen sich anlegen, gegen die Querhauswände an einem Punkte stößt, wo das augenscheinlich nicht vorgesehen war. Es ist nicht zweifelhaft, daß dieser Bau dem 13. Jahrhundert angehört; vor allem die sehr charakteristische Form der hochgotischen Pfeilergrundrisse, wie die langgezogenen Widerlager zwischen und an den Kapellen weisen darauf hin. Man kann noch weiter gehen und wenigstens annähernd die Periode umgrenzen, der er seine Entstehung verdankt. Die Form der Kapellen und ihre Verbindung mit dem Umgang ist eigenartig, überhaupt sind doppelte Umgänge nicht allzuhäufig. Zwar sind die Wölbungen in den Plan von Jacquemin nicht eingezeichnet, aber ihre Ergänzung ergibt sich von selbst und ungezwungen, wenn man beachtet, wie den großen Pfeilern zwischen den beiden Umgängen außen jedesmal das stärkste Widerlager entspricht, zwischen ihnen also die Hauptgurtbogen eingespannt gewesen sein müssen; die Pfeiler an den Kapelleneingängen werden, nach ihrer Struktur zu urteilen, die Diagonalrippen aufgenommen haben. Vergleicht man mit diesem



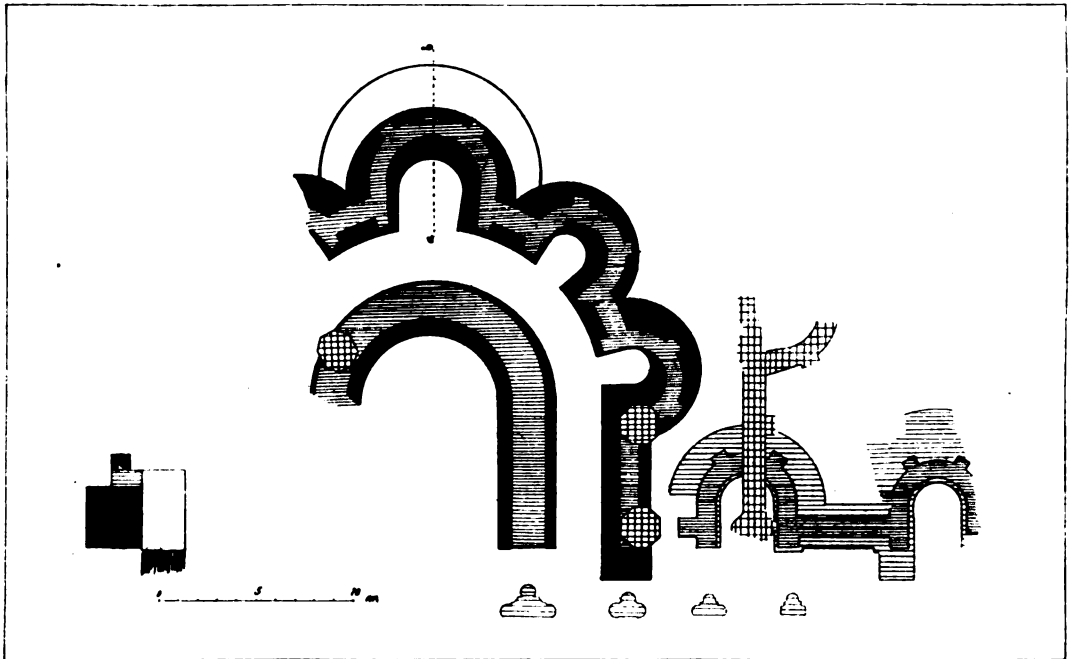


Abb. 2. Plan der Ausgrabungen vom Jahre 1886, mit Benutzung der Maße des Planes von Parcq bei Chevallier, Les fouilles de St. Martin de Tours, Tours 1888. Links unten Querschnitt nach a - b des Planes. — Kreuzschraffiert: die Reste vom Chor des 13. Jahrhunderts (zur Vervollständigung siehe den Plan von Jacquemin). Längsschraffiert: die Reste der Basilika des 12. Jahrhunderts: die aufgehenden Mauern eng, die Fundamente weit. Schwarz: die Reste der Basilika des Herveus. Weiß: eine Verstärkungsmauer, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert.

vervollständigten Plan den Grundriß des Chores der Kathedrale von Bourges, so ist die Übereinstimmung ohne weitere Erörterung schlagend: der Plan von St. Martin scheint entwickelter, denn die Kapellen haben bereits eine größere Selbständigkeit erlangt, während sie in Bourges sogar ursprünglich nicht vorgesehen waren<sup>1)</sup>. Der Chor von Bourges ist in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts erbaut und muß 1218 bereits fertig gewesen sein<sup>2)</sup>. Wir werden also zunächst schon durch die bloße Vergleichung auf die beiden ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts als Erbauungszeit für den Chor von St. Martin geführt. Was die Geschichte des Kollegiatstiftes von St. Martin berichtet, weist auf dieselbe Periode. Die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts war für die ganze Touraine eine Zeit der wildesten Kriegsstürme. Schon 1194 brach Richard I., König von England, in die Umgegend ein, vertrieb die Kanoniker von St. Martin und raubte ihr Stift aus. Es wird nicht ohne Zerstörungen dabei abgegangen sein, doch war das nur der Anfang von viel größeren Übeln. Im Jahre 1202 nahm Philipp August die Stadt ein und verbrannte sie zum Teil; galt dies Unternehmen mehr der eigentlichen Stadt als dem „castrum novum“, in dem das Martinsstift hinter seinen Mauern lag, so hausten nach dem Abzug der Franzosen die Engländer unter Johann ohne Land weit ärger und verwandelten am 29. August die ganze Neustadt in einen rauchenden Trümmerhaufen. Zahlreich

(1) cf. Buhot de Kersers im Bulletin Monumental 1874.

(2) Amédée Boinet, La Cathédrale de Bourges, Paris 1911, p. 11, 12. Dort auch gute, farbige Pläne.

sind die Quellen, die davon berichten<sup>1)</sup>, besonders lebhaft schildert der Autor des *Chronicon Turonense Magnum*<sup>2)</sup> das Entsetzen der in der sicher auch schwer beschädigten Kirche zusammengedrängten Bevölkerung. Die Basilika des heiligen Martin blieb bestehen, aber die Verwüstungen sind so arg gewesen, daß man später zu einer vollständigen Erneuerung des Chores schreiten mußte.

Bis hierher bin ich also einer Meinung sowohl mit Chevalier wie mit Robert de Lasteyrie — aber nun beginnen auch die Schwierigkeiten. Dieser eben besprochene Neubau aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, eine Kopie des Chores der Kathedrale von Bourges, ist an Stelle einer älteren Anlage getreten. Deren Mauerreste sind mit einem Niveauunterschiede von 1,15 m gegenüber dem gotischen Chore aufgefunden worden. Sie bilden einen Teil eines nur einschiffigen Chorumganges mit Kapellenkranz, und außerdem zwei Kapellen von der Ostseite des südlichen Querhauses; man findet sie auf dem Plan mit einer Horizontalschraffierung bezeichnet. Teile von ihnen sind in den oben genannten zwei Kapellen noch sichtbar, doch will ich die technischen Auseinandersetzungen erst weiter unten bringen, da sie uns vorläufig nicht weiterhelfen und die eigentlichen Hauptfragen nur trüben könnten, indem ich hier nur als wichtig betone, daß es sich um eigentliche Fundamente, wie um nicht unbeträchtliche Massen von aufgehendem Mauerwerk handelt. Der wesentliche Charakter dieser Mauerzüge besteht darin, daß sie sich auf das allergenaueste mit dem Grundriß des Querhauses und Schiffes auf dem Plan von Jacquemin verbinden lassen. Es wäre also das natürlichste von der Welt, sie als gleichzeitig mit diesen Westteilen der Basilika entstanden zu denken. Allein das ist keineswegs die Meinung von Chevalier und R. de Lasteyrie. Dieser sagt: „Die Mauerzüge gehören sicher den Bauunternehmungen des Herveus an. Die Art, in der der Mauerverband gehandhabt ist, wie der Platz, den sie einnehmen, gerade unter denen des 13. Jahrhunderts, machen die Sache sicher“<sup>3)</sup>. Er setzt sie also in den Anfang des 11. Jahrhunderts, während Querhaus und Schiff in eine Periode des 12. Jahrhunderts gehören, die wir noch näher zu bestimmen haben werden. Natürlich ist R. de Lasteyrie die sehr nahe Beziehung unserer Schicht zu den Westteilen der Kirche gleichfalls aufgefallen, aber er zieht nun merkwürdigerweise den Schluß, diese möchten auch ihrerseits dem Bau des Herveus angehören, doch hat er nichts einzuwenden, wenn Chevalier sie erst dem 12. Jahrhundert zuweisen will, wie er sagt der Zeit um 1125. Dies letzte Datum, wie die alleinige Berufung auf Guillaume de Nangis, läßt mich vermuten, daß R. de Lasteyrie für die Baugeschichte des 12. Jahrhunderts seine Ansichten nur aus Chevaliers Angaben geschöpft hat.

Welcher Periode muß in Wahrheit der Bau von Querhaus und Schiff zugeschrieben werden, die beide höchstwahrscheinlich eine einheitliche Bauunternehmung bildeten, trotz der etwas abweichenden Formen der Pfeilergrundrisse? Daß diese unmöglich in die ersten Jahre des 11. Jahrhunderts fallen kann, lehrt schon ein Blick auf den Plan, dessen großartige fünfschiffige und zudem auf Gewölbe berechnete Anlage keinesfalls einer so frühen Zeit angehört; auch der entwickelte Plan der Pfeiler weist mit Bestimmtheit auf das 12. Jahrhundert, als dessen noch heute redende Zeugen man sofort die Tour Charlemagne wie die paar Reste des nördlichen Querhauses erkennt, die unter ihrem Schutz noch dastehen. Eine

(1) *Gesta Philippi Augusti auctore Rigordo magistro und Guillelms Armoricus de gestis Philippi Augusti* bei Bouquet XVII, p. 41, 55, 76.

(2) ed. Salmon, *Chroniques de Touraine*, Tours 1854, p. 148.

(3) R. de Lasteyrie, op. cit. p. 12, 13.

nähere Umgrenzung des Alters gestatten in eindeutiger Form die schriftlichen Nachrichten.

Es ist hier die Bemerkung am Platze, daß wir über die Baugeschichte von St. Martin im allgemeinen vorzügliche Quellen besitzen; es gibt nicht allzuvieler Kirchen, die sich in dieser Hinsicht mit unserem Bau messen könnten, ja in einer Beziehung nimmt die Überlieferung sogar einen hervorragenden Platz ein: wir haben vom Ende des 12. Jahrhunderts eine vollständige Baugeschichte der Kirche, die in fortlaufender Erzählung von den Anfängen des Stiftes bis zu den zeitgenössischen Bauunternehmungen des Schreibers berichtet, und zwar in der ausgesprochenen Absicht, über diese vornehmlich Aufklärung zu geben, während wir sonst nur allzuhäufig unsere Baunachrichten Quellenpartien entnehmen, die den Charakter von nebensächlichen Notizen tragen. Es ist das ein Brief, den um das Jahr 1190 der Dekan, der Schatzmeister und das Kapitel von St. Martin an den Erzbischof Philipp von Heinsberg in Köln richteten<sup>1)</sup>. Dieser hatte sich nach den Reliquien des heiligen Martin, seinem Kult und seiner Basilika in Tours bei ihnen erkundigt, und sie geben ihm nun darüber Auskunft, die beste und zuverlässigste fraglos, die damals überhaupt zu haben war.

Für unsere Frage interessiert uns dieser Brief besonders, denn er stellt eine zeitgenössische Quelle dar, die im Stift selbst abgefaßt ist. Es ist hier nötig, daraus auch gleichzeitig das anzuführen, was sich auf den älteren Bau des Herveus bezieht: „Dein parvo succedentium annorum elabente circuitu, circa Verbi humanati millesimum tertium, vel secundum quosdam sextum, dominus Herveus, superbi sanguinis altitudine, reditibus et divitiis gloriosus et, quod amplius est, pia<sup>2)</sup> religiosi animi Deo sanctoque pontifici obligatus, et aulae eius archiclavus, eamdem aulam longo senio et crebris barbarorum concussionibus incendiisque et imbrum infusionibus iam fatiscentem, iactans in Domino cogitatum suum, a fundamentis eruit et magnis impendiis, Francorum primoribus certatim se iuvantibus, in hunc qui hactenus perduravit statum incomparabili secundum aedificia quae tunc temporis fiebant venustate infra vicennium consummavit, et anno ab incarnatione Domini MXIII<sup>3)</sup>, tempore incliti et in Deum piissimi regis Roberti a domno Hugone, venerabili Turonensium archipraesule, adstantibus totius regni episcopis et principibus in magna gloria, eo die quo et prior dedicata fuerat, consecrari fecit. Qua scilicet consecratione festive completa, ante missarum solemniam corpus patronis cum arca sua gemmata et aurea a capella claustrali in qua per illos vigintis annos iacuerat educatum in novam basilicam cum multa reverentia introduxit et in loco quo cernitur sub ciborio argenteo decenter composuit. Sed et hos limites tanti huius operis nostra et civium excessit devotio, et idem archiconfessoris palatium, quibusdam in locis manentibus, quibusdam in locis evulsis prioribus fundamentis, in hanc fastigiorum celsitudinem quae hodie prae oculis est, Deo nos per eius merita iuvante extulimus“<sup>4)</sup>.

Man sieht, hiernach kann keine Unklarheit mehr herrschen. Der Bau des Herveus aus den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts, zweifelsohne eine flachgedeckte Anlage, hat bis nach Mitte des 12. Jahrhunderts bestanden. Der Ehrgeiz des Ka-

(1) *Analecta Bollandiana* III, 1884. p. 221 ff.

(2) Zu ergänzen etwa *devotione*.

(3) Im Text der Vorlage steht *MCXIII*, es muß fraglos wie angegeben heißen.

(4) Die hier verwendeten Ausdrücke haben einen fast typischen Charakter zur Bezeichnung eines Neubaus; cf. *Gesta Episc. Autissiodorensium*, c. 36 (bei Duru): „*Basilicam S. Johannis B. post defectum veteris ab imis extruens fundamentis, in sublime fastigium extulit*“.

pitels, wie die immer wachsende Verehrung der Gläubigen erforderten einen Neubau, dessen Herrlichkeit die eigenen Erbauer trotz aller zurückhaltenden Bescheidenheit doch wenigstens mit ein paar Worten erwähnen. Das was hier von den Fundamenten gesagt wird, zeigt ohne weiteres, daß es sich um eine im wesentlichen vollständige Erneuerung handelte, bei der nur gerade ein Teil der alten Fundamente erhalten blieb, eben wie die Ausgrabungen lehren, die des Chores. Sie bildeten hier die Hauptstütze der neuen Anlage, so daß man sich damit begnügen konnte, an neuen Fundamenten nur eine mäßig starke Mauer in einer Höhe von noch nicht einem Meter zu ziehen, auf der dann das aufgehende Mauerwerk in fast gleicher Stärke ruhte. Wenn der Chor aus dem Bau des Herveus beibehalten wäre, würde unser Autor sich bestimmt nicht so ausgedrückt haben, wie es geschieht; auch sachlich wäre eine solche Annahme nicht zu verstehen, denn man wird sich im Chor, dem allerheiligsten und wichtigsten Teil der ganzen Kirche, nicht mit Flickwerk haben begnügen wollen. In welchem Jahre die Arbeiten begonnen wurden, zeigt uns eine zweite Quelle, in der es heißt: „Anno denique Verbi MCLXXV, nobiles et eximii burgenses ecclesiam saepe nominati antistitis Martini, igne crematam et nimia vetustate confectam, aedificare et nobili fastigio revocare coeperunt“<sup>(1)</sup>). Da hier von Bränden gesprochen wird, muß ich hinzufügen, daß es sich um Brände handelt, die sich 1122 und 1095 ereignet hatten, wie der Schreiber ausdrücklich kurz vorher erwähnt. Was hier gesagt wird, stimmt in allem und vornehmlich in der Zeitangabe mit der oben genannten Quelle vortrefflich überein.

Das Gebäude, um das es sich bei diesen gleichlautenden Nachrichten handelt, zeigt der Plan von Jacquemin, bei dem jedoch durch den gotischen Neubau der dazugehörige Chor ersetzt ist. Daß dieser durch die oben genannte zweite Schicht bezeichnet wird, kann nach allem, was wir ausgeführt haben, nicht gut zweifelhaft sein. Um das festzustellen bedarf es keines sonderlichen Scharfsinnes, und R. de Lasteyrie wäre nicht fehl gegangen, wenn er nicht durch ein äußerst merkwürdiges Verfahren Chevaliers in die Irre geleitet wäre. Dieser hat es sich die größte Mühe kosten lassen, die unzweideutigen Quellenaussagen mißzuverstehen, um einen sehr milden Ausdruck zu gebrauchen. Auf Seite 110, Anm. 1 seiner Schrift wird unsere erste Quelle zitiert, und zwar zunächst die Stelle des Briefes, die sich auf den Bau des Perpetuus aus dem 5. Jahrhundert bezieht, es folgt dann eine Reihe Punkte, wo alles das weggelassen ist, was direkt vom Bau des Herveus gesagt wird und weiter werden die Bemerkungen angeschlossen, die vom Neubau des 12. Jahrhunderts berichten. Durch die Reihe Punkte täuscht nun Chevalier dem Leser vor, diese letzten Äußerungen bezögen sich auf den Bau des Herveus, und im Text wird dann auch kühn der interessante Passus von den Fundamenten auf den Bau des Herveus interpretiert. Das war aber Chevalier noch nicht genug; auf Seite 118 wird dies Verfahren fortgesetzt, und eine Reihe von Punkten, die diesmal jene wichtige Nachricht vom Zurückgehen bis auf die Fundamente unterdrückt, dient dazu, die Äußerung „quae hodie prae oculis est“ auf den Bau des Herveus zu beziehen, während sie in Wahrheit zum Neubau des 12. Jahrhunderts gehört. Und so kann denn Chevalier erklären, daß der Neubau des gotischen Chores an Stelle des Baues aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts getreten sei, und die zweitjüngste Schicht dieser Periode zuschreiben: eine Behauptung, der leider alle Glauben geschenkt haben. Um seine Mißverständnisse vor allzu früher Auf-

(1) De commendatione Turonicae Provinciae, bei Salmon, Chroniques de Touraine, p. 302. Wahrscheinlich abgefaßt von Jean de Marmoutier um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts.

klärung zu bewahren, tut er so, als sei die Quelle nur handschriftlich in der Bibliothek zu Tours vorhanden, während sie in Wahrheit schon 1884 in den *Analecta Bollandiana* erschienen war.

Robert de Lasteyrie sprach indes auch von der Technik des Mauerverbandes, die großen Fugen schienen ihm für eine relativ frühe Periode charakteristisch zu sein. Ich gehe noch weiter unten auf ähnliche Fragen ein, doch sei hier schon der Vollständigkeit halber und zur Sicherstellung unseres ersten und wichtigsten Resultates gesagt, daß es nicht angeht, alle Bauten, wo sich breite Mörtelschichten zwischen den Steinlagen zeigen, dem 11. Jahrhundert zuzuweisen. Mein Urteil möchte hier parteiisch erscheinen, und so will ich mich begnügen, eine Äußerung von E. Lefèvre-Pontalis, eines Meisters in dieser Materie, anzuführen, obwohl man das dort genannte Beispiel noch um viele andere bereichern könnte. Er sagt von der Westvorhalle von St. Benoit-s.-Loire: „Ich habe niemals die Meinung der Archäologen geteilt, die ihre Erbauung dem Abt Gauzlin zugeschrieben haben, um 1022, indem sie sich beeinflussen ließen durch jene großen Fugen, die im Anjou und Poitou während des ganzen 12. Jahrhunderts im Gebrauch sind“<sup>(1)</sup>.

Ist somit das Alter der beiden jüngsten Schichten von St. Martin festgestellt, die dem ersten Viertel des 13. und der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören, so kann auch kein Zweifel mehr bestehen, in welche Zeit die dritte und älteste Schicht gehört: sie ist der Rest vom Bau des Herveus, der in den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts ausgeführt wurde.

Doch wollen wir uns bei diesem Schlusse nicht beruhigen, ich will vielmehr zeigen, daß auch, abgesehen von dem eben Ausgeführten, diese Mauern nach allem, was wir mit Sicherheit sagen können, nur dem Herveus zugeschrieben werden dürfen und daß die Behauptung Lasteyries, sie sei ein Werk der Bauunternehmungen nach dem letzten Normanneneinfall von 903, unter allen Umständen irrtümlich ist. Erst dann nämlich, wenn sich unsere Aufstellungen von beiden Richtungen gegenseitig unterstützen, kann ich das Gebäude unserer Schlußfolgerungen als auf unerschütterlich festen Grundlagen ruhend anerkennen.

Wir müssen dazu die Geschichte des Herveischen Baues etwas näher betrachten. Nach der Annahme von R. de Lasteyrie und Chevalier, die ihm bekanntlich die zweitjüngste Schicht gleichsetzen, würde sich der Chor der Kirche vollständig auf älteren Fundamenten aufgebaut haben, und zwar so, daß der Neubau im Plan nichts anderes dargestellt hätte als eine fast genaue Kopie seines Vorgängers. Diese Meinung nun steht im vollständigsten und unüberbrückbarsten Gegensatz zu allen gesicherten zeitgenössischen, wie traditionellen Nachrichten.

Im allgemeinen geht zunächst aus allem, was uns berichtet wird, hervor, daß der Bau des Herveus etwas außerordentliches war, der damals kaum seinesgleichen hatte. Die Quellen beschränken sich indes nicht auf diese allgemeinen Ausdrücke, sondern berichten Einzelheiten, die für uns von großem Wert sind. Es heißt, der Bau sei größer und weiter gewesen als der frühere, und es wird ausdrücklich erklärt, er habe sich auf neuen Fundamenten erhoben. Das steht nicht nur einmal da, sondern ist die allgemeine Überlieferung des Mittelalters. Als Zeitgenosse berichtet zunächst Rodulphus Glaber davon. Ich weiß sehr wohl, daß man viele Einwendungen gegen diesen Autor erhoben hat. Sein Werk besteht aus Einzelnotizen, deren Zusammenstellung eine klare systematische Anordnung stark vermischen läßt. Darum ist aber der Wert der Einzelnotizen an sich nicht geringer,

(1) Bulletin Monumental 1911, p. 18.

und für den, der weniger die politische als vornehmlich die geistige Geschichte des Mittelalters untersucht, haben sie sogar eine außerordentliche Bedeutung dadurch, daß sie zum großen Teil auf persönlichen Eindrücken des fraglos viel und weitgereisten Autors beruhen. Er scheint auch Herveus gekannt zu haben, denn er legt ein nicht gewöhnliches Interesse für ihn an den Tag. Jedermann kennt die schönen, poetischen Sätze, in denen er von der Flut neuen Lebens berichtet, die die Baukunst im Beginn des 11. Jahrhunderts erfaßte<sup>1)</sup>. Es ist nun sehr charakteristisch, wie er als erstes Beispiel für diese Bewegung gerade den Neubau des Herveus in Tours nennt. Und im einzelnen berichtet er davon folgendes: „Preterea vir Deo plenus mente concepit, ut ecclesiam, cui custos adscitus fuerat, amplioris altiorisque totius operis corpore sublimaret. Sancto itaque Spiritu se docente designavit latomis incomparabilis iactare fundamentum operis quod ipse, ut optaverat, ad perfectum duxit“. Und in der *Brevis Historia S. Juliani Turonensis*, einer Chronik, die zwischen 1054 und 1076 geschrieben sein wird und den fraglichen Ereignissen noch ganz nahe steht, heißt es: „Anno 994 monasterium Beati Martini satis spectabile igne crematum est. Pro quo Herveus thesaurarius sancti praesulis iacit fundamenta huius monasterii, quod hodieque superest“<sup>2)</sup>. Ähnliche Notizen finden sich in einer ganzen Reihe von Chroniken, besonders interessant sind dann die oben angeführten Nachrichten aus dem Brief der Kanoniker an Philipp von Heinsberg. Er ist zwar erst weit später geschrieben, indessen haben seine Verfasser nicht bloß aus der Tradition geschöpft und diese durch Zusätze bereichert, denn sie waren sicherlich in der Lage, in den Archiven ihres Stiftes ein Material heranzuziehen, das nur ihnen zugänglich war. Ich stehe deshalb nicht an, gerade diesen Brief für die denkbar zuverlässigste und wertvollste Quelle der Baugeschichte von St. Martin zu erklären. Ein schlagender Beweis für den Sachverhalt ist vornehmlich die vollkommene Übereinstimmung dieser ganz offenbar voneinander unabhängigen Nachrichten. Keine noch so spitzfindige Interpretation wäre in der Lage, die tiefe Kluft zu überbrücken, die zwischen dieser einheitlichen Überlieferung und der von R. de Lasteyrie vertretenen Meinung sich auftut. Denn wer könnte ernsthaft eine Erklärung unterstützen, die von der Angabe der Chronisten gerade den Chor ausnehmen wollte, jenen Teil des Gebäudes, der das Grab des Heiligen deckte und auf die ganze Anlage den bestimmendsten Einfluß hatte? Man möchte weiter gehen und sagen Rodulphus Glaber habe vornehmlich an ihn gedacht, als er den Bau der Kirche als neu und unerhört pries, denn wie konnte bei der sicher flachgedeckten Anlage der Aufriß etwas so Außerordentliches bieten, zu einer Zeit, in der man gerade die ersten schüchternen Versuche machte, die langgestreckten Wände der Schiffe architektonisch zu gliedern, die Probleme einer Hochschiffswölbung aber doch noch in einiger Ferne lagen<sup>3)</sup>. Ein Umgang mit Kapellenkranz rings um den Chor war damals indes zum mindesten eine sehr seltene Anlage, und des Staunens wohl wert.

Auch diese Nachrichten gestatten es also nicht, den Bau des Herveus mit der zweiten Schicht der gefundenen Mauerzüge gleichzusetzen; es ist allein die dritte

(1) *Historiarum liber III, cap. IV, ed. Prou, p. 62—64.*

(2) *Salmon, Chroniques de Touraine, p. 229.*

(3) Die Frage nach den ersten Hochschiffsgewölben in Frankreich ist nicht ganz einfach zu beantworten. Ich glaube, man wird das Tonnengewölbe im oberen Geschoß der Vorhalle von Tournus als erstes nennen können, das einigermaßen diesen Namen verdient. Es wird erst nach der Weihe von 1019 entstanden sein. Im wahren Sinn des Wortes sind Hochschiffsgewölbe nicht vor den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts ausgeführt, die ältesten, die wir kennen, in St. Etienne in Nevers, anno 1097 geweiht.

und älteste, die damit in Verbindung gebracht werden kann. R. de Lasteyrie wollte diese in den Anfang des 10. Jahrhunderts setzen; obwohl die Unmöglichkeit eines solchen Verfahrens schon von zwei ganz verschiedenen Seiten her dargetan ist, will ich zum Schluß noch zeigen, daß eine solche Annahme, auch für sich betrachtet, schwerwiegenden Bedenken gegenüber steht, indem sie der historischen Wahrscheinlichkeit, wie jeder Überlieferung zuwiderläuft. Ja, ich muß sogar erklären, daß R. de Lasteyrie auch dann noch sich auf falschem Wege befunden hätte, wenn selbst alle seine soeben als irrtümlich erwiesenen Voraussetzungen sich einwandfrei begründen ließen.

Es ist hier der Ort, die Gründe zu nennen, die R. de Lasteyrie ins Feld führte, um Chevaliers Behauptungen zu widerlegen, die sich ja auf den gleichen Voraussetzungen aufbauten. Dabei sei vorausgeschickt, daß R. de Lasteyries ganze Demonstration sozusagen negativ war, indem sie zwar eine Anzahl Einwände gegen Chevalier erhob, es aber unterließ zu untersuchen, ob seine Annahme nun ihrerseits mit der historischen Überlieferung in Einklang zu bringen sei. Und dieser Grund ist es wohl gewesen, der auch Dehio veranlaßte, trotzdem er R. de Lasteyries Resultat übernahm, auszusprechen, dessen Gründe seien nicht absolut zwingend. Die Beweisführung de Lasteyries beruht auf der Darlegung folgender fünf Punkte: 1. Die Basilika des Perpetuus aus dem 5. Jahrhundert kann sich höchstens bis ins 9. Jahrhundert hinein erhalten haben, denn die zahlreichen Normanneneinfälle haben nachher nicht einen Stein mehr davon bestehen lassen; 2. Die Annahme eines Chorumganges mit Kapellenkranz ist unvereinbar mit den Nachrichten bei Gregor von Tours, der nur von einer Abside spricht und nicht von mehreren; 3. Sie ist ebenso unvereinbar mit dem, was wir über die Baukunst jener fern zurückliegenden Zeiten wissen; 4. Die aufgefundenen Fundamente selbst enthalten kein Kennzeichen des 5. Jahrhunderts, bei ihrer Interpretation haben sich zudem Ratel und Chevalier in schwerwiegende Widersprüche verwickelt; 5. Quicherats Annahme eines Chorumganges, wie der größte Teil seines Rekonstruktionsversuches, ist irrtümlich, und die Nachrichten Gregors von Tours zeigen die Kirche des heiligen Martin als eine normale Basilika mit gewöhnlichem Chore.

Der sehr ungleiche Wert dieser Argumente ist einleuchtend; mit Ausnahme des ersten können sie gerade ausreichen, um wahrscheinlich zu machen, daß der Bau des Perpetuus keinen Umgang gehabt hat, aber niemals beweisen, daß nun die fraglichen Fundamente dem Anfang des 10. Jahrhunderts angehören. Ja, manche der genannten Gründe können sogar mit dem gleichen Rechte gegen eine Datierung in das 10. Jahrhundert wie gegen eine solche in das 5. Jahrhundert angeführt werden, denn auch aus jener Zeit kennen wir sonst durchaus keine Chorumgänge anderswo, und die Fundamente weisen auch nichts auf, das für die genannte Periode charakteristisch wäre. Es konzentriert sich also alles auf die am Anfang stehende Behauptung, der Bau des Perpetuus habe die Normanneneinfälle nicht überdauert.

R. de Lasteyrie stützt sich hier vollständig auf die Untersuchungen von Mabile über die verschiedenen Einfälle der Normannen in die Touraine<sup>1)</sup> und nach deren Zusammenfassung schließt er kategorisch: „Man kann also versichern, ohne sich vor einem Irrtum fürchten zu müssen, daß alle diese aufeinanderfolgenden Wiederherstellungen („restaurations“) die Basilika des 5. Jahrhunderts bis auf den letzten Stein haben müssen verschwinden lassen, lange bevor die Feuersbrunst von 997

(1) E. Mabile, *Les invasions Normandes, dans la Loire et les pèlerinages du corps de St. Martin*. Bibl. de l'École des Chartes 1869, t. XXX, p. 149. Cf. Vogel, *Die Normannen und das fränkische Reich*.

einen Neubau notwendig machte“. Dieser Satz enthält schon einen argen Widerspruch in sich selbst, denn Wiederherstellungen haben den Zweck eine ältere Anlage zu erhalten, mindestens ihre Fundamente, nicht aber sie bis auf den letzten Stein zu vernichten. Gehen wir dann zur These selbst über, so hat R. de Lasteyrie die Bedeutung und den Umfang der Arbeiten, zu denen die zahlreichen Einfälle nötigten, erheblich übertrieben. Natürlich ist es hier unmöglich, einzeln Jahr für Jahr die verschiedenen Ereignisse zu notieren und ihre Bedeutung für die Baugeschichte von St. Martin ins rechte Licht zu rücken. Doch will ich zusammenfassend einiges berichten, indem ich vorausschicke, daß sich unsere Kenntnisse vornehmlich auf Urkundennotizen und einige magere Angaben Karolingischer Annalenwerke, besonders der *Annales Bertiniani* stützen<sup>1)</sup>. Nirgends wird da angegeben, daß die Kanoniker von St. Martin zu irgendeiner Zeit einen vollen Neubau unternommen hätten. Jede historische Wahrscheinlichkeit spricht vielmehr dagegen, denn alle Welt lebte damals in beständiger Furcht vor den unaufhörlichen, und in kurzen Abständen sich wiederholenden Raubzügen der nordischen Piraten; war so alle Unternehmungslust gelähmt, so fehlten andererseits auch die nötigen Mittel, um kostspielige Bauunternehmungen ins Werk zu setzen. Man wird froh gewesen sein, wenn es gelang, die Bauten wieder in einen leidlich brauchbaren Zustand zu bringen, mit sparsamer Beibehaltung alles dessen, was noch irgend zu verwenden war. Denn es kann als sicher betrachtet werden, daß die Normannen keinesfalls die Kirchen jedesmal bis auf den Boden hin abrissen. Das ist ausdrücklich bezeugt: beim ersten Einfall von 853 z. B. flüchten die Kanoniker mit ihren Kostbarkeiten und den Reliquien des heiligen Martin nach Cosmeri, aber schon im folgenden Jahre sind sie zurück, und es wird in einer Urkunde ausdrücklich erwähnt, daß der Körper des heiligen Martin wieder an seinem Platze in der Kirche ruhe. Das ist mit einem Neubau nicht zu vereinigen. Geradeso geht es bei einer Anzahl weiterer Einfälle zu. Längere Zeit ruht der Heilige erst nach dem Einfall von 872 außerhalb Tours, wie es scheint bis zum Jahre 885, doch auch hier werden schon 878 in der Kirche Schenkungsakte vorgenommen und Gottesdienste abgehalten. Ich könnte diese Liste fortsetzen, doch genügt es, wenn ich noch auf den letzten Einfall von 903 zu sprechen komme, den R. de Lasteyrie besonders hervorhob. Damals ruhte schon seit 887 der Körper des Heiligen nicht in seiner Kirche, sondern in Tours selbst; es war das nur eine Vorsichtsmaßregel, denn im Jahre 898 wird ausdrücklich die Basilika und der Gottesdienst, der in ihr gefeiert wird, erwähnt. Man trug den kostbaren Schatz auch nicht eher wieder an seinen eigentlichen Platz, bis nicht die Befestigung der Neustadt, in der die Basilika lag, beendet war. Die wesentlichste Bautätigkeit dieser Zeit erschöpfte sich in der Erbauung dieses *castrum novum*, da man endgültig allem Unheil ein Ziel setzen wollte durch Aufführung regelrechter Mauern rund um den Stiftsbezirk. Häufig geschieht dieser Arbeiten Erwähnung, aber auch nicht mit einem Worte wird angegeben, daß die Kirche ganz neu erbaut sei, die wenigen Nachrichten, die wir haben, legen vielmehr eine Restauration nahe<sup>2)</sup>; und so scheint mir Mabilie durchaus das Richtige getroffen zu haben, wenn er sagt, daß am 12. Mai 919 der Körper des heiligen

(1) E. Mabilie, *La Pancarte Noire de St. Martin de Tours, brûlée en 1793 restituée d'après les textes imprimés et manuscrits*. Tours 1866. — *Annales Bertiniani*, ed. Waitz, Hannover 1883.

(2) Vornehmlich interessant ist der Brief, den König Alphons von Spanien an die Kanoniker richtete; siehe die Inhaltsangabe bei Mabilie, *Pancarte Noire*, p. 112. Vollständig bei Monsnyer, *Historia celebrissimae eccl. S. M.* 1663, p. 172 des unvollendeten Drucks (Paris, Bibl. Nationale). Von der Kirche wird da gebraucht „*munire*“ und „*instaurare*“.



Martin wieder in seine „alte restaurierte Kirche“ zurückgebracht worden sei. Warum gerade in dieser Schlußfolgerung R. de Lasteyrie von Mabilles abwich, vermag ich nicht zu erklären, doch will ich gerne zugeben, daß die nur allzu knappen Angaben, aus denen man in dieser Frage sich sein Urteil bilden muß, nicht allzuviel Präzisierung vertragen<sup>1)</sup>.

Anders und besser steht es in dieser Hinsicht aber mit einer zweiten Reihe von Überlieferungen, die sich zunächst auf den Bau des Herveus beziehen, doch bei dieser Gelegenheit nicht versäumen, auch einen Blick weiter rückwärts zu tun. Es wird nämlich allgemein und ausnahmslos versichert, daß der Bau des Herveus an Stelle der Basilika des Perpetuus getreten sei, die sich bis dahin erhalten habe. Es ist wahr, diese Chronisten aus dem 11. und 12. Jahrhundert waren keine Archäologen und mußten sich zudem auf ältere Gewährsmänner stützen, die den Bau des Perpetuus noch gekannt hatten. Doch wird bei dieser Gelegenheit ein bestimmtes Detail berichtet, bei dem unmöglich ein Irrtum untergelaufen sein kann, da es auf der Festtradition der Kirche beruht. Rodulphus Glaber, der vermutlich Herveus selbst gekannt hat, wie ich schon oben sagte, berichtet von der Weihe des Neubaus und zur Bestimmung des Datums sagt er: „Venerabatur enim eodem die preteritae dedicatio basilicae, quarto videlicet nonarum mensis Julii“<sup>2)</sup>. Am 4. Juli war aber seiner Zeit nach dem Zeugnis Gregors von Tours die Kirche des Perpetuus im 5. Jahrhundert geweiht worden<sup>3)</sup>. Diese muß sich also tatsächlich trotz aller Restaurationen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts erhalten haben. Wollte man R. de Lasteyries Behauptung verteidigen, so müßte angenommen werden, daß bei dem angeblichen Neubau von 903 und bei allen noch vorangehenden Restaurationen, die keinen Stein vom Bau des Perpetuus übriggelassen haben sollen, immer gerade der 4. Juli als Weihetag innegehalten sei; es müßte dann am Anfang des 11. Jahrhunderts eine feste Tradition darüber bestanden haben, der auch Herveus sich unterwarf. Wäre eine solche nun tatsächlich vorhanden gewesen, so würde Rodulphus Glaber darauf und nicht auf einen bestimmten Einzelfall hingewiesen haben. Diese Nachricht, die auch sonst häufig wiederholt wird, muß als durchaus ausschlaggebend bezeichnet werden; die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit der übrigen Angaben wird damit in ein gutes Licht gerückt und man hat durchaus keinen Grund zu zweifeln, wenn die Kanoniker an Philipp von Heinsberg schreiben, erst Herveus habe die alte Basilika des Perpetuus endgültig abgerissen, die reichlich mitgenommen gewesen sei durch die häufigen Einfälle der Normannen und die Stürme langer Jahrhunderte. Gerade dieser Hinweis auf den traurigen Zustand, in dem sich das alte Gotteshaus befand, mit der ausdrücklichen Betonung, es sei das der Wut der Normannen zu danken gewesen, erscheint mir in diesem Zusammenhang besonders wertvoll, denn er legt dar, daß die Schreiber die Geschichte ihrer Kirche ausgezeichnet kannten und ganz genau wußten, was für eine Rolle die Normannen darin gespielt hatten.

Es muß als sicher hingestellt werden, daß die Basilika des Perpetuus, entstanden gegen Ende des 5. Jahrhunderts, sich wenigstens in der wesentlichen Disposition trotz aller Ausbesserungen bis zum Ausgang des 10. Jahrhunderts erhalten hat. Erst

(1) Es ist ein durchaus unzuverlässiges Verfahren, aus Urkundennotizen auf das tatsächliche Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Reliquien schließen zu wollen; es sind das meist formelhafte Wendungen bestimmter Kanzleien. Mabilles Untersuchungen müssen deshalb äußerst vorsichtig benutzt werden.

(2) *Historiarum liber III, cap. 4*, ed M. Prou p. 64.

(3) *Historiae Francorum liber III, cap. 14*. SS. Mer. I, 82.

Herveus entschloß sich nach einem neuen Brande, der sich im Jahre 997 ereignet hatte, des Flickwerks jetzt genug sein zu lassen und einen Neubau in einer durchaus glänzenden, ungewöhnlichen Anordnung auf neuen Fundamenten aufzuführen. Die langen Jahre des Friedens hatten den Wohlstand des Stiftes außerordentlich vermehrt, so daß ihm schier unermessliche Schätze zur Verfügung standen und nichts den kühnen Flug seiner Ideen hemmte. Daß nur ihm jene letzte und dritte Schicht zugeschrieben werden kann, glaube ich auf drei verschiedenen Wegen eindrücklich genug dargelegt zu haben, einmal durch Feststellung des Alters der jüngeren Schichten, dann durch Hinweis auf die ihm zeitgenössischen Baunachrichten und endlich dadurch, daß ich die Unmöglichkeit eines großen Neubaus kurz nach 903 nachwies.

Alle wesentlichen Teile der ausgegrabenen Fundamente können also nicht früher entstanden sein als im Anfang des 11. Jahrhunderts. Widersprechen nun diesem zunächst rein historischen Ergebnis Charakter und Behandlung der Mauern, die bei den Ausgrabungen gefunden sind? Sind etwa unzweifelhafte Anzeichen ihrer Entstehung innerhalb des ersten Jahrtausends nachgewiesen worden? Chevalier drückte sich in dieser Hinsicht vorsichtig aus, um so mehr aber bestand Ratel auf dem „gallo-römischen“ Mörtel der ältesten Schicht. Man wolle mir erlauben, prinzipiell zu sagen, daß es unter keinen Umständen angeht, einem Mauerwerk dieses oder jenes Alter zuzuweisen, wenn man seine Behauptung auf nichts anderes, als den Mauerverband oder den Charakter des Mörtels stützen kann. Dies Verfahren ist zwar bei Architekten vornehmlich sehr beliebt, doch ist das noch keine genügende Legitimation für seine Berechtigung. In unserem Falle sagt Ratel, er habe den Mörtel genau untersucht und gefunden, er sei vollständig identisch mit dem der gallo-römischen Mauern von Tours und anderen Orten. Das mag sein, doch ist eine solche Erklärung für die Datierung ganz wertlos, wenn nicht auch gleichzeitig gesagt wird, wann denn eigentlich die von den Römern geübte Technik der Mörtelbereitung durch eine andere ersetzt worden ist. Unsere Kenntnisse von der Baukunst des frühen Mittelalters sind so außerordentlich lückenhaft, daß solche und ähnliche Feststellungen nicht als sichere Kriterien zur Altersbestimmung verwandt werden können. Selbst für Zeiten, aus denen wir eine verhältnismäßig große Anzahl von Bauten besitzen, wie das 12. und 13. Jahrhundert, dürfen Argumente dieser Art nur mit der größten Vorsicht und Zurückhaltung benutzt werden, um wieviel mehr also für eine Periode, deren Bauten so unendlich spärlich auf uns gekommen sind! Ratel gibt selbst keine eigentliche Beschreibung der ältesten Mauern, dagegen sagt Chevalier folgendes: „les parois, tant à l'intérieur qu'au dehors, sont revêtues d'un petit appareil assez régulier, celui que M. de Caumont appelait le petit appareil allongé, formé de moellons calcaires oblongs parementés avec soin“. Ich bin nicht der erste, der diese Beschreibung als vollkommen mißlungen bezeichnen muß, schon Grandmaison hat darauf hingewiesen und seinerseits vornehmlich auf die große Nachlässigkeit in der Schichtung aufmerksam gemacht<sup>1)</sup>.

Wir haben eine gewöhnliche Bruchsteinmauer vor uns, die aus ganz unregelmäßigen Steinen verschiedenster Größe in sehr reichlicher Mörtelbettung hergestellt ist; um dem Kern nach außen hin eine größere Festigkeit zu geben, sind an den Seitenflächen sehr roh bearbeitete, längliche Steine kleineren Formates verwendet worden, und zwar derart, daß eine ungefähre horizontal durchgehende Lagerung

(1) Bibl. de l'École des Chartes 1893.

der einzelnen Schichten verfolgt werden kann. Man hat dabei aber so wenig Wert auf äußere Sorgfalt gelegt, daß der Mörtel nirgends abgestrichen wurde, sondern noch heute so unordentlich die Wand bedeckt, wie er beim Bauen flüssig zwischen den Steinen hervorquoll. Das, was de Caumont den „petit appareil allongé“ nannte, hat ein ganz anderes Aussehen und kann am ehesten mit einer sehr sauber ausgeführten Backsteinmauer verglichen werden, wo Stein für Stein dieselbe Größe und Form hat und alle Fugen auf das sorgfältigste behandelt sind. Ein hervorragendes Beispiel dieser Technik ist die Vorhalle von St. Philibert in Tournus, wie der größte Teil des Schiffes derselben Kirche, deren älteste Teile nicht vor dem 11. Jahrhundert entstanden sind.

Es scheint im allgemeinen der Glaube verbreitet zu sein, daß eine Mauer um so älter wäre, je unregelmäßiger sie ausgeführt sei, und man pflegt sie dann gewöhnlich dem 10. Jahrhundert zuzuweisen, jedenfalls ist das die Methode, der Ch. de Grandmaison offenbar folgt. Wir wissen zwar sehr wenig über die Baukunst jener Periode, doch ist das noch kein Grund, ihr alles mögliche Schlechte zuzutrauen. Als sicher dagegen muß hingestellt werden, daß einmal die Mauertechnik der Karolingischen Zeit im allgemeinen sehr sorgfältig gewesen ist und daß andererseits diese Technik sich noch mitten im XI. Jahrhundert findet, wenigstens in den Landschaften rund um Tours. Es gehört z. B. zur Charakteristik des Karolingischen Mauerbaues, daß man reichlich von einer Art Inkrustation Gebrauch machte und vornehmlich eine große Vorliebe zeigte für die Verwendung von Ziegeln zu Zierzwecken<sup>1)</sup>, was nachher den romanischen Bauleuten von zu kleinlicher Wirkung war. Man findet solche Ziegel noch in der Couture zu Le Mans, auf die ich noch zu sprechen komme, ein Bau, der keinesfalls vor der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden ist. Bis zu dieser Zeit also hat sich hier ein letztthin römisches Verfahren erhalten, und es ist durchaus unwahrscheinlich, daß bei dieser lange fortgesetzten Tradition das 10. Jahrhundert übersprungen sei. Wegen der Unregelmäßigkeit seines äußeren Mauerbaues hat man den Chor der Kirche St. Julien du Pré in Le Mans in das 6. Jahrhundert setzen wollen, doch stammt er in Wahrheit erst aus den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts. Diese Beispiele, die ich absichtlich einer Tours benachbarten Gegend entnommen habe, sollen zeigen, wie wenig in dieser Materie allgemeinen Vorstellungen zu trauen ist, die indes nur allzuoft als Kriterien in die Untersuchung eingeführt werden. Es kann somit aus der Nachlässigkeit der Technik keine Berechtigung hergeleitet werden, die in Frage stehenden Mauern der Karolingischen oder gar einer noch früheren Periode zuzuschreiben.

Aber sind nicht die Kleinheit der Kapellen, der fast ununterbrochene Zug ihrer äußeren Mauern und deren Stärke selbst vortreffliche Argumente für ein hohes Alter? Man hat indes nicht erst nötig Ausgrabungen zu machen, um zu erkennen, daß die Mehrzahl aller Chorumgänge auf ähnlich massiven Fundamentmauern erbaut sind, die noch häufig ein gut Stück aus dem Boden herausragen, wie etwa an Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand, St. Paul in Issoire und St. Etienne in Nevers, um nur ganz bekannte Beispiele zu nennen. Denn etwas anderes als Fundamente kann in diesen ältesten Mauern von St. Martin nicht erblickt werden. Chevalier hat zwar das Gegenteil behauptet, ohne allerdings einen einzigen triftigen Grund zu nennen, doch haben ihm sowohl Ratel wie R. de Lasteyrie wider-

(1) Für die kunstreiche Behandlung des Mauerwerkes denke ich an Bauten wie die Vorhalle in Lorsch und die Kirche in Cravant. Über die Verwendung von Ziegeln vergleiche man R. de Lasteyrie, *L'église St. Philibert de Grandlieu*, Paris 1909, *Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. 38, 2, p. 73 des Separatabdruckes.

sprochen. Und in der Tat stände die Stärke unserer Mauern von 2,65 m für ähnliche Zwecke in der Baugeschichte des Mittelalters nicht nur ohnegleichen da, sie wäre auch im Verhältnis von Arbeitsleistung und Zweck gänzlich unverständlich: um ein kleines Stück Raum zu gewinnen führt man nicht Mauern auf, die die dreibis vierfache Fläche einnehmen, zumal der Seitenschub der sehr kleinen Gewölbe über den Kapellen nur ein äußerst geringfügiger sein konnte. Den Grundriß vom aufgehenden Mauerwerk des Chores der Basilika des Herveus kennen wir nicht, doch wird er ungefähr so ausgesehen haben, wie der vom Bau des 12. Jahrhunderts.

Vom Fundamentmauerwerk dieser zweiten Anlage läßt sich nichts neues sagen; es ist fast so ausgeführt wie das ältere, so daß man es mit diesem für gleichzeitig halten würde, wenn nicht die Achsenverschiebung und der daraus sich ergebende ungleichmäßige Rücksprung gegenüber den älteren Mauern den wahren Sachverhalt zeigte. Im aufgehenden Mauerwerk dieses Baues, von dem sich noch beträchtliche Reste in den oben näher bezeichneten Kapellen erhalten haben, ist naturgemäß eine ganz andere Technik angewandt worden. Hier sind zur Wandbekleidung gut behauene Steine mittlerer Größe zu einem durchaus regelmäßigen, wohlgefügtten Mauerwerk durch Mörtelschichten mäßiger Stärke verbunden, wie man es so in fast allen Bauten aus der Blütezeit des Mittelalters findet (Abb. 4). Die genauen Maße können dem beigegeführten Plan und Grundriß entnommen werden.

Die Kapellen des Querhauses scheinen mir von Grund auf einer Bauzeit anzugehören, eben diesem im Jahre 1175 begonnenen großen Erweiterungsbau. Chevalier gibt hier wieder zwei getrennte Entstehungszeiten an, doch verwechselt er abermals Fundament und aufgehendes Mauerwerk. Der Beweis ist noch heute sehr einfach zu führen, da die Mauern hier für die Anlage von modernen Zugängen quer durchschnitten werden mußten, und man an ihrem Kern die vollständig einheitliche Bauausführung konstatieren kann.

Damit glaube ich alles das ausgeführt zu haben, was in unserer Frage von wirklich entscheidendem Werte ist, und ich fasse meine These dahin zusammen, daß der älteste nachweisbare Chorumgang in St. Martin in Tours erst im Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden ist.

Bekanntlich hielt Dehio auch nach den Ausführungen von R. de Lasteyrie noch daran fest, daß dieses Motiv des Umganges schon im Bau des Perpetuus vorgebildet gewesen sein müsse. Gegenüber den glänzenden Darlegungen des französischen Gelehrten, die Quicherats These widerlegen, steht hier eine unbewiesene und, wie ich betonen will, durchaus unbeweisbare und unwahrscheinliche Behauptung. Wenn man auch gerne zugeben will, daß eine solche reiche Ausgestaltung des Chores nicht auf einmal und plötzlich entstanden sein wird, so ist doch damit noch keineswegs gesagt, die Vorstufe müsse unbedingt in Tours gesucht werden. Ich werde in einem zweiten Artikel die Basis unserer Untersuchungen erweitern und auch zeigen können, daß sogar nicht einmal vom Bau des Herveus weitreichende Einflüsse ausgegangen sind, indem die Mehrzahl aller frühen Chorumgänge mit St. Martin keine irgendwie näheren Beziehungen haben und durchaus unabhängig davon entstanden sind. Als Kuriosum sei schon hier notiert, daß die so sehr in den Vordergrund geschobene Kirche St. Remy in Reims überhaupt keinen Chorumgang gehabt hat. Wir werden auch darlegen können, daß zur Karolingerzeit unser Motiv in der Umgebung von Tours gänzlich unbekannt war, indem zwar schon diejenigen kultischen Bedürfnisse vorlagen, die später zur Entstehung des Chorumganges führten, aber zunächst nur in einer sehr unvollkommenen Form befriedigt werden konnten.

(Fortsetzung „Die frühen Beispiele“ folgt.)

## MISZELLEN .....

### JONAS BUBENKA, Ein ungarischer Holzschneider des 17. Jahrhunderts.

Dieser unbedeutende Künstler verdient kaum einige Aufmerksamkeit. Seine falsche Einführung in die Kunstgeschichte durch das Thiemesche Lexikon veranlaßt mich jedoch über ihn und seine Bedeutung einige korrigierende Worte mitsutellen.

Die ungarischen Autoren August v. Szalay und Elemér v. Czakó, die über den Künstler in ungarischen Zeitschriften geschrieben haben, besprechen ihn als den Urheber der Holzschnittillustrationen des berühmten *Orbis Sensualium Pictus* von Johann Amos Comenius. Die erste ungarische Ausgabe des Werkes ist 1675 in Brassó (Kronstadt) erschienen. Im Jahre 1685 wurde dann das Buch auch in Lőcse (Leutschau) durch Samuel Brewer verlegt und sowohl diese Ausgabe als auch alle darauffolgenden sind mit Bubenkas Illustrationen versehen. Es handelt sich bei den Neuausgaben immer um Neudrucke der zuerst verwendeten Holzstöcke. Der Künstler hat das Blatt, auf dem eine Malerwerkstatt dargestellt ist, mit der Signatur „Sculpsit Jonas Bubenkius Leutschoviae: 1. 6. 79.“ versehen.

Die genannten ungarischen Kunstschriftsteller haben nun die erste, 1658 in Nürnberg bei Johann Endter erschienene Ausgabe des *Orbis Pictus* nicht gekannt und Czakó — der jüngere unter ihnen — ließ sich in dieser Unkenntnis dazu verleiten, die sehr schwachen und mit groben Fehlern gezeichneten Bildchen mit nicht geringen Lobpreisungen als die Vorbilder der deutschen Ausgaben des XVIII. Jahrhunderts vorzustellen. Dieser Fehler wurde dann auch in das erwähnte Künstlerlexikon hineingeschleppt. Dort heißt es nämlich: „B. schnitt für die Originalausgabe des weltberühmten Werkes 152 Illustrationen, welche, wie aus Comenius Text an einigen Stellen ersichtlich, auch bei der Abfassung des Textes als Voriage dienten. Trotz der primitiven Ausführung sind diese Arbeiten Bs. doch in mehrfacher Beziehung wichtig: sie

dienten auch für die späteren Ausgaben des Werkes als Vorbild. Das erste und letzte (identische) Bild zeigt die Figur Comenius, wie er in lang herabwallendem ungar. Kostüm auf der Wiese lustwandelnd einem Knaben Unterricht erteilt. Auf dem schon erwähnten Schnitt 78 der ersten Ausgabe, der ein Maleratelier veranschaulicht, gilt der vor der Staffei sitzende, nach Modell arbeitende Maler als Selbstporträt Bs. Die technischen Mängel, vielerorts unangenehm fühlbar, werden durch Klarheit und knappe Anschaulichkeit aufgewogen, Vorzüge, die Comenius, dessen System eben die Anschaulichkeit entsprach, veranlaßt haben dürften, an diesen Illustrationen trotz deren Mängel festzuhalten.“

In der Wahrheit ist unser Bubenka leider nur ein schwacher Kopist. Die erste Brewersche Ausgabe des *Orbis Pictus* enthält nämlich nur plumpe Nachbildungen der anonymen Illustrationen der Endterschen Originalausgabe. Welche künstlerische Bildung der ungarische Comenius-Illustrator besaß, erhellt am besten eben aus der bereits erwähnten Darstellung des Malerateliers, wo der Künstler seine Ungeübtheit außer durch die fehlerhafte Wiedergabe der Formen auch durch seine Nachlässigkeit im Kopieren verrät. Er vergißt nämlich manchmal einige Teile des Bildes im Gegensinne auf den Stock zu zeichnen, so daß infolge dieser Unachtsamkeit komisch wirkende Widersinnigkeiten entstehen. Die perspektivische Darstellung des Raumes auf dem oben erwähnten Blatte entspricht z. B. einem links- und diejenige der Fenstergewände einem rechts aufgenommenen Augenpunkte. Auch das Märchen vom Selbstporträt des Künstlers ist, wie aus dem obigen ersichtlich, eine sehr naive Erfindung.

Bubenkas Kopistentätigkeit ist umso leichter zu kontrollieren, als die Originalausgabe des *Orbis Sensualium Pictus* durch die 1910 bei Klinkhardt und Biermann erschienene Faksimileausgabe von Johannes Kühnel leicht zugänglich geworden ist.

Z. Takács.

# REZENSIONEN .....

**THEOBALD HOFMANN, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. IV. Band: Vatikanischer Palast. Leipzig, Gildersche Verlagsbuchhandlung. 232 S. mit 147 Textbildern und 81 Tafeln.**

Ein weiterer Band des gewaltigen hoch verdienstlichen Werkes, über das ich hier bereits des öfteren berichtete; ganz im gleichen Stil und Umfang, wie die früheren, doch durch die verstärkte Mitarbeit kundiger Gelehrter ausgezeichnet, die die wissenschaftliche Bedeutung der Arbeit noch erhöht. Es handelt sich naturgemäß hier vorwiegend um Raffaels Loggien, die architektonisch-dekorative Hauptleistung Raffaels im Vatikan — da die Stenzen in dieser Hinsicht nicht in Betracht kommen — und das Wunderwerk ihrer Zeit auf diesem Gebiete. (Die Architektur auf den Fresken der Stenzen ist in einem früheren Bande bereits behandelt.)

Der neue Band zerfällt dem Gegenstand nach in drei Abteilungen; die erste, von Hofmann allein bearbeitet, gibt einen Abriß der Baugeschichte des Vatikans mit Bramantes und Raffaels Anteil am Bau; in der zweiten behandelte Professor W. Amelung die Stuckreliefs in den Loggien und ihre Vorbilder; in der dritten Dr. F. Weege den malerischen Schmuck der Loggien in seinem Verhältnis zur Antike — und zuletzt das Badezimmer des Kardinals Bibbiena, einen allerdings bekannten doch bisher noch nicht auch nur einigermaßen publizierten reizvollen farbigen Innenraum mit Raffaelischer Dekoration. —

Nach dem früher hier über die Art Gesagten, in der der Verfasser seine Aufgabe anfaßt und die bildlichen Materialien über den Gegenstand möglichst vollständig zusammenträgt, um dem Leser das Ergebnis seines Sammelns sozusagen zu eigener Schlußfolgerung in die Hand zu geben, ist es leicht sich ein Bild des neu Gebotenen zu machen. Es genügt zu sagen, daß auch hier wieder an Material alles dem Verfasser Erreichbare gegeben ist.

Im Sinne der gestellten Aufgabe kommt natürlich hauptsächlich der erste Abschnitt in Betracht. Hofmann hat darin Raphaels Anteil an den vatikanischen Bauten behandelt, den er als oberster Bauleiter und Nachfolger seines Oheims Bramante während der letzten sechs Jahre seines Lebens daran nahm.

Dieser Anteil erstreckte sich nicht allein auf die Erbauung und Ausstattung der oberen Stockwerke

der Loggien, sondern auch auf die Herstellung eines Treppenhauses dazu und auf die Fortführung des Bramanteschen Riesenwerkes des Belvederehofs, dessen östlicher Flügel unter Raffael größtenteils fertig gestellt wurde. So mußte auch dieser Bauteil des Vatikans behandelt werden, obwohl das hierüber Gebotene an sich über die im Titel gestellte Aufgabe etwas hinauszugehen scheint, da Raffaels eigener künstlerischer Anteil nicht allzu bedeutend ist. Immerhin scheinen im Obergeschoß dieser Hofhallen einige Einzelheiten auch auf Raffael zu deuten. — Wir gewinnen indessen so eine außerordentlich klare und übersichtliche wie vollständige Einsicht in die Entstehung und die allmähliche Ausgestaltung der riesigen Bramantischen Schöpfung, wie sie anderweit nirgends — auch bei Letarouilly nicht — in solcher Art geboten ist. Das Hauptstück ist aber die Geschichte der Erbauung der Loggien durch Bramante und ihrer Um- und Ausgestaltung wie ihrer Vollendung durch Raffael. Aus den Nachrichten und anderen Anhaltspunkten schließt Hofmann, daß Raffael das zweite Geschoß der Loggien mit der herrlichen Dekoration geschaffen, aber auch noch das dritte Säulenstockwerk bis zum Architrav projektiert und fertig gestellt habe. Antonio da Sangallo d. j. habe dieses dann vollendet. Von Bramante stamme das Erdgeschoß und das erste Stockwerk nebst der schönen Grotteskenmalerei des letzteren.

An diese Folgerungen knüpft der Verfasser noch den Gedanken, daß diese drei Hallen Raffaels einst die Front des vatikanischen Palastes gegen die Stadt hätten bilden sollen, und ihre Herumführung in Hofgestalt auf allen drei Seiten des Cortile di S. Damaso nicht in der ursprünglichen Absicht gelegen hätten. Die schöne Zeichnung des Heemkerk bestärkt ihn dieser Ansicht.

Freilich sieht man gerade auf dieser höchst deutlich die Bildung des Eckpfeilers der Säulenhalle in der geknickten Form der Hofecke, läßt sich also die Absicht der Fortführung der Halle auf der Nordseite doch nicht verkennen. Das könnte sich übrigens erst bei Erbauung des oberen Geschosses eingestellt haben, obwohl es nicht völlig einleuchten will, wie eine so lange dreistöckige Halle ohne alle Eckbauten die Hauptfassade des päpstlichen Palastes gegen die Stadt hin hätte bilden können. Man vergleiche die Villa Madama desselben Raffael, deren Halle zwischen derben flankierenden Baukörpern sitzt. Selbst das Posener Rathaus, vielleicht der einzige italienische Bau,

der eine mehrstöckige offene Halle als Fassade aufweist, hat einfassende kräftige Eckverstärkungen.

Ferner dürfte man den überzeugenden Beweis dafür noch vermissen, daß die bekrönende Säulenhalle wirklich von Raffael selber geplant sei. Das Badesimmer Bibbias liegt so weit zurück, daß es in keiner Beziehung zur Halle zu stehen braucht. Wir lesen auch nur, daß Raffael ein Modell der Loggien geliefert und die alte Bramantesche Architektur darin stark bereichert habe „con maggiore ordine ed ornamento che non aveva fatto Bramante“.

Wenn ich damit einen wenig bekannten Kupferstich vergleiche, der den Zustand der Baulichkeiten der Peterskirche um 1514 (im Spiegelbild) schildert und einen Blick in den Hof von S. Damaso gewährt<sup>1)</sup>, so wäre, falls überhaupt der Stich ganz wörtlich zu nehmen sein sollte, dies alles etwas anders zu erklären. Dann hätte bereits Bramante die beiden Bogenhallen der Loggien errichtet (man sieht über die alte Peterskirche die Vierungspfeiler und Bogen der neuen hervorragen, dazu die eine Apsis des Querschiffes, also den Zustand zur Zeit, als Bramante starb) — doch wären dort nur einfache Pfeiler ohne Pilaster gewesen; das ganze bereits unter Dach, ohne die oberste Säulenhalle. Mit dem heutigen Zustande verglichen entbehrt diese Architektur also der schönen dorischen und jonischen Pilaster und sonstigen Schmuckes, und man müßte annehmen, daß Raffaels Plan diese „Ordnungen“ (maggiore ordine) hinzugefügt habe. Und ihr Stil gegenüber dem des Erdgeschosses spricht in der Tat dafür.

Ich bin der Lage ein zweites Dokument hierzu anführen zu können: den Stich, der die Grottesken eines Bogenfeldes der unteren („Bramantischen“) Loggia darstellt; mitten darin steht aber: *hec Romae sunt in pontificis domo Raphael durbinas inuentor*. Darnach wäre doch die Dekoration der unteren Halle von Raffael, und nicht von Bramante. Und der Stich mag noch aus des Meisters Zeit selber stammen, jedenfalls aber von jemanden, der den Sachverhalt kennen konnte. Es ist dieselbe Wand, aber vollständig dargestellt, deren oberen Teil Hofmann auf Tafel XXXVI, links, nach Letarouilly abbildet.

Diese kleinen Meinungsverschiedenheiten, die ja nur beweisen, daß noch nicht alle hier gestellten Fragen auch schon endgültig beantwortet sind, und selbst Hofmann nicht jedes bildliche Dokument dazu hat aufreiben können, beeinträchtigt den hohen Wert seiner neuen Arbeit natürlich in keiner Weise.

(1) Auch H. v. Geymüller hat ihn in seinem Werk über die Peterskirche abgebildet.

Insbesondere sind denn auch die beiden folgenden Abschnitte von besonderer Bedeutung, die sich damit beschäftigen, die Vorbilder der Stuckaturen wie der Malereien in der römischen Antike und die Beziehungen der raffaelischen Dekoration zu dieser nachzuweisen. Das geschieht durch die eingehendste photographische Darstellung aller Einzelheiten der Loggien auf den Tafeln und die Beibringung der antiken und sonstigen Vorbilder dafür im Text. Alle möglichen Materialien sind von Amelung und Weege mit staunenswertem Fleiße hierfür beigebracht, sowohl Gemmen und Kameen, Sarkophage, Reliefs, Statuen und Gruppen — selbst einige Anlehnungen an J. della Quercia werden nachgewiesen — als Malereien im goldnen Hause, in den Titusathermen, in Pompeji, nebst Studien insbesondere des G. da Udine und anderer, sodaß wir ein ganz außerordentlich klares Bild von jenen Beziehungen gewinnen.

Zuletzt beschäftigt sich der Band mit dem ziemlich vergessenen Badeszimmer des Kardinals Bibbiena, das hier zum ersten Male vollständig aufgenommen erscheint, sowohl in Photographie wie in Zeichnung. Dr. Weege weist auch hier die ganz nahe Verwandtschaft der reizenden Malereien mit der Antike in Stil und Gegenstand nach. Für uns bedeutet die Veröffentlichung, die freilich die stark zerstörten Hauptdarstellungen fast nur noch nach älteren Stichen und Aufnahmen bringen konnte, eine höchst wertvolle Erweiterung des bekannten Werkes Raffaels. —

Es sei an dieser Stelle bemerkt, daß sicher dergleichen Arbeiten Raffaels mehr vorhanden waren, die einer Einfügung oder eines Nachweises noch warten, auch bisher nicht beschrieben sind. So kenne ich zwei rotgedruckte Kupferstiche, wohl aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, deren Unterschrift lautet: *Chambre peinte par Raphael d'Urbino hors de la porte Colline dans la maison de plaisance de S. E. Mr. le cardinal Joseph Doria — du côté du midi — bzw. du côté du nord*. Sie zeigen ebenfalls eine gewölbte Kammer mit reichen Grottesken der Wände in ähnlichem Stile wie das Badeszimmer. Der Zeichner und Stecher heißt François Gonzalvez. Ob dieses verschollene Gemach heute noch existiert, weiß ich freilich nicht.

Am Schlusse sei mir der Wunsch gestattet, daß in dem noch zu erwartenden letzten Teil, der Raffaels kirchliche Werke enthalten soll, für den Architekten ein Überblick der von dem Künstler angewandten architektonischen Formensprache, seiner Profile und sonstigen baukünstlerischen Einzelheiten gegeben werden möge, der uns tiefere Einsicht in die Formenbehandlung des Architekten Raffael

gewähren würde. Davon enthalten auch die früheren Bände außer Band I nicht allzu viel. Nicht minder einige Aufklärungen über das eigentliche Technische in Material- wie Farbenbehandlung, so die eigentümliche Herstellung der Stuckreliefs (s. T. durch eingedrückte Formen, wie es scheint) und dergleichen Interessantes mehr. Das gehörte eigentlich noch zur Vollständigkeit.

Albrecht Haupt.

**CARL ALDENHOVEN, Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von Dr. A. Lindner. Leipzig 1911. Verlag Klinkhardt & Biermann.**

Der Verfasser der Aufsätze hat sich in seinem Buche über die Altkölnner Malerei sein wissenschaftliches Denkmal errichtet. Aere perennius, denn wer immer sich mit der Geschichte der alten Kölner Kunst und mit ihren Meistern beschäftigen will, wird auf dieses Werk zurückgreifen. Es bedurfte daher keiner Verherrlichung des Gelehrten nach seinem Tode oder gar einer Rehabilitation. Mit um so größerer Freude ist es zu begrüßen, daß ein Mitarbeiter Aldenhovens, der ihm auch freundschaftlich nahe gestanden hat, Dr. A. Lindner, die zahlreichen kleinen Gelegenheitsarbeiten Aldenhovens gesammelt und mit einer biographischen über die Persönlichkeit und die Lebensschicksale des Verfassers ausgezeichnet orientierenden Einleitung herausgegeben hat. Perlen einer langen, Leben und Kunst umschlingenden Kette! Der Mensch, der Künstler und der Gelehrte Aldenhoven reichen sich in diesen Aufsätzen die Hand. Die Mehrzahl ist für die bekannte Zeitschrift „Die Nation“ geschrieben worden, die Aldenhovens Freund Theodor Barth herausgab. Die Arbeiten verdanken ihre Entstehung den verschiedensten Anlässen. Ward hier für den Autor die Freude an der Betrachtung eines Kunstwerkes und das Bedürfnis nach Mitteilung einer gewonnenen künstlerischen oder wissenschaftlichen Erkenntnis, ein politischer Streit der Grund, die Feder zu ergreifen, so dort eine vor der Natur plötzlich auftauchende Empfindung oder Eingebung poetischer Art. Mit gleicher Anmut und Beredsamkeit — auch im mündlichen Verkehr war Aldenhoven ein Meister der Rede — plaudert der Verfasser über die Dinge des alltäglichen Lebens wie über gelehrte Fragen, niemals wird er dabei doktrinär-wissenschaftlich. Der Eindruck, den die Lektüre hinterläßt, ist innerlich und stark. Man empfindet, daß hinter den Dingen ein Mann steht, der etwas zu sagen hat und der das, was er sagt, auf seine Weise aus-

spricht. Unbekümmert um Lob oder Tadel. Auch wo er zum Widerspruch reizt, zieht Aldenhoven den Leser in seinen Bann, dem Zauber seines Geistes und seiner Sprache vermag niemand dauernd zu widerstehen. Niemand legt wohl auch den Band aus der Hand, ohne zu bekennen, daß er beim Lesen eine Fülle reicher Anregungen empfangen hat.

Wie das Vorwort besagt, sollte das Buch ein Lebensbild des Verfassers werden in dessen eigenen Werken; die Aufgabe, die sich der Herausgeber in diesem Programm gestellt, hat er zweifellos gut gelöst. Der umfangreiche Stoff ist nach Materien in vier Gruppen eingeteilt, innerhalb der Gruppen wieder chronologisch geordnet. So ergaben sich die einzelnen Abschnitte: „Antike und neuere Kunst“, „Religion und Zeitfragen“, „Literatur und Eigenes“. Den Kunstfreund und Historiker werden die Abhandlungen, die sich mit der bildenden Kunst befassen, am meisten interessieren. Sie behandeln Themata aus der Antike, dem Mittelalter, der Renaissance und Neuzeit. Mit Vorliebe verweilte Aldenhoven bei der Betrachtung von Erscheinungen der Antike und der Renaissance, deren verwandte Geistesrichtungen seinem Wesen am meisten entsprachen. Der Vater Aldenhovens war klassischer Philologe, der Sohn hatte den Sinn für das klassische Altertum gewissermaßen mit der Muttermilch eingesogen. Inhaltlich dürften die Arbeiten aus diesen Gebieten zu den besten des Buches gehören, wie die Aufsätze über „Griechische Götterideale“, „Spoleto“, „Ravenna“, „Lorenzo de' Medici und Savonarola in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst“. Wie weit Aldenhoven in die Vorstellungskreise der antiken Welt eingedrungen war, dafür gibt vielleicht das Märchen von Aithra den besten Beleg. Die „schöne glatte Wunde“ konnte nur ersinnen, wer selbst in Sparta zuhause war. Von den Abhandlungen über die mittelalterliche Kunst sei der Artikel über die Altkölnische Malerschule, von den Aufsätzen über die neuere deutsche Malerei der über die Casa Bartholdy hervorgehoben.

Allen an der Veröffentlichung Beteiligten: dem Herausgeber A. Lindner, Frau Frida Mond in London, die die Publikation anregte und durch ihre Munizenz förderte, wie dem Verlag gebührt Dank für die schöne Gabe, die sie uns in der Sammlung der Aufsätze Carl Aldenhovens beschert haben.

G. J. Kern.



**AUG. L. MAYER, El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli, gen. El Greco. 91 S., 50 Abb. Delphin-Verlag, München 1911.**

Der Verf. behandelt in drei Kapiteln die äußeren Lebensumstände des Künstlers, die Werke, die uns von ihm erhalten sind und die Eigentümlichkeiten seines Stils, besonders im Hinblick auf die Probleme der modernen Malerei. Er hat aus einem reichen Material das Wichtigste herauszuschöpfen und in knapper, sachlicher Darstellung mitzuteilen verstanden. Vielleicht wird man nicht in allen Punkten das Greco-Problem so betrachten, wie es uns hier vorgeführt wird; vor allem dürfte die Abschätzung der Einflüsse, aus denen heraus der Verf. den Künstler zu seinem Stil gelangen läßt, gelegentlich Widerspruch finden. So ist Tintoretto dabei entschieden zu kurz gekommen, dessen koloristische Ausdrucksform gerade von dem Griechen aus ihrer kompositionellen Gebundenheit gelöst und zu wildem Pathos gesteigert werden sollte. Ferner ist der byzantinischen Ingredienz, aus der sich viele Härten, zumal in der Bildgestaltung, bei Theotocopuli erklären ließen, eigentlich gar nicht Rechnung getragen; eine Untersuchung in dieser Richtung hätte sich zweifellos gelohnt, denn zu jener Zeit war die byzantinische Freskenmalerei in den Provinzen durch Panse-  
linos, Theophanos von Kreta u. a. zu Leistungen gelangt, an denen kein Künstler, der mit ihr in Berührung kam, achtlos vorübergehen konnte. Der Zusammenhang mit Correggio in einigen Frühwerken hätte dagegen wohl kaum Erwähnung verdient, wie denn zu dessen harmonischer Ausgeglichenheit nicht leicht ein stärkerer Gegensatz gefunden werden dürfte, als die stete Zerrissenheit und Dissonanz in den Werken Grecos. Sie ist wohl im wesentlichen verschuldet durch die Unterordnung des primären, kompositionellen Problems unter sekundäre, technische Ausdrucksmittel. Diese Erscheinung des sich selbst widersprechenden Kunstwerkes ist es denn auch, die ihn in gewissem Sinne der modernen Malerei nahe zu bringen scheint, obwohl alle in der Richtung beliebten Vergleiche von wesentlich falschen Voraussetzungen auszugehen pflegen. Der Verf. erörtert am Schluß seiner Betrachtungen die Beziehung zu Cézanne, die vielen schon zu einem Evangelium zu werden droht, und kommt erfreulicherweise zu dem Ergebnis, daß hier die Gegensätze viel stärker sind als die Berührungen.

Das nützliche Büchlein wird hoffentlich vornehm-

lich bei denjenigen Eingang finden, die ihr gesamtes Kunstempfinden neu orientieren zu müssen glaubten, seit sie die Tartarenpost von der „Entdeckung“ dieses sog. neuen Genius erreichte, einer Entdeckung, die übrigens nach der Madrider Greco-Ausstellung (1902), nach der zweibändigen Publikation von Cossio und nach der lebhaften Lanzierung durch den Kunsthandel einigermaßen post festum kam. Wir können also dieser Monographie sicherlich keine bessere Empfehlung mit auf den Weg geben, als wenn wir von ihr sagen, daß sie geeignet erscheint, den Unfug wieder gut zu machen, den ein allzu leicht beschwingter Kunstschreiber mit einigen sensationellen Enthüllungen über seine spanischen Erlebnisse in den weitesten Kreisen angerichtet hat.

Ernst Kühnel.

**G. DEHIO, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV. Südwestdeutschland. Berlin, Wasmuth, 1911.**

Der vorletzte Band dieses trefflichen Inventares umfaßt Südwestdeutschland, d. h. die preußischen Regierungsbezirke Wiesbaden, Koblenz und Trier, Lothringen, das Großherzogtum Hessen, die Pfalz, Elsaß und drei Viertel von Baden. Der größere Teil des Gebietes ist inventarisiert, für den übrigen standen dem Verfasser, der das meiste aus eigener Anschauung kennt, in Fachleuten wie Friedrich Schneider, Kautzsch, Neeb, Rauch und Rott tüchtige Mitarbeiter zur Verfügung. Demgemäß ist denn auch dieser Band der beste und sorgfältigste unter den bisher erschienenen; zumal die knappen Monographien der Dome zu Mainz und Worms, des Heidelberger Schlosses und der Münster zu Straßburg und Freiburg sind wahre Kabinettstücke kunsthistorischer Darstellung. Daß die bisher noch nicht bearbeiteten Kreise Badens Lücken aufweisen, wird keinen Forscher, der die Mühen der Inventarisationsreisen kennt, wundernehmen. Erstaunlicher sind die vielen Mängel in der Bearbeitung der pfälzischen Kunstdenkmäler, für die doch ein ganz brauchbares Inventar vorlag. So fehlen z. B. das Grabmal Rudolfs von Habsburg, ein Hinweis auf das von Maximilian geplante Kaiserdenkmal Valkenauers und der mit der Art des Hausbuchmeisters verwandte Altar aus Bossweiler im Speyerer Dom, der Altar in Malkammer, das Königskreuz bei Gölheim. Ein Prinzip, nach dem die Burgen ausgewählt sind, ist nicht zu erkennen. Während z. B. Trifels und Hohenburg beschrieben sind, fehlen Wasigenstein, Madenburg und Rietburg. In Erbach i. O. hätten die wich-

tigen Grabsteine aus der Steinbacher Baslika Erwähnung verdient, im Kreuzgange von St. Stephan in Mainz die schöne Magdalenenstatue aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, die vor etwa sechs Jahren daselbst gefunden wurde. Bei der mittelhheinischen Plastik um 1500 wird der Name Backofen allzu oft zur Kennzeichnung eines lokal allgemein verbreiteten Stiles gebraucht. Beträchtlich ist endlich die Zahl störender Druckfehler, z. B. im Anfange der Beschreibung des Straßburger Münsters. Immerhin können diese kleinen Ausstellungen der Anerkennung des Ganzen keinen Eintrag tun. Möchte der letzte Band des Werkes, dem kein anderes Land Europas eine ähnliche Leistung an die Seite stellen kann, in Bände erscheinen.

Baum.

### S. TROINITZKY, Das Porzellan der Kaiserl. Eremitage. St. Petersburg 1911 (aus Starije Gody, russisch), 8<sup>o</sup>.

Zu Ende 1910 wurden etwa 1000 Silbersachen und gegen 6500 Porzellane europäischer Herkunft aus den Beständen der Kaiserlichen Schlösser in Petersburg und Umgegend in die Eremitage übergeführt, wo sie jetzt aufgestellt sind, das Silber in der ehemaligen Galerie Peters des Großen, das Porzellan in der ehemaligen Galerie der Kostbarkeiten. Über diese Porzellanschätze, deren Hauptbestandteil namentlich frühes Meißner bildet, berichtet nun das vorstehende reich illustrierte Verzeichnis in durchaus sachlicher Weise.

Die Sammlung war auf Grund von Listen gebildet worden, die Grigorówitsch in den Jahren 1884—88 über die Porzellanvorräte des Winterpalais in St. Petersburg, der Schlösser von Peterhof, Zarskoje Seló, Warschau, Jelágin, Katharinenhof, Petrowsk, Gátschina, Ropscha und des Hauses im Petersburger Sommergarten aufgestellt hatte. Daraus war dann, unter Zuhilfenahme der Silbervorräte, das Museum Alexanders III. entstanden, das in drei Zimmern des dritten Stockes im Winterpalais, nach dem Admiralitätsplatz zu, aufgestellt wurde, wo es freilich so gut wie unzugänglich war. Den Anstoß zur Überführung in die Eremitage bot der Umstand, daß die Galerie Peters des Großen von dort zu Anfang des Jahres 1910 an die Akademie der Wissenschaften abgegeben worden war.

Schon Peter der Große hatte, wie Berling berichtet, bei seinem Besuch von Plaue a. d. Havel im Jahre 1717 in der dortigen, mit Hilfe von aus Meißen herübergelockter Arbeiter kurz vorher gegründeten Porzellanmanufaktur ein Service aus roter Masse mit vergoldetem Wappen bestellt,

wovon jedoch bisher noch kein Stück hat wiedergefunden werden können, wenn sich nicht solche unter den noch in den genannten Schlössern verbliebenen „Vorräten“ befinden. — Die Kaiserin Elisabeth (reg. seit 1741) begründete dann die Petersburger Manufaktur, die fast ausschließlich für den Hof arbeitete.

Die interessantesten der noch erhaltenen, hier abgebildeten Meißner Stücke sind die folgenden (die Nummern sind die der Tafeln):

2. Sechs Tassen mit Chinesenszenen in Silber, um 1720, ohne Marke.

9. Kaffeeservice mit schwarzen Landschaften und silbernen Ornamenten, ebenso.

10. Kaffeeservice mit Chinesenszenen in Gold, auf einem kunstvollen vergoldeten Silberaufbau von Joh. Engelbrecht in Augsburg; die silbernen Löffel bezeichnet G. I. (Irminger).

11. Ähnliches, etwas späteres Teeservice, auf noch reichem Untersatz, mit K. P. M. und der Schwertermarke bezeichnet. Die Löffel ebenfalls G. I. bezeichnet.

14. Reiche Uhr mit zwei Kindern als Bekrönung. In Gold datiert: 17. Mai 1727.

15. Vergoldetes Teeservice mit ausgesparten blauen Blumen.

17. Teeservice mit Jagdszenen in Gold. Mit der Bezeichnung: ☉ jagd.

18. Tee- und Kaffeeservice mit schrägen Landschaften und goldenen Ornamenten.

21. Service mit wassergrünem, gelbem und rotem Grunde.

22. Schreibgarnitur mit dem Bironschen Wappen (Graf seit 1730, Herzog seit 1737).

23/24. A R = Vasen.

Weiterhin: Tiere; Gefäße in Form von Früchten; Figuren; Jagd- und Kriegsvase, bemalt.

42. Vase von 68 cm Höhe mit dem Reliefbildnis der Kaiserin Elisabeth, dem sitzenden Apoll auf dem Deckel, und bunten Reliefblumen.

Der Schneider des Grafen Brühl.

44. Das Modell der Reiterfigur August III. für den Jüdenhof, von 1753, bemalt, angeblich in wesentlich späterer Ausführung.

45. Teeservice mit violetterm Schuppengrunde.

46 und 49. Das Andreas-Tischservice, wahrscheinlich aus dem Anfang der sechziger Jahre; die Leuchter sind dieselben wie beim Schwanenservice, nach Desplaces Stichen nach Meistoneies gefertigt (siehe Kunst und Kunsthandwerk 1905, 31).

47. Dazu ein Teeservice.

48. 50. Jagdspisesservice, von Katharina II. für das Jagdhäuschen in Zarskoje Seló bestellt, aus gegen 600 Stücken bestehend.

Wien:

52. 53. Bemalter Elefant als Bekrönung eines Gestells für Teetassen, um 1730, ohne Marke. Sehr reich.

54. Unter verschiedenen Gruppen namentlich eine Muschel, die von einer mit Trauben geschmückten, sitzenden Frau gestützt wird, weiß, bezeichnet: Ludwig v. Lücke.

55. Speiseservice mit dem russischen Wappen, um 1730, ohne Marke.

Sèvres:

59 Tischchen, grün mit Gold, von 1756.

61 ff. Service für Katharina II. von 1778/79, aus 744 Stücken bestehend, Preis 300000 livres.

Die Erzeugnisse der Petersburger Manufaktur beginnen mit den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts.

Gardnersche Fabrik:

76 ff. Das Georga-Service, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Berlin:

85. Kaffee- und Teeservice mit Watteauszenen in rot, um 1770.

88. Tempel mit der sitzenden Gestalt Katharina II., Geschenk Friedrichs des Großen von 1772.

W. v. Seidlitz.

**A. DONATH, Psychologie des Kunstsammelns mit 50 Abbildungen. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Bd. 9. Berlin W. 1911, Rich. Carl Schmidt & Co.**

Man wäre, dem Titel nach berechtigt, eine andere Behandlung des Themas zu erwarten, eine mehr psychologische, die die tausend Gründe und Abgründe des Sammelns und die Verschiedenheit der Sammlertemperaturen aufdeckte, und man ist enttäuscht, wenn gleich der erste Satz des Vorworts das Thema des Titelblattes beschränkt auf einen „Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Sammelwesens und eine knappe Darstellung der wichtigsten Phasen des Kunstmarkts.“

Indessen ist Herr Donath auch an diesem Ufer als Entdecker gelandet, nachdem ihm die einzige größere Vorarbeit, Jacob Burckhardts Abhandlung über die Sammler (in den Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien) entgangen zu sein scheint, was um so mehr zu bedauern ist, als er hier auch, außer einem gehäuften Reichtum an Einzelwissen, vielleicht die Anregung gefunden hätte, ebenfalls, wie Burckhardt, das Problem des gegenseitigen Einflusses von Sammlertätigkeit und Kunstproduktion in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen.

Daß das Mosaikbild, das der Verfasser aus vielen

zeitgenössischen Quellen, einigen Spezialstudien über die Geschichte einzelner Sammlungen und unendlich vielen Katalogen zusammenstellte, fast zur Hälfte die Gegenwart darstellt, nachdem die Geschichte der älteren Zeit atemlos und — hier meldet sich der Chronist des Tages — meist im Präsens erzählt worden ist, wird die Leser weiter nicht betrüben, da sie durch hübsche und lehrreiche Kapitel über Preissteigerung, über Fälschungen und über die amerikanische Gefahr erfreut werden, Kapitel, wie sie eben nur ein Mann schreiben kann, der Kunstentwicklung und Kunstmarkt seit Jahren mit offenem Blick und lebendigem Interesse miterlebt, und oft genug glossiert hat. Die Künstler aber dürfen sich den trostreichen Satz zu Herzen nehmen, daß ein großer Prozentsatz der Sammler durch die hohen Preise für alte Kunstwerke förmlich dahin gedrängt werde, moderne Kunst zu sammeln. Die „amerikanische Gefahr“ hat also auch ihre guten Seiten.

Daß eine solche erste Bearbeitung eines so ausgedehnten Gebietes ihre Lücken hat, ist durchaus selbstverständlich. Und da ich hoffe, daß das Interesse der Sammler für die Geschichte ihrer Zunft dem Buche zu einer zweiten Auflage verhelfen werde, so möchte ich für diese einige Vervollständigungsvorschläge machen.

Unter den sammelnden Künstlern fehlen die Italiener des Quattrocento, vor allem Ghiberti (sein Nachlaß bei Vasari, *vita di Ghiberti*), die Bellini, Francesco Squarcione (wieviele Leser des Donathschen Buches werden wissen, daß der S. 32 genannte „Schneider Squarcione“ der Vater der Schule von Padua und Mantegnas Lehrer war?) und sein Schüler Mantegna, Giulio Romano (Vasari, *vita di Giulio*) und Sodoma (Verzeichnisse bei Milanesi, *documenti* und in den *lettere pittoriche*). Bei allen diesen Künstlern haben die Sammlungen einen großen Einfluß auf ihre und ihrer Schüler Kunst gehabt, sie wurden oft geradezu (bei Squarcione z. B.) als Lehrmittel angeschafft. Die italienischen Medaillen der Renaissance gehen geradezu von einer Nachahmung der antiken Münzen aus.

Im 18. Jahrhundert fehlen die Sammlungen Carl Augusts in Weimar. Sie hätten eine Erwähnung verdient, denn einmal zeigen sie, was Energie und Kunstverstand selbst bei geringen Mitteln und in kurzer Zeit leisten können, und dann ist die Bibliothek in Weimar das letzte vorhandene Beispiel der alten Kunstammer. An dieser Stelle hätte auch der Zentralagenturen in Rom gedacht werden müssen, wie eine jahrzehntelang der Hofrat Reiffenstein als Vertrauensmann von fürstlichen und privaten Sammlern innehatte.

Noch empfindlicher sind die Lücken im 19. Jahrhundert, weil die Sammlungen, die fehlen, am stärksten auf ihre Zeit gewirkt haben. Zunächst fehlt die Sammlung der Brüder Boisseree, die Kenntnis und Verständnis der niederrheinischen Kunst zum ersten Male ermöglicht hat, und die so bedeutend war, daß sie 1827 für 240 000 Gulden in den Besitz Ludwigs I. von Bayern überging. Ferner fehlt die Raffaelsammlung, die der Prinzgemahl von England in den 50er Jahren anlegte, in Originalen und Reproduktionen Raffaels ganzes Werk umfassend, angelegt zu dem eingestandenen Zweck, einmal eine vollständige Kenntnis von Raffaels Werk zu ermöglichen und ferner durch Ausstellung und Verbreitung der Reproduktionen die einheimische Produktion günstig zu beeinflussen. Endlich fehlt die Sammlung Schack, von deren Bedeutung man ebensowenig zu reden braucht, wie von dem Einfluß, den ihr Besitzer und Schöpfer auf die deutsche Kunst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehabt hat.

Zu erwägen wäre auch, ob nicht in ein Buch über Kunstsammeln zwei Kapitel gehörten: eines über die kirchlichen Schatzkammern und deren Einfluß auf die Produktion des Goldschmiede- und Textilkunstgewerbes, und ein zweites über die Kataloge, von dem Katalog der kaiserlich-chinesischen Bronzesammlung mit seinen feinen Aquarellen an, über die illuminierte Pergamenthandschrift über den Halleischen Domschatz, das Wittenberger Heiligensbuch mit seinen Holzschnitten und den kupferstichgeschmückten Thesaurus Brandenburgicus von Beger bis zu den Luxuskatalogen Pierpont Morgans. Jedenfalls wäre aus dem Begerischen Thesaurus besseres und genaueres über die alte Berliner Kunstammer zu erfahren gewesen als aus Sandrarts mageren Berichten vom Hörensagen.

H. Friedeberger.

**MAURICE W. BROCKWELL, The 'Adoration of the Magi' by Jan Mabuse. Formerly in the Collection of the Earl of Carlisle. With seven Plates. London 1911. Privately Printed, kl. 4<sup>o</sup>.**

Daß über 800 000 Mark je für ein Gemälde des Jan Gossart gezahlt werden würden, und wenn es auch sein bestes sei, hätte man sich noch vor zehn Jahren nicht träumen lassen. Die Erwerbung der „Anbetung“ dieses Meisters durch die Londoner National Gallery im August des vorigen Jahres,

hat denn auch gehöriges Aufsehen hervorgerufen, und rechtfertigt die Veröffentlichung der vorliegenden Monographie. Der Verf. bekennt, er habe das Bild nur zehn Tage lang studieren können, aber er hat es ohne Glas gesehen und es ist so photographiert worden, wonach die Abbildungen in diesem Werke hergestellt worden sind. Nicht so bald dürfte jemand wieder dazu gelangen, das fragile Werk ohne das schützende Glas zu sehen. Nach einer genauen, ins einzelne gehenden Beschreibung des Werkes, wobei Brockwell entgegen der Notiz in Wurzbachs Lexikon behauptet, es sei ausgezeichnet erhalten, folgt eine weitgehende Untersuchung der Herkunft des Gemäldes, wobei der Verf. Hymans und anderen bestimmt entgegentritt, die behauptet haben, daß es einstens der Galerie Orléans zugehörte. Sodann kommt eine kurze Biographie Gossarts in der Brockwell mancherlei angeblich irrige Auffassungen zu widerlegen sucht, und vor allem das Todesjahr des Meisters in eins mit dem seines Testaments, also 1533, zusammenfallen läßt.

Ausgiebig zitiert werden endlich alle Autoritäten wie Walpole, Bryan, Stanley, Waagen, und besonders Scharf, die sich schon zu dem Bild geäußert haben, sowie Zeitungsartikel abgedruckt, die dem früheren Erscheinen des Werkes auf Ausstellungen und dem jetzigen Auftauchen gewidmet waren.

Der Gossart ist auf Betreiben des englischen Galerie-Vereins (National Art-Collections Fund) erworben worden, und das veranlaßt den Verf. zum Schluß eine interessante Beleuchtung der Tätigkeit dieses Vereins zu bieten, der innerhalb der sieben Jahre seines Bestehens für die National Gallery bereits so wichtige Werke wie die Rokeby Venus des Velazquez und die Herzogin von Mailand, Christina, des Holbein gerettet hat. Von diesen, sowie von Rembrandts Mühle, für deren Erwerb der Verein sich auch, allerdings vergeblich, bemüht hatte, birgt der Band ebenfalls gute Abbildungen.

Hans W. Singer.

**LÉON ROSENTHAL, Daumier. L'art de notre temps. Bd. V. 48 Tafeln. F. 3.50. Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris.**

Auch dieser neueste Band der hier bereits angezeigten Serie reiht sich würdig den früheren Bänden an. Rosenthals Text stützt sich auf die Vorarbeiten von Champfleury, Alexandre, Béraudi, Hazard und Delteil.

Otto Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 5:

ALFRED STIX, Ausstellung von Neuerwerbungen der Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. (11 Abb.)

GEORG BIERMANN, Nochmals „Der Rheinische Bismarck“.

Heft 6:

MAX SAUERLANDT, Die Fayencemanufaktur im Dorotheenthal bei Arnstadt. (19 Abb., 1 Markentaf.)

M. K. ROHE, Eine Ausstellung französischer Rokokomalerei in der Galerie Heinemann in München. (7 Abb.)

## DIE KUNSTWELT.

Heft 5:

W v. OETTINGEN, Ernst Pfannschmidt. (15 Abb. und 4 Tafeln.)

GEORG BIERMANN, Zur Ersiehung des Kunsthistorikers (eine Erwiderung).

ERNST SCHUR, Spitzenkunst.

FELIX LORENZ, Ferdinand Schmutzer. (6 Abb. und 4 Kunstbellagen.)

H. E. WALLSEE, Die Galerie Ed. F. Weber in Hamburg. (2 Abb.)

GEORGES MORIN, Medaillenkunst. II. (8 Abb.)

G. E. LÜTHGEN, Die XI. Jahresausstellung der Vereinigung Kölner Künstler.

## DIE KUNST.

Heft 6:

F. v. SCHUBERT-SOLDERN, Frank Brangwyn. (17 Abb.)

KURT ERASMUS, Jacob Maris. (8 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Winterausstellung der Münchner Sezession. I / Kollektivausstellung der Wiener Sezession. (24 Abb., 1 farb. Tafel.)

KONRAD LANGE, Die Notlage unserer Maler.

## MITTEILUNGEN AUS DEN SÄCHSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN.

Herausgegeben mit Unterstützung der Generaldirektion der Königl. Sammlungen zu Dresden. Jahrgang II:

PAUL HERRMANN, Mumienbildnisse aus römischer Kaiserzeit. (2 farbige und 1 Textabb.)

GEORG TREU, Antikes Weihrelief eines Schauspielers. (1 Taf., 5 Abb.)

Holz- und Metallschnitte im Kupferstichkabinett zu Dresden.

ERNST KÜHNEL, Der arabische Globus. (3 Abb.)

MAX GEISBERG, Der verlorene Sohn. (1 Taf.)

MAX ENGELMANN, Das Meisterstück des Nürnberger Uhrmachers Paulus Schuster. (1 Taf., 3 Abb.)

ERICH HAENEL, Hofkleider Johann Georgs I. (4 Abb.)

JOHANNES SCHINNERER, Die Sammlung Becher. (1 Abb.)

HANS POSSE, Die Umgestaltung der Dresdner Gemäldegalerie. (3 Abb.)

Pöppelmanns Bildnis im Stadtmuseum zu Dresden. (1 Abb.)

ERNST ZIMMERMANN, Die Anfänge der Blau-malerei. (4 Abb.)

HANS W. SINGER, Die Farbenkupferstiche Le Blons. (1 Taf.)

F. v. SCHUBERT-SOLDERN, Die Kupferstichsammlung König Friedrich Augusts II.

ALFRED LICHTWARK, Zu Karl Woermanns letzter Erwerbung. (1 Taf.)

WOLDEMAR v. SEIDLITZ, Forains Lithographien und Radierungen. (4 Abb.)

GEORG TREU, Bronzebüste Wilhelm Wundts von Max Klinger. (1 Taf., 1 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 1:

A. WALCHER v. MOLTHEIN, Die Bestecksammlung im Schloß Steyr. (109 Abb.)

Behandelt ausführlich die verschiedenen Formen des Messers in Mittelalter und Renaissance, sowie kurz Löffel und Gabel und schließlich ihre seit dem 17. Jahrh. übliche Zusammenstellung im Besteck. Daran schließt sich eine historische Betrachtung der Messerschmiedekunst in der Stadt Steyr. Die Sammlung wurde vom Grafen Lamberg († 1901) zusammengebracht und ist die bedeutendste ihrer Art.

J. LOUBIER, Bucheinbände der K. K. Hofbibliothek in Wien. (10 Abb.)

Eingehende Besprechung des von der genannten Bibliothek kürzlich herausgegebenen, von Dr. Gottlieb besorgten Tafelwerkes.

H. FISCHER, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

Heft 2:

K. FR. LEONHARDT, Die Salzburger Grabmalplastik vor Hans Valkenauer. (19 Abb.)

Die Abbildungen zeigen Grabplatten in Salzburg, Friesach, Pfarrkirchen, Niederschönenfeld, Wiener-Neustadt, Knittelfeld, Michaelbeuern, Seckau, Au, Gars, Burghausen, Marzoll, Reichenhall, Raitenhaslach.

C. RUGE, Amerikanische Kunstausstellungen der Saison 1910/11. (15 Abb.)

J. FOLNESICS, Kgl. sächsische Porzellanmanufaktur Meißen. (9 Abb.)

Eingehende Besprechung der von Dr. Berling herausgegebenen Festschrift zum 200jährigen Jubiläum der Meißener Manufaktur.

H. FISCHER, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 6:

ALFRED LICHTWARK, Der Sammler (Schluß). (11 Abb.)

Briefe von Alfred Rethel. (7 Abb.)

Aus einem Tagebuch Karl Schuchs. (9 Abb.)

MAX J. FRIEDLÄNDER, Friedrich der Große in der Kunst. (5 Abb.)

JULIUS ELIAS, Albert von Keller. (8 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 6:

ROBERT BREUER, Max Pechstein-Berlin. (21 Abbildungen.)

Zu einigen Blättern aus Hans Böhlers ostasiatischer Studienmappe. (9 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Leopold Graf von Kalckreuth. (7 Abb.)

ARTHUR ROESSLER, Bildhauer Jan Stursa-Prag. (12 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 6:

K. FRIEDRICH LEONHARDT und HELMUTH TH. BOSSERT, Studien zur Hausbuchmeisterfrage. (14 Abb.)

FRIEDRICH PERZYNSKI, Ostasiatische Neuerwerbungen der Berliner Museen. (15 Abb.)

FEDERIGO HERMANIN, Angelo Zanellis Skulpturen am Nationaldenkmal in Rom. (2 Abb.)

## ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

1911, 3. Heft:

W. DEONNA, Monuments anciens trouvés en Suisse.

D. VIOLLIER, Fouilles exécutées par les soins du Musée National: IV. Le cimetière barbare de l'empereur Auguste.

J. R. RAHN, Die Ruine Fryberg (Fridberg).

AD. FLURI, Die ältesten Pläne der Stadt Bern und die Künstler, die damit in Beziehung stehen.

E. HAHN, Eine Porträtmedaille von Friedrich Hagenauer.

Dr. F. v. JECKLIN, Die Veräußerung des Kirchenschatzes der St. Martinikirche zu Chur.

EMMA REINHART, Winterthurer Glasbilder.

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 12:

FRITZ WITTE, Der große Kreuzifixus in Maria im Kapitol zu Köln und sein Alter. (1 Taf.)

ALFRED TEPE, Malerisch. Eine entwicklungsgeschichtliche Studie. II. (Schluß.) (2 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Die liturgische Rolle im großen griechischen Kloster zu Jerusalem. (4 Abb.)

Monatshefte für Kunstwissenschaft, V. Jahrg. 1912, Heft 4.

BURKHARD MEIER, Eine Madonna als Abraham. (1 Abb.)

FRITZ WITTE, Kunsthistorische Notizen aus den Ausgaben- und Einnahmeregistern der Domfabrik zu Osnabrück, 1415—1550.

Bücherschau.

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 6:

OSKAR DOERING, Georg Busch. Zum 50. Geburtstag des Künstlers. (3 Taf., 41 Abb.)

RICHARD RIEDL, Wiener Herbstausstellungen.

## LES ARTS.

Februar:

PAUL VITRY, Les expositions rétrospectives de Tournai, Malines et Charleroi (1911). (45 Abb.)

## LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE.

Nr. 39:

JACQUES RIVIÈRE, Felix Vallotton.

## L'ART DÉCORATIF.

Nr. 165 und 166:

L. CH. WATTELIN, Les miroirs persans.

PÉLADAN, La France monumentale en 1912.

FERNAND ROCHES, Vieux papiers peints.

## ART ET DÉCORATION.

XVI., Nr. 2:

LÉONCE BÉNÉDITE, Louis Morin.

Papiers de Garde de Georges Auriol.

E. GRASSET, Armoires Japonaises.

## L'ART ET LES ARTISTES.

VII., Nr. 83:

ADOLPHE THALASSO, Les trésors du musée d'Athènes.

## LES MUSÉES DE FRANCE.

1912, Nr. 1:

GASTON MIGEON, Friences de Perse (au Louvre).

PAUL ALFASSA, Les peintures de Sainte-Croix de Verinet par Maurice Denis.

RAYMOND KOECHLIN, Utamaro.

## REVUE INDÉPENDANTE.

II., Nr. 9:

ALBERT GLEIZE über Le Fauconnier.

## REVUE PÉDAGOGIQUE.

t. 59, Nr. 12:

GASTON RAPHAEL, Les écoles professionnelles et d'arts décoratifs en Allemagne.

## RIVISTA D'ARTE.

VIII., fasc. 1—2:

**ANTONIO MUNOZ**, La chiesa di S. Eligio in Roma e il suo recente restauro. (14 Abb.)

Behandelt die kürzliche Wiederherstellung der von Geymüller Raffael zurückgegebenen Kirche.

**CARLO GAMBA**, Un diregno di Fra Bartolommeo nella raccolta Heseltine. (Abb.)

Kompositionsentwurf für das Altarbild mit der hl. Anna in den Uffizien.

**LUIGI MUSSI**, Le chiese di Massa luncure rei documenti della Curia Vescovile di Luni-Sarzona (dal 1500 al 1700).

**RAFFAELLO GIOLI**, Alcune tavole del Pisano. (3 Abb.)

**JACQUES MESNIL**, La data della morte di Masaccio.

Per la storia della Cappella Brancacci.

**ALESSANDRO DEL VITA**, Nuovi documenti sul pittore Don Bartolommeo Della Gatta.

Verfasser schiebt das Todesjahr bis in die Jahre 1502—1505 (statt wie bei Milanese 1491).

## RASSEGNA D'ARTE.

asc. 12:

**FRANCESCO MALAGUZZI VALERI**, Maestri minori del Quattrocento. (19 Abb.)

Zanetto Bugatto, di Blubo, Gottardo Scotti, Donato da Montorfano und Agostino da Voprio.

**M. L. BERENSON**, Il Sassetta e la leggenda di S. Antonio Abate. (3 Abb.)

Bilder der Antoniuslegende von Sanetta in New Haven und Siena.

**DIEGO SANT'AMBROGIO**, Nel Museo di Porta Giovia. (Abb.)

Grabstein von Antonello Arciaboldi (1439).

**UMBERTO GNOLI**, Opere sconosciute di Pietro Alemanno. (2 Abb.)

Madonnen in Paris (Musée des Arts décoratifs) und London (Sammlung Cook).

**F. MASON PERKINS**, Un dipinto del Cricioli. (Abb.)

H. Jacobus in Brooklyn, Sammlung F. L. Fabbott.

**E. SCHAEFFER**, Nuovi acquisti dei Musei di Berlino.

## STARYJE GODY.

Januar:

**N. MAKARENKO**, La collection des princes L. et E. Kotchoubey. (18 Abb.)

**E. DE LIPHART**, La collection de tableaux des princes L. et E. Kotchoubey. (18 Abb.)

Die Sammlungen der Fürsten K. in St. Petersburg abstammen größtenteils vom Prinzen Eugen Beauharnais und der Großfürstin Maria, der Tochter des Zaren Nikolaus I., welche mit einem Herzog von Leuchtenberg vermählt war. Herr M. behandelt die kunstgewerblichen Gegenstände

der Sammlung, worunter sich wertvolle, meist französische Möbel, Tapisserien, Bronzenuhren etc. befinden, sowie ein kostbarer Prachtdegen Maximilians I. von Bayern mit Miniaturporträts deutscher Fürstinnen. E. v. L. bespricht u. a. Gemälde von Pesugino, des bisher ganz unbekanntes Bartolomeo di Seraphimo, Longhi, Juan Juanes, Morales, D. Teniers, Mierevelt, Greuze, Robert Hubert, M. J. Vien (Vicomte Alexandre Beauharnais) und Baltasar Denner (Porträt des Friedrich Hoffmann). Ein prächtiges Knabenbildnis des Fra Vittorio Ghislandi, das seinerzeit von der Großfürstin Maria in Florenz erworben wurde, hält Liphart für vielleicht identisch mit dem Bildnis, welches Ghislandi 1732 dem Marquis Andrea Gerini nach Florenz gesandt hatte.

**N. SOLOVIEFF**, Valérien Langer et son oeuvre. (29 Abb.)

Russischer Graphiker (1802 bis nach 1865).

## MUSEUM.

Heft 1:

**M. UTRILLO**, El „primitivismo. (8 Abb.)

Gelegentlich einer Kollektivausstellung des Bildhauers Enrique Casanovas in den Galerien des „Fayans Catalá“ (Herbst 1911).

**M. RODRIGUEZ CODOLA**, Dibujos de Frank Brangwyn. (5 farb. Taf., 9 Abb.)

**H. POST**, Los talleres de Artes y Oficios Unidos. (16 Abb.)

Behandelt die Entstehung und die Tätigkeit der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“.

Ecos artísticos.

## APOLLON.

Heft 1:

**W. ADARJUKOW**, Abriß der Geschichte der Lithographie in Rußland. (68 Abb.)

Verfasser stellt u. a. fest, daß die erste künstlerische Lithographie in Rußland von Alexander Orlovski am 18. März 1816 ausgeführt wurde. Das Blatt befindet sich in einem bisher ganz unbekannt gebliebenen Album von 13 Lithos in der Kais. Ermitage.

## THE STUDIO.

März:

**ALEXANDER J. FINBERG**, Turner at Farnley Hall. (7 Abb.)

**MAX EISLER**, The Van Randwijk Collection. I. The School of The Hague. (12 Abb.)

**LEOPOLD HONORÉ**, An Alsatian landscape painter: Henri Zuber. (7 Abb.)

Some Paris sketches by Lester G. Hornby. (7 Abb.)

**A. S. LEVETUS**, The Jubilee Exhibition of the Royal Hungarian Art Society, Budapest. (9 Abb.)

# NEUE BÜCHER .....

Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens. Herausgegeben von P. Ildelfons Herwegen. Heft 1—2. Wilhelm Neuß, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. Aschendorffsche Verlagsbuchhandl., Münster i. W. Preis M. 10.—, geb. M. 12.—.

L. SCHNORR v. CAROLSFELD, Porzellan (Bd. 3 der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler). Richard Carl Schmidt & Co., Berlin.

LUDWIG GURLITT, Louis Gurlitt. Ein Künstler des 19. Jahrhunderts. Verlag Julius Bard, Berlin. Preis M. 18.—.

R. MÜLLER FREIENFELS, Psychologie der Kunst. Bd. I und II. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis eines Bandes M. 4.40 geb. Beide Bände in einen Band geb. M. 10.—.

FRITZ SCHILLMANN, Viterbo und Orvieto. (Berühmte Kunststätten, Bd. 55.) Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

JOSEF LUDWIG FISCHER, Ulm. (Berühmte Kunststätten, Bd. 56.) Ebenda.

GEORG LEIDINGER, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek, München. Heft 1: „Miniaturen des sogenannten Evangelariums Kaiser Ottos III.“ Verlag Riehm & Tietze, München. Einzelpreis M. 30.—. Für Abonnenten der ganzen Sammlung M. 24.—.

JULIUS v. SCHLOSSER, Paramentenschatz des Ordens vom goldenen Vliese. Verlag von Anton Schroll & Co., Wien. Preis in eleganter Mappe K. 60.—.

ODILO WOLFF, Tempelmaße. Ebenda. Preis K. 15.—.

ARNOLD v. SALIS, Der Altar von Pergamon. Beitrag zur Erklärung des hellenistischen Barockstils in Kleinasien. Verlag Georg Reimer, Berlin. Preis M. 8.—.

FRITZ KNAPP, Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer. Verlagsbuchhandlung Stürtz, Würzburg.

VALENTIN HOPF, Die Thüringer Holzsehnitzkunst. Selbstverlag.

G. J. KERN und HERMANN UHDE-BERNAYS, Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Aus dem Besitz der Königlichen National-Galerie zu Berlin. Bd. II. Verlag Meyer & Jessen, Berlin.

FRIEDLAENDER, Das Kasino Pius IV. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig. Preis M. 40.—.

MAX SLEVOGT, 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden, mit einem Vorwort von Karl Voll. Verlag Georg Müller, München.

ROBERT BREUER, Das Kunsthandwerk in Hessen. Ecksteins Biographischer Verlag, Berlin. Preis kart. M. 1.—.

---

## V. Jahrgang, Heft IV.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>1</sup>. — 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.



# Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariats Handels geben. Wegen Beteiligung werde 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. Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.

SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

### Frankfurt a. Main.

#### — Philipp Bode, Wasserstraße 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' Buch-

handlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunstauktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

### Leipzig. C. G. BOERNER.

Kupferstich., Handzeichnungen, Autographen, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstaussgab. 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. Plöcen. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufsch. erreg. Preisfolge. 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.

Anhaltstr. 51. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

#### — Galerie Henry Weustenberg

Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

### Münchh. Julius Böhler,

Hofantiquar. Brienerstraße 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. Antiquariate-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. Soeben erschienen: Antiquariatskatalog 25. Bücher aus allen Wissensgebieten

### Bonn. Math. Lempertz'

Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.)

Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 60000 Bänden, über welches fachwissenschaftl. Kataloge ersch.

### Dresden. v. Zahn & Jaensch,

Waisenhausstr. 10. Wir versenden gratis Katalog 337 Zeitalter Napoleons I; Porträts, Schlachtenbilder, Militärkostüme etc. Kat. 339 Jagd- u. Sportbilder u. Literatur. Kat. 340 Kulturgeschichte, Bibliothekswerke. 241 Geschichte, Genealogie. 244 Philosophie.

### Frankfurt a. M., Hochstr. 6

Joseph Baer & Co. Spez.: Kunstwissenschaft, selt. Drucke, Handschriften mit Miniaturen.

# HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen holländischer Meister.

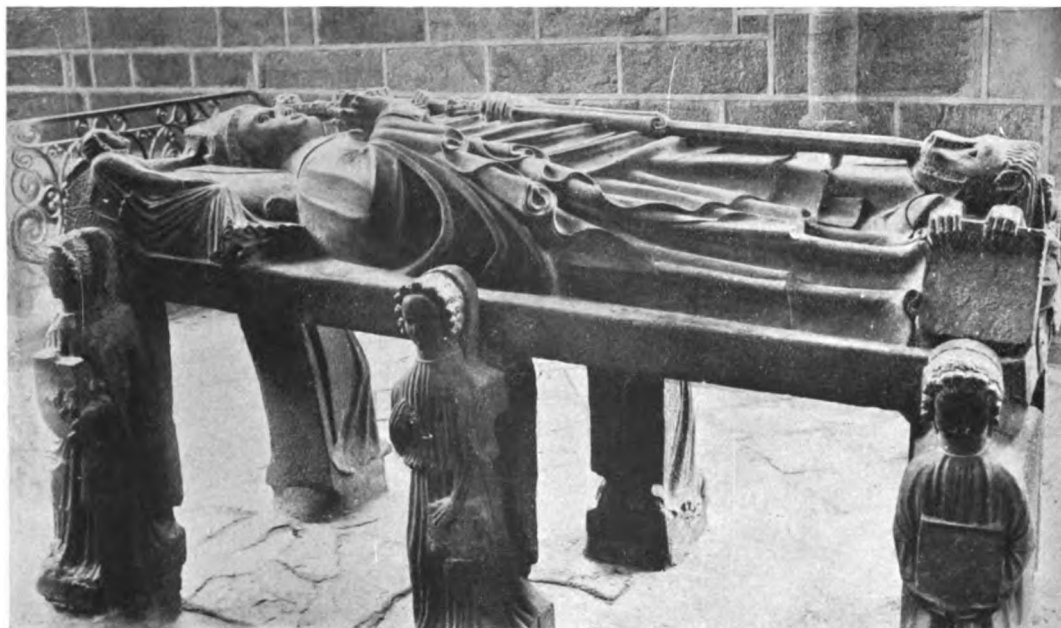


Abb. 1. Locronan, Grabmal des hl. Ronan

Photographie von Mr. l'abbé Abgrall



Abb. 2. Locronan, Grabmal des hl. Ronan

Photographie von F. Martin-Sabon

Zu: KONRAD ESCHER, DAS GRABMAL DES HEILIGEN RONAN IN LOCRONAN





Abb. 3. Grabmal des Philipp Pot, im Louvre in Paris

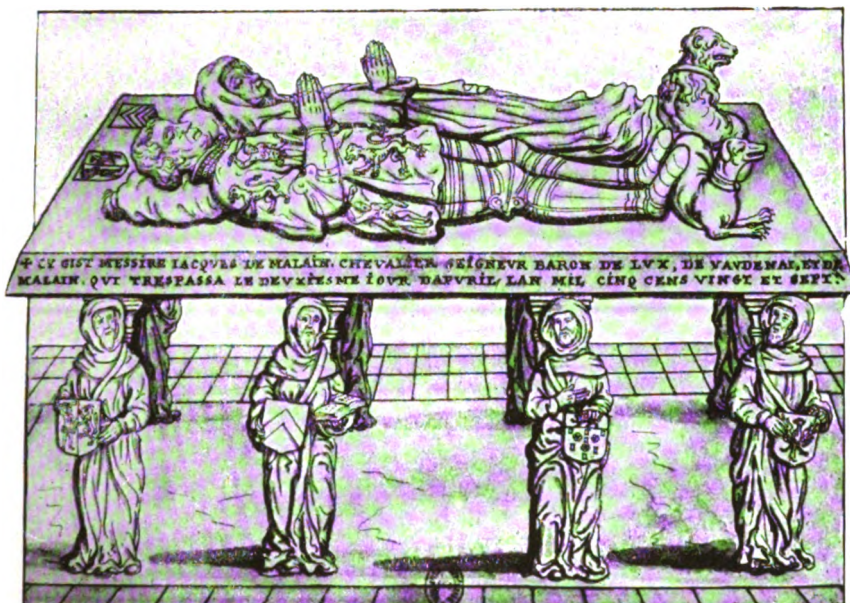


Abb. 4. Grabmal des Jacques de Malain und seiner Gattin, ehemals in St. Martin-de-Lux, nach einer Zeichnung Gaignières

Zu: KONRAD ESCHER, DAS GRABMAL DES HEILIGEN RONAN IN LOCRONAN





ALBRECHT DÜRER, Holzschnitt (B. 2): Simson, den Löwen bezwingend

Zu: HARRY DAVID, DÜRERS SIMSONHOLZSCHNITT (B. 2) UND ISRAEL VON MECKENEM



ISRAEL VON MECKENEM, Kupferstich (B. 3): Simson, den Löwen bezwingend





Apostelfiguren der Domkirche zu Güstrow

Zu: W. JOSEPHI, DIE APOSTEL DES GÜSTROWER DOMS







Apostelfiguren der Domkirche zu Güstrow

Zu: W. JOSEPHI, DIE APOSTEL DES GÜSTROWER DOMS



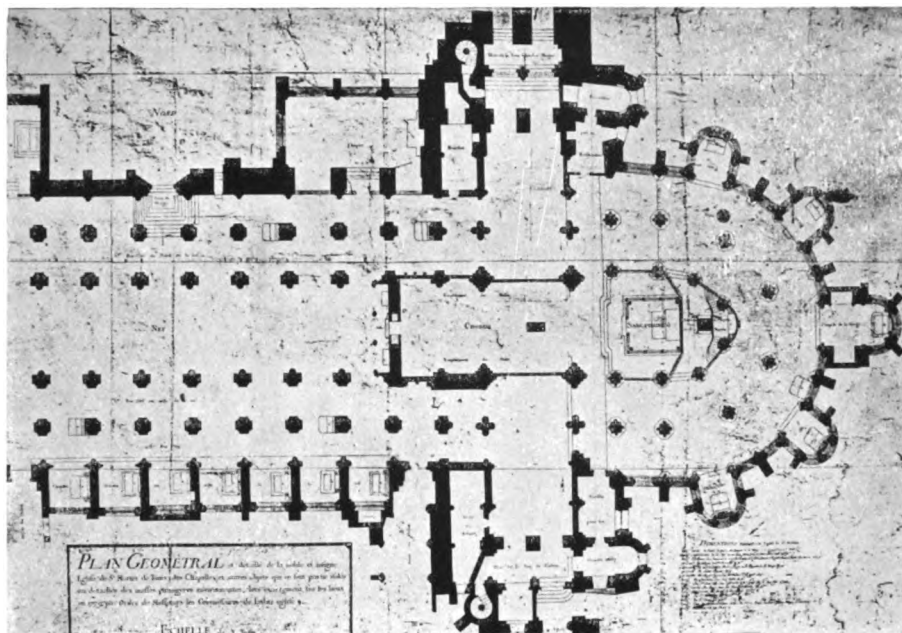


Abb. 1. Ausschnitt aus dem Plan von Jacquemin vom Jahre 1779. Nach einem Lichtdruck bei Ratel, La Basilique de St. Martin de Tours, Brüssel 1886.

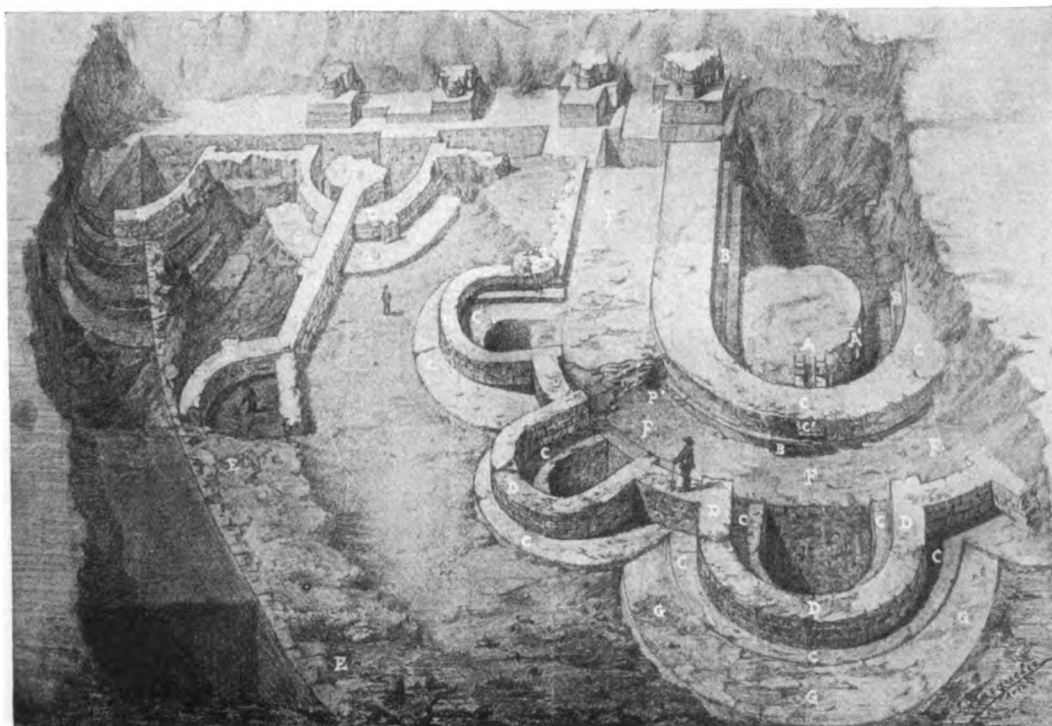


Abb. 3. Ansicht der Ausgrabungen im Jahre 1886, gesehen aus der Richtung nach Westen. Nach einer Zeichnung von Masquelez, zuerst reproduziert von Ratel. Man vergleiche den Plan von diesen Ausgrabungen auf Abb. 1.

Zu: ERNST GALL, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES





Abb. 4. Ansicht der südlichsten Kapelle von der Ostseite des Südquerhauses bei den Ausgrabungen von 1886. Nach einer Aufnahme bei Chevalier, Les fouilles de St. Martin de Tours, Tours 1888. Aus der zweiten Schicht. Chevalier wie R. de Lasteyrie haben hier Mauern aus den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts sehen wollen. Auch abgesehen von den historischen Erwägungen, wäre dies nach dem Charakter der Technik höchst unwahrscheinlich, der nur auf das 12. Jahrhundert weisen kann. Denn in der nächsten Umgebung, in Poitiers (St. Hilaire) und Le Mans (Kathedrale) wird noch in der Mitte des 11. Jahrhunderts Bruchsteinmauerwerk sehr unvollkommener Art verwandt.

Zu: ERNST GALL, ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES



MONATSHEFTE  
FÜR  
KUNST  
WISSENSCHAFT

*J. Nassema*



V. JAHRGANG · HEFT 5 ————— MAI 1912

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG



# Monatshefte für Kunstwissenschaft

==== Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark ====

Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN** in **LEIPZIG**

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 5

### ABHANDLUNGEN

S. v. **SONNENTHAL**, Beiträge zur Bedeutung der sienesischen Malerei des Quattrocento. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 163

**PAUL WEBER**, Die Ausgrabungen im Kloster Herrenbreitungen an der Werra. Mit 6 Abbildungen auf 4 Tafeln und 11 Textbildern . . . . . S. 177

**BERTHOLD HAENDCKE**, Dürers Selbstbildnisse und „Konstruierte Figuren“. Mit 7 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 185

### MISZELLEN

Eine Handzeichnung Grecos in der Albertina? (Mayer) . . . . . S. 190

Flämische Künstler im Ausland (F. M.) S. 190

### LITERATUR

Max Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland (Cohn-Wiener) S. 191

Pierre Paul Plan, Jacques Callot, Maître-Graveur (1593—1635) (Nasse) . . . . . S. 192

Robert Bruck, Die Sophienkirche in Dresden, ihre Geschichte und ihre Kunstschatze (Roch) S. 196

Francisco de Goya, Tauromachie (Biermann) . . . . . S. 197

C. Horst, Barockprobleme (Feulner) . . . S. 198

Victor Mortet, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen-âge; XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles (Gall) . . . . . S. 199

Drei Monographien über Basel: Major, Basel, Stätten der Kultur / Wackernagel, Basel, Berühmte Kunststätten / Stückelberg, Basler Denkmalpflege (Bernoulli) . . . S. 200

Gustav E. Pasaurek, Glasperlen und Perlenarbeiten in alter u. neuer Zeit (Lüthgen) S. 200

Clark D. Lamberton, Themes from St. John's Gospel in Early Roman Catacomb Painting (Singer) . . . . . S. 201

Henri Stein, Les architectes des cathédrales gothiques (Grautoff) . . . . . S. 201

Rundschau . . . . . S. 202

Neue Bücher . . . . . S. 205

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

# BEITRÄGE ZUR BEDEUTUNG DER SIENESISCHEN MALEREI DES QUATTROCENTO

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von S. v. SONNENTHAL

**B**is vor nicht allzuferner Zeit hat man der sienesischen Malerei des Quattrocento jede kunstgeschichtliche Bedeutung abgesprochen und im besten Falle zugegeben, sie hätte die im Trecento zu Siena gelösten Kunstprobleme, ohne sie nach irgendwelcher Richtung weiter auszubilden, als Erbe der Väter übernommen und von Generation zu Generation weitervererbt. Es war zum Grundsatz geworden, daß die Malerei Sienas im Trecento schöpferisch, im Quattrocento stagnierend, im Cinquecento von anderen italienischen Schulen empfangend gewesen sei.

In den letzten Jahren hat die Zahl der Forscher, die sich das Studium der Sienesen zur Aufgabe gestellt haben, bedeutend zugenommen, und namentlich die Mostra des Jahres 1904 hat anregend gewirkt und manche höchst wertvolle Arbeiten über diesen bis dahin verhältnismäßig wenig bearbeiteten Teil der italienischen Malerei zutage gefördert. Die Führerrolle haben englische und amerikanische Gelehrte in die Hand genommen; aber auch in deutscher Sprache sind Untersuchungen veröffentlicht worden, die an Ernst und Gründlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen.

Im allgemeinen werden in allen diesen Arbeiten die Quattrocentisten Sienas recht geringschätzig behandelt. Rothes<sup>1)</sup> z. B. versucht die Abhängigkeit der Entwicklung fast aller italienischen Schulen von den Sienesen des Trecento nachzuweisen, während er für ihre Quattrocentisten nur hin und wieder ein Wort der Anerkennung findet. Jacobsen<sup>2)</sup> ist wohl der erste, der es unternimmt den vielgeschmähten sienesischen Malern des 15. Jahrhunderts — findet doch sogar noch der „Cicerone“ die Meister dieses „wunderlich archaischen Stiles neben ihren Zeitgenossen aus anderen Schulen keiner näheren Betrachtung wert“ — einigermaßen zu der ihnen gebührenden Schätzung zu verhelfen. Aber, wie es mir scheinen will, tut er es noch zaghaft und schüchtern, wie eben ein Pionier, der mit der Axt durch die wüst verschlungenen Urwaldstämme des Vorurteils den ersten Weg bahnt, und als verständiger Mann, im Gefühle mannigfacher unvorhergesehener Gefahren, die ihm bei diesem Kulturwerke drohen, keine Vorsicht außer acht läßt.

Ist aber wirklich diese Materie nicht kräftiger anzupacken? Ist es nicht möglich nachzuweisen, daß auch im Quattrocento die Malerei Sienas manch lebensvollen Keim gesät hat, der dann in anderen italienischen Schulen schöne Früchte zeitigte?

\* \* \*

Man kann und muß weit zurückgreifen, will man die Aschenbrödelrolle der sienesischen Malerei ins rechte Licht rücken. —

Wie bekannt, gab es durch lange Jahre in Siena eine Bestimmung, die jedem fremden Maler, wollte er dort seine Kunst ausüben, die Bezahlung bestimmter Taxen vorschrieb: also eine Art Schutzzoll für die heimische Produktion. Milanesi sagt, diese Verordnung sei „nata della gelosia e mantenuta dall' interesse“ und

(1) Walter Rothes: „Die Blütezeit der sienesischen Malerei“, Straßburg 1904 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, XXV).

(2) Emil Jacobsen: „Sienesische Meister des Trecento“, Straßburg 1907 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 51). Derselbe: „Das Quattrocento in Siena“, Straßburg 1908 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 59).

Jacobsen<sup>1)</sup> meint, Milanesi hätte wahrscheinlich recht. Es wird mir schwer, mich dieser Ansicht anzuschließen. Jacobsen selbst sagt in der Einleitung zu seinem „Quattrocento in Siena“: „Die Echtheit, der Erdgeruch sind das Kriterium, handele es sich um Feldblumen oder Palmen“. Warum sollten die kunstliebenden und kunstverständigen Sienesen nicht aus den lautersten Gründen gewillt gewesen sein ihrer heimischen Kunst durch alle Mittel diesen bodenständigen „Erdgeruch“ zu bewahren? Zu den wahren Höhen kann nur ein nationales Kunstschaffen führen und es ist ein unverkennbares Zeichen des Niedergangs, daß die Gegenwart so vielfach mit diesem Grundsatz gebrochen hat. — Wie fein und richtig empfunden dieser ängstliche Lokalpatriotismus der Sienesen im Grunde war, ergibt sich aus der Tatsache, daß die Schöpferkraft der sienesischen Malerei erst dann nachließ, als jene ominöse Verordnung nicht mehr zu Recht bestand. Dann kamen die fremden Einflüsse immer mehr zur Geltung und Sienas bedeutendster Maler des Cinquecento, Sodoma, war in keinem Sinne mehr Siese.

Man kann übrigens kaum leugnen, daß der Streit darum, ob Florenz oder Siena die Wiege der italienischen Malerei gewesen sei, ein Streit, der heute ab und zu unter den Forschern aufflammt, möglicher- ja sogar wahrscheinlicherweise auch schon zu Zeiten des Giotto und des Duccio die Gemüter bewegt hat. Daß sich die großen Geister damals bewußt waren, daß die Kunst auf einen bedeutsamen Wendepunkt gelangt sei, ist wohl anzunehmen; und daß gerade zwischen den erbitterten Gegnern Florenz und Siena auch diese Rivalität aufgetaucht sei, scheint mir mehr als wahrscheinlich. Die Feindseligkeiten unter den Städten Italiens zeigten sich damals nicht allein in politischer Hinsicht, auch die Kunstbestrebungen mußten oft zu Eifersüchteleien führen<sup>2)</sup>.

Im Palazzo publico zu Siena hängt die berühmte Madonna des Guido, über die in der Gelehrtenwelt ein heißer Kampf entbrannt ist. Das Bild ist unverdächtig 1221 datiert, aber man hat die Jahreszahl angezweifelt und nachzuweisen versucht daß dafür 1281 zu lesen sei<sup>3)</sup>; die eine oder die andere Auffassung soll für die Priorität des Guido oder Cimabue — für Siena oder Florenz maßgebend sein<sup>4)</sup>. Jacobsen hat eine dritte Lösung gefunden<sup>5)</sup>. Er kommt zwar auch zu dem Resultate, daß die Echtheit der Datierung 1221 unzweifelhaft ist, aber das Bild könne deshalb für die Priorität der Sienesen nicht maßgebend sein, weil „Madonna und Kind zu Duccios Zeit oder wahrscheinlich etwas früher ganz renoviert wurden“. Schließlich spricht Jacobsen die Vermutung aus, daß die Renovierung nicht, wie die Tradition besagt, von Duccio, sondern von dem Florentiner Coppo di Marcovaldo herrühre. Ich möchte dagegen glauben, daß gerade die Tradition, die Duccio mit

(1) a. a. O., p. 79, 80.

(2) Langton Douglas bemerkt sehr richtig, das Unglück Sienas sei es gewesen, daß Duccio keinen heimischen Kunstforscher besessen habe, der seinen Ruhm hätte der Welt verkünden können, wie die florentinischen Forscher es aus Lokalpatriotismus für Cimabue taten.

(3) s. Rothes, a. a. O., p. 32 ff.

(4) L. Coletti, „Arte Senese“, Treviso 1906, der sich mit viel Geschick und Temperament die Aufgabe gestellt hat, die Priorität der Sienesen vor den Florentinern zu beweisen, berührt die Frage des Guido überhaupt nicht, sondern zieht seine Folgerungen ausschließlich aus einem Vergleiche zwischen Duccio und Cimabue. Interessant ist, wie er das viel zitierte Urteil des Dante (Purg, XI 94) zu erklären und zu entkräften sucht. Er fragt u. a. wie es der Dichter hätte wagen können, einem sienesischen Meister den Vorzug über einen florentinischen zu geben, er, der den Provenzan Salvani, einen der sienesischen Heerführer in der Schlacht von Montaperto, nur deshalb ins Fegfeuer versetzt, weil er den „Stolz“ besessen habe zu wünschen, daß Siena Florenz überflüge.

(5) a. a. O., p. 18 und 19.

der Wiederherstellung des Bildes in Zusammenhang bringt, darauf hinweist, daß das ursprüngliche Bild von so großer Bedeutung für die Sienesen war, daß sie das schadhafte nur ihrem allergrößten Meister zur Übermalung anvertrauen wollten. Die besondere Wertschätzung, die man dadurch dem Werke Guidos bewies, mag ihren Grund eben darin haben, daß sich die Sienesen wohl bewußt waren, gerade dieses Bild in einem stolzen Streite gegen Florenz ausspielen zu können. Es ist weiter klar, daß, welcher Künstler auch immer die Übermalung vorgenommen hat, das wiederhergestellte Bild in allem Wesentlichen — so besonders in dem wichtigsten Verhältnisse zwischen Mutter und Kind — mit dem ursprünglichen Werke identisch ist und es sein mußte, da das ausbesserungsbedürftige Bild (wie ja schon die Tatsache der Renovierung selbst beweist) wertvoll erschien und gewiß in keiner Weise von dem Restaurator willkürlich hätte abgeändert werden können. Die Verwandtschaft des mit 1261 datierten Bildes des Coppo in der Kirche Servi di Maria mit dem Guido des Palazzo publico beweist nichts weiter, als daß das Werk des Florentiners von dem um 40 Jahre älteren des Guido da Siena beeinflusst ist. Tatsächlich macht es den Eindruck, als rühre die Madonna der Servi von einem schwachen Künstler, der das Bild des Guido in vielen Punkten ganz unverstanden hätte wiedergeben wollen; man vergleiche z. B. die Art wie das Kind sitzt und die Behandlung der Engel<sup>1)</sup>. Wäre die Vermutung Jacobsens richtig und hätte Coppo willkürlich individuelle Züge aus seinem Servibilde in das Werk Guidos übertragen — denn irgendein Zusammenhang ist nicht abzuweisen —, dann müßte die Renovierung wohl nach der Entstehungszeit des Servibildes vorgenommen worden sein. In diesem Falle hätte Coppo gewiß nicht versäumt, dem Kinde jene Pergamentrolle in die Hand zu geben, welche die Maler Sienas zu jenen Zeiten so gerne anbringen, um auf das bedeutsame Ereignis hinzuweisen, dem die Sienesen ihren ruhmvollen Sieg über die Florentiner bei Montaperto zuschrieben: die formelle Schenkung Sienas an die hl. Jungfrau im schweren Kriegsjahre 1260.

Je weiter übrigens der Zeitpunkt der Schaffung des Bildes von der Restaurierung zurückliegt, um so verständlicher wird es, daß eine solche überhaupt notwendig geworden sei; auch dieser Umstand spricht eher für Duccio als für Coppo, vor allem aber für die Richtigkeit der Datierung mit 1221. —

Ich habe diese Frage hier so weitläufig behandelt, denn sie bedeutet sozusagen die erste Leidensstation der sienesischen Kunst in ihrem Ringen mit Florenz.

Mag nun aber die Frage, welche der beiden Städte die Wunderblume der italienischen Malerei der Welt geschenkt habe, wie immer beantwortet werden: darüber, daß die Sienesen im Trecento den Florentinern überlegen waren, sind heute fast alle Forscher einer Meinung. Sieht man von Giotto ab, der, ein Zeitgenosse des Duccio, im allgemeinen diesem vorgezogen und höher gestellt wird<sup>2)</sup>: alles, was diesen beiden Großen mehr oder minder unmittelbar als Schüler und Nachahmer im 14. Jahrhundert folgte, zeigt in den beiden Schulen grundverschiedene Qualitäten. In Siena stete Entwicklung, Vertiefung, Erweiterung; in Florenz Schablone und

(1) Es ist bemerkenswert, daß die Anbringung der Engel bei Guido und Coppo die gleiche Differenzierung zeigt, wie auf der Rucellai-Madonna des Duccio und der thronenden Madonna des Cimabue in der Akademie zu Florenz; bei den Florentinern sind die Engel stehend angebracht, während sie bei den Sienesen schweben oder knien. Bei Guido und Coppo sind sie vorerst nur als raumfüllende kleine Nebenfiguren gedacht.

(2) Mit Ausnahmen freilich. Chledowski geht so weit, in Giotto nicht viel mehr als einen talentierten Maler zweiten Ranges, in Duccio eines der größten Malergenie zu sehen. Auch L. Coletti urteilt ähnlich.

Verflachung. Meister wie Simone Martini, Lippo Memmi, die beiden Lorenzetti u. a. hat Florenz zu jener Zeit nicht hervorgebracht und seine besten Maler des Quattrocento konnten noch unendlich viel von den sienesischen Trecentisten lernen. Diese Einflüsse waren teils unmittelbare, teils solche, die auf dem Umwege über andere von den Sienesen mehr oder minder abhängige Schulen nach Florenz drangen.

Das soll nun alles im 15. Jahrhundert mit einem Schlage anders werden. Die Malerei in Siena verknöchert und kommt nicht mehr von der Stelle; die alten Typen und Kompositionen werden mit wenig Talent immer und immer wieder abgeleiert; hie und da gelingt noch Vereinzelt, aber der Schwung und alle Individualität fehlt. Dagegen bei den Florentinern überall Fortschritt, neue Gesichtspunkte, neue Lösungen verschiedenster Probleme.

So haben neuere und neueste Forscher geurteilt und damit nur fortgesetzt, was die zünftigen Kenner vergangener Jahrhunderte begonnen. Man hat darauf hingewiesen, daß sich das Verhältnis im Kunstschaffen der beiden Städte aus mancherlei äußeren Gründen naturgemäß umkehren mußte, daß mit dem ungeahnten Aufschwunge und der Kräftigung des florentinischen Staatswesens und dem gleichzeitigen Niedergange und der Stagnation der politischen Verhältnisse in Siena hier das Vertrocknen, dort das üppige Aufblühen der Künste eintreten mußte. Aber einerseits waren die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse Sienas auch im 14. Jahrhundert durchaus keine ruhigen und verlässlichen oder derart, daß sie die Kunstpflege besonders gefördert hätten: fortgesetzte Kriege mit den Nachbarn, innere Zwistigkeiten, die das Gemeinwesen erschütterten, endlich Hungersnot und furchtbare Heimsuchungen durch die Pest (1348) hätten wohl Gründe genug sein können, um eine stete Kunstentwicklung hintanzuhalten. Andererseits aber fallen die Höhepunkte politischer Macht und künstlerischer Entwicklung bei einem Volke in den seltensten Fällen zeitlich zusammen; ja es scheint, daß gerade in Zeiten politischen Niederganges die Künste ihre schönsten Blüten treiben. Als Schulbeispiel mag die Geschichte der venezianischen Malerei angeführt werden.

Derartige mittelbare Einwirkungen waren es also wohl nicht, die den sogenannten Niedergang der sienesischen Malerei verschuldeten. Ist aber ein solcher wirklich festzustellen und läßt sich nicht vielmehr beweisen, daß die Entwicklung der sienesischen Kunst auch im 15. Jahrhundert stetige und nur weniger sprunghafte Fortschritte machte, als die gleichzeitige in Florenz?

Es wäre wohl der Mühe wert, dieser Frage ohne Voreingenommenheit an den Leib zu rücken. Vielleicht gelingt es, eine alte Ehrenschuld abzutragen und die Bedeutung jener Männer, die im 15. Jahrhundert Kirchen und Paläste des sienesischen Territoriums mit ihrem Pinsel schmückten, in ein helleres Licht zu rücken, den Verkannten die Anerkennung zuzubilligen, die ihnen durch von Generation zu Generation fortgeschleppte absprechende Urteile systematisch vorenthalten wurde.

Wenn ich es unternehme, an einem Beispiele zu erläutern, wie ungerecht mir das geringschätzig Verdikt über die Quattrocentisten Sienas erscheint, so verhehle ich mir durchaus nicht die Schwierigkeiten des Versuches einer solchen Ehrenrettung. In einer Zeit, wo das Austoben der Individualität Trumpf ist, wird man wenig Geschmack finden an einer Schule, die mit zähem Willen an ihrer nationalen Tradition festhielt und dem einzelnen Künstler nur eine schrittweise Entwicklung über den Rahmen des jeweils Anerkannten erlaubte. — Die Antike freilich verdankt ihre ganze Größe dieser Tugend, die den Modernen als schlimmster Fehler erscheinen mag. Schließlich arbeitet die Natur auch nicht anders; nicht gewaltsam und plötzlich, sondern langsam und stetig haben sich die Lebewesen zu höheren

Ordnungen entwickelt. Es werden auch wieder Tage kommen, wo man über die „Katastrophentheorie“ in der Kunst lächeln wird<sup>1)</sup>. Der Meister, bei welchem ich zunächst versuchen möchte darzutun, daß eine möglichst unbefangene Einschätzung seiner Vorzüge und Fehler zu einer ganz anderen Wertung seiner Qualitäten führen muß, als die jetzt übliche, ist Matteo di Giovanni. —

Aus dem umbrischen Borgo San Sepolcro stammend, also nicht gebürtiger Sieneſe, können wir Matteo di Giovanni di Bartoli als Künstler doch unbedingt zu den Vollblutsienesen zählen, denn wie kaum einer hat er es verstanden in sienesischem Sinne zu schaffen und weiterzubilden. Wollte man zögern (wie Crowe und Cavalcaselle es zu tun scheinen) Matteo als Sieneſen zu werten, weil seine Wiege nicht in Siena stand, dann dürfte man auch viele große Meister der venezianischen Schule als nicht zu dieser gehörig betrachten, denn kaum einer von ihnen ist geborener Venezianer.

Das Geburtsjahr Matteos ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Während z. B. Crowe und Cavalcaselle<sup>2)</sup> und Venturi<sup>3)</sup> 1435 angeben, und Jacobsen<sup>4)</sup> sagt, er sei „jedenfalls nicht früher als 1430 geboren“, betont Schubring<sup>5)</sup> ausdrücklich, daß Matteo um 1420 geboren sei<sup>6)</sup>. Die Kenntnis der richtigen Jahreszahl wäre gerade hier von allergrößter Wichtigkeit; man könnte aus ihr vielleicht mit mathematischer Genauigkeit die Unmöglichkeit gewisser supponierter Einflüsse anderer Meister auf Matteo feststellen.

Noch mehr sind wir auf bloße Vermutungen angewiesen, wenn wir angeben sollten, bei welchem Meister er in die Schule gegangen ist. Es bleibt gleicherweise für den durch und durch sienesischen Grundzug seiner Kunst, wie für seine persönliche Note bezeichnend, daß man Matteo mit den verschiedensten Vorläufer in Siena in Zusammenhang zu bringen versucht hat: Domenico di Bartolo, Sassetta und Sano di Pietro sollen ihn beeinflußt haben<sup>7)</sup>; aber auch an Vecchietta und an Benvenuto di Giovanni soll er zuweilen erinnern<sup>8)</sup>. Man sieht also: genug Abhängigkeiten, vor allem, wenn man bedenkt, daß die Art der anderen Quattrocentisten Sienas zumeist mit Leichtigkeit auf das Schülerverhältnis zu einem oder zwei älteren Meistern zurückgeführt werden kann. Matteo ist mit jeder Faser so durchaus Sieneſe, daß er eben als Fortsetzung aller bis zu seinen Tagen hervorgebrachten sienesischen Kunst erscheinen muß; und dabei doch wieder so anders und individuell, daß es ganz unmöglich ist, ihn zu einem Vorläufer in irgendein bestimmtes Verhältnis zu bringen.

Aber nicht nur von den Meistern Sienas, auch von solchen anderer italienischer Schulen hat man ihn in Abhängigkeit gebracht. Wie wenig auch hierin die Kritik einer Meinung ist beweist der Umstand, daß er dem einen völlig unter florentinischem Einfluß zu stehen scheint, während die andern z. B. auf Gentile da Fabriano

(1) So hat Dvorak die festgewurzelte Ansicht, als sei die Kunst der beiden van Eycks sozusagen plötzlich aus dem Nichts entstanden, in einwandfreier Weise widerlegt, und ihre organische Entwicklung aus Früherem bewiesen.

(2) „Geschichte der italienischen Malerei“, deutsche Ausgabe IV. 1, p. 92.

(3) „Storia dell' arte italiana“ 1911, VII, p. 504.

(4) a. a. O., p. 56.

(5) „Monatshefte für Kunstwissenschaft“, I. Jahrg., Heft 7/8, p. 597. Juli-August 1908 (also ungefähr gleichzeitig mit der Arbeit Jacobsens).

(6) Auch in der alten Ausgabe des Kataloges der Galerie in Siena stand noch 1420.

(7) s. Jacobsen, a. a. O., p. 56.

(8) s. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O., p. 91.

hinweisen. Sicher ist, daß Matteo manchmal an Botticelli erinnert; aber es wird zu untersuchen sein, ob man diese Wahrheit nicht auch umkehren könnte.

Die Neuzeit hat das zeitgenössische Urteil über italienische Künstler fast in allen Fällen bestätigen müssen. Zu jenen Zeiten, da keine Tagespresse mit ihren entwickelten Abhängigkeiten den Lesern den Geschmack eines einzelnen oder einer bestimmten Gruppe suggerieren konnte, wußte die Allgemeinheit mit merkwürdig sicherem Gefühl Gutes von Schlechtem zu unterscheiden. Das ist langsam anders geworden, als die zünftige Kritik eines Pietro Aretino und Vasari begann, den Geschmack subjektiv zu beeinflussen.

Matteo besaß zu seinen Lebzeiten einen ganz hervorragenden Ruf und galt nicht nur für den bedeutendsten der damaligen Meister Sienas, sondern war ganz im Allgemeinen als großer Künstler geschätzt. Das sollte zu denken geben.

Man hat ihn den Masaccio Sienas genannt und mit Ghirlandajo verglichen. Es dürfte nicht leicht sein, zwischen Masaccio und Matteo ein anderes tertium comparationis zu finden, als eben vielleicht die Erwägung, daß wie Masaccio für die florentinische, so Matteo für die sienesische Kunst einen Markstein bedeutet.

Ein Vergleich mit Ghirlandajo ließe sich nicht leicht ziehen; dagegen ist nachzuweisen, daß es in der Entwicklung Ghirlandajos eine Zeit gegeben hat, in der er stark unter sienesischem Einfluß gestanden zu haben scheint. Im Jahre 1482 malte der Künstler in der Johanneskapelle der Collegiata zu S. Gimignano auf Bestellung des Giuliano Martini Cetti das Fresko der Verkündigung. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Ghirlandajo seinen damaligen Aufenthalt in S. Gimignano oder vielleicht seinen zweiten, der beiläufig ins Jahr 1484 fällt (als er die entzückenden Fresken der Kapelle der hl. Fina ausführte) dazu benutzte, um auch das so nahe Siena zu besuchen. Für einen Florentiner mußte die ehemalige Rivalin der Arnostadt eine gewaltige Anziehungskraft besitzen und für einen Maler von ganz besonderem Interesse sein, die großen Trecentisten Sienas kennen zu lernen. Will man nicht schon in dem ganz sienesisch ansprechenden Verkündigungsendel der Collegiata<sup>1)</sup> eine Wirkung des eben Geschauten auf Ghirlandajo erkennen, so zeigt sich eine solche doch unverkennbar in den beiden um jene Zeit gemalten thronenden Madonnen der Uffizien und der Akademie zu Florenz. Namentlich das Uffizienbild mit seinen blumengeschmückten, den Thron umdrängenden Engeln, seinem streng symmetrischen Aufbau und der Blumenvase vor den Stufen in Mitte des Vordergrundes<sup>2)</sup>, mutet im höchsten Grade sienesisch an. Sienesisch erscheinen mir aber vor allem die beiden Madonnen selbst: in sich gekehrt, die Augenlider schwer gesenkt, die Bambini in etwas pretiöser Stellung haltend, erinnern sie mich nun am allerhesten an die Madonnen des Matteo, freilich ins Florentinische übersetzt. Wie Matteos Madonna vom Schnee (1477) tragen sie beide den Mantel kapuzenartig über dem Kopfe, vorne durch eine Agraffe zusammengehalten. Auf allen drei Darstellungen bilden — abgesehen von den Engeln — je zwei stehende und zwei kniende Heiligenfiguren die Gesellschaft der Madonna; ja, der Teppich, der die Stufen auf dem Uffizienbilde deckt, zeigt ein ganz ähnliches „holbeinisches“ Muster, wie derjenige auf der Madonna vom Schnee<sup>3)</sup>.

(1) Manche vermuten, dieser Engel sei von G.s Schwager Sebastiano Mainardi aus S. Gimignano gemalt.

(2) Man vergleiche z. B. die thronende Madonna des Ambrugio Lorenzetti in der Galerie zu Siena; auch hier die blumenbekränzten Engel und die Blumenvase zu Füßen des Thrones.

(3) Wie ganz anders Domenico vor seinem Aufenthalte in S. Gimignano die thronende Maria darstellte, zeigt das Bild in der Kathedrale von Lucca, das ca. 1480 oder 1481 gemalt ist.

Es scheint mir außer Zweifel, daß Domenico wenigstens eine Zeitlang unter sienesischem Einfluß gestanden habe: und zwar nicht nur unter dem Einfluß sienesischer Meister des Trecento, sondern auch unter demjenigen seiner sienesischen Zeitgenossen. Nachweisbar ist dieses Verhältnis allerdings nur in seinen damals entstandenen Bildern der Maesta<sup>1)</sup>. Das ist verständlich, da sich die Tafelmalerei Sienas, der Stadt der heiligen Jungfrau, fast ausschließlich mit Madonnendarstellungen beschäftigte, in welchen sie schon im 14. Jahrhundert richtunggebend war.

Auch Matteo hat das Thema in einer großen Reihe von Bildern behandelt. Er malte die thronende Madonna, das Christkind auf dem Schoße, umgeben von Engelscharen und von Heiligen verehrt<sup>2)</sup>, auch die Himmelfahrt Mariens in einem vielfigurigen Bilde<sup>3)</sup> und eine Anbetung der Könige<sup>4)</sup>. Am liebsten und häufigsten aber malte er die heilige Jungfrau als Kniestück, entweder allein mit dem Kinde, oder in Begleitung einiger Engel, zu welchen bisweilen noch ein bis zwei Heilige kommen; von den Nebenfiguren sieht man fast nichts als die Köpfe.

In dem Verhältnis zwischen Mutter und Kind liegt etwas innig Menschliches und doch auch darüber hinaus spiegeln sich mystische Reflexe der kommenden Tragödie.

Das Kind ist entweder völlig nackt oder mit einem Hemdchen bekleidet, zuweilen auch in prachtvollem Brokatgewande dargestellt. Sehr oft hält es einen Gegenstand, der ihm als Spielzeug dient in der Hand, aber doch anders als irdische Kinder es tun; und einmal ist dieses Spielzeug ein Rosenkranz<sup>5)</sup>, den sich das Knäblein wie eine Fessel um den Arm schlingt. Ein leidender Zug liegt fast immer in den Augen mit den schweren Lidern, die in die Zukunft blicken, manchmal aber lächelt es auch müde, wenn ihm Engel Schneebälle oder eine Schüssel voll Kirschen reichen. Ganz vorzüglich ist die kindlich ungeschickte Fingerhaltung beim Segnen wiedergegeben. Matteo liebt es überhaupt, das Jesuskind in unbehilflichem Kindesalter darzustellen. Ein schwerer Vorwurf, dem man dem Meister gemacht hat, hängt damit zusammen, daß nämlich das Kind zuweilen wasserköpfig aussieht. Bei Neugeborenen und in den ersten Lebensmonaten zeigen sich aber, wie man weiß, sehr oft arge Mißverhältnisse zwischen Kopf, Körper und Gliedmaßen, und es dürfte einfach die Beobachtung am Modell Matteo veranlaßt haben diesen gewiß unschönen Typus zu malen. Schließlich muß man es dem Künstler überlassen, in welchem Alter er das Jesukind auf dem Schoße Marias darstellen will und zwischen dem Wickelkinde Dürers (B. 38) und den strammen 8—10jährigen Jungen des Andrea del Sarto liegen viele Abstufungen. Mir ist der Beweis interessant, daß Matteo ein scharfer Beobachter war und vielleicht als erster auf die unharmonischen Körperverhältnisse im frühesten Kindesalter bewußt hingewiesen hat.

Der Typus seiner Madonnen wie seiner heiligen Frauen überhaupt hat etwas Berückendes. Märchenprinzessinen, die Fleisch und Blut geworden sind, aber ihre

(1) Sign. Cecconi in Florenz besitzt von der Hand Matteos einen ganz hervorragenden hl. Hieronymus im Gehäuse. Die Jahreszahl kann ebensogut 1482 wie 1492 gelesen werden. Will man dieses Bild durchaus mit den verwandten Darstellungen des Ghirlandajo und Botticelli in Ognissanti zu Florenz (gemalt ca. 1480) vergleichen, so wird der vorurteilsfreie Beobachter gestehen müssen, daß das Visionäre in keinem der Köpfe so vortrefflich ausgedrückt, die ganze Auffassung so monumental-michelangelesk ist, wie bei Matteo. Das Bild ist dem Beaten an die Seite zu stellen, was die gleichzeitige florentinische Malerei geleistet hat.

(2) Galerie, Siena; S. Maria dell'Nevi, Siena; Dom zu Pienza.

(3) Nationalgalerie, London.

(4) Lunette über dem Barbarabilde in S. Domenico, Siena.

(5) Galerie Siena, Nr. 286.



transzendente Abstammung nicht verleugnen. Ätherische, „übersinnlich-sinnliche“ Wesen, die erdenweltverloren, traumbefangen in die Unendlichkeit zu blicken scheinen, aus der sie des Künstlers Genius materialisiert hat. Ich denke, kein Maler des Quattrocento hat süßere — und doch dabei so gar nicht süßliche — Frauenköpfe geschaffen, als Matteo. Daß fast alle diese Köpfe Formen- und Geistesverwandtschaft untereinander besitzen, ist wohl wahr; doch begegnen uns gleiche Verhältnisse noch unter den größten Meistern der Hochrenaissance.

Ganz unbeschreiblich schön und wie aus einer anderen Welt sind z. B. die drei Heiligen auf dem Barbarabilde zu S. Domenico in Siena. Man muß bis auf Lionardo gehen, um wieder so unsagbaren und rätselhaften Frauenliebreiz zu finden, wie ihn die hl. Katharina von Ägypten auf diesem Bilde zeigt. Das zarte Oval des locken-umrahmten Köpfchens mit der feinen Nase und dem kleinen schwellenden Mund, die tiefgesenkten Augen<sup>1)</sup>, die man so gerne einmal ganz aufgeschlagen sehen möchte, der graziöse Hals und das weiche Kinn geben eine Harmonie, die man, einmal gesehen, nicht wieder vergißt (s. Abb.).

Nicht minder reizvoll ist die Madonna aus der Contrada della Selva in Siena, wenn es sich hier überhaupt um eine Madonna<sup>2)</sup> handeln soll (s. Abb.). Es scheint mir aber, daß die Dargestellte, die von zwei Engeln und zwei Heiligen umgeben, das Christkind auf dem Schoße hält, gar nicht die Mutter Gottes, sondern eine andere heilige Frau darstellt. Für diese Auffassung spricht das ganz besonders jugendliche Aussehen der Dargestellten und der Umstand, daß die Madonnen Matteos — soweit ich feststellen konnte — ausnahmslos mehr oder minder schwere Nimben tragen, während auf unserem Bilde kaum die Andeutung eines Heiligenscheines zu bemerken ist. Vor allem aber scheint der bisher nicht genügend beobachtete Umstand auffallend, daß das Kind der weiblichen Figur einen Ring an den kleinen Finger der linken Hand steckt, ein Motiv, das nur dann leicht verständlich wäre, wenn nicht die Madonna, sondern die hl. Katharina dargestellt sein soll. Diese Auffassung der mystischen Verlobung, bei der die Heilige das Kind auf ihren Knien hält, wäre ganz Eigentum des Matteo und sehr verwegen. Dem Maler der „Kinder-morde“ sieht es nicht unähnlich, in eine oft und oft gebrachte Darstellung ein neues kühnes Motiv zu bringen.

An überraschenden und selbständigen Zügen fehlt es Matteo in seinen Madonnen-darstellungen nicht. Man denke z. B. an die reizenden Engelscharen, die in seiner Madonna delle Nevi mit Schüsseln voll Schneebällen dem Christkinde nahen; oder an den Engel, der, über das ganze Gesicht grinsend, auf das Kind herablächelt<sup>3)</sup> in dem schon (S. 169, Anm. 5) erwähntem Bilde mit dem Rosenkranz.

Matteos männliche Typen — wenn schon sie einer gewissen Größe nicht entbehren — stehen denjenigen des Ghirlandajo und Botticelli wohl nach; mit Ausnahme des schon erwähnten Hieronymus (S. 169, Anm. 1), der den besten Männergestalten dieser beiden Meister ganz ebenbürtig ist. — Die Kunstprobleme, die sich Siena und Florenz gestellt hatten, waren dem verschiedenen Naturell der Einwohner entsprechend nicht die gleichen. Während sich die träumerisch-ersonnenen Siensesen immer wieder mit ihrem Lieblingsthema, der Darstellung ihrer

(1) Man beachte das hervorragende Können Matteos, der den Eindruck schwer beschatteter Augen erreicht, indem er mit zwei Pinselstrichen die Wimpern andeutet.

(2) Auch Jacobsen reproduziert das Bild unter dieser Bezeichnung.

(3) Ein Gegenstück zu dem heftig weinenden Engel auf Domenico di Bartolos Madonnenbild von 1433 in der Galerie zu Siena; der gewollte Ausdruck ist aber hier dem älteren Meister durchaus nicht gelungen.

Stadtpatronin und dem frommen Sichversenken in das Menschlich - Mystische der Gottesmutter beschäftigten und dadurch zu Frauenmalern katexochen wurden, hat sich der nüchternere Sinn der Florentiner frühzeitig einem gewissen Realismus zugewandt und auf die Porträtmalerei geworfen. Die Absicht, recht viele Zeitgenossen im Bilde der Nachwelt zu überliefern, hat sie veranlaßt, selbst in ihre kirchlichen Devotionsbilder und Historien die Porträtmalerei einzuführen. Diese Gepflogenheit allein macht es schon erklärlich, daß sie in Behandlung des Männertypus größere Gewandtheit zeigen, als die Sienesen. Man braucht aber nur auf die Einbände der alten Gabellen hinzuweisen, um festzustellen, daß die Florentiner ursprünglich auch hier von den Sienesen beeinflusst sind und daß auch die Priorität der Bildnismalerei den Sienesen zukommt. Freilich haben sie zumeist nur in profanen Darstellungen diese Kunst erprobt, in religiösen dagegen absichtlich — und vielleicht mit gutem Grunde — die Darstellung ganz unidealisierter Köpfe für gewöhnlich vermieden. Hier und da findet man aber auch bei den Sienesen in religiösen Bildern Porträts angebracht. Jacobsen hält, wie ich glaube, mit vollem Recht den hl. Damian auf dem Altarbilde der Galerie zu Siena (Nr. 432) für das Bildnis eines Zeitgenossen des Matteo. Mir erscheint auch die hl. Magdalena auf dem Barbarabilde von S. Domenico als das Porträt einer vornehmen Sienesin.

Neben seinen zahlreichen Madonnenbildern gibt es eigentlich nur noch einen künstlerischen Vorwurf, der Matteo wiederholt beschäftigte. Es ist der bethlehemitische Kindermord, den er uns in nicht weniger als vier oder fünf Exemplaren<sup>1)</sup> hinterlassen hat. Trotz der Geringschätzung, die diese Bilder bei fast allen Kunstgelehrten gefunden haben, eine Geringschätzung, die nicht selten geradezu in Hohn über die Ohnmacht des Künstlers, den Stoff zu bewältigen, ausartet, halte ich gerade diese Schöpfungen für vorzüglichste Dokumente seiner außerordentlichen Bedeutung. Man hat sich viel den Kopf darüber zerbrochen, warum der Künstler immer wieder an diesen dem träumerisch-sanften Wesen der Sienesen so wenig zusagenden Stoff herangetreten ist. Paul Schubring versucht in einem geistreichen Aufsatz<sup>2)</sup> den Beweis zu erbringen, daß alle diese Kindermorddarstellungen durch das berüchtigte Blutbad angeregt wurden, das die Türken im Jahre 1480 nach der Einnahme Otrantos anrichteten. Wenn nun schon einerseits darauf hingewiesen werden kann, daß ja der Gegenstand auch der sienesischen Kunst des Trecento geläufig war — ich erinnere an das Fresco des Barna in S. Gimignano und an das Wandgemälde in S. Maria dei Servi<sup>3)</sup> —, so scheint mir andererseits gegen diese Auffassung vor allem der Umstand zu sprechen, daß das Entstehungsjahr des Bildes in der Servi ja noch gar nicht allgemein feststeht und daß es sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich ist, daß das Bild lange vor 1480 gemalt wurde. Pietro Rossi und andere haben ursprünglich 1471 gelesen, die meisten Neueren geben 1491 als Entstehungszeit des Bildes an. Der Vorgang Jacobsens, die Jahreszahl 1471 schon deshalb für unmöglich zu halten, weil dann die Otranto-Hypothese hinfällig wäre, erscheint mir verkehrt. Schließlich ist der Zusammenhang zwischen der Tragödie von Otranto mit den Bildern Matteos doch nichts weiter als Hypothese. Es ist durchaus nicht einleuchtend, warum Matteo nicht ein einziges Mal den wirklichen Vorgang: die Ermordung des Erzbischofs, der Priester, Frauen und

(1) Siena: S. Maria dei Servi, S. Agostino und Dom-Paviment; Neapel: Museum; Galerie zu Aix, Nr. 138. Ferner eine Schulkopie nach dem Neapler Bilde in der Alten Pinakothek zu München.

(2) a. S. 167, Anm. 5.

(3) Ich möchte dieses Bild weder, wie es geschehen ist, dem Ambrugio, noch dem Pietro Lorenzetti zuweisen, sondern einem späteren archaisierenden Nachahmer.

Kinder, die sich in die Kathedrale geflüchtet hatten und von den Türken vor den Augen des Großveziers hingeschlachtet wurden, gemalt und das furchtbare Ereignis nur allegorisiert der Nachwelt überliefert haben sollte. Die Zeiten, da sich die Sienesen in Allegorien gefielen, waren damals vorüber.

Venturi in seinem 1911 erschienenen VII. Bande der „Storia dell' arte italiana“ schreibt wieder 1471 und meint, das Neapler Exemplar sei wahrscheinlich noch früher entstanden. Ich weiß nicht, woher Venturi die von ihm aufgestellte Chronologie ableitet, stilkritisch scheint sie mir aber durchaus berechtigt. Nimmt man das Bild in S. Agostino, dessen Entstehungsjahr mit 1482 feststeht, als Ausgangspunkt der Untersuchung an, dann wird man vor allem auf diesem Bilde ein weit vorgeschrittenes Verständnis in der Behandlung der Renaissancearchitektur gegenüber den Bildern in Neapel und in der Servi feststellen können. Die Kreuzgewölbe mitten in der Renaissancearchitektur der beiden letztgenannten Bilder sind im Agostinobilde kassetierten Tonnengewölben gewichen, die Bogen sind weniger überhöht, die Gliederung harmonischer. Man mag dagegen einwenden, daß auch das Paviment im Dom, dessen Ausführungsjahr 1481 sichergestellt ist<sup>1)</sup>, Kreuzgewölbe zeigt. Aber abgesehen davon, daß Matteo wahrscheinlich die Architektur dieses Bildes derjenigen des Domes mehr anpassen wollte, ist es auch möglich, daß die Zeichnung zu dem Paviment viele Jahre vor der Ausführung zurückliegt. Das Servibild zeigt in den Gestalten des Herodes und seiner beiden Räte eine Symmetrie, die mit dem Darstellungsgegenstand wenig übereinstimmt und die man wohl kaum dem gereiften Künstler zusprechen wird. Auch koloristisch erscheint das Agostinobild den anderen überlegen. Ich möchte die Vermutung aussprechen, daß Matteo, angeregt durch das ältere Wandgemälde in S. Maria de' Servi, seine erste Strage-Tafel für eben dieselbe Kirche und zwar schon im Jahre 1471 gemalt hat, und daß dann nach der Katastrophe von Otranto der Meister veranlaßt wurde, zur Erinnerung an die türkische Greuelthat den beziehungsreichen und ihm geläufigen Vorwurf noch mehrmals zu behandeln.

Man darf überzeugt sein, daß das erste derartige Bild Matteos auf seine Zeitgenossen einen gewaltigen Eindruck gemacht hat. Ob wir heute den realistischen Versuch des sienesischen Meisters als gelungen oder mißlungen ansehen, tut nichts zur Sache. Wichtig ist nur die Feststellung, daß dieser Versuch eben von Matteo ausgegangen ist, und zwar zu einer Zeit, da ein solches Unternehmen noch ein völlig neues genannt werden konnte. Betrachtet man Absicht und Ausführung des Künstlers vom Gesichtspunkte seiner Zeit und seiner Schule aus, so wird man ihm auch heute eine ganz außerordentliche und schöpferische Leistung zubilligen. Freilich, in einer glücklichen Zeit, wo heimatlose Kunstfertigkeiten und internationales Virtuositentum wenig galten, mußte jeder Schritt in unerforschtes und unbebautes Kunstgebiet aufs Innigste mit der Tradition der Schule verknüpft sein und sich folgerichtig mit zwingender Notwendigkeit aus dieser vollziehen. So wie die Gestalten seiner Marien und heiligen Frauen, im echten Sinne sienesisch, wie Märchenträume anmuten, so sind auch die Personen selbst in Matteos Strage-Bildern und die Art wie sie agieren, nichts weiter als durch Form und Farbe materialisierte böse Träume, die wohl als solche voll märchenhafter Wahrheit sind, aber gar nicht beanspruchen, mit der Realität des wirklichen Erlebens gemessen zu werden. Von dieser Seite wollen die Bilder gesehen werden und dann gehören sie vielleicht mit zu den besten Märchendarstellungen, die die bildende Kunst überhaupt kennt.

(1) s. Cust: „The pavement masters of Siena“, London 1901, p. 62.

Der Kindermord spielt sich in allen diesen Bildern im Hofe eines Renaissancepalastes ab, der in reichster Architektur gehalten und mit Reliefs, Friesen usw. geschmückt ist. Matteo zeigt sich hier — wie übrigens auch in vielen seiner Madonnendarstellungen — als hoher Schätzer der Renaissance, ja der eigentlichen Antike. Man wird nicht vielen Malern aus jener Zeit begegnen, die mit gleicher Lust und Liebe den architektonisch-plastischen Formenschatz der Antike in ihren Bildern verwerten. In dieser Beziehung ist er der unmittelbare Vorgänger Francesco di Giorgios. Dadurch, daß die Szene sich weder im Freien, noch aber auch in einem von vier Wänden abgegrenzten Raume abspielt, erreicht Matteo nebst größerer Geschlossenheit ein Doppeltes: einerseits die Empfindung des sich in angrenzende Räume erweiternden Massenhaften, andererseits die lähmende Vorstellung, daß sich hier beim Fehlen jeder Entrinnungsmöglichkeit das Verhängnis bis zu seinem letzten Ende erfüllen muß.

Gewiß, die Bilder leiden alle an einer gewissen „Unschaubarkeit“ (ich glaube diesen prägnanten Ausdruck in Wölfflins Dürerwerk gelesen zu haben) und zeigen wenig harmonische Verhältnisse in der Komposition. Doch hat Matteo in anderen vielfigurigen Darstellungen gezeigt, daß ihm der Sinn für übersichtliche Anordnung durchaus nicht mangelt, und so sehe ich im Aufbau der Strage weniger die Folge künstlerischer Hilflosigkeit, als vielmehr eine bestimmte Absicht auf das Verworrene hin.

Die Stragebilder sind allesamt recht flach und ohne rechte Tiefe. Sie wirken aber — namentlich jenes von S. Agostino mit den blonden Frauen, dem vielen Gold, den blitzenden Klingen, den leuchtend und eindrucksvoll über die Köpfe ragenden Händen und Kindergliedmaßen — ganz hervorragend malerisch. Sie erscheinen wie der Versuch, die dekorative Wirkung der Dompavimente ins Vertikale zu übertragen<sup>1)</sup> und haben eine erstaunlich raumfüllende Kraft.

Matteo hat sein Äußerstes versucht, den leidenschaftlichen Paroxysmus der handelnden Personen in Körperstellung, Gemütsausdruck und Gruppierung zum Ausdruck zu bringen. Faßt man diese Gestalten schlechthin als Menschen von Fleisch und Blut auf, dann wird man zugeben müssen, daß der Künstler oft bis hart an die Grenze des Lächerlichen geht; sollen es aber in die Erscheinung gebrachte Fabelwesen sein, die einen höllischen Traum bevölkerten, Märchenfiguren, wie Riesen, Zwerge und Drachen, dann wird man bedingungslos das Können des Meisters anerkennen, der einen wunderbaren Scheinrealismus in Farben festzuhalten wußte. Und so erhalten die Darstellungen auch gegenständlich einen großen Reiz.

Herodes, der als Veranlasser des Gemetzels in den Bildern eine dominierende Stellung einnimmt, erscheint in seinen überlebensgroßen Formen und mit der grotesken Physiognomie beiläufig wie der Menschenfresser Oger. Der Umstand, daß er auf allen Bildern die gleichen Gesichtszüge zeigt, läßt darauf schließen, daß Matteo in diesem Herodes vielleicht das fratzenhaft karikierte Porträt einer bestimmten Persönlichkeit festhalten wollte.

Am auffallendsten und seltsamsten in diesen Stragebildern sind die Frauengestalten in ihren Bewegungsorgien. Laufend, stehend, kniend, hockend, liegend, nach vorne oder nach hinten übergebeugt, den Mund zum Weinen verzogen oder auch in tödlichem Schreck weit aufgerissen, umflattert von dünnen, vielfaltigen Gewänden, haben sie mit den Schergen den Kampf um ihre Kinder aufgenommen.

(1) s. a. Schubring, a. a. O.

Das Weib auf dem Servibilde, das einem dieser Unmenschen, der gerade das Schwert auf ihren Kleinen zückt, mit megärenhafter Grimasse die Nägel ins Gesicht bohrt, ist eine Figur, wie sie bis dahin in der italienischen Kunst kaum in solcher Kraft und Ursprünglichkeit geschaffen worden ist. — Im Gegensatz zu ihr, auf der anderen Seite desselben Bildes, eine Mutter, die in stiller Resignation das Kind an den Schoß drückt, in dem sie es einst schützend geborgen. Man kann in den Stragebildern überhaupt mit staunendem Interesse verfolgen, wie sehr es der Künstler verstanden hat, Charakter und Temperament der unglücklichen Mütter auf das feinste zu differenzieren und, trotz aller Wahrung des Märchenhaften, eine psychologische Studie zu Wege zu bringen.

Die Frauen in den Stragebildern des Matteo erinnern sofort an Schöpfungen eines berühmten Florentiners, der mit unserem Meister wiederholt in Zusammenhang gebracht wird: versucht man eine dieser Gestalten aus der Verwirrung ihrer Umgebung herauszuschälen, so drängt sich dem Betrachter die schlagende Ähnlichkeit mit einem gewissen Frauentypus des Botticelli auf. Ganz „botticellisch“ wirkt auch die Einzelfigur der samischen Sibylle des Dompavimentes, die Matteo im Jahre 1483 verfertigt hat<sup>1)</sup> (s. Abb.).

Natürlich hat man den Sienesen als von dem Florentiner beeinflusst hingestellt; aber bei näherer Untersuchung wird es — worauf ich schon hingedeutet habe — wahrscheinlicher, daß sich das Verhältnis gerade umgekehrt gestaltet hat. Sandro Filipepi ist 1444 geboren. Es ist doch kaum anzunehmen, daß der um mindestens vierzehn, vielleicht aber gar um volle vierundzwanzig Jahre ältere sienesische Meister, der im Rahmen sienesischer Tradition seine eigenen charakteristischen Wege ging, in vorgerückten Jahren plötzlich angefangen hätte, von dem viel jüngeren Florentiner diesem subjektiv eigentümliche Darstellungsformen anzunehmen. Es ist ferner auffallend, daß sonst in den Werken des Matteo nicht das geringste auf florentinischen Einfluß hinweist, während man bei Botticelli gar manche Anklänge an die Trecentisten und Quattrocentisten Sienas findet<sup>2)</sup>. Bei der Schätzung der Priorität florentinischer Künstler muß man sehr vorsichtig zu Werke gehen; denn einem Kunstschriftsteller wie Vasari, der so sehr geneigt ist, die Meister seiner zweiten Heimat öfter über Gebühr herauszustreichen, haben die Sienesen Niemand gegenüber zu stellen.

Der erste nachweisbare Versuch Matteos, durch eigentümliche Rhythmen male-  
rische Wirkungen zu erzielen, stammt aus dem Jahre 1471, welche Datierung ich für das Servibild festhalten möchte; aus früherer Zeit ist uns eben kein Bild Matteos mit der Darstellung von Bewegungsvorgängen erhalten. Die vergleichbaren Schöpfungen Botticellis beginnen mit dem kleinen Judith-Bild der Uffizien (s. Abb.), das als Frühwerk betrachtet wird, dessen Datierung mit 1469 aber durchaus nicht fest-

(1) Oder er erhielt wenigstens in diesem Jahre die Bezahlung von vier Lire für die hierzu verwendete Zeichnung (vgl. Cust, a. a. O., p. 47), die freilich — wie ich es auch schon von dem Stragebilde des Domes bemerkt habe — lange vorher entworfen sein konnte. Das Sgraffito ist 1483 datiert.

(2) Um einige Beispiele anzuführen: Die blumenbekränzten Engel des Berliner Madonnenbildes Botticellis sind ein echt sienesisches Motiv, das bis auf Simone Martini zurückgeht. — Die Engel, welche in Giovanni di Paolos „jüngstem Gericht“ in der Galerie zu Siena (gemalt 1445) die Auserwählten umarmen, finden sich wieder in der „Anbetung der Hirten“ der Londoner Nationalgalerie, einem Werke aus den letzten Lebensjahren Botticellis. Die Ähnlichkeit ist hier viel größer, als mit den gleichartigen Gruppen auf Fra Angelicos Gerichtsbildern. — Botticelli (oder einer seiner Schüler) geht auch nur einen Schritt weiter als Matteo, wenn er im Madonnenbilde der Sammlung Poldi-Pezzoli das Kind statt mit dem Rosenkranze, mit der Dornenkrone und den Nägeln spielen läßt.

steht<sup>1)</sup>. Diese Judith zeigt mit der „Sibylla Samia“ des Matteo eine unverkennbare Wesensähnlichkeit. Es hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich anzunehmen, daß Botticelli das öffentlich zugängliche Dompaviment in Siena gesehen hat, als daß Matteo die Judith, die sich damals wahrscheinlich in Florentiner Privatbesitz<sup>2)</sup> befand, vor Augen bekommen hätte. Die beiden Werke Botticellis aber, die im allerbedeutendsten Maße die besprochene Eigentümlichkeit besitzen und heute wohl seinen Haupttrium bilden, Primavera und Geburt der Venus, sind lange nach 1471 entstanden.

Auf der Mostra Senese des Jahres 1904 war ein merkwürdiges Bildchen des Simone Martini aus der Sammlung Stroganoff ausgestellt: eine Madonna auf niedrigem Polstersitze, mit der Rechten den Mantel auf der Brust zusammenhaltend, mit der Linken ein Buch gegen das Knie stemmend. Das Bild mutet beinahe an, als wäre es von einem Japaner gemalt. Es stellt den Schimmer eines Versuches dar, die Rhythmik der Linien zu malerischer Wirkung zu verwenden. Dieselben Verhältnisse zeigen sich ähnlich, nur noch verschwommener, in Simone Martinis und Lippo Memmis Verkündigung in den Uffizien. Dieses Problem finden wir also schon im frühen Trecento bei einem Sienesen angedeutet. Aber auch die unmittelbaren Vorläufer des Matteo, z. B. Taddeo Bartolo, Domenico di Bartolo und Giovanni di Paolo, scheinen zuweilen derartige Versuche gemacht zu haben, wobei sie freilich über schüchterne Andeutungen nicht gekommen sind. Jedenfalls erscheint die Tatsache interessant, daß ein Sieneser, der diesem Problem auf den Leib rücken wollte, an seine heimatliche Schule anknüpfen konnte. Matteo scheint nach Neigung und Veranlagung wohl dazu geeignet. Es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade im Märchenlande Japan die bildenden Künste die Richtung der unbeschränkten Verwendung der Linie zum Ausdrucke malerischen Sinnenzaubers eingeschlagen haben. Im Abendlande konnte Matteo, der große Märchenerzähler, auf den Gedanken kommen, die Wirkung rhythmisch-pulsierender Linienführung zu versuchen. Noch einen anderen großen Meister Sienas, Francesco di Giorgio, sehen wir zuweilen dieselben Wege gehen<sup>3)</sup>. Francesco stand in gewisser Beziehung nachweislich unter dem Einflusse Matteos; es erscheint durchaus unwahrscheinlich, daß er, der seine Tätigkeit als Maler schon im Jahre 1476 aufgegeben hatte, die Anregung zu diesen Versuchen auf dem Umwege über Matteo von Botticelli sollte empfangen haben. Matteo hat, wo es irgend anging, also vor allem in der Darstellung von Bewegungsvorgängen, aber auch in der überfeinerten Haltung seiner Madonnen und heiligen Frauen, das neue Kunstprinzip anzuwenden und auszubilden versucht. Meine Überzeugung ist, daß Botticelli in der angedeuteten Richtung von dem älteren sienesischen Meister beeinflusst worden sei. Wie und wann Botticelli mit den Werken Matteos bekannt wurde, ob vielleicht erst in den Jahren 1481—83 auf seiner Reise nach und von Rom, oder etwa — was wahrscheinlicher ist — bei einem früheren Besuche Sienas, ist nicht nachzuweisen.

Botticelli ist in so vielen Beziehungen dem Sienesen überlegen, daß man wohl bisher den Gedanken von sich gewiesen hat, der Schwächere könne in irgendeiner Richtung des Stärkeren Lehrmeister gewesen sein. Derartige absprechende Entscheidungen sollten vorsichtiger gefällt werden. Hat man doch in dem „Jüngsten

(1) Crowe und Cavalcaselle können es überhaupt keiner bestimmten Epoche zuschreiben.

(2) Wenn der Florentiner Kunstliebhaber Rodolfo Sirigatti das Bild der Bianca Capello schenken konnte (vgl. Venturi, „Storia dell'arte italiana“ VII, p. 598), so dürfte es wahrscheinlich auch vorher immer in Privathänden gewesen sein.

(3) Am deutlichsten in seiner Verkündigung der Galerie zu Siena.

Gericht“ des sienesischen Quattrocentisten Giovanni di Paolo die große Gebärde des richtenden Heilandes der Sixtina in nuce entdecken können!

Das Interesse für Matteo di Giovanni scheint in letzter Zeit, namentlich in England im Wachsen begriffen zu sein; sicherlich ein Beweis, daß man in den Werken des Meisters eine starke und eigentümliche Individualität zu entdecken beginnt<sup>1)</sup>.

Untersuchungen des Lebenswerkes anderer sienesischer Künstler werden vielleicht ein überraschendes Licht darauf werfen, wie sehr die sienesische Malerei auch im Quattrocento befruchtend auf andere italienische Schulen gewirkt habe. Dann wird man mit dem Vorurteil brechen müssen, daß die Malerei Sienas im 15. Jahrhundert zu einer verknöcherten Lokalkunst herabgesunken und in Kleinstadtrezepten erstarrt sei. —

(1) Einige Bilder des Matteo haben in den Londoner Auktionen des Frühjahr 1911 recht gute Preise erzielt. — Leider war es mir trotz eifrigster Bemühung nicht möglich, Reproduktionen der „Geschichte der Camilla“ aus der Sammlung Charles Butler (versteigert Ende Mai), und der „Hochzeit des Ludovico Sforza“ aus der Abdy-Auktion (5. Mai) zu erhalten. Gerade die Behandlung solcher, bei Matteo ganz ungewohnter Vorwürfe könnte über das Wesen des Meisters manchen weiteren Aufschluß geben. Was ich von „Madonnen“ im Kunsthandel gesehen habe, war, wie ich glaube, zumeist Werkstatt- oder Schülerarbeit.

Da es naturgemäß nicht möglich war, alle von mir erwähnten Bilder hier zu reproduzieren, verweise ich auf das reiche Abbildungsmaterial zu den Abhandlungen Jacobsens, Rothes', Schubrings usw.

# DIE AUSGRABUNGEN IM KLOSTER HERRENBREITUNGEN AN DER WERRA

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln und elf Textbildern

Von PAUL WEBER

Am rechten Ufer der Werra liegen nahe dem Badeorte Salungen auf steilem Uferrande die Überreste des ehemaligen mächtigen Klosters Breitung, heute zu dem preußischen Kreise Herrschaft Schmalkalden gehörig (siehe Tafel 38). Im Mittelalter hieß es Burgbreitungen, erst in nachmittelalterlicher Zeit erhielt es samt dem daran sich anschließenden Dorfe den Namen Herrenbreitungen, im Gegensatz zu dem gegenüber auf dem andern Ufer der Werra liegenden Frauenbreitungen, in welchem sich ein Frauenkloster befand, und dem nördlich angrenzenden Altenbreitungen.

Zwischen dem steil zur Werra abfallenden Felsen und dem Flusse zieht die alte Heer- und Handelsstraße von Nürnberg nach Braunschweig dahin. Der Breitunger Felsen bildet eine natürliche Deckung und Sperre dieser wichtigen Straße. Wahrscheinlich befand sich hier schon in frühgeschichtlicher Zeit eine Grenzveste der Thüringer gegen die Franken. Später, als das Christentum in diese Gegend eindrang, scheint der heilige Kilian, der Apostel der Thüringer und Franken, von hier aus die Umgegend missioniert zu haben. Damals mag das erste christliche Kultgebäude an dieser Stätte erwachsen sein, vielleicht neben dem Eingang zur Veste, da, wo heute die Dorfkirche steht, deren Turm noch aus romanischer Zeit stammt. Sie war einst dem Erzengel Michael geweiht.

Im Anfang des zehnten Jahrhunderts finden wir urkundlich die deutschen Könige in der Breitunger Mark begüttert. Der große Wald auf dem linken Werraufer, der sich von da in das Rhöngebirge hineinzieht — der heutige „Abtswald“ — mag als willkommenes Jagdgebiet schon lange vordem, vielleicht schon in Karolinger Zeiten, seine Anziehungskraft auf die Herrscher ausgeübt haben. Der Ort Frauenbreitungen, am Eingang zu dem großen Forste gelegen, hieß bis ins zwölfte Jahrhundert Königsbreitungen. Im Jahre 933 tauscht Heinrich I. die Orte Barchfeld (Barculda) — eine Stunde unterhalb an der Werra gelegen, wohl auch eine alte thüringische Grenzveste —, und Breitung (Bretinga) an das Stift Hersfeld gegen Güter in der Unstrutgegend aus. In der gleichen Urkunde wird eine Mutterkirche (aecclesia matrix) in Breitung erwähnt, nach welcher die Umgegend eingepfarrt ist, — ein Hinweis darauf, daß von Breitung aus die Missionierung erfolgt war.

Spätestens in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, jedenfalls vor dem Jahre 1049, erwuchs dann auf der Stelle der alten Burg auf dem rechten Ufer ein Kloster, das den Namen „Burgbreitungen“ weiterführte. Es wurde mit Benediktinermönchen aus Hersfeld besetzt und der Jungfrau Maria geweiht. Das Klostersiegel zeigt die thronende Gottesmutter zwischen zwei Burgtürmen. Rasch gelangte die Gründung zu großem Reichtume und hohem Ansehen. Viele Dörfer in der Umgegend gehörten ihm. Als seine Schirmvögte treten die Landgrafen von Thüringen, später die Herren von Frankenstein, zuletzt die Grafen von Henneberg auf. Kirchlich blieb es dauernd in engster Verbindung mit Hersfeld.

Die Anlage des mächtigen Klosteranwesens ist noch heute in den Grundzügen deutlich zu erkennen. Der breite und tiefe Graben, der es gegen Norden vom Berghange trennt — ursprünglich wohl eine natürliche Talmulde, die durch Kunst erweitert und abgeschrofft wurde — mag noch von der ältesten Burganlage her-



rühren. Die Mauerzüge im Osten, Norden und Süden sind im wesentlichen noch die mittelalterlichen. Mancherlei Reste aus romanischer Zeit finden sich in den verschiedenen Gebäuden, die den weiten Hof umgrenzen, verbaut.

Die Kirche (siehe Tafeln 38, 39, 40 und 41), nur eine kurze Strecke von der oben erwähnten alten Michaelskapelle entfernt, stammt aus der Zeit von etwa 1100 bis 1125. Wahrscheinlich trat sie an die Stelle einer einfacheren Anlage aus der Gründungszeit des Klosters. Die Mittel zu diesem Neubau, — einer mächtigen dreischiffigen Basilika mit hochragendem Turme an der Westseite —, gab der Pfalzgraf Siegfried von Orlamünde († 1124). Er ward zum Lohne dafür im Innern der Kirche beigesetzt und in der Umschrift seines Grabsteines als „fundator istius ecclesiae“ gepriesen. (Der Grabstein, der leider nur in ungenügenden älteren Abbildungen und in einer freien hölzernen Nachbildung aus der Renaissancezeit [in der Löwenburg bei Kassel] erhalten ist, war noch im Jahre 1875 in Breitungungen vorhanden, ist aber seither spurlos verschwunden.)

An diesem Kirchenbau des Pfalzgrafen Siegfried ist dann nur im fünfzehnten Jahrhundert ein kleiner gotischer Teilbau vorgenommen worden, im übrigen erhielt er sich das Mittelalter hindurch unverändert. Auch als der letzte Schirmherr des Klosters, Graf Boppo von Henneberg, im Jahre 1553 nach dem Abzug der letzten Mönche Besitz von dem Kloster ergriff und es sich zu einem stattlichen Schlosse umbaute, blieb die Klosterkirche im wesentlichen unverändert. 1555 wurde sie als Schloßkapelle zum evangelischen Predigtgottesdienste eingerichtet. 1583 kam die Herrschaft Schmalkalden an das reformierte Hessen-Cassel. Das Jahr 1608 beraubte im hessischen „reformierten Bildersturme“ alle Kirchen der Herrschaft Schmalkalden ihrer Kunstwerke aus katholischer Zeit, so auch die Breitungener Schloßkirche. Der dreißigjährige Krieg brachte dann die bauliche Zerstörung. Das schwedische Heer, das längere Zeit in und um Breitungungen gelagert hatte, steckte im Jahre 1640 bei seinem Abzuge Schloß und Kirche in Brand, nachdem beide vorher völlig ausgeplündert und verwüstet worden waren.

Jahrzehntelang standen die Trümmer ohne Dach. Dann stellte Hedwig Sophia, die energische Regentin aus dem Hause Hessen-Cassel, das Schloß wieder her, die Kirche aber nur zur Hälfte. Chor und Querhaus wurden abgetragen und eingeebnet. Das Langhaus erhielt ein neues, steileres Dach, als das romanische gewesen war; der Turm an Stelle des Halbzyliinderdaches, welches er seit 1555 getragen hatte, ein schlichtes Satteldach. Das Innere ward von oben bis unten mit einer dicken Putzschicht verkleidet, um die Brandspuren an den Pfeilern, Säulen und Wänden zu verdecken. Der Vierungsbogen und die beiden Bogenöffnungen der Seitenschiffe gegen das Querhaus hin wurden zugemauert und nur einige Fensteröffnungen in ihnen angebracht.

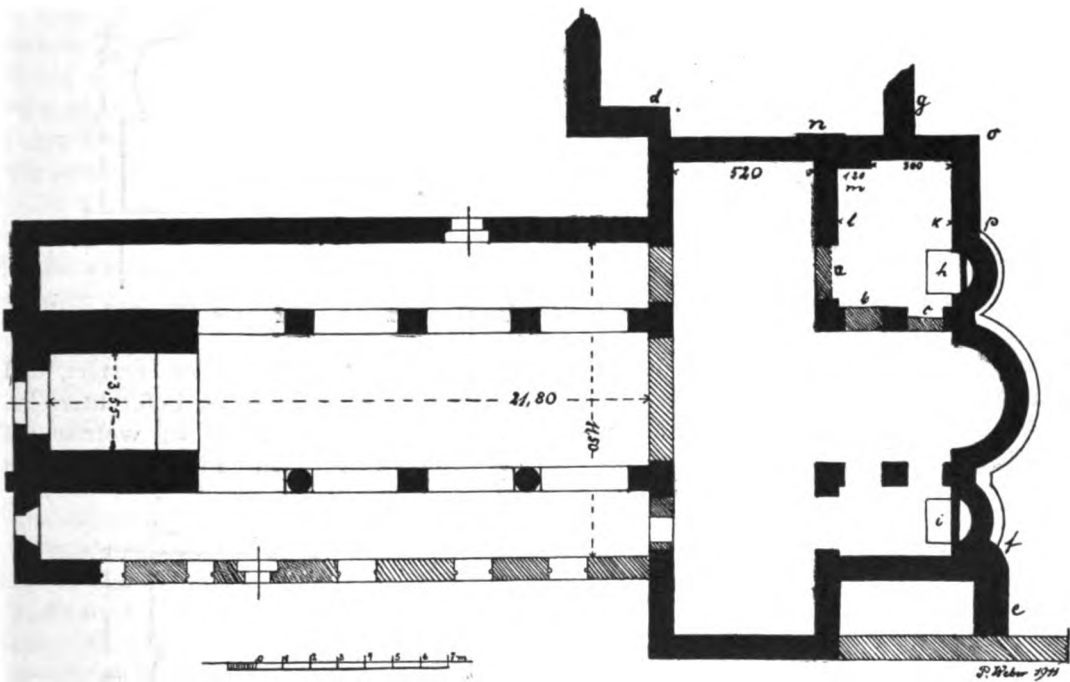
Das also verkürzte Kirchengebäude diente noch eine Zeitlang als Grablege für einzelne Glieder des landgräflich hessischen Hauses, geriet aber immer mehr in Verfall und bietet jetzt schon seit langem einen äußerlich zwar recht malerischen, innen aber recht betrüblichen Anblick dar.

Im Jahre 1866 kam Herrenbreitungungen mit dem ganzen Kreise Schmalkalden aus kurhessischem in preußischen Besitz. Die ehemaligen Kloster- und Schloßgebäude stehen seitdem unter Verwaltung des preußischen Domänenfiskus und dienen als Wohnungen für Beamte und landwirtschaftliche Arbeiter, die Klosterkirche aber verblieb im Besitze des landgräflichen Hauses Hessen-Philippsthal-Barchfeld.

1900 wurde auf Kosten des landgräflichen Hauses die Südmauer des südlichen Seitenschiffes, die sich stark gesenkt hatte, aus den alten Steinen neu aufgeführt

und dabei ein schönes Renaissanceportal mit dem Wappen des Grafen Boppo von Henneberg von 1609 wieder eingefügt. Ein zweites hennebergisches Wappen von 1579 wurde an der Innenseite wieder eingemauert. Im übrigen muß das Bauwerk sich selber erhalten. Die Dächer lassen den Regen durch, der Turm ist wegen Morschheit der Holztreppe neuerdings gesperrt.

Trotz des verwahrlosten Zustandes wirken die Reste der schönen ehemaligen Basilika durch ihre Höhe, ihre feinen Maßverhältnisse und ihre großtätige Einfachheit noch heute ganz außerordentlich. Es handelt sich um ein mit bedeutendem Können geschaffenes Werk reifster Benediktinerkunst des beginnenden zwölften Jahrhunderts, des eingehendsten kunstgeschichtlichen Interesses durchaus wert.



Grundriß der Klosterkirche in Herrenbreitungen, nach den Ausgrabungen der Jahre 1910 und 1911

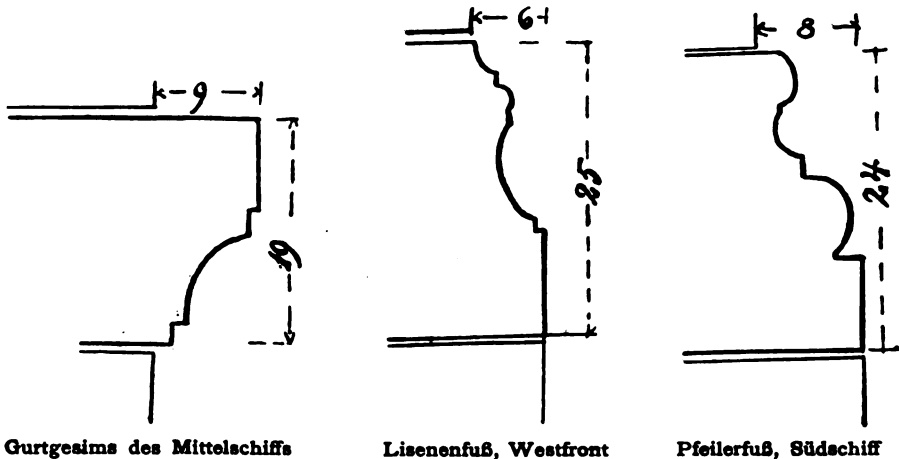
Über die Einzelheiten geben die vorzüglichen Aufnahmen der kgl. preuß. Meßbildanstalt, die im Jahre 1909 angefertigt wurden, und unsere Zeichnungen Aufschluß. Doch sei zur Erläuterung noch auf einiges hingewiesen.

Der hohe Turm steht ganz innerhalb des Langhauses, denn die Seitenschiffe umfassen ihn an der Nord- und Südseite. Ob diese Art der Anordnung, die ja eine bedeutende Verkürzung des Mittelschiffs zur Folge hatte, aus Rücksicht auf Reste einer älteren Anlage geschehen ist, ließ sich nicht mit Sicherheit feststellen. Der Haupteingang zur Kirche führte von Westen her durch das Erdgeschoß des Turmes ins Mittelschiff. Vor dem jetzt vermauerten Westportal befand sich einst wohl eine Vorhalle, von der zwei Pilaster erhalten sind. Die Ostseite des Turmerdgeschosses öffnet sich in einem großen Spitzbogen gegen das Mittelschiff, — vermutlich eine nachträgliche Umänderung eines ursprünglich kleineren Rundbogens. Völlige Sicherheit ließ sich hierüber nicht gewinnen, da alles verputzt ist. Sollte der Spitzbogen ursprünglich sein, so wäre sein Vorkommen in so früher Zeit höchst bemerkenswert.

Gegen die Seitenschiffe hin sind die Wände der Turmhalle ganz geschlossen.

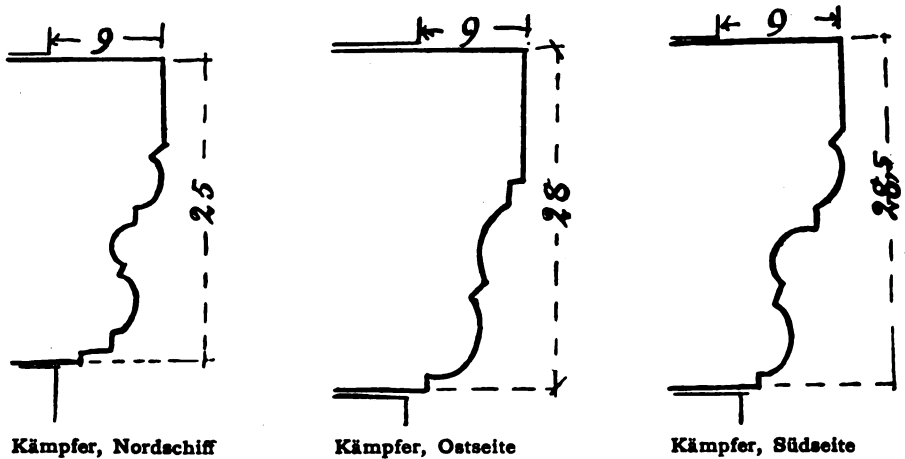
Über dem Erdgeschoß besitzt der Turm noch vier Obergeschosse aus romanischer Zeit, über diesen eine Glockenstube mit halbkreisförmig geschlossenen Giebelwänden von dem Umbau im sechzehnten Jahrhundert.

Die gekuppelten Fensterpaare im dritten Obergeschoß sind durch rohe Stützen geschieden, welche einst wohl nach außen durch vorgesetzte Halbsäulen ver-



blendet waren. Die Stütze an dem Fensterpaare der Nordseite ist so zerstört, daß ein baldiger Einsturz des darüberbefindlichen Teiles des Turmes zu befürchten ist.

An die Turmwände lehnen sich die Hochwände des Mittelschiffs an, welche auf der Nordseite von drei Pfeilern, auf der Südseite von einem Pfeiler und zwei



Säulen getragen werden. Ein Grund für diesen unsymmetrischen Stützenwechsel ist nicht erkennbar. Pfeiler und Säulen sind unter sich durch ganz schlichte Rundbogen verbunden. In den Hochwänden beiderseits je drei große romanische Fenster, deren Sandsteineinfassung abwechselnd rote und weiße Quadern zeigt. Derselbe Wechsel von rot und weiß kehrt auch an allen andern Bogen des Bauwerks wieder.

Der einzige architektonische Schmuck der Hochwände besteht aus einem auffallend schlicht profilierten, horizontalen Gurtgesimse. Die großen, leeren Flächen darüber werden einst mit Wandmalereien geschmückt gewesen sein. Sie sind jetzt verputzt.

Die Pfeiler haben flache Kämpfer an Stelle der Kapitäle, mit ziemlich reicher Profilierung. Die Basen der Pfeiler sind ähnlich profiliert. Die Schäfte der beiden Säulen sind aus Sandsteinquadern aufgemauert, die sehr sorgfältig in die Rundung gearbeitet und fast ohne Mörtelverband geschichtet sind. Sie tragen auffallend unbeholfene, weit ausladende Würfelkapitäle ohne Deckplatte und ohne alle Verzierung.

Alle Formen weisen auf das erste Viertel des zwölften Jahrhunderts hin, was also mit der Lebenszeit des Pfalzgrafen Siegfried gut übereinstimmen würde.

Von alter Ausstattung hat sich nur der ganz schlichte steinerne Altar erhalten und ein frühgotisches Säulenbündel auf einer feingeformten quadratischen Basis (überdeckt von einer nicht dazu gehörigen Steinplatte, welche die Kanzel von 1555 getragen haben wird).

Der Fußboden ist hoch mit Schutt überdeckt, aus welchem an einigen Stellen verwitterte Sandsteinplatten hervorragen.

In der Nordwand des nördlichen Seitenschiffs ist eine kleine Rundbogentür mit eingesetztem Tympanon, von dessen etwaiger einstiger Verzierung jetzt nichts mehr zu erkennen ist. Das Mittelschiff ist mit einer kunstlosen, flachen Holzdecke aus dem siebzehnten Jahrhundert überspannt.

Die Außenseiten des Langhauses sind verputzt. Vom Querhause ist nur ein Teil der Westmauer im Ansatz noch erkennbar. Die Ausdehnung des Langhauses einschließlich der Turmhalle bis zur Querhausgrenze beträgt 21,80 m, die Breite 11,50 m, die Mauerstärke 80 cm. Die Mauer des nördlichen Seitenschiffs ist niedriger als die des (neuaufgeführten) südlichen Seitenschiffs.

Anlässlich der mir übertragenen staatlichen Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Herrschaft Schmalkalden lag mir daran, den ehemaligen Gesamtgrundriß der Kirchenanlage festzustellen. Ich ließ in den Jahren 1910 und 1911 den östlich an das Langhaus stoßenden Teil des sogenannten Mönchgartens ausgraben. Hierbei stießen wir schon kurz unter der Rasenfläche auf die Mauern des Querhauses und eines Chorraumes mit drei Apsiden. Die Mauern sind etwa gleichmäßig in einer Höhe von 1,00 m bis 1,30 m erhalten. Leider bestehen sie, wie auch das Langhaus, aus sehr vergänglichen Sandsteinen, die außerdem durch das lange Lagern in der Erde stark zersetzt sind. Die Zwischenräume waren mit Schutt des niedergelegten Baues ausgefüllt. Darin fanden sich so zahlreiche, gut erhaltene Werkstücke, daß mit ihrer Hilfe ein ganz klares Bild des ehemaligen Aufbaues gewonnen werden kann.

Alle anstehenden Mauerteile zeigten sich weiß verputzt; jedenfalls aus der Zeit der Einrichtung der Kirche zum evangelischen Gottesdienste. Damals mögen auch die Zwischenmauern bei a, b und c eingezogen worden sein, welche auf der Zeichnung schraffiert angegeben sind. Alle Profilstücke der Pfeiler und Pilaster und die im Schutte gefundenen Zierstücke sind aus härterem Sandsteine gefertigt. Die Fundamente der drei Conchen laden weit aus. Sie sind aus auffallend kleinen Bruchsteinen, sehr fett in Mörtel gelegt, geschichtet.

Die Grundrißgestaltung hat nahe Verwandtschaft mit anderen Benediktinerbauten der Zeit, z. B. Hamersleben, ferner mit den Prämonstratenserkirchen in Jerichow und Germerode und mit der Liebfrauenkirche in Halberstadt. Die Zugehörigkeit zur sächsisch-thüringischen Baugruppe ist sofort offensichtlich.

Die beiden Nebenchöre öffnen sich in Pfeilerstellungen gegen den Hauptchor und gegen das Querhaus. Ihre Bogen ruhten auf Kämpfern von der gleichen Profilierung wie die an den Pfeilern des Langhauses. Auch die Profilierung der Pfeilersockel ist die gleiche, wie im Langhaus. Das ganze Kirchengebäude scheint also in einer Bauperiode geschaffen worden zu sein. Reste von Schachbrettfries und Rundbogenfries, die sich im Schutte fanden, lassen auf die übliche Außenverzierung des Chores schließen.

Die innere Rundung beider Nebenapsiden war als Altar ausgestaltet. Die halbkreisförmigen Steinplatten, unterstützt von einer aufgemauerten Vorderwand, haben auf einem schmalen Absatz in der Rundung aufgelegt. Die nördliche Altarnische ist etwas anders gestaltet als die südliche. In letzterer fand sich hinter der Altarwand eine ewige Lampe aus Glas, — wohl von den Mönchen vor ihrem Abzuge hier versteckt —, und ein, leider nur in Scherben geborgenes, unglasiertes Tongefäß, das einst wohl Reliquien enthielt.

Die Trittplatten vor beiden Altären (h und i) sind noch erhalten. Vom Hauptaltar fand sich keine Spur mehr. Wahrscheinlich ist er identisch mit dem in das Langhaus übertragenen.

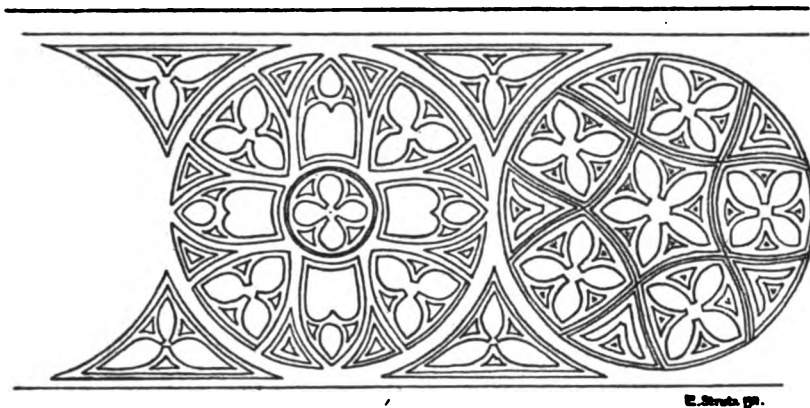
Der Boden des Chores und Querhauses zeigte sich mit quadratischen, flachen Backsteinplatten belegt. An einigen Stellen fehlen sie oder sind zu Haufen geschichtet. Augenscheinlich sind in Kriegszeiten die hier angelegten Gräber aufgebrochen worden. Daraus erklärt es sich auch, daß nur eine einzige Grabplatte noch gefunden wurde, und auch diese in beschädigtem Zustande, was ja sonst bei dem Reichtum des Klosters und der Zahl der hier bestatteten Äbte schwer zu verstehen wäre. Diese Platte lag gerade in der Mittelachse des Baues, unmittelbar vor der Trennungsmauer von Lang- und Querhaus. Es ist die des letzten hier bestatteten Abtes, Christophorus Rotthardt, der 1536 zur Regierung kam und 1541 starb.

Auf der  $1,05 \times 1,75$  m großen Sandsteinplatte ist der Abt in ganzer Figur in Hochrelief dargestellt, geschmückt mit der Mitra, einem großen Amulett auf der Brust und vier großen Fingerringen über dem edelsteingeschmückten Handschuh der Rechten. Die Linke hält den reich verzierten Abtstab. Die Gewandbehandlung mit zahlreichen kleinen Ohrfältchen an den Hauptfalten erinnert an die gleichzeitige Mainzer Grabplastik. Eine reife, sehr sorgfältige Renaissancearbeit, leider stark in Zersetzung begriffen. Das Gesicht ist ganz verwischt.

Von den nicht allzu zahlreichen Kleinfunden ist ein Stück eines höchst zierlichen, aus rotem Ton gebrannten, gotischen Zierbandes zu erwähnen, bei dem es nur zu bedauern ist, daß sich nicht noch mehr Teile davon auffinden ließen.

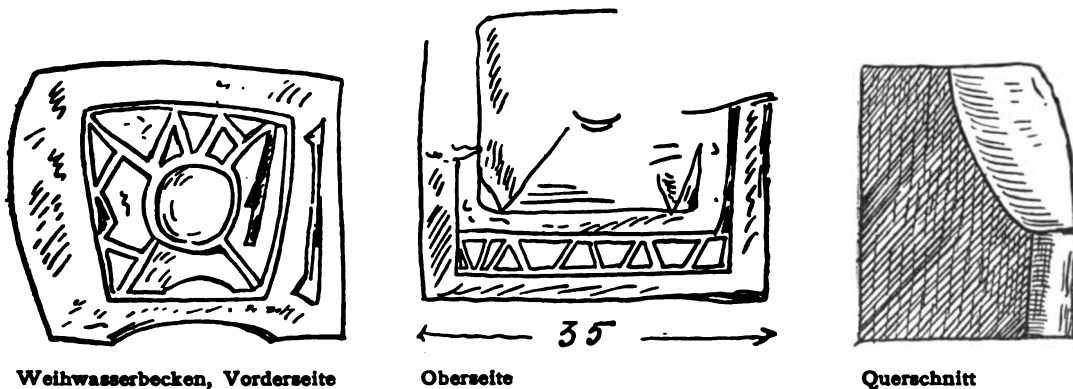
Einige Rätsel in der Gesamtanlage bleiben vorläufig noch ungelöst. Zunächst die große Erweiterung des Raumes am nördlichen Nebenchore. Trotz alles Suchens fand sich keine Mauer oder Spur einer solchen zwischen k und l, wo man sie doch erwarten sollte. Bei m liegt die Trittplatte des Einganges. Allerdings ist gerade dort die Mauer fast ganz zerstört. Bei n tritt der Mauerzug etwas über die Fluchtlinie vor. Bei g stößt eine Mauer von 1,10 m Stärke an, während sonst die Mauern des Querhauses und Chores durchweg 80 cm messen. Von o bis p kehrt die gleiche Stärke von 1,10 m nochmals wieder, ebenso bei einem Mauerzuge, der mit der Nordmauer des nördlichen Seitenschiffes parallel läuft und bei d endet, aller Wahrscheinlichkeit nach aber ursprünglich zu dem Mauerzuge g in Verbindung gestanden hat. Vermutlich handelt es sich hier um Reste einer älteren Anlage.

Noch rätselhafter ist ein im Oberbau 80 cm, am Fuße aber 120 cm starker Mauerzug (e), der von Süden heranstreicht und im Bogen bei der südlichen Nebenapsis einschwenkt. Leider ist gerade bei der Stelle f das Mauerwerk so verwittert, daß nicht deutlich zu erkennen ist, ob die Fundamente der Apside in diesen von Süden kommenden Mauerzug eingebunden sind. Ganz deutlich aber ist zu sehen, daß die Mauer e etwas gänzlich von dem übrigen Kirchenbau Verschiedenes



Zierband aus gebranntem Ton, in  $\frac{2}{3}$  der natürlichen Größe

ist. Sie besteht aus kleinen härteren Quadern, die in einer ganz anderen Art bearbeitet sind als alle übrigen Mauerzüge. Diese Art ist charakteristisch für die vorromanische Zeit. An der Ostseite setzt die Mauer in einem glatten Vorsprung ab, der wie das Auflager für einen Fußboden aussieht, nach Westen ist sie in mehreren starken, sorgfältig gearbeiteten Wülsten abgetrepppt.



Weihwasserbecken, Vorderseite

Oberseite

Querschnitt

Leider ließ sich dieser Mauerzug vorläufig nicht weiter verfolgen, da er unter der jetzigen Umfassungsmauer des Mönchgartens weitergeht.

Als Vermutung möchte ich aussprechen, daß in ihm ein Rest der Burganlage zu erblicken sei, welche vor Anlage des Klosters hier bestand und dem Kloster den Namen Burgbreitungen gab. Für die Datierung gibt vielleicht ein kleines Weihwasserbecken einen Anhalt, welches sich früher in der Südmauer eingesetzt befand und jetzt im Langhause lagert. Seine eingeschnittenen Orna-

mente können doch wohl nicht gut später als aus ottonischer, vielleicht sogar noch aus karolingischer Zeit datiert werden. Haben wir in dem Weihwasserbecken einen Rest aus der alten Burgkapelle vor uns, so würde eine vermutungsweise Datierung jenes rätselhaften Mauerzuges in die gleiche Zeit nicht als zu kühn erscheinen dürfen.

Die freigelegten Mauerzüge wurden sorgfältig abgedeckt und mit Rasen belegt, die größeren Fundstücke an Ort und Stelle eingemauert. Die kleineren sind im hennebergischen Museum auf der Wilhelmsburg in Schmalkalden geborgen worden. Die Ausgrabungsstätte selbst, die ganz auf fiskalischem Gebiete liegt, konnte infolge freundlichen Entgegenkommens der Behörden abgegrenzt und dauernd für die Besichtigung offen erhalten werden. Die Ausgrabungen werden fortgesetzt. Eine ausführliche Veröffentlichung wird das staatliche Inventarwerk über die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Schmalkalden bringen.

# DÜRERS SELBSTBILDNISSE UND „KONSTRUIERTE FIGUREN“

Von BERTHOLD HAENDCKE

Mit sieben Abbildungen auf zwei Tafeln .....

Das Selbstporträt Dürers in München ist, seitdem Thausing in seinem so solide gearbeiteten Buche (II, p. 18) über den Altmeister von Nürnberg seine Zweifel an der Jahreszahl 1500 niederschrieb, Gegenstand vieler Untersuchungen geworden. Zuletzt haben Heidrich (1907) und soeben Ochenkowski diese Frage im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ (5. Heft) erörtert. Heidrichs Forschung nimmt Wölfflin im Anhang seines Buches über Dürer an. „Es ist“, sagt er, „der Dürer der venezianischen Briefe, der vor uns steht“, nachdem er im Text bemerkt hat, „daß die Hand lässig in den Pelz greift, eine italienische Bewegung. . . . Der Ruhm von Dürers Hand, den Zeitgenossen uns überliefern, ist immerhin ein spätgotischer Ruhm. Das Kostüm entspricht dem auf dem Rosenkranzbilde“. Da Ochenkowski in sorgsamer Arbeit eine Antwort zu geben versucht hat, ob der braune Rock, den Dürer auf dem Bildnisse trägt, der welsche Rock sei, von dem unser Künstler an Pirkeheimer schrieb, und Wölfflin erklärt, daß das Kostüm dem auf dem Rosenkranzbilde entspräche, so mag mit diesem Rock unsere Auseinandersetzung beginnen. Zunächst hat Wölfflin wenig sorgfältig zugesehen, wenn er meint, daß der Rock des Selbstporträts dem auf dem Rosenkranzbilde „entspräche“. Wenn Wölfflin sich auch in diesem Falle offenbar außerstande sah, auf Grund der Autopsie zu urteilen, so hätte ihm ein Blick in Neuwirths Studie über Dürers Rosenkranzfest (1885) aus der Verlegenheit helfen können, da er dieser Schrift eine genaue Beschreibung des Kostüms zu entnehmen vermocht hätte. In einem schweren, mit braunem Pelze besetzten Mantel, schreibt Neuwirth, unter welchem ein am Halse leicht anliegender brauner Rock zu sehen ist, den ein Knopf zusammenhält, erscheint der Meister, unter und über dessen Auge zwar Sprünge, aber keine übermalten Stellen nachweisbar sind; die blonden, teilweise in die Stirn reichenden Haare wallen in schönen Linien auf die Schultern herab. Die weiten, bauschigen Ärmel wechseln in Rot und Schwarz und fallen bis auf die ineinander gelegten Hände. Die Ähnlichkeit besteht also nur in einem braunen Rock, über den wir aber, da der Mantel über ihm liegt, weiter nichts feststellen können. Der Rock auf dem Dürerschen Selbstporträt enthält als modische Besonderheit einzig die eher etwas engen Ärmel und die geschlitzten Puffen an der Schulter. Diese gepufften Ärmel ähneln in dieser für die deutsche (!) Tracht charakteristischen Eigentümlichkeit dem Gewande, das Dürer dem Pfeifer auf dem Jabachschen Altar, der jetzt etwa 1503/05 datiert wird, gegeben hat, während die Kleidung Dürers auf dem Hellerschen Altar (1508) mit dem auf dem Rosenkranzbilde in der Weite der Überärmel eine gewisse Gleichheit aufweist.

In den Vordergrund der Erörterung ist aber Heidrichs Behauptung zu stellen, die auf L. 185 publizierte Handstudie sei sowohl zu der Maria mit dem Zeisig von 1506 (Berlin) wie zu Dürers Selbstporträt in München benutzt; demzufolge sei dies letztere auch etwa 1506 gemalt.

Es handelt sich bei der Handstudie auf L. 185 offenbar um die linke Hand eines Mannes. Die Hand weist starke Knöchelbildung an den Gelenken, reichlich lappige Haut und ziemlich viele Falten auf den dünnen, langen Fingern auf. Sie ruht lässig auf dem Tisch und macht mit Daumen und Zeigefinger die charakteristische Zangenbewegung; die übrigen Finger sind aufgestellt, der kleine Finger ist etwas gehoben. Leider wird das obere Ende des Zeigefingers verdeckt. Die Hand der Madonna mit dem Zeisig ist dagegen abwärts gestreckt. Der Daumen greift



leicht in den Strauß, den ein Engel in seiner Linken darbietet, der Zeigefinger der Madonna berührt die beiden ersten Finger der Engelhand, die drei andern fleischigen Finger liegen aneinander an. Ähnlichkeiten in der Bewegung finden also lediglich in der Zangenstellung, im Abstand des dritten Fingers vom zweiten statt, während die drei letzten Finger anders gelagert sind. Will man beide Hände (die Studie und die Linke der Madonna) aus dem Bewegungsmotiv heraus in Verbindung setzen, so ist die Möglichkeit dazu vorhanden. Es fragt sich aber, ist die Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß Dürer sich die Mühe genommen hat, eine männliche Handstudie für eine Frau umzuarbeiten, obwohl er die ganze übrige Figur ohne Frage nach dem Modell gemalt hat? Die Antwort auf diese Frage bietet die rechte Hand der Madonna. Diese schlanke und doch fleischige Hand weist nämlich eine nicht alltägliche anatomische künstlerische Schönheit auf: der vierte Finger ist ausgesprochen kürzer als der Zeigefinger. Wenn Dürer aber eine besonders schöne Frauenhand, die er auch ihrem Werte entsprechend sehr sorgfältig durchgearbeitet hat, als Modell besaß, dann sollte er, der so geschickte Künstler, sich abgemüht haben, aus — es sei hier zunächst in Heidrichs Sinne angenommen — seiner männlichen Hand die Linke der Frau zu entwickeln, nur weil die Hand eine ganz natürlich und schlicht gesehene Greifbewegung zu machen hat? Dürer hätte ferner, weil auf dem Madonnenbild die Hand abwärts und seitlich gewandt ist, eine ganz andere Muskellage als bei der ruhig aufruhenden und gerade fortgestreckten männlichen Hand beobachten müssen. Da die Madonna zwar eine anatomisch ungewöhnlich schön gebildete rechte Hand besitzt, die linke aber keine besonderen Eigenheiten im Bau aufweist, so kann man, das gebe ich zu, niemanden zwingen, die Handstudie L. 185 als irrelevant für dies Bild zu betrachten; während weiterhin niemand unmittelbar genötigt werden kann, seine Auffassung, die linke Frauenhand auf dem Madonnenbilde sei aus der linken Männerhandstudie entwickelt, aufzugeben, weil auch in diesem Falle anatomische Besonderheiten nicht geltend gemacht werden können. Aber wer diese Meinung festhalten will, der versäume nicht, sich die rechte Hand der Madonna genau anzusehen und die für einen ausgebildeten Künstler recht seltsame Handlungsweise, von dem vorhandenen Modell in einem einzigen, ganz alltäglichen Motiv Zuflucht zu seiner eigenen Person zu nehmen, sorgsamst zu überlegen.

Wie steht es nun mit der Hand Dürers auf dem Münchener Selbstporträt? Ist es erweisbar, daß die Studie L. 185 für dies Selbstbildnis gezeichnet wurde? Ganz allgemein kann man nur sagen, daß beide Hände die eines Mannes, und daß es sogenannte sensitive (nach Carus), langfingerige Hände sind, und daß beide die Zangenbewegung mit Daumen und Zeigefinger machen. Eine anatomische Merkwürdigkeit scheint sich am obersten Gliede des Zeigefingers von Dürers Hand in der starken Einziehung zu markieren, doch fehlt hier bei der Studie das Vergleichsmoment. Die Stellung der Hände weicht erheblich voneinander ab. Die Fingerhaltung der liegenden Hand auf der Studie ist eine ganz normale, während der Schluß der drei letzten Finger auf Dürers Selbstbildnis nicht von jeder Hand leicht, ich will sagen gewohnheitsmäßig gemacht wird, so daß hier der Studie gegenüber möglicherweise eine Besonderheit festzustellen wäre. Auch konnte Dürer die Zeichnung keineswegs als Studie zum Bewegungsmotiv seiner Rechten nehmen, denn in beiden Händen ist die Muskellage bzw. die Verkürzung ganz und gar nicht dieselbe. Es ist also erstens nicht zu beweisen, daß die Handstudie L. 185 als eine Studie nach Dürers Hand betrachtet werden muß und zweitens nicht, daß die Studie für diese Hand benutzt ist. Wenn Wölfflin von dieser Hand Dürers geistvoll als von einer gotischen Schönheit spricht, so klingt dies nach mehr als da-

hinter steckt. Wölfflin hat wahrscheinlich an die langfingerigen dünnen Hände, wie sie uns am bekanntesten aus Schongauers und ähnlicher Künstler Arbeiten sind, gedacht, aber diese unanatomischen Hände haben mit der von Natur schlankgliederigen und sorgsam der Natur nachgezeichneten Hand Dürers gar nichts zu tun. Jene Hände verhalten sich zueinander wie ein Phantasiewerk zur Wirklichkeit. Dürer besaß eben einfach die in Deutschland auch heute wahrlich nicht seltene lange, feinfingerige Hand, wie sie geistig feinfühligen Menschen so oft zu eigen ist. Wenn ich schließlich sagen darf, was ich persönlich hinsichtlich der Identität der Handstudie L. 185 und Dürers Hand glaube, so muß ich sagen, daß ich davon wegen der Hand auf dem Selbstporträt von 1493 überzeugt bin.

Wölfflin beschreibt das Münchener Selbstbildnis Dürers so anmutig, daß ich seine Worte hierher setze. Das Bild beherrscht unsere Vorstellung von Dürer durchaus, das edle Gesicht mit den langfallenden Locken, der große Ernst der weit geöffneten, ruhig blickenden Augen, die denkerhafte Stirn und die Fülle sinnlicher Empfindung in dem lebhaft geschwungenen, vollen Munde. Trotzdem hat man immer gefunden, daß dem Kopf das überzeugend individuelle Gepräge fehle. Und es genügt eine Vergleichung mit den älteren Selbstbildnissen, um zu erkennen, wie wenig Dürer hier auf die Nachbildung des Wirklichen ausgegangen ist. Er malt sich nicht wie er war, sondern wie er sein wollte. Die großen Augen hat er nicht gehabt; die seinigen waren klein geschlitzt, sie lagen flach und die Brauen gingen in hohem Bogen darüber hin. Die charakteristische Form der lebhaft gebogenen Nase spricht gar nicht mit. Hier ist alles im Sinne des feierlich Stillen genommen. Neuerdings ist dann auch nachgewiesen worden, daß die Proportionen mit den Normalproportionen Dürers in wichtigen Punkten übereinstimmen. — Diesen Ausführungen Wölfflins kann ich nur sehr bedingt beipflichten. Ich bemerke z. B. auf dem Bilde ganz deutlich die Erhöhung auf der Nase, die alle Dürerschen Porträts aufweisen und auch die unschöne Verdickung am Nasensteg, die ebenfalls stets zu sehen ist. Die Augen nebst Bogen sind allerdings etwas anders gebildet, „verschönt“. Die Augen scheinen aber eigentlich nur ein wenig größer zu sein, weil sie en face gestellt sind, und dadurch das Weiße des Auges stärker mitspricht, sie „größer“ erscheinen läßt. Daß die Augen sonst flacher im Gesicht Dürers liegen, als auf dem Münchener Selbstporträt, ist eine geradezu unrichtige Behauptung. Wie genau Dürer hier als Porträtist gearbeitet, bestätigt auch Ochenkowski. „Bei den Augen finden wir den bekannten Fehler Dürers wieder; das linke Auge liegt tiefer im Kopfe, das rechte flacher. (Dürer hatte anatomisch nicht ganz normale Augen. Der Verf.) Der Abstand der Irissterne von der Nasenwurzel ist nicht gleichmäßig, jedoch ist der etwas schielende Blick bei diesem Bildnisse wenig auffallend und nur bei einer sehr genauen Betrachtung wahrzunehmen.“

Weit interessanter als Wölfflins Ausführungen ist aber die von L. Justi aufgestellte Behauptung, daß wir in Dürers Selbstporträt einen „konstruierten Kopf“ vor uns sehen, eine Aufstellung, die um so anregender ist, als L. Justi behauptet, daß er „bei Porträts und dergleichen niemals das geringste von regelmäßigen Abmessungen bemerkt“ habe. Es hätte nahe gelegen, Dürers andere Selbstporträts darauf zu untersuchen. Dann hätte Ludw. Justi m. E. feststellen können, daß alle Selbstbildnisse Dürers diese „regelmäßigen Abmessungen“ aufweisen. Die Untersuchung wird allerdings dadurch erschwert, daß diese andern Bildnisse alle in einer dem Profil sich nähernden Haltung, also gedreht, dargestellt sind, aber hier kann ja die Rechnung einigermaßen dem Zirkel helfen. Die beigegebenen Abbildungen erhärten meine Annahme. Die Differenzen zwischen den drei Maßen, innerer und äußerer Augenwinkel, wie

Drittelpabstand sind keineswegs größer als bei dem Münchener Porträt. Ein Vergleich, geometrischer wie arithmetischer, mit der von L. Justi gegebenen Abbildung (Konstr. Figuren, S. 49), wird jeden objektiv nachprüfenden Fachgenossen überzeugen. Ich betrachte auf Grund der beigegebenen Abbildungen meine Behauptung, daß die auch von Thausing wahrgenommene Regelmäßigkeit im Münchener Bildnisse Dürers bedingt ist durch die dem Antlitze des Künstlers eigene Ebenmäßigkeit der Gesichtszüge; nur das eine gebe ich zu, daß Dürer dieses Gleichmaß seiner Züge in diesem Falle etwas schärfer betont hat. Dürer war ein schöner Mann, wußte dies und freute sich in ganz natürlicher Weise daran. Ochenkowski hat seinerseits ganz richtig auf die Verwandtschaft des Dürerschen Selbstbildnisses in München mit dem auf dem Rosenkranzbilde hingewiesen. Hier wäre auch an die Übereinstimmung mit dem Porträt auf den Flügeln des Jabachschen Altars zu erinnern. Wann und wo ist das Münchener Bildnis entstanden? —

Ochenkowskis Untersuchungen haben die Tafel, auf der das Bild gemalt ist, als Pappelholz dargetan, die Wahrscheinlichkeit, daß der Meister das Gemälde in Venedig geschaffen hat, ist damit einigermaßen erschüttert. Ein brauner Rock war ferner am Ende auch in Deutschland zu kaufen, da Augsburg wie kein anderer Ort große Färbereien für gelieferte Rohstoffe besaß. Sollte der Jabach-Altar für 1503—1505 richtig datiert sein, so möchte ich, mit Thausing, am ehesten für diese Zeit eintreten. Allerdings komme ich nicht leicht über van Manders Bemerkung weg, der das Bild in Händen gehabt hat und schreibt: „... doe ik daer was to 1577, het selfde was gedaen (als ick meen) to 1500 doe hy ontrent 30 Jaer oudt was“. Also damals hat Mander seiner Erinnerung nach die Jahreszahl 1500 gelesen, eine merkwürdige Übereinstimmung mit der heutigen modernen Aufschrift. Als besonders wichtig scheint es mir übrigens nicht, ob das Bild 1503 oder 1506 in Nürnberg oder in Venedig entstanden ist. Da L. Justi auch zugesteht, daß unmittelbar nach Dürers Rückkehr von Venedig eine irgend auffallende Veränderung in seinen Proportionsstudien nicht eingetreten sei, so konnte auch die angebliche Konstruktion dieses Selbstbildnisses von Wölfflin nicht dafür ins Feld geführt werden, daß in dem Münchener Porträt der „Dürer der venezianischen Briefe“ vor uns stehe.

Ohne mich weiter auf L. Justis Untersuchungen über Dürers Proportionsstudien jetzt näher einlassen zu wollen, möchte ich doch ganz allgemein bemerken, daß ich auch in diesem Falle mich zu Thausings zwar nüchtern aber gut sachlich-wissenschaftlich und sachlich-künstlerisch vorgetragenen Ansichten bekenne. Diese gehen — mit zwei Worten sei es gesagt — dahin, daß Dürer der Theoretiker von Dürer dem Praktiker streng zu sondern sei. Ehe ich darauf eingehe, sei ein kurzer historischer Rückblick gestattet. Ich bilde hier den Kopf des Adam vom Bamberger Dom und den Kopf eines Wohlgemuthschen Bildes in München ab, und weise auf eine ebenmäßig aufgebaute nackte Mädchenfigur, in Elfenbein geschnitzt, von etwa 1420—50 in München (die Erbsünde) hin. Da ich an anderer Stelle auf kunstgeschichtliche Fragen dieser Art einzugehen beabsichtige, so begnüge ich mich hier mit dem Hinweis, daß also ganz offensichtlich jedenfalls schon jahrhundertlang eine klare Proportionalität in der Kopfbildung in den deutschen Werkstätten bis zu Dürers Lehrer hin bekannt war. Der Vollständigkeit halber sei auch auf Villard de Honnecourts Skizzenbuch, Tafel XXXVII, verwiesen; ed. Lassus (1858). Auf Tafel XXIV und XXVI derselben Ausgabe finden wir sogar geometrische Zeichnungen für einen proportionalen Aufbau der ganzen, achtköpfigen Körper. Es lassen sich also die von L. Justi für Dürer beanspruchten Proportions-schemata auf Werke des 13. Jahrhunderts in annähernd ähnlicher Weise anwenden. Namentlich stimmen die Kopfhöhen, die

Begrenzungslinien des unteren Brustmuskels, die Lage der Brustwarzen und die der Knie (vgl. z. B. den Adam in Bamberg, die „Kirche“ in Straßburg, die alte Fürstin in Naumburg usw.). Da L. Justi (wie auch Ochenkowski) zugeben muß, daß Dürer verschiedene Schemata angewendet hat, die sich von einem gedrungenen Körperbau zu einem schmäleren verändern, so wird er auch für andere Kunstperioden Abweichungen von einem Schema schlechthin konzedieren müssen. Ich bemerke aber ausdrücklich, daß ich persönlich hinsichtlich des künstlerischen Schaffens der Meister des 13. Jahrhunderts und anderer Zeiten im Prinzip an gar keine anderen Konstruktionen glaube, als an die, welche auch heute noch, und zwar einfach aus der Natur der Sache heraus, von allen Künstlern für Figuren angewendet werden. Andererseits ist zu beachten, daß Künstler neben Dürer, wie etwa Brüggemann, ähnliche „Konstruktions“gedanken hegten wie Dürer, ohne daß eine Kenntnis der Theorien des Meisters von Nürnberg erweisbar wäre; denn das Studium der Dürerschen Stiche würde nicht ausgereicht haben, weil Dürer in seinen Kunstwerken sehr verschiedene Schemata aufgestellt hatte.

Für Dürer nehme ich, abgesehen von einzelnen besonderen Fällen wie z. B. für die Wiener Zeichnung von 1501, eben dasselbe freie Schaffen als Tatbestand an, nur hat sich in Dürer der Theoretiker kräftiger als bei seinen Fachkollegen geführt — wie es scheint; denn Dokumente wie Villard de Honnecourts Skizzenbuch und Roritzers Buch „von der Fialen, Gerechtigkeit“ müssen uns auch bei derartigen Schlüssen etwas bedenklich gegenüber dem Zahne der Zeit machen. Wie L. Justi für Dürers „Großes Glück“ und für die „Eva“ von 1507 eine „Konstruktion“ annehmen kann, entzieht sich, abgesehen von anderen Fragen, bei den starken Körperdrehungen bzw. Überschneidungen meinem Verständnis für die praktische Arbeit eines Malers. Dürer hat uns m. E. auch ganz deutlich gesagt, daß er nur einen, seiner Meinung nach allerdings in Italien begonnenen historischen Prozeß fördern wolle, wenn er bemerkt, „denn was sich vor anderthalbhundert Jahren (also seit etwa 1350, ein andermal schreibt er aber auch, daß diese Kunst vor 200 Jahren von den Walchen wiedererfunden) wieder angefangen hat; aber die solches wieder angefangen, haben uns nichts aufgerissen und schriftlich an den Tag gebracht... solches hat mich beides bewegt, daß ich unterstanden hab, (wenn) nach folgte Meinung fürzulegen“. Wie Dürer Theorie und Praxis im allgemeinen getrennt und wiederum aufeinander bezogen wissen wollte, erfahren wir weiterhin bei unvoreingenommener Lektüre seiner Schriften. Er schreibt bekanntlich: „In diesem ist aber mein Meinung nit (!), daß ein Idlicher allweg sein Leben lang messen soll. Aber dorzu ist dies Nochsreiben gut, so du Solchs gelernt hast und wol auswendig kannst, das dich wissenhaft macht, wie ein Ding sein soll. Dann ob dich dein Hand in der freien Erbet verführen wollt durch die Schnelligkeit der Erbet, so werd dir dann dein Verstand durch ein recht Augenmoss (!) und durch die gewahnt (!) Kunst, daß du gar wenig fehlst, und macht dich gewaltig in deiner Erbet und benimmt dir den großen Irrtum, und erscheint allweg dein Gemäl der Gerechtigkeit gemäss. Aber so du kein rechten Grund hast, si ist es nit mügen, daß du etwas Guts machst, du seiest der Hand so frei als du wöllest.“

Obwohl zugegeben ist, daß Dürer, da die Ansichten in ihm sich langsam klärten, auch Aussprüche getan hat, die schärfer die Wichtigkeit der theoretischen Studien betonen, so resumiere ich mich dennoch dahin: daß der Künstler Dürer die Theorie der Proportionen (wie etwa die Anatomie in anderer Hinsicht) als einen Teil des künstlerischen Wissens betrachtet habe, der dem Maler bei der technischen Bewältigung seiner Aufgaben eine mit der wachsenden manuellen Geschicklichkeit stetig „unwillkürlicher“ werdende Hilfe sein solle; denn ein Künstler, sagt der Altmeister, „geusst genugsam heraus, was er lange Zeit von aussen hineingesammelt hat“. —

# MISZELLEN .....

## EINE HANDZEICHNUNG GRECOS IN DER ALBERTINA?

Die in der vorletzten (März)-Nummer der „Monatshefte“ von Meder als eine Arbeit Grecos veröffentlichte Handzeichnung aus dem Besitz der Wiener Albertina bedarf doch wohl „weiterer Beweise für ihre Echtheit“ als Meders kurze Bemerkung, er erkenne darin „alle Eigentümlichkeiten und Schrullen des Meisters, doch ohne die krankhaften Steigerungen“. Wir vermögen in diesem Blatt, das den wirklichen Schwung Grecos vermissen läßt und in vielem kleinlich und flau wirkt (so in der Gestalt des Evangelisten Johannes), nicht die Hand Theotokópulis zu erkennen und vermuten vielmehr, daß es in den Kreis der Schüler Correggios, der Manieristen von Parma, Bedoli und Parmigianino, gehört. Es besitzen ja diese Künstler in Formbildung, Farbgebung und Landschaftsbehandlung mehr als einen Berührungspunkt mit Greco, so daß Meders Behauptung an und für sich wohl verständlich ist.

A. L. Mayer.

## FLÄMISCHE KÜNSTLER IM AUSLAND.

Die Belgier sind eifrig bemüht, die Bedeutung ihrer Landleute, die aus der Heimat in andere Länder aus freien Stücken oder durch besondere Umstände gegangen sind und sich dort betätigt haben, hervorzuheben und kunsthistorisch den Anteil festzustellen, welchen sie im Auslande an Arbeiten gehabt, deren Verdienst oft andern zugeschrieben worden ist. Insoweit es sich bei solchen Richtstellungen nicht um bloße Eitelkeit handelt, ist es nur gerecht, den Belgiern das einzuräumen, was ihnen zukommt, besonders wenn sie das Ursprüngliche in ihren Arbeiten im Auslande beibehalten und nicht der Eigenart anderer Milieus geopfert haben.

Zweifellos ist die Verwendung flämischer Künstler in Italien, Frankreich, Deutschland Holland historisch festgestellt, und zwar waren es nicht bloß Mitarbeiter, sondern Männer mit eigenen, selbständigen Konzeptionen. So wirkte Claus Sluyter, † 1405, in Dijon, wo er 1389 als Nachfolger Jean de Marvilles u. a. an der Karthause von Champmol und am Grabmonument von Philippe le Hardi tätig war. Claus de Werwe, welcher letzteres fertigstellte, war gleichfalls Belgier. Der Lütticher Besche wirkte am Bau der Kathedrale von Upsala, Egide van den Block aus Mecheln an Bauten in Danzig, wo sein Landsmann Anton

van Oberbergh das Rathaus fertigstellte, und am Zeughaus als Baumeister. Letzterer hat auch in Thorn das Rathaus erbaut, sowie an den Befestigungswerken mitgewirkt.

Welche Tätigkeit der Mechelner Alexander Colin (1527—1612) in Heidelberg entwickelte, wo er am Otto-Heinrichsbau des Schlosses als Baumeister und in Innsbruck, wo er als Bildner am Maximiliansdenkmal in der Hofkirche daselbst von 1558 bis 1566 arbeitete, ist bekannt. Von ihm ist die kniende Erzstatue des Kaisers, dessen Ähnlichkeit unverkennbar ist, sind die ebenfalls in München gegossenen Figuren der vier Kardinaltugenden, sodann jene zwanzig Marmorreliefs, welche die Heldentaten des Kaisers und die wichtigsten Vorgänge aus dessen Leben von 1447 bis 1516 (der Kaiser starb 1519) schildern, und die Thorwaldsen als das Vollendetste in ihrer Art erklärte. Colin erhielt für jedes der Miniaturreliefs 240 Gulden. Außerdem stammen von ihm das Grabmal des Erzherzogs Ferdinand II. (gest. 1595), bei Lebzeiten desselben gearbeitet, in der Silberkapelle der Hofkirche in Innsbruck, mit den Wappen der österreichischen Länder, vier Reliefs, Taten des Erzherzogs darstellend, sodann das Grabmal der ersten Gemahlin desselben, Philippine Welser, mit zwei Reliefs. Während das Maximiliansmonument 1572 fertig war, wurden die letzteren Grabmäler erst 1583 vollendet.

In Bayern wirkte der Bildhauer Adrien de Vries, von dem u. a. der Herkulesbrunnen in Augsburg ist, besonders aber Peter de Witte aus Brügge, 1540—1622. Der vor der St. Michael-Hofkirche in München stehende Erzengel Michael ist nach einer Zeichnung des Künstlers, der sich Peter Candid nannte, gearbeitet. Von ihm ist der Entwurf zu der Mariensäule in derselben Stadt. Zur Erinnerung an den Sieg am weißen Berg 1620 errichtet, trägt sie oben die Jungfrau als Schutzpatronin Bayerns und an den Ecken vier Ungeheuer: Pest, Krieg, Hungersnot und Ketzerei. Witte hat sodann mit H. Schön von 1612—1619 an dem alten Residenzschloß unter dem Kurfürsten Maximilian I. gearbeitet.

Die Börse des Gresham in London, welches Gebäude 1569 nach dem Modell der Antwerpener errichtet wurde, ist von dem Baumeister van Paeschen hergestellt. In Holland ist die Dekoration des alten Stadthauses von Amsterdam, jetzt königliches Palais, von Artus Quellin d. Ä., 1609—1668. Das Brüsseler Cinquantenaire-Museum besitzt die Skizzen zu dieser Dekoration, zwei Giebel, welche

die Seemacht und den kolonialen Reichtum Hollands schildern, ferner Basreliefs: Mars, Diana, Apollo mit der Schlange Typhon kämpfend, Maas und Scheide, Nymphen und Tiere. Der Mechelner Bildhauer Rombaut Verhulst ist der Autor der Grabmäler der Admirale Tromp, de Ruyter und van Ghendt. Der Bildhauer Francois Duquesnoy, 1594—1644, von dem sich Arbeiten in Rom, Wien, London, Paris befinden, schuf u. a. das „Engelkonzert“ in der Apostelkirche zu Neapel in der Kapelle des Kardinals Filomarini, sowie die hl. Susanna in der Kirche S. Maria di Loreto in Rom, die Statue des hl. Andreas in der Peterskirche daselbst. Der Antwerpener Sebastian Slodtz, 1655—1726, arbeitete in Rom, besonders

aber für Louis XIV. im Versailler Schloß, wo er die Basreliefs der Kapelle fertigte, am Apollobassin diverse Gruppen, die im Louvre befindliche Statue des Hannibal u. a. m.

Es würde zu weit führen, alle belgischen Künstler hier namhaft zu machen, welche für den prunkliebenden König von Frankreich als Baumeister, Bildhauer, Medailleure und Dekorateurs tätig gewesen sind; sie werden sich wohl meistens mit bescheideneren Rollen begnügt und sich den Plänen untergeordnet haben, die von den führenden französischen Künstlern konzipiert wurden. Aber daß von diesen zahlreiche Mitarbeiter aus Lüttich, Antwerpen, Mecheln usw. zugezogen worden sind, ist Tatsache und spricht für deren Begabung und technische Zuverlässigkeit. F. Marcus.

## REZENSIONEN .....

**MAX CREUTZ, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln 1910, Dumont-Schaubergsche Buchhandlung.**

Das Buch beginnt nach einer kurzen Einleitung, die den Stil des karolingischen Kunstgewerbes erörtert, die Geschichte der plastischen Entwicklung mit dem Bernwardkreis, innerhalb dessen der Übergang vom „weichen antikisierenden“ zum „linearen Stil“ an dem Verhältnis der Darstellungsweise an Tür und Säule Bernwards dargelegt sind. Allein gesichert kann diese Entwicklung nicht erscheinen, da man anstatt an ein Nacheinander derselben Stilbewegung auch an ein Nebeneinander zweier von verschiedenen Punkten resipierender Stile denken kann, namentlich bei einer so eklektischen Kunst, wie die Bernwards es notwendig sein muß, da sie sich nicht um einen Künstler, sondern um einen Mäzen gruppiert. Es folgen ottonische und heinriczische Werke, größtenteils der Kleinplastik, schließlich Gravierarbeiten, unter denen die Aachener Schlüssel mit der Ursula-Legende stilistisch wie ikonographisch gleich interessant ist. Der folgende Abschnitt gruppiert die Entwicklung vom 11. bis zum 12. Jahrhundert um die Gestalt des Rogkerus von Helmershausen, und führt sie an Hand der beiden großen Hildesheimer Reliquenschreine sehr anschaulich über ihn hinaus. Der Verfasser hebt die Unsicherheit in bezug auf das Oeuvre des Rogkerus gebührend hervor, besonders in der Frage des Abdinghofer Tragaltars, dessen starkes Temperament zu dem ziemlich klobigen Stil des urkundlich verbürgten Werkes überhaupt nicht recht passen will. Die Lesung der

römischen Ziffern als Datum muß allerdings, trotz der interessanten Folgerungen, die Verf. an seine Lesart derselben knüpft, noch offen bleiben, da der Gedanke an eine Inventarnummer oder etwas ähnliches vorläufig wenigstens nicht widerlegt werden kann. Überhaupt ist es durchaus notwendig, sich das Hypothetische in der geistvollen Konstruktion dieses Meisters, vor allem in seiner Identifizierung mit dem Theophilus der Schedula stets gegenwärtig zu halten. Schon Rosenberg hat hier gewarnt<sup>1)</sup>. Es ist doch sehr verdächtig, daß das „Qui et Rugerus“ erst so spät auftaucht; ein Literarhistoriker würde es wohl kaum als stichhaltige Autorbezeichnung anerkennen wollen. Es wäre vielmehr notwendig, die Gegenmöglichkeit in Betracht zu ziehen und spätere Kunsttheorien daraufhin durchzusehen, welchem „Rugerus“ man wohl eine solche Schrift hätte damals zuweisen können<sup>2)</sup>. Verf. gibt dem Rogkerus außerdem noch eine sehr zentrale Stellung und macht — in sich stilistisch nicht sehr einheitliche — Werkstätten in Hildesheim, Fritzlar und Paderborn direkt, in Köln indirekt von ihm abhängig. Es folgen zwei kleinere Exkurse über Buchmalerei und Wandteppiche, beide gleichfalls

(1) Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst. Niello, Frankfurt a. M., 1908, S. 13 ff.

(2) Wäre es unmöglich, daß jener Unbekannte, der diese flüchtige Identifizierung „Qui et Rugerus“ im 17. Jahrhundert hinwarf, dabei an Rogier van der Weyden gedacht hätte? Vasari nennt „Rugieri de Bruggia“ Überlieferer des Eycschens Arcanums der Ölmalerei. Lessing glaubt diese Technik bereits beim Theophilus zu finden („Vom Alter der Ölmalerei“) und zitiert dabei geradesu (Anm. G) jene Vasari-stelle. Mir scheint die wissenschaftliche Spielerei einer Identifizierung beider Persönlichkeiten (etwa als hätte Rogier sein Geheimnis durch die „Schedula“ überliefert) ganz im Sinne jener skrupellosen Zeit.

nur in Beziehung zu Rogkerus behandelt, was für die Halberstädter Teppiche eine etwas frühere Datierung ergibt. Übrigens wäre es interessant gewesen, wenn Verf. einer auch sonst gegebenen Anregung, die Wandteppiche und Wandmalerei in Parallele bringt, weiter nachgegangen wäre. Er wäre dann auf das aller romanischen Kunst zugrunde liegende Stilproblem, nämlich ihr Verhältnis zum Zweck gestoßen. Die Buchmalerei erscheint auf 3 Seiten etwas gar zu stiefmütterlich behandelt.

Der folgende Abschnitt bespricht zunächst, den vorhergehenden Kapiteln parallel gehend, die Großplastik. Beginnend mit den Reliefs von Werden und der Madonna des Essener Domschatzes wird die Entwicklung bis zu den Reliefs der Münsterer Mauritakirche, deren Publikation äußerst dankenswert ist, zu der Merseburger Grabplatte und dem Wittekind-Monument in Enger geführt, das man allerdings doch wohl erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts wird ansetzen können. Gesondert werden die Externsteine und die Quedlinburger Äbtissinnengräber behandelt, für die letzteren zieht der Verfasser einen westfälischen Grabstein von unbedingter Stilverwandtschaft mit heran. Die Frage nach den künstlerischen Beziehungen zwischen Sachsen und Westfalen hätte allerdings auf breiterer Basis erörtert werden müssen, ebenso wie die Abgrenzung des zur Diskussion stehenden Gebietes überhaupt. Jetzt erscheint die Nichterwähnung der Lübecker Tongruppe und anderer Werke ziemlich unmotiviert. Angeschlossen sind Madonna und Tympanon des Erfurter Domes — es handelt sich aber doch wohl um einen Altaraufsatz — und die Gröninger Empore, die zu einem kurzen Schlußkapitel: „Die romanische Plastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts“ hinüberführen. Sein Schwerpunkt wird auf die Frage der byzantinischen Anregungen und die Selbständigkeit ihrer Verarbeitung in Norddeutschland gelegt. Warum hier aber gegen Goldschmidt polemisiert ist, der doch ebenfalls die byzantinischen Vorbilder als Anregungen zum selbständigen Schaffen wertet („erst mit ihrer Hilfe schöpfte man freier aus der Natur“), ist unerfindlich. Der plastische Höhepunkt wird im Erfurter Wolframus gesehen.

Man muß dem Verfasser Dank wissen, daß er eine im einzelnen noch so wenig untersuchte Entwicklung, wie die vom ottonischen zum eigentlich romanischen Stil überhaupt einmal zur Diskussion gestellt und ihre Werke chronologisch gegliedert hat. Im einzelnen bleibt manche Frage unerörtert, mancher Widerspruch erlaubt, vor allem auch stilgeschichtlich, da die bestimmte Problemstellung

und Gliederung, die der Titel fordert, nicht ganz durchverfolgt erscheint. Ein Register wäre bei der großen Zahl der behandelten Denkmale sehr wünschenswert gewesen. Auf die Abbildungen, größtenteils nach schönen Aufnahmen Dr. Stödtmers, und ihre Auswahl ist großer Wert gelegt. Der Druck mit Behrenstyp ist musterhaft.

Ernst Cohn-Wiener.

**PIERRE PAUL PLAN, Jacques Callot, Maître-Graveur (1593—1635). Brüssel, G. Van Oest & Co.**

Das großartige Tafelwerk, auf dessen damals bevorstehendes Erscheinen ich vor einem halben Jahre an dieser Stelle aufmerksam machen konnte<sup>1)</sup>, liegt schon jetzt vollständig in fünf Lieferungen vor. 100 prachvolle Tafeln illustrieren den Text und den Katalog. Ausstattung und Material sind mustergültig. Die 282 (Meaume zählt 882 Blatt!) Abbildungen in Heliotypie (Lichtdruck), denen noch zwei nach gestochenen Porträts Callots beigegeben sind, kommen bisweilen der Feinheit der Originale so nahe, daß man Original und Reproduktion miteinander verwechseln könnte. Viel trägt hierzu der sehr glücklich gewählte gelbliche Ton und die ausgezeichnete Qualität des Papiers bei. Nur hin und wieder läßt selbst hier, wo doch äußerste Sorgfalt auf treue und mustergültige Wiedergabe angewandt ist, der Hintergrund an Schärfe zu wünschen übrig. Das gilt z. B. von Plan Nr. 255 (die Kerzen), 436, 453, 882 (der Hügel) und 877 (die Architektur) u. a. Hier sind statt feiner Umrisslinien nur weiße Stellen. Auf anderen Blättern verschmelzen die bei Callot stets deutlichen Kreuz- und Quer-(Gitter-)Schraffierungen zu schwarzen Flecken. Es soll hiermit weniger ein Tadel ausgesprochen, als einmal festgestellt werden, wie schwer auch der vollkommensten Technik die Wiedergabe unendlich zarter und weich verschwimmender Linien derartiger Radierungen stets fallen wird. Oft mag das auch an dem Erhaltungszustand der Vorlagen selbst liegen.

Daß eine Menge Seltenheiten abgebildet worden sind, ist höchst dankenswert. Wünschenswert wäre die Maßangabe, ob Originalgröße, ob verkleinert usw. gewesen. Auch ist es recht schade, daß gar keine Zeichnungen wiedergegeben sind. — Plan gliedert den sehr umfangreichen Stoff in vier Abschnitte. Wir werden in geschickter, rasch voranschreitender und höchst lebendiger, ja temperamentvoller Darstellung, die in den Hauptlinien

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV. Jahrgang 1911, Heft 9.

der grundlegenden Arbeit Meaumes folgt, über alles irgendwie Wichtige und über alles Tatsächliche aus Leben und Werk des Lothringer Meisters anschaulich unterrichtet. Die zugrunde liegende Literatur ist im allgemeinen gut durchgearbeitet. Es werden überall die nötigsten literarischen Quellen, wenn auch nicht erschöpfend, angegeben. Meine 1909 erschienene Monographie scheint der Verfasser gar nicht zu kennen (wenigstens nimmt er nirgends Bezug darauf, obwohl nach einem Passus des letzten Absatzes, S. 30, der Text im Jahre 1910 geschrieben worden ist). Auch die in vielen Zeitschriften zerstreut erschienenen Aufsätze werden nur ausnahmsweise erwähnt. Andererseits lernen wir aber einige bisher weniger oder gar nicht bekannte Schriften kennen: das ist die Studie von Léon Gozlan im „Artiste“ des Jahres 1839 (S. 9), der Sonderdruck A. Houssayes mit zehn Callotschen Radierungen in der „Librairie à Estampes“ (S. 6) und der Bericht Jean Dolents „Avant le Déluge“, Paris 1871, über eine Ausstellung in der Sammlung Dutuit (S. 14 und 19).

Über Herkunft und Vorfahren, Name und Familie Callots erfahren wir Ausführliches. Erhebliche, bisher unbekannte biographische Tatsachen werden aber nicht beigebracht. Abweichend von der Mehrzahl neuerer Forscher hält Plan (wenigstens auf dem Buchtitel) nicht 1592, sondern das Jahr 1593 für Callots Geburtsjahr. Mir scheint die Inschrift auf dem Grabe keinen Zweifel zuzulassen. Danach ist Callot 1592 geboren. Plan meint, der Streit über das Geburtsjahr sei von keiner Bedeutung: „Callot est né à la gloire à Florence en 1617, où parurent les Caprici“ usw. — Die Flucht mit den Zigeunern verweist Plan ins Gebiet der Legende. Die Blätter der „Zigeuner“ seien Produkte der reinen Phantasie und nicht etwa eigener Erfahrung (S. 17). Auch an der Bekanntschaft mit Canta Gallina, die Baldinucci ausdrücklich bezeugt, zweifelt Plan anscheinend. Dessen sowie Tempestas Einflüsse sind aber schon rein stilistisch sicher erweisbar. M. E. wären von den römischen Arbeiten, in denen Plan mit Recht noch nicht die Klaue des Löwen spüren will, immerhin die „Grablegung“ nach Salimbeni und das große „Ecce Homo“ als unbedingte Meisterwerke des Stichels hervorzuheben gewesen. Ob wirklich, wie Plan meint, uns nur ein Teil der in Rom entstandenen Arbeiten erhalten ist? — Mit Recht vermutet Plan, der auch an die abenteuerliche Liebesgeschichte mit Thomassins Frau nicht glaubt, in den „Curiosités galantes“, Amsterdam 1687, eine Fiktion, erfunden von A. Houssaye. Die hier angezogene Oper von Grétry kenne ich nicht. Dankenswert ist die

Wiedergabe aller auf jene Liebesgeschichte bezüglichen Stellen aus Houssayes bekanntem Buch. Daß die erwähnte Radierung von I. Silvestre, bezeichnet: „Demoiselle Cathérine Puttinger“ usw. nicht Callots Frau, die keine Kinder hatte, vorstellt (S. 9), ist dem Verfasser, der betont, daß die Inschrift nur auf den Abzügen des dritten Zustands sich befinde, ohne weiteres zuzugeben. Festzuhalten ist mit Plan, daß Callot Ende 1611 mit seinem Freund J. Henriot nach Florenz ging, wo er in G. Parigis Atelier Poccetti kennen lernte. In der Radierung nach Poccetti (Hölle und Purgatorium) sieht Plan Zusammenhänge mit Brueghel. Sie ist ihm die heidnisch-weltliche Interpretation des Themas (S. 11). Interessant sind Plans Mitteilungen über die „Wunder der Annuntiata“ (S. 11, Anm.). Auf dem zweiten Blatt dort ist nach Plan eine Vorläuferin der Guillotine dargestellt! — Daß die „Zwischenspiele“ nicht nach Canta Gallinas, sondern Callots eigener Zeichnung entstanden sind, scheint mir im Gegensatz zu Plan sicher<sup>1)</sup>. Mit Recht geht Plan (S. 13) auf die beiden Fassungen der „Versuchung des heiligen Antonius“, die Teniers u. a. beeinflußt hat, ausführlicher ein. Hier offenbare sich Callots rein intellektuelle Sinnlichkeit im Gegensatz zu Brueghel (S. 14). — Der „Impruneta“ sollt Plan höchstes Lob. Ein Meisterwerk sei sie, „unique dans l'histoire de l'art“ (S. 14). Hier sieht er in Callots Genie vorausweisend einen Vorläufer („créateur“) der Eisen und Moreau, zurückweisend einen Zusammenhang mit Jean Cousin und Bernhard Salomon („le petit Salomon“), Franzosen, denen Callot ebensoviel wie den Italienern zu verdanken habe. Worte hoher Bewunderung findet Plan auch für das Hauptmoment, das dieses und andere Blätter charakterisiert: die Kunst der Gruppierung, ohne zu isolieren. Die äußeren Lebensumstände, die Callot schon 1621 nach Nancy zurückriefen, werden von Plan richtig und ihrer Bedeutung nach hervorgehoben. Übrigens bezeugt ein bei Gualandi „Memoires“ II, S. 125 publizierter, von Guhl (Kunst und Künstler des 17. Jahrhunderts) übersetzter Brief Callots an D. Pandolfini, daß er vor August 1621 mit dem Vicomte de Toul dorthin zurückgekehrt war. — Hier in seinem Vaterlande geht es Callot fortan so gut, daß Plan das bekannte Sprichwort umkehren will.

In den „Bettlern“, die wie die „balli“ „d'inspiration purement italienne“ seien, will Plan nicht das Beste aus Callots Oeuvre sehen, mehr „des hors d'oeuvres“ — trotz völliger Meisterschaft und

<sup>1)</sup> Siehe z. B. die schöne Vorzeichnung zum I. Intermede in Berlin, K. K.



völliger Beherrschung der Technik (S. 16). Plan meint, daß die „gobbi“, jene ergreifende Synthese menschlicher Entstellung und Armut, die auch an Bosch denken läßt, von Brueghel und von den „songes drôlatiques“ beeinflusst seien (S. 16, Anm.). Von den „Landschaften“ betont Plan zu Recht, daß sie frei sind von jeglicher Sentimentalität. Plan weist den Vorwurf, daß die Natur Callot nicht angezogen habe, aber zurück und schränkt ihn dahin ein, daß die Landschaft für Callot „n'a que l'importance d'un décor“. Callots eigentliche Welt sei die der Bewegung der Masse und der „guignols humains“ (S. 17). — Soviel ist ganz sicher zuzugeben, was auch Plan betont: Callot sieht stets mehr das Pittoreske der Erscheinungen, nicht das Grausame der tatsächlichen Vorgänge. — Daß Callot in Nancy jene Inschrift, von der Plan S. 20 spricht, auf zwei Kupfergrabplatten Heinrichs II. radiert hat, teilt schon Meaume mit (Auszug aus den Hofzählamtsrechnungen). Die Frage, ob Callot die Blätter zu La Rochelle und Ré auf eigenen Antrieb oder auf Bestellung Ludwigs XIII. gearbeitet hat, was streitig war, entscheidet Plan mit Recht zugunsten der letzteren Annahme (S. 23). Die Zeichnungen zu Breda dagegen sind an Ort und Stelle gemacht, die Radierung ist, wie Plan hervorhebt, erst in Nancy ausgeführt worden. — Im weiteren Verlauf seiner Untersuchung weist Plan auf die Bedeutung der Festspiele und auf die beiden bekannten Versuche Callots im „Hell-Dunkel“ hin. Neu ist schließlich die Mitteilung, daß Callot die Blätter der „Münzen“ auf Bestellung Gaston d'Orléans verfertigt habe.

Das sind einige Stichproben aus dem reichen Inhalt des Planschen Textes. Er trifft, im wesentlichen als Einführung und erklärender Hinweis auf die Tafeln anzusehen, in allem die wünschenswerte Mittellinie. In allen Hauptpunkten wird man dem Verfasser beitreten müssen. Daß man in der ästhetischen und künstlerischen Wertung der einzelnen Arbeiten sehr oft abweichender Ansicht sein kann, ist eine Sache für sich. Ich habe Gelegenheit gehabt, auf besonders charakteristische Stellen hinzuweisen. Man könnte bisweilen glauben, daß Plan seinen Helden eher unter- als überschätzt. Man könnte z. B. aus den „Hinrichtungen“, auf deren sehr fesselnde Interpretation (S. 19) ich noch besonders hinweisen möchte, z. B. doch mehr als das bloß Pittoreske und das Erstaunliche dieses „coup de force“ herauslesen, in dem der Autor nach Plan: „s'est amusé à représenter tous les supplices en usage de son temps“ (S. 18). Man könnte in den „misères“ — die sicherlich auch von den Helmsuchungen, die die Heimat erfahren mußte,

erzählen, was Plan bestreitet — doch auch wohl mehr sehen als „des simples mais admirables tableaux amusants“ (S. 26) oder des „guignols amusants qu'on nous montre avec le talent le plus surprenant“, wie Plan will. Das sind aber Auffassungsfragen und gerade die sehr persönliche und höchst geistreiche Charakteristik und Pointierung Plans fesselt den Leser. Was ich aber vermisse, ist eine schärfere Darstellung und Analyse der Entwicklung des Callotschen Stils und eine Schilderung des historischen und kulturgeschichtlichen Hintergrundes.

Im fünften Abschnitt geht Plan noch kurz auf die Zeichnungen im allgemeinen ein, in denen Callot mehr als ein „Virtuos“ gewesen sei. Von den angeführten 330 Zeichnungen der Kollektion Santarelli ist jedoch eine große Anzahl m. E. auszuschalten. Ebensowenig stammen m. E. alle in dem angegebenen „Inventaire des dessins du Louvre“ usw. abgebildeten Zeichnungen von Callot. Die Frage, ob Callot gemalt habe, wird mit Recht verneint. Doch wird ihm, m. E. zu Unrecht, jene in Öl gepinselte Zeichnung des heiligen Sebastian (Louvre) zugesprochen. — Das Skizzenbuch der Albertina (herausgegeben von Thausing), ist sicher von der Hand Stefano della Bellas, was Plan dahingestellt sein läßt.

Im letzten Abschnitt gibt Plan einen kritischen Katalog aller von Callot selbst gestochenen und radierten Blätter. Zu den eigenhändigen Arbeiten rechnet er das sehr zweifelhafte Blatt M. 70, während er mit Recht die beiden Verkündigungen M. 73 und M. 74 und auch M. 882 ausscheidet. M. 903 scheidet Plan gleichfalls aus. Auch mir scheint letzteres Blatt zum mindesten zweifelhaft.

Im wesentlichen stellt sich der Katalog als ein abkürzender und berichtiger Auszug aus Meaumes grundlegendem Katalog dar. Die Plattenzustände und die Maße werden überall, sehr oft mit wichtigen Richtigstellungen und Ergänzungen der Angaben Meaumes, angeführt. Häufig findet sich eine kurze Notiz, ob und wo eine Zeichnung zu dem betreffenden Blatt vorhanden ist. Ein Verzeichnis der Tafeln ist im Anhang beigegeben.

Im einzelnen möchte ich zu dem Katalog folgendes bemerken (ich zitiere die Nummern Plans):

Nr. 4—9. „Les Mois“ sind nach Zeichnungen Josse de Mompers, nach solchen A. Collaerts gestochen.

Nr. 10—13. „Les Saisons“ nach Stichen Joh. Sadelaers, nach Gemälden Jacobo Bassanos.

Nr. 48. „Le petit ecce homo“ ist nach Vanni (s. Meaume, Additions).

Nr. 49. „La vierge et l'enfant à la cage“ ist sehr zweifelhaft. Mariette kennt es nicht.

Nr. 52—66. „Pompe funèbre etc.“.

Von den übrigen Stichen sind sechs nach Tempesta, fünf nach Schiainozzi und drei nach Mei Tienghi (s. M.).

Nr. 69. „Sainte Famille d'après Andrea del Sarto“. Nach M. ist im II. Zustand auch das Wappen verändert.

Nr. 70. „Le grand Ecce Homo“. M. kannte fünf Zustände.

Nr. 72—112. „Miracles de l'Annonciade de Florence“. Sie sind Christine von Lothringen gewidmet.

Edmund Bruwaert hat in einem Artikel der *Gaz. des Beaux-Arts*, April 1911, p. 261 ff.: „un livre de la Bibliothèque N. ayant appartenu à Jacques Callot et orné de ses dessins“ nachgewiesen, daß Titelblatt und die Verkündigung M. 75 auf einem Blatte gedruckt sind. Es sind also 42 Stiche. Das Buch ist das hier genannte und 1619 erschienene. Es enthält auch drei Zeichnungen von Callots Hand. Im III. Zustand der *Miracles* ist (s. M.) auch die Adresse ausgetilgt.

Nr. 124—128. „Joutes à cheval“ sind nach den maschinellen Plänen und Angaben Paris, aber nach eigenen Zeichnungen radiert.

Nr. 125. „Le char de Thétis“. M. kennt auch eine zweite, etwas veränderte Platte: Nr. 637 bis.

Nr. 128. „Vue d'ensemble de la fête“, zwei Zustände, der zweite retuschiert mit Adresse Rossis.

Nr. 133—148. „Principeaux faits etc. de Ferdinand de Medici etc.“. Zu Nr. 133, 138, 139, 140, 142, 143—45 gibt es unvollendete Probedrucke. Zu Nr. 138 auf der Rückseite der Katafalk und eine Landschaft. Von der ganzen Folge existieren neue Abzüge mit italienischer Schrift, numeriert 1—15 und bezeichnet „Matteo Roselli inv.“

Nr. 211. „L'assomption au chérubin“. Nach M. zwei Zustände. I. Oval in Punktierung.

Nr. 216. „L'éventail“. Ein III. Zustand kommt vor.

Nr. 255. „Catafalque de l'Empereur Mathias“. Der Katafalk geht nicht unter dem Namen „petit prédicateur“. Letzterer ist eine kleine Kopie im Gegensinn ohne den Katafalk.

Nr. 257—263. „Les sept péchés capitaux“, auch Stichelarbeiten!

Nr. 266—271. „La tragédie de Soliman“. Das Buch erschien schon 1619 in Venedig ohne Abbildungen.

Nr. 279. „Le moulin à eau“. Nach M. zwei Zustände. II.: bezeichnet „J. Silvestre cum pr. Reg.“, sehr verdorben.

Nr. 304—324. „Les gobbi“, im III. Zustand Nr. 19 statt 20.

Nr. 329—353. „Les Gueux“. Ursprünglich zu zwei und zwei abgezogen. Nur Titel und 331 mit Hintergrund.

Nr. 357—373. „Figures variées“. Nr. 3, 5, 7, 10 und 13 der num. Folge kommen nach M. ohne Hintergrund vor.

Nr. 434. „Le Martyre de St. Sébastien“. M. E. ist die Ölzeichnung im Louvre eine Kopie hienach (s. o.). Ein III. Zustand: „P. Mariette le fils“.

Nr. 483. „Le crucifiement“. Es ist die Kreuzerrichtung. Sie ist von J. Silvestre nach Callot radiert.

Nr. 489—491. „Les saintes antiquités de la Vosge“. Der Titel ist nach M. im Buch dreimal wiederholt.

Nr. 492—528. „Les Emblèmes de la Vierge“. Nach M. eine dritte Auflage des Buches bei B. Audran.

Nr. 573. „St. Francois d'Assisi“. Vielleicht besser mit dem Zusatz: „avec un livre“.

Nr. 575—577. „Les trois Sacrifices“. Die Angabe: „es sind Ovale“ wäre nötig.

Nr. 754—769. „Le Sauveur etc.“. Von vielen der „Apostelblätter“ gibt es drei Zustände.

Nr. 822. „Annonciation (2. planche)“. Auch Gott Vater erscheint oben in den Wolken.

Diese wenigen Berichtigungen sollen den Wert des Katalogs in keiner Weise herabsetzen. Bei den größeren Folgen, der „capricci“, der „balli“, der „Noblesse“ u. a. wäre aber wenigstens eine kurze Angabe jedes einzelnen Blattes nützlich gewesen. Wertvoll ist die chronologische Anordnung. Alle Arbeiten, soweit nicht Daten ausdrücklich angegeben sind, genau ihrer Entstehungszeit nach zu bestimmen, wird überhaupt unmöglich sein, ganz besonders die der Zeit in Nancy zwischen 1625—1629. Für mehrere Daten hat Meaume schon die Archivalien (Quittungen, Rechnungen) beigebracht. Ich möchte nur noch einige besonders umstrittene Verschiedenheiten in der Datierung feststellen. Der reifen Technik nach sind m. E. die verschiedenen „Madonnendarstellungen“ erst in Florenz entstanden, wofür auch die Vorlagen sprechen. Von der Folge der „Judith“ usw. müssen die ersten fünf Blätter noch in Florenz entstanden sein und nur der Rest, wie Plan will, in Nancy. Stilistisch stehen die „varie figure“ den „capricci“ so nahe, daß sie zeitlich kurz auf sie folgen müssen. Von den „Landschaften“ meint Plan, sie seien mit Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1623—1624 zu setzen. Mir scheinen sie den „varie figure“ so nahe zu stehen, und auch im Motiv so italienisch zu sein, daß sie wohl noch in die Zeit des Florentiner Aufenthaltes fallen. Lothringisches Papier kann Callot nach Florenz

bezogen haben. Zu den „balli“ und „gobbi“ entstanden die Zeichnungen noch in Florenz, wie die Zeichnungen zum mindesten zu „Pont Neuf“ und „Louvre“ noch in Paris entstanden sind. Aus den von Bruwaert veröffentlichten (s. o.) Zeichnungen scheint hervorzugehen, daß die „Predigt des Helligten“ und die des „Johannes der Täufer“ nicht vor 1624 entstanden sein können.

Alles in allem kann man das Prachtwerk nur wärmstens der Beachtung, ganz besonders von Seiten der Sammler, empfehlen. Hermann Nasse.

**ROBERT BRUCK, Die Sophienkirche in Dresden, ihre Geschichte und ihre Kunstschatze. 102 S., 64 Lichtdrucktaf. (Veröffentlichung des Vereins für Geschichte Dresdens.) Dresden 1912, H. von Keller.**

Die vorliegende Arbeit bietet mehr als ihr Titel erwarten läßt. Sie ist aus Veranlassung von Umbauten entstanden, die mit „Ausgrabungen“ verbunden waren. Diese hatte Bruck zu überwachen. — Bruck stellt zunächst die Baugeschichte der Kirche dar. „Die Sophienkirche ist die einzige Kirche Dresdens, von der trotz mehrfacher baulicher Veränderungen noch wesentliche Teile ihrer mittelalterlichen Gestaltung erhalten geblieben sind.“ Sie ist 1351 als Kirche des wohl vor 1265 gegründeten Barfüßerklosters errichtet worden. Der Wirkungsweise des Ordens entsprechend war sie von vornherein eine weiträumige Predigtkirche mit zwei gleich hohen, durch drei Pfeiler getrennten Schiffen. Dafür, daß hier die zweischiffige Anlage aus der Zeit der Erbauung herrührt, sprechen die zwei Chöre, welche mit drei Seiten eines nicht ganz regelmäßigen Achteckes die Schiffe abschließen. Seit etwa 1400 schließt sich an den Südchor die Begräbniskapelle einer Familie Busmann an. Bemerkenswert sind hier vor allem die Konsolen an zwei in den Winkeln der kleinen Choranlage aufsteigenden Diensten. Diese Konsolen werden von Bildnisbüsten getragen. Es sind Stifterbildnisse; die Dargestellten weisen sich durch eine Hausmarke als der Stifter Busmann und seine Frau aus. 1421 wurde die Kirche nach Westen verlängert und in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts scheint man sie neu eingewölbt zu haben. 1541 fielen nach Einführung der Reformation durch Heinrich den Frommen Kloster und Kirche an den Rat, welcher wahrscheinlich schon vorher den Klosterschatz bekommen hatte. Dabei hatten die letzten Mönche allem Anscheine nach die Reliquien aus ihren Behältnissen genommen und in einer

Gruft versteckt. Sie sind jetzt wieder aufgefunden und dem bei dieser Gelegenheit überhaupt wesentlich bereicherten Dresdner Stadtmuseum übergeben worden. Bei ihnen fanden sich zwölf kleine runde Perlmutterscheiben mit Darstellungen aus dem Leben Christi und aus der Legende; sie stammen zum Teil aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil sind sie auch älter. — Der Rat benutzte die Grundstücke nicht, wohl aber der Landesherr. Bis 1563 diente die Kirche als Zeughaus, dann allen möglichen Zwecken, welche mannigfache bauliche Veränderungen bedingten. 1599 bis 1602 wurde sie wieder zur Kirche umgebaut. Hierbei wurden die 73 vorhandenen Leichensteine abgezeichnet und numeriert. Während baulicher Arbeiten im Schloß und in der Schloßkapelle bat sich — 1602 — der Kurfürst die zeitweilige Überlassung der Kirche zu Hofgottesdiensten aus und Polycarp Leyser weihte sie als „Kirche zu St. Sophien“. Der Kurfürst dachte bei dem Namen nach seinen eigenen Worten an „die seelige und wahre sterbkunst“, während der Rat ursprünglich der Kurfürstinmutter Sophia ein Kompliment machen wollen, die dann auch der Kirche mehrfach ihre Gunst erwies. Nach Aufhören der Hofgottesdienste wurde die Kirche nur zu Begräbniszwecken benutzt. 1606 stiftete Sophie den Altar des Giov. Maria Nosseni. 1696 wurde der Kreuzgang abgebrochen und eine Sakristei erbaut. 1737 verlegte man den protestantischen Hofgottesdienst aus der Schloßkapelle in die Sophienkirche, welche damit sämtliche kirchlichen Ausstattungstücke der Schloßkapelle sowie die Glocken vom Schloßsturm übernahm. Für diese wurde nach George Bährs Entwurf ein Glockenturm errichtet. An der Westfront brachte man das „goldene Tor“ an, das den Eingang zur Schloßkapelle gebildet hatte. Jetzt steht es bekanntlich am Jüdenhof. Hier bringt nun Bruck Neues: Im Gegensatz zu den bisherigen Zuschreibungen von Gurlitt, Haendcke, Mackowaky u. a. glaubt er in dem 1554—1565 als sächsischer Hofsteinmetz tätigen Hans Kramer den alleinigen Urheber gefunden zu haben. Kramer, den Otto Richter als den Meister des mit H K bezeichneten Bünau-Reliefs aus der alten Frauenkirche nachgewiesen hat, ging von Dresden nach Danzig. Auf Grund des Vergleichs der ihm von Cuny zugeschriebenen Danziger Arbeiten und des Bünau-Reliefs kommt Bruck zur Annahme der Urheberschaft K.s für das „goldne Tor“. Dieses Resultat ist für die Geschichte der sächsischen Renaissance-Bildnerei doch so wichtig, daß eine ausführliche, noch genauer belegte Beweisführung an anderer Stelle wünschenswert erscheint. Mir persönlich

scheint z. B. der Zusammenhang zwischen dem Bünau-Relief und dem Relief an der Attika des Tores weniger eng als zwischen diesem und der Bautzner Rolandfigur, dem „Dutschmann“. Der wird dem Dresdner Bildhauer Christoph Walter II (so Gurlitt im Inventarisationswerk) zugeschrieben und ist 1575 oder 76 aufgestellt worden — also zehn Jahre nach Kramers Weggang von Dresden nach Danzig. — Bei den Veränderungen von 1737 erhielt die Busmannkapelle, welche nun zur Sakristei des Oberhofpredigers wurde, einen Altar von 1662 und einen Taufstein aus farbigen Steinen. 1772 begannen die Barbareien mit der Wegnahme des Maßwerks, der Pfosten und der Bleiverglasung aus den Fenstern. 1834 beraubten Arbeiten, die das Innere „freundlicher“ machen sollten, die Kirche manches wertvollen Kunstwerkes. Nach 20 Jahren schrieb man einen Wettbewerb für die äußere Umgestaltung aus, wobei der Rat und vor allem sein Baudirektor Eichberg durchaus moderne Grundsätze vertraten. Aber dem Siege des akademischen Rates verdanken wir das jetzige „gotische“ Aussehen, das die Kirche 1864—1868 nach Arnolds Plänen erhalten hat. 1910 machten sich wieder Arbeiten im Inneren nötig und hierbei fand man — es sind die von Bruck geleiteten Ausgrabungen — viele der alten Grabplatten und in den zahlreichen Gräften viele Wertgegenstände. Zur würdigen Aufstellung einiger fürstlichen Särge wurde nach Erlweins Plänen eine Krypta gebaut. — Soweit Brucks Darstellung der Baugeschichte, deren wertvollster Teil — der Exkurs über Hans Kramer — innerlich zum nächsten Abschnitt gehört, wo die Besprechung der Kunstwerke in der Kirche wieder zu höchst wertvollen Erörterungen über die weitere Geschichte der Dresdner Renaissance- und Barockplastik Anlaß gibt. Durch vergleichende Studien gelingt es Bruck, die Arbeiten des Sebastian Walter und des Zacharias Hege- wald am Grabdenkmal des Nosseni genau zu unterscheiden. Die so gewonnene Stilcharakteristik gestattet dann weiter, Walters Anteil an dem von Nosseni entworfenen, 1606 errichteten Altar nachzuweisen und Erbsteins Deutung des „S.W. 1640“ auf einem Relief im Grünen Gewölbe zu bestätigen. Ferner können dem Seb. Walter, dessen künstlerische Persönlichkeit so durch Brucks Arbeit feste Umrisse erhält, noch ein Relief und mehrere in der Sophienkirche aufgefundene Grabsteine zugewiesen werden. Im weiteren Verlauf werden sämtliche bei den Grabungen vorgefundenen Steine und Epitaphien besprochen und daraus wird höchst beachtenswertes Material für die Kultur- und insbesondere für die Kunstgeschichte Dresdens im

17. Jahrhundert beigebracht. Der nächste Abschnitt gilt den kunstgewerblichen Schätzen, die in den Gräften gefunden wurden. Entsprechend den schwülstigen Grabreden und -inschriften gab ja das 17. Jahrhundert besonders viel Schmuck und Tand mit ins Grab. Neben den eigentlichen Grabbeigaben (Ringe, Kränze) fand sich viel wertvoller Schmuck, den die Lebenden getragen haben, — interessante Zeugnisse der damaligen Goldschmiedekunst, die sich nun im Stadtmuseum befinden. Von besonderer Schönheit sind die acht Ordens- oder Gesellschaftsketten aus den Jahren 1589—1630, von denen einige wohl deutlichere Abbildung verdient hätten. Zum Schluß bespricht Bruck noch das bereits bekannte kostbare Kirchengesetz. — Sein Buch ist m. E. von hohem Werte für die sächsische Kunstgeschichte. Dies und die Überzeugung, daß wir gerade für die berührten, von der Wissenschaft etwas stiefmütterlich behandelten Zeiten, so eingehende Lokalforschungen nötig haben, möge die Ausführlichkeit an dieser Stelle rechtfertigen. Roch.

**FRANCISCO DE GOYA, Tauromachie. Faksimile-Ausgabe mit 43 Heliogravüren. Herausgegeben von Dr. Heinrich Pallmann. Delphin-Verlag, München.**

Der Herausgeber dieser schönen Neuausgabe von Goyas berühmtem Stierkampfszyklus glaubt sich mit Recht den Dank aller Goyafreunde zu erwerben, die „bei der Unerreichbarkeit der ersten Ausgabe und der Minderwertigkeit aller späteren Drucke“ sicher eine ebenso willkommene wie künstlerisch feine Gabe ungemein begrüßen werden. Auch daß er den 33 Blättern der ersten, von dem Künstler selbst besorgten Publikation, noch weitere zehn Arbeiten angefügt hat, von denen sich sieben bereits in der dritten vom Kupferstecher Loizelet besorgten Edition, drei weitere im Besitz der Biblioteca nacional in Madrid befinden, darf als dankenswerte Vervollständigung dieser grandiosen Folge angesprochen werden. Ausschlaggebend aber bleibt für den inneren Wert dieser Faksimile-Ausgabe doch in erster Linie die Qualität der Reproduktion an sich. Und die ist einwandfrei und in ihrer Art mustergültig zu nennen und kommt dem Eindruck der Originale bis zum Äußersten nahe. Sie wurde mit einer Sorgfalt überwacht, die auch dem jungen Verlag alle Ehre macht und die einen fast vollgültigen Ersatz für die so selten gewordene Erstausgabe garantiert, die dem Goyaforscher heute nur noch in wenigen Exemplaren zugänglich ist. Aus diesem Grunde darf man die Publikation als vorbildlich für ähn-

liche Neuauflagen bezeichnen, die sich in den letzten Jahren — in dem Maße wie die Reproduktionstechnik vorangeschritten ist — zu einer Lieblingspezies der verlegerischen Betätigung herausgebildet haben. Ihr Wert für die Wissenschaft wird übrigens — was hier in Parenthese angemerkt sei — in dem Maße wachsen, je mehr sich diese Freude an der originalgetreuen Wiedergabe wichtiger künstlerischer Dokumente den wirklich entlegenen Quellen zuwendet, aus denen sich die Fundamente kunsthistorischer Erkenntnis dem Bewußtsein des Forschers mitteilen.

Heinrich Pallmann hat ein wertvolles Nachwort mit einem beschreibenden Katalog der Blätter dem reproduzierten Künstleroeuvre beigegeben und auch dazu ist an dieser Stelle kurz folgendes anzumerken: Der Wert dieser Ausführungen besteht für mein Gefühl ganz in der schönen Konzentration des Thomas. In wenigen knappen Strichen wird Goyas Persönlichkeit skizziert und darnach wird sehr eindrucksvoll zu dem eigentlichen Stoffgebiet übergeleitet. Und auch dieses selbst ist nur durch reflexartige Hinweise beleuchtet, die den schaffenden Meister im Umkreis seiner Welt und der Motive, die anregend seine Nadelarbeit befruchtet haben, offenbaren. Es ist hier literarisch kein Zuviel und kein Zuwenig gegeben und das ganze liest sich als eine feine Einführung zum richtigen Verständnis des reproduzierten Künstleroeuvre.

So darf man auch dem Herausgeber zu seiner besonderen Arbeit Glück wünschen, die für ihr Teil der Qualität der Reproduktion gleichwertig zur Seite tritt. G. Biermann.

**C. HORST, Barockprobleme.** Verlag von Eugen Rentsch, München, 1912. 8°. XVI und 308 S. Preis M. 10.—.

Wer dieses „Barockprobleme“ benannte Buch in die Hand nimmt um sich Aufklärung über den Barock zu verschaffen, der wird es enttäuscht wieder weglegen. Erst im letzten Kapitel geht der Verfasser auf eine Definition des Barock ein, um aber sogleich wieder zu seinem eigentlichen Thema abzuspringen, das man „Michelangelo und Alberti“ oder „Michelangelo und Alberti als Vorläufer des Barock“ betiteln möchte. Doch wären auch diese Titel viel zu eng. Den eigentlichen Inhalt des Buches bilden weitgehende, kunstphilosophische Erörterungen, die sich äußerlich an die genannten Themen anschließen und die, das ist das Neue und Merkwürdige an dem Buch, beginnen mit dem Nachweise, daß der Platonismus durch Vermittlung Plotins besonderen Einfluß auf die be-

ginnende Renaissance gewonnen hat. Doch lassen wir hier lieber den Verfasser selbst sprechen. Ausgehend vom Platonismus ging der Verfasser „an eine Beobachtung über die Leistungsfähigkeit der methodischen Quellen seiner ästhetischen Macht... und versuchte diese als die Idee der Liebe, begründet in der Erkenntnis der harmonischen Einordnung des Menschen in das All und erwachsen aus dem direkten Verhältnis zu der Güte des höchsten Architekten... zu fassen... Wie sie die Künstler der... Renaissance... durch Eroberung des Raumes zur Kraftentfaltung in der Bewegung, darin zu Beziehungen und endlich aus diesen zur Komposition gelangen ließ“, das wollte er im ersten Kapitel zeigen. Das erste Kapitel ist Michelangelo gewidmet. Das zweite Alberti und das dritte wieder Michelangelo und damit schließen die „Barockprobleme“.

All die kunstphilosophischen Deduktionen erschweren die Lektüre ganz bedeutend und lassen auch gute Partien, wie z. B. die Analyse einzelner Werke Albertis und Michelangelos, zurücktreten. Literarisch ist das Buch gut fundiert; aber neue Resultate werden für die „Kunstphilologie“, auf die übrigens mancher scharfe Seitenhieb abfällt, nicht gewonnen. Sie sind natürlich auch nicht gesucht. Ob nun die junge „Kunstwissenschaft“ an der Milch des Platonismus zu frischem Leben erstarken wird, das bleibt abzuwarten.

Adolf Feulner.

**VICTOR MORTET, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au moyen-âge; XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.** Paris, A. Picard & fils, 1911. 8°. LXV—515 p. Preis Fr. 12.50.

Eine Zusammenstellung der Quellen, die die mittelalterliche Baugeschichte angehen, ist seit langem als ein sehr dringendes Bedürfnis empfunden worden. Schlosser konnte mit seiner bekannten Publikation diesen Anforderungen nur zum geringsten Teile gerecht werden, da er in seinem kleinen Bande sich allzu weite Grenzen gesteckt hatte. Hier hat nun ein Autor, der allen Archäologen seit langem durch seine vortrefflichen Arbeiten über die Pariser Kathedrale bekannt ist, sich eine sehr weise Beschränkung auferlegt, indem er einmal bestimmte zeitliche Grenzen — vom Anfang des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts — aufstellte und sich andererseits territorial an sein Heimatland hielt. Dadurch hat eine Fülle von Dokumenten ans Licht gestellt

werden können, die, wenn auch häufig nur von geringem Umfange, doch die interessantesten Aufschlüsse gewähren. Selbstverständlich ist keine absolute Vollständigkeit aller nur irgend erreichbaren Notizen erstrebt, — man wird sich nach wie vor für monographische Arbeiten selbst umschauen müssen — aber es sind alle diejenigen Nachrichten ausgewählt worden, die nicht nur eine trockene Aufzählung von Daten enthalten, sondern gleichzeitig über die Architekten oder die Arbeitsweise und die Beschaffung des Baumaterials berichten. So sind natürlich auch Überlieferungen aufgenommen, die sich auf keinen bestimmten Bau beziehen, sondern Verordnungen allgemeiner Natur bieten, wie die Baustatuten der Chartreuser oder die bekannteren Constitutiones Farfenses; dabei sind gleichmäßig Bauten berücksichtigt, die religiösen oder öffentlichen Zwecken dienen. Die Anordnung dieser Quellenauszüge ist nach chronologischen Gesichtspunkten erfolgt, doch so, daß nach Möglichkeit Nachrichten, die ein und derselben Quelle entstammen, auch in einem Kapitel vereinigt sind. Dadurch ergibt sich natürlich die Unbequemlichkeit, zuweilen Nachrichten, die verschiedener Herkunft sind, aber sich auf einen Bau beziehen, an getrennten Stellen suchen zu müssen. Dies würde als Übelstand empfunden werden, wenn nicht ganz ausgezeichnete Register als sichere Führer dienten. Ein erstes ist im wesentlichen topographischer Natur: es enthält die Namen der Orte, dann aber auch die der Architekten, der Bauherren, wie ikonographische Hinweise. Ein zweites dient archäologischen Untersuchungen weiterer Art, indem es z. B. alle diejenigen Quellen nachweist, aus denen man sich über die Verwendung von Wölbungen unterrichten kann. Zum Schluß wird noch ein Glossar geboten, in dem die Bedeutung der technischen Worte untersucht wird. Ebenso praktischen Zwecken dienen die zum größten Teil sehr umfangreichen Kommentare, die jedem Auszug in Anmerkungen beigegeben sind. Auf sie sei hier ganz besonders hingewiesen, denn sie bieten Erörterungen baugeschichtlicher Art und bibliographische Notizen, die besonders denen empfohlen seien, die mit der sehr umfangreichen französischen Spezialliteratur weniger vertraut sind. Der Autor hat selbst in einer Einleitung gezeigt, wie die hier gesammelten Nachrichten verwertet werden können, unabhängig von den positiven Angaben über die Entstehung eines bestimmten Bauwerks. Er zeigt zunächst im allgemeinen, wie die schriftlichen Überlieferungen die Bautätigkeit im großen charakterisieren: im 11. Jahrhundert überall die Anspannung aller Kräfte und als deren

Ergebnis im Anfang des 12. Jahrhunderts größter Reichtum der Erscheinung. In vielen Einzelfragen können überhaupt nur die schriftlichen Quellen Auskunft geben: so wird auf die nur sehr allmähliche Verdrängung des Holzbaues durch den Steinbau hingewiesen und auf einen besonders interessanten Bericht aufmerksam gemacht, nach dem in der Gegend von Angers im Anfang des 11. Jahrhunderts ein kleiner Steinbau durch einen größern aus Holz ersetzt wurde, weil man sich hier um diese Zeit im Steinbau noch nicht allzuviel zutraute. Ebenso sind für die Geschichte des Gewölbebaues der romanischen Zeit die schriftlichen Zeugnisse außerordentlich aufschlußreich. Es werden z. B. mehrere große Gewölbeanlagen aus dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts genannt, so in St. Benoit-s.-Loire und in St. Martial-de-Limoges, Kirchen, von denen die letztere sogar schon im Mittelschiff vollständig in Stein gedeckt war; von den vorhandenen Bauten könnten wir diesem Beispiel nur noch St. Etienne in Nevers zufügen. Es werden weiter wichtige Nachrichten hervorgehoben, die den Bau von Burgen, städtischen Befestigungen und öffentlichen Anlagen betreffen. Endlich wird der sozialen Stellung der Architekten und Bauarbeiter ein Kapitel gewidmet. Für letztere Frage weise ich als Ergänzung dieser nur andeutenden Ausführungen auf eine Arbeit von Eugène Lefèvre - Pontalis im Bulletin Monumental 1911, p. 422 hin, wo ein vollständiges und ausführlich besprochenes Verzeichnis aller bekannten französischen Architekten und Bildhauer des 11. und 12. Jahrhunderts geboten wird. Derselbe Autor hat ebendort, p. 515, auch die Angaben unseres Recueil für die ursprüngliche Bedeutung technischer Ausdrücke (triforium und deambuloire) verwertet und damit ein Beispiel gegeben, wie vielseitig die Arbeit Mortets herangezogen werden kann.

Die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst hat lange Zeit daran gekrankt, daß eine Reihe von Daten, die von den älteren Forschern aufgestellt waren, immer wieder und wieder kritiklos wiederholt wurden. Wenn die historischen Quellen leicht zugänglich gemacht werden, so wird dem am wirksamsten gesteuert werden können, denn sie bieten die bestimmten Größen dar, deren jede Stilkritik unbedingt bedarf und ohne die eine Kunstgeschichte überhaupt unmöglich wäre. Es ist zu hoffen, daß der Verfasser seine so dankenswerte Arbeit auch für die späteren Perioden fortsetzt, und ebenso, daß sich in Deutschland jemand findet, der auch für unser Land etwas ähnliches unternimmt.

Ernst Gall.

### DREI MONOGRAPHIEN ÜBER BASEL.

**MAJOR**, Basel. Stätten der Kultur. Bd. 28. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1911. Preis M. 4.—, broch. M. 3.—.

**WACKERNAGEL**, Basel. Berühmte Kunststätten. Bd. 57. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1912. Preis M. 4.—.

**STÜCKELBERG**, Basler Denkmalpflege. Verlag von Wepf, Schwabe & Co., Basel 1911. Preis broch. Fr. 2.—.

Drei grundverschiedene Arbeiten über dasselbe Thema, in schöner Weise einander ergänzend, alle drei geeignet, die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes auf die Kunstdenkmäler Basels hinzu lenken.

Major wählt die historische Darstellung und rollt in frappantem Wechsel farbenreiche Bilder aus der Vergangenheit vor uns auf. Er besitzt die seltene Gabe, die trockenen und kärglichen Ergebnisse historischer Forschung zu einem lebendigen Eindruck umzugestalten und da, wo die Ergebnisse versagen, eigene Hypothesen überzeugend einzuflechten. Er will offenbar kein wissenschaftlich kritisches Buch schreiben (als solches würde es zu sehr zur Kritik verlocken, allein schon durch den Umstand, daß Erwiesenes neben Vermutetem gleichberechtigt steht); er gibt mehr: eine wahrhaft populär geschriebene Kulturgeschichte Basels in nuce. —

Wackernagel zeigt sich dagegen als echter Basler: kühl und kritisch, vorsichtig und oft unentschieden; nur verschämt tritt der eigentümliche Basler Lokalpatriotismus zutage. Die vorhandenen Denkmäler und Dokumente stehen im Mittelpunkt; die fragmentarische Kenntnis, die sie vermitteln, muß genügen: die Gegenwart tritt in ihre Rechte. Das reiche Bildermaterial ist überaus sorgfältig ausgewählt; viele Bilder werden zum ersten Male publiziert. Leider sind die Klischees nicht immer von entsprechender Qualität. Wackernagel zeigt sich nicht allein als gewissenhafter Forscher; er hat auch Herz und Gefühl für die moderne Kunst. Er weist auf die stattliche Schar junger Basler Künstler hin, die in ihrem Reichtum und in ihrer Eigenart als besonderer Ruhmestitel Basels gelten dürfen.

Stückelberg gibt dankenswerte und mühevoll Kleinarbeit, verglichen mit den umfassenden Monographien Majors und Wackernagels. Er sondiert den Denkmälerbestand Basels, macht auf viele wenig bekannten Stücke aufmerksam und läßt durch die Aufzeichnung einer Unzahl größerer und kleinerer Vandalismen, denen die Basler Kunstdenkmäler bis in die neueste Zeit hinein ausgesetzt

waren, den Wunsch rege werden, daß endlich auch in Basel entscheidende Schritte getan würden, um nach Möglichkeit den heutigen Bestand zu sichern. Die Ordnung nach Gegenständen macht das kleine Buch zu einem brauchbaren Nachschlagewerk, das ein Interesse beansprucht für alle, die sich mit einem besonderen Gebiete der Kunstgeschichte befassen; bemerkenswert sind die Zusammenstellungen über Wandgemälde, Chorstühle, Glasgemälde, Wappen und Grabmäler. Als wertvolle Beigabe wird man die 33 bisher unveröffentlichten Bilder betrachten, die zum Teil zur Illustration der Denkmälerschändung beigelegt sind, andererseits Aufnahmen von schwer zugänglichen oder zerstörten Kunstwerken wiedergeben. Rudolf Bernoulli.

**GUSTAV E. PAZAUREK**, Glasperlen und Perlenarbeiten in alter und neuer Zeit. Darmstadt 1911. Verlagsanstalt Alexander Koch.

Man möchte sagen ein zu umfassender wissenschaftlicher Apparat wurde in Bewegung gesetzt, um der historischen Entwicklung der Glasperlenarbeiten gerecht zu werden. Denn entwicklungsgeschichtlich, in einen größeren Zusammenhang eingeordnet, haben vielleicht nur die Arbeiten wissenschaftliche Bedeutung, die nicht eigentlich Perlenarbeit vorstellen, sondern eine Nachahmung anderer, kostspieligerer Techniken. Auf solche historisch interessanten Stücke der romanischen Zeit im Halberstädter Domschatz, im Provinzialmuseum zu Hannover, im Dom zu Münster in Westfalen, im Schnütgen-Museum in Köln hat P. zum ersten Male hingewiesen. Wie hier die Formgebung völlig in Anlehnung an die Vorbilder ihrer Zeit erfolgt ist, so bleibt es mit den Perlenarbeiten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Eigenart formaler Gestaltung ist in keinem Falle nachweisbar. Trotzdem erhalten manche Arbeiten dadurch erweiterte Bedeutung, daß sie, die in ihrem koloristischen Leben unzerstörbar sind, das Farbengefühl, den Farbensgeschmack bestimmter Zeiträume widerspiegeln oder wenigstens ergänzende Einblicke in die koloristische Auffassung gestatten. Außerdem ergeben sich aus der Fabrikation der Glasperlen Beziehungen zur Herstellung der byzantinischen, ravnennatischen und frühvenezianischen Mosaikarbeit sowie des byzantinischen und romanischen Grubenemails.

Das Interesse für die geschichtliche Entwicklung und die Verwendungsarten der Glasperlen hat seinen Grund in der Wiederbelebung der Perlenarbeiten in neuester Zeit. Daher hat P. mit Recht

nach eingehender Untersuchung des historisch Gewordenen auf die modernen Arbeiten, auf die Anlehnungsmöglichkeiten an alte Hausindustrie, auf die schon vielfältig vorhandenen künstlerischen Entwürfe hingewiesen. Daß er hier die unbedingte Forderung der Materialgerechtigkeit stellt, das Herauswachsen der künstlerischen Formen aus der Technik der Herstellung verlangt, ist selbstverständlich. Die Ausstattung des Buches mit 94 Abbildungen und sieben Tafeln ist, da das Material zerstreut und relativ schwer zugänglich ist, von wesentlicher Bedeutung.

G. E. Lühgen.

**CLARK D. LAMBERTON, Themes from St. John's Gospel in Early Roman Catacomb Painting. Princeton (N. J., U. S. A.), University Press, 1911, 8<sup>o</sup>.**

Während man vor mehreren Jahren noch die Entstehungszeit des vierten Evangeliums möglichst weit herabsetzte, nimmt man heute an, daß es mindestens zur Zeit Tatians und Theophilus' (170—180 A. D.) bereits anerkannt worden ist. Der Verfasser sucht nun aus den frühchristlichen Katakombenmalereien nachzuweisen, daß wir selbst diese Annahme um etwa 50 Jahre hinaufschieben müssen. Das Johannesevangelium enthält einige Themata, die überhaupt nicht anderswo vorkommen, sowie eine zweite Gruppe, die zwar anderswo vorkommen, die aber auf Grund archäologischer Beweisführung auf das vierte Evangelium als Urquelle zurückgeführt werden müssen. Endlich gibt es noch Themata, die sich überhaupt nicht in der anerkannten Bibel vorfinden lassen, jedoch durch ihren Charakter die Abhängigkeit vom Johannesevangelium bezeugen. Der Verfasser bespricht nun alle, wie sie in der Cappella greca der Katakomben erscheinen, und findet oft eine Auffassung die einzigartig ist und von der üblichen

abweicht, die also, wie er folgert, entstanden sein muß, ehe der uns bekannte Typ festgestellt worden war. Das spricht für ihre frühe Entstehung. Dazu kommen Technik und Kolorit, die er in Verbindung mit der Pompejanischen Malerei bringt. Das Fehlen der Gestalt Christi, der Schnitt der Gewandung, der Stil der Bauten, das alles führt er als Argumente für die frühe Entstehung der Malereien an; im ganzen arbeitet er elf solcher Argumente sorgfältig durch.

Es folgen eingehende Untersuchungen über den frühen Einfluß des vierten Evangeliums und über den Ursprung der eucharistischen Symbolik. Die außerordentlich fleißige und ergebnisreiche Schrift ist eine Doktorarbeit des Princeton College, die erste mir bekannte, die zu uns aus einer amerikanischen Hochschule herübergekommen ist. Sie braucht den Vergleich mit keiner von unseren deutschen kunsthistorischen Doktorarbeiten zu scheuen.

Hans W. Singer.

**HENRI STEIN, Les architectes des cathédrales gothiques, illustré de 24 planches hors-texte, broché Fr. 2.50. Paris, H. Laurens.**

Der Wert dieses kleinen Handbuchs liegt darin, daß die Baugeschichte der berühmtesten Kirchen Frankreichs knapp dargestellt ist und die Architekten dieser Sockelbauten gruppenmäßig zusammengestellt sind. Leider enthält dieser erste Versuch manche Flüchtigkeiten und Irrtümer, die durch eine eindringlichere Kenntnis der einschlägigen Literatur hätten vermieden werden können. Die Bamberger Domskulpturen haben mit denen von Chartres kaum etwas gemein; die zwischen Laon und Limburg gezogenen Parallelen sind ebenfalls anfechtbar. Noch eine Reihe ähnlicher Bedenken wären zu erheben.

Otto Grautoff.



# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 7:

GEORG BIERMANN, Neuerwerbungen d. Gemäldegalerie des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln. (1 Tafel und 18 Abb.)

G. B., Stätten der Arbeit. (9 Abb.)

Heft 8:

E. VOIGTLÄNDER, Ein Madonnenbild des Quentin Massys. (1 Tafel.)

O. RIESEBIETER, Hubertusbürger Fayencen aus der Periode Tännig. (1 Abb.)

M. K. ROHE, Eine Miniaturenausstellung im Münchener Kunstverein. (6 Abb.)

GEORG BIERMANN, Die Ausstellung der Berliner Sezession 1912.

## DEUTSCHE MONATSHEFTE.

Heft 4:

S., Ernst Hardt. (8 Abb. und 1 Tafel.)

K. EBINGHAUS, Ein bergischer Baumeister. (8 Abbildungen.)

A. E. BRINCKMANN, Reiterdenkmale. (7 Abb.)

## DIE KUNST.

Heft 7:

WILHELM MIESSNER, Fritz Klimsch. (1 Tafel und 13 Abb.)

P. ETTINGER, Boris Kustodjew. (10 Abb.)

ALOIS TROST, Radierungen von Ferdinand Schmutzer. (1 farb. Tafel und 13 Abb.)

ALEXANDER VON GLEICHEN-RUSSWURM, Fritz Behn. (13 Abb.)

H. RÖTTINGER, Alfred Cossmann. (8 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 7:

MAX J. FRIEDLÄNDER, Das Bildnis von 1456 in der Liechtenstein-Galerie. — Zu Peter Halms Radierung. (2 Abb.)

HILDEGARD HEYNE, Moritz v. Schwind als Silhouettenkünstler. (5 Abb.)

OSKAR POLLAK, Die Neuerwerbungen der Gemäldegalerie des Wiener Hofmuseums. (10 Abb.)

WALTHER BIEHL, Eine Tonstatuette des heil-Sebastian vom „Meister der Johannesstatuen“. (4 Abbildungen.)

MAX G. ZIMMERMANN, Bildnisse eines Ehepaares von Cornelis de Vos. (3 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 7:

J. SCHINNERER, Reinhold Max Eichler. (16 Abb.)

FRIEDR. LÜBBECKE, Benno Elkan-Alsbach i. H. (10 Abb. und 1 Tafel.)

## DIE KUNSTWELT.

Heft 6:

GEORG BIERMANN, Der Schotte Muirhead Bone. (7 Abb.)

FELIX LORENZ, Fritz Burgers Porträts. (6 Abb.)

PAUL SCHUBRING, Der Kampf um die Form.

FRIEDRICH SEESELBERG, Karl Schaefer.

KARL FR. NOWAK, Die Heimatstadt als Kunst-erzieherin.

A. G., Kunstgewerbliches aus Ostasien.

GEORGES MORIN, Medaillenkunst. III. Die Technik. (5 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 3:

H. UBELL, Die Sammlung gotischer Holzskulpturen im Museum Francisco-Carolinum in Linz. (33 Abb.)

Es handelt sich durchweg um provinzielle Spätgotik vom Ende des 15. Jahrhunderts an.

H. FISCHEL, Publikationen über Volkskunst in der österr.-ungar. Monarchie. (15 Abb.)

Besprechung der von Miss Levetus besorgten Spezialnummer des „Studio“: Peasant Art in Austria and Hungary (Herbst 1911), sowie der Publikationen von N. Brück-Auffenberg: „Dalmatien und seine Volkskunst“ und von Dušan Jurkovič über „Slowakische Volkskunst“ (beide im Verlag von Schroll & Co., Wien).

H. FISCHEL, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 7:

KARL SCHEFFLER, Der Kampf um Bismarck.

PAUL GAUQUIN, Degas. (1 Tafel, 10 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Max Liebermann als Zeichner. (14 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Messels Nachfolge. (15 Abb.)

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN.

33. Bd., I. Heft (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin).

WILHELM BODE, Zur Erinnerung an Hugo von Tschudi.

BENNO GEIGER, Marco Marziale und der sogenannte nordische Einfluß in seinen Bildern. (8 Abb.)

HARRY DAVID, Zwei neue Dürerzeichnungen. (2 Tafeln.)

PAUL FRANKL, Der Ulmer Glasmaler Hans Wild. (1 Tafel und 21 Abb.)

HEINRICH WEIßSÄCKER, Die Heimat des Hausbuchmeisters. (2 Tafeln und 6 Abb.)

## ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

1911, 2. Heft:

A. NAEF, L'église de San Pellegrino l'ancienne chapelle de la Garde suisse des Papes à Rome.

C. BENZINGER, Hans Heinrich Gessner, ein unbekannter Meister aus der Wende des 16./17. Jahrhunderts.

E. A. GESSLER, Basler Zeughaus-Inventar von 1630.

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXV. Jahrg., Heft 1:

SCHNÜTGEN, Der XXV. Jahrgang der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

FRITZ WITTE, Die Stellung der Kirche zur Modernen.

SCHNÜTGEN, Winke für Altarbauten. (1 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Einige Kunstwerke in und bei Jerusalem. (5 Abb.)

C. STEINBRECHT, Beiträge zur Kunstgeschichte der Burg Heilsberg im Erzland. (4 Abb.)

MAX CREUTZ, Frühromanische Bronzearbeiten in Nordwestdeutschland. (4 Abb.)

J. A. ENDRES, Die Wandgemälde der Allerheiligenskapelle zu Regensburg. (1 Abb.)

OTTO v. FALKE, Pariser Seidenstoffe des 13. Jahrhunderts. (4 Abb.)

JOSEPH SAUER, Eine Kreuzigungsdarstellung der „Sammlung Schnütgen“. (1 Tafel.)

## REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

LV<sup>e</sup> année, 1<sup>re</sup> livraison:

POUZET, Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny. I (5 Taf., 12 Abb.)

ANDRÉ DEMARTIAL, Léonard Limosin, émailleur et graveur. (11 Abb.)

G. SANONER, La Bible racontée par les artistes du moyen-âge. VI Le Péché. (1 Abb.)

### MÉLANGES:

LOUIS DE FARCY, Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne. (6 Abb.)

JOS. CASIER, Exposition internationale de l'art chrétien moderne. (3 Abb.)

JOS. CASIER, L'exposition des anciennes industries tournaisiennes. (5 Abb.)

JEAN CORDEY, Les primitifs niçois à l'exposition de Turin. (1 Abb.)

CHRONIQUE. (5 Abb.)

BIBLIOGRAPHIE.

## L'ART ET LES ARTISTES.

VII, Nr. 84:

LÉON ROSENTHAL, La peinture Allemande.

ROBERT DE LA SIZERANNE, L'imagerie Mossa.

LÉANDRE VAILLAT, L'art décoratif: les Meubles et la décoration en Angleterre (1680—1800).

## LES ARTS.

März:

ACHILLE SEGARD, Un récent achat de la National Gallery. L'adoration des mages par Jean Gossart, dit Mabuse. (9 Abb.)

GABRIEL MOUREY, „La Sérénade“ de Jordaens. (1 Abb.)

MAURICE HAMEL, Ziem (1821—1911). (12 Abb.)

CHARLES SAUNIER, L'oeuvre de Toni Robert-Fleury (1838—1911). (8 Abb.)

## ART ET DÉCORATION.

XVI, Nr. 3:

M. P.-VERNEUIL, Ce que doit être l'étude de la nature. Comment on doit l'interpréter (Suite).

LUCIEN MAGNE, La Mosaïque d'Émail.

ETIENNE AVENARD, Les Poteries d'André Méthey.

## L'ART DÉCORATIF.

Nr. 167 und 168:

JACQUES RIVIÈRE, Poussin et la peinture contemporaine.

TH. DE KULMER, Tapis Suédois anciens et modernes.

C. DE DANILOWICZ, L'art Malinois.

WILLIAM RITTER, Gustave Fjaestad.

PAUL LAFOND, La Ferronnerie Espagnole.

## RYTHM.

I, Nr. 4:

MICHAEL T. H. SADLER, After Gauguin.

## LA PHALANGE.

VII, Nr. 69:

AUREL, L'enseignement d'Émile-Antoine Bourdelle.

## REVUE D'EUROPE ET D'AMÉRIQUE.

XV., März:

JACQUES RIVIÈRE, Sur les tendances actuelles de la peinture („Cubisme“).

## REVUE DES BIBLIOTHÈQUES.

XXI, Nr. 10—12:

EMILE CHATELAIN, Les Reliures armoirées de la Bibliothèque de l'Université.

## LA RENAISSANCE CONTEMPORAINE.

Tome VI, Nr. 2—6:

MARC ELDER, Van Dongen.

PAUL COMBIER, Memling à l'Hôpital Saint-Jean.

J. C. HOLL, La jeune peinture contemporaine.

GUSTAVE DUPIN, Les vitraux anciens de la France.

## THE STUDIO.

April:

**A. STODART WALKER**, The portraits of Sir George Reid, R. S. A. (12 Abb.)

**MALCOLM C. SALAMAN**, A new school of colour-printing for artists.

**MAX EISLER**, The Van Randwijk Collection. II. The Barbizon school. (9 Abb.)

**SELWYN BRINTON**, An American sculptor: Daniel Chester French. (8 Abb.)

## THE BURLINGTON MAGAZINE.

März 1912:

**ANANDA K. COOMARASWANAY**: Rājput Paintings. (1 farb. Tafel, 6 Abb.)

Unter Rājputmalereien sind solche von der Hand hindostanischer Maler vom 15.—19. Jahrhundert zu verstehen, die bisher meist mit den Erzeugnissen der Mughalschule verwechselt wurden, während sie nur hier und da deren und persische, auch chinesische Einflüsse aufweisen. Die Rājputmalereien sind, im Gegensatz zu den Mughalwerken, einem tiefreligiösen Gefühl entfloßen, und ihre Hauptgegenstände sind Krishna und Siva.

**R. L. HOBSON**, Bristol Porcelain in the Trapnell Collection. (1 Tafel mit 10 Abb.)

Bespricht die Bristoler und Plymther Porzellanmanufakturen an der Hand der kürzlich in den Handel gekommenen Trapnellkollektion. Diese Manufakturen waren die einzigen in England, die ernstlich versuchten, nach chinesischem und Meißner Muster hartmassiges Porzellan herzustellen. Stücke aus diesen Manufakturen sind von großer Seltenheit.

**A. BREDIUS**, Did Rembrandt Paint The Portrait of Elisabeth Bas? (4 Tafeln mit 10 Abb.)

Kommt zu dem Resultat, vermutlich durch genauen Vergleich mit zwei unbezweifelten Porträts von Bols Hand aus der Asburtonsammlung, jetzt Eigentum des Mr. Alfred de Rothschild, daß F. Bol der Maler dieses Porträts ist.

Notes on the Collections formed by Thomas Howard etc. IV.

**LIONEL CUST**, A Museum of Oriental Art.

Plädiert für ein Museum für orientalische Kunst in Verbindung mit einer Akademie zum Studium der orientalischen Sprachen etc.

**HERBERT COOK**, The Portrait of Ginevra dei Benci by Leonardo da Vinci. (1 Tafel mit 2 Abb.)

Hält Leonardos frühe Autorschaft des Porträts der Ginevra dei Benci in der Liechtenstein-Galerie aufrecht.

**ROGER FRY**, Exhibition of Pictures of the Early Venetian School at The Burlington Fine Art Club. I. (3 Tafeln mit 10 Abb.)

Behandelt nur zwei Bilder aus dem Leben des heiligen Mamas, Eigentum des Mr. J. Annan Bryce, die Mr. Fry als zu zwei weiteren im Correr-Museum und einem im Museo Civico in Verona gehörig nachweist. Die fünf Tafeln

haben offenbar einst zusammen eine Predella gebildet. Der unbekanntere Maler läßt schon in etwas die späteren Triumphe Carpaccios als des Schöpfers reicher erzählerischer Kompositionen voraussehen.

Notes on Various Works of Art. Letters to the Editors. Reviews and Notices. Foreign Periodicals. Art in France.

April 1912:

**O. M. DALTON**, Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgans Collection. (1 kolorierte und 2 andere Tafeln.)

Bespricht nach einigen allgemeinen Bemerkungen über das Thema „Byzantinische Emaillen“ mehrere Stücke der Morgansammlung byzantinischer Emaillen anlässlich des Ankaufs der bekannten Sevenigorodskoiemallden durch Morgan.

**ROGER FRY**, The Redeemer by Giovanni Bellini. (1 Tafel.)

Behandelt den kürzlich vom Louvre angekauften jugendlichen Bellini, „Christus als Erlöser“ darstellend, der aus einer Pariser Privatsammlung stammt und hier erstmals abgebildet wird. Fry weist besonders auf den symbolischen Gebrauch der Farbe in diesem Bilde hin, das nicht bloß absolut sicher von Bs. eigener Hand herrühre, sondern den Meister auch in seinem edelsten und tiefsten Fühlen repräsentiere.

**G. T. RIVOIRA**, Antiquities of St. Andrews. (3 Tafeln.)

Anlässlich des 1911 gefeierten 500jährigen Stiftungsfestes der ältesten schottischen Universität St. Andrews werden eine Reihe von Bildhauerwerken und Architekturstücke aus der zerstörten Kirche zu St. Regulus in der Universitätsstadt besprochen und ihre Entstehungszeit zu fixieren gesucht.

**ARTHUR B. CHAMBERLAIN**, Holbeins Visit to "High Burgundy".

Erzählt von den Fahrten der Abgesandten Heinrichs VIII. nach Frankreich und Burgund, unter ihnen Holbein, um für den König eine Gemahlin zu finden resp. Porträts sich dazu eignender junger Damen anzufertigen.

**CAMPBELL DODGSON**, Staynemer: An Unknown Landscape-Artist. (2 Tafeln.)

In der National Gallery of Scotland befindet sich eine Federzeichnung, 30×43 cm im Umfang, eine Landschaft darstellend, gezeichnet: Monte Zersello, staynemer: Fec.; Isola Pons. In den Wolken erscheint das Weib mit Sternen gekrönt und das siebenköpfige Tier aus der Apokalypse. Offenbar also ist eine Darstellung der Insel Patmos gemeint. Staynemer scheint ein völlig unbekannter Künstler etwa aus der Zeit um 1600, wahrscheinlich deutscher Nationalität zu sein; seine Zeichenmanier aber läßt darauf schließen, daß er ein Nachfolger Bruegels oder De Gheyns war. Im Brit. Museum wird ein Blatt von De Gheyn aufbewahrt, in Oxford (Christ Church Library) zwei weitere ähnlicher Art, und ein anderes befindet sich jetzt im Besitz der Mrs. Marray Baillie in Iiston Grange bei Leicester. Die Oxfordter Blätter sind, wie

sich bei einem Vergleich herausstellte, genau Kopien von Teilen des in Schottland befindlichen Blattes. Die zwei anderen Blätter aber beweisen deutlich Staynemers Abhängigkeit von De Gheyn.

**ROMNEY GREEN**, Principles and Evolution of Furnitur Making. I. (2 Tafeln.)

Behandelt zunächst Material und Entwurf und deren Zusammenhänge in der Herstellung von Möbeln.

**ROGER FRY**, Exhibition of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts-Club. II. (3 Tafeln.)

Fortsetzung aus dem Märzheft. Besprochen werden vor allem: Semitecolo, Carlo Crivelli, zwei Bilder von Gentile Bellini und ein Bild von Mansueti.

Notes on Various Works of Art. Letter to the Editors. Reviews and Notices. Italian Periodicals. Art in France. — Recent Art Publications.

## NEUE BÜCHER .....

**FRITZ WITTE**, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln. Mit einem Vorwort von Domkapitular Prof. D. Dr. Alex. Schnütgen. Verlag für Kunstwissenschaft, G. m. b. H., Berlin. Subskriptionspreis des in Russisch-Leinen gebundenen Exemplares M. 100.—. Nach Schluß der Subskription (15. Mai d. J.) Preis M. 125.—.

**J. Disegni della R. Galleria degli Uffizi**. Verlag Leo S. Olschki, Florenz. Preis M. 240.—.

**PIERRE BAUTIER**, Juste Suttermans, peintre des Médicis. (Collection des Grands Artistes des Pays-Bas.) G. Van Oest & Cie., Brüssel.

**MARIA GRUNEWALD**, Das Kolorit in der Venezianischen Malerei. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

**FRITZ VON OSTINI**, Hugo von Habermann. R. Piper & Co., München. Preis M. 20.—.

**FIEREUS-GEVAERT**, La peinture en Belgique. Les primitifs Flamands IV. Fin du XVI<sup>e</sup> siècle: Réalistes et Romanisants. G. Van Oest & Cie., Brüssel.

**A. MATTHAEI**, Deutsche Baukunst im Mittelalter (3. Auflage). Aus Natur und Geisteswelt. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig.

Michelangelo - Mappe des Kunstwarts. I. Die Hauptbilder der Sixtinadecke. II. Die Propheten und Sybillen. III. Das jüngste Gericht. Kunstwart-Verlag, Georg D. W. Callwey in München.

**M. LIEFMANN**, Kunst und Heilige. Ein ikonographisches Handbuch zur Erklärung der Werke der italienischen und deutschen Kunst. Preis brosch. M. 5.50, geb. M. 6.80. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

**W. DE GRÜNEISEN**, Etudes comparatives. Le portrait: traditions héllenistiques et influences orientales. Verlag Modes, Rom. Preis Fr. 40.—.

**H. VON KLEINMAYR**, Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei. Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg.

**GÜRTLER**, Die Bildnisse der Erzbischöfe und Kurfürsten von Köln. Ebenda.

**JOSEPH GRAMM**, „Ideale Landschaft“. Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. Br. Preis kart. M. 33.—, in Leinwand geb. M. 36.—.

**CHARLES VAN DEN HAUTE**, La Corporation des Peintres de Bruges 1353—1801. Subskriptionspreis Fr. 12.—. Nach Schluß der Subskription (15. Juni d. J.) Fr. 15.—. Verlag „Flandria“, Bruges-Courtrai.

**GUSTAVE CAULLET**, Musée de Peinture et de Sculpture de Courtrai. Catalogue. Preis Fr. 2.—, illustr. Fr. 3.50. Verlag „Flandria“, Bruges-Courtrai.

**MORIZ DREGER**, Josef Führich. Verlag von Artaria & Co., Wien. 2 Bände: Tafelband mit 60 Tafeln und Textband mit 45 Illustrationen. Subskriptionspreis für beide Teile geb. in Original-Halbleinenband M. 82.—.

*Diesem Hefte liegt ein Prospekt der HERDERSCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG, Freiburg i. Br. über Joseph Gramm, „Ideale Landschaft“ und der Firma Eugen Rentsch Verlag, München, über Carl Horst, „Barockprobleme“ und Alfred Lanterbach, „Die Renaissance in Krakau“, bei. Ferner verweisen wir auf die Beilage des Verlages „FLANDRIA“, Bruges und Courtrai, über zwei demnächst erscheinende Werke: „La corporation des peintres de Bruges 1353—1801 von Charles van den Haute und „Musée de Peinture et de Sculpture de Courtrai“, Catalogue von Gustav Caulet. — Wir empfehlen unsern Lesern diese Prospekte zur gefl. Beachtung.*

### V. Jahrgang, Heft V.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. **GEORG BIERMANN**, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>I</sup>. — Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN**, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in **MÜNCHEN**: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / 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**: i. V.: Dr. KIESER, 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. — Telephon: 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.

# 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. Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.

SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

### Frankfurt a. Main.

– Philipp Bode, **Wasserstraße 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' Buch-

handlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunstauktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

### Leipzig. C. G. BOERNER.

Kupferstich., Handzeichnungen, Autographen, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstaussab. 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. hervorr. einzel. Pläcen.** — 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 31<sup>a</sup>. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

– Gaston von Mallmann.

Anhaltstr. 5<sup>a</sup>. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

– Galerie Henry Weustenberg

Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

### München. Julius Böhler,

Hofantiquar. Brienerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

– A. S. Drey, Hoflieferant,

Maximilianplatz 7. 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. Soeben erschienen: Antiquariatskatalog 25. Bücher aus allen Wissensgebieten

### Bonn. Math. Lempertz'

Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.)

Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschaftl. Kataloge ersch.

### Dresden. v. Zahn & Jaensch,

Waisenhausstr. 10. Wir versenden gratis Katalog 287 Zeitalter Napoleons I; Porträts, Schlachtenbilder, Militärkostüme etc. Kat. 289 Jagd- u. Sportbilder u. Literatur. Kat. 240 Kulturgeschichte, Bibliothekswerke. 242 Geschichte, Genealogie. 244 Philosophie.

### Frankfurt a. M., Hochstr. 6

Joseph Baer & Co. Spez.: Kunstwissenschaft, selt. Drucke, Handschriften mit Miniaturen.

# HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen holländischer Meister.



Abb. 1. MATTEO DI GIOVANNI, Die hl. Katharina von Ägypten.  
Aus dem Altarbild von S. Domenico, Siena      Photogr. Lombardi, Siena



Abb. 2. MATTEO DI GIOVANNI, Die sog. „Madonna“ aus der Con-  
trada della Selva, Siena      Photogr. Lombardi, Siena

Zu: S. v. SONNENTHAL, BEITRÄGE ZUR BEDEUTUNG DER SIENESISCHEN MALEREI DES QUATTROCENTO



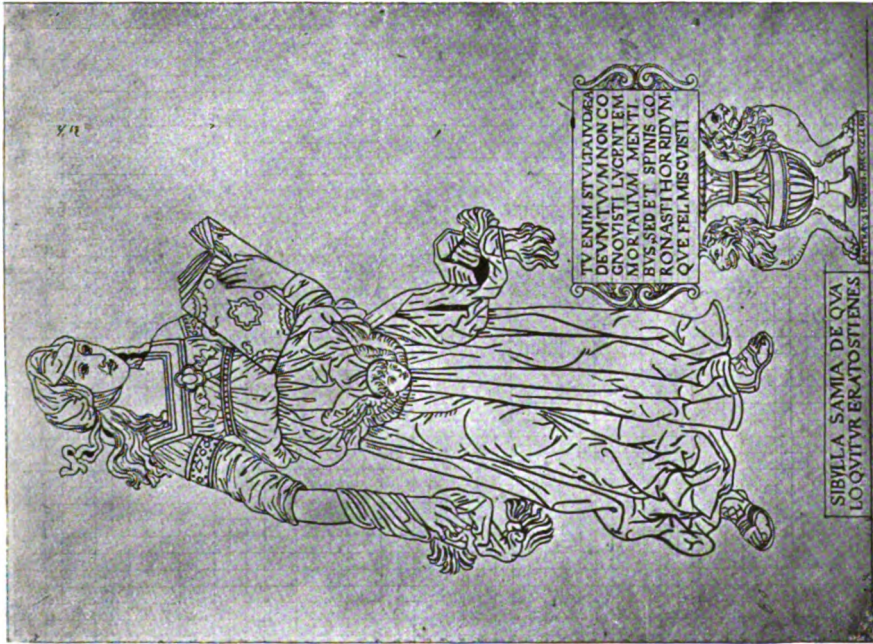


Abb. 3. MATTEO DI GIOVANNI, Die samische Sibylle. Dom-  
paviment, Siena  
Photogr. Lombardi, Siena

Zu: S. V. SONNENTHAL, BEITRÄGE ZUR BEDEUTUNG DER SIENESISCHEN MALEREI DES QUATTROCENTO



Abb. 4. SANDRO BOTTICELLI, Judith. Galerie der Uffizien,  
Florenz  
Photogr. Anderson, Rom







**Abb. 1. Schloß Herrenbreitungen mit der Kloster- und der Dorfkirche, von Südwesten**

Aufnahme der kgl. Meßbildanstalt



**Abb. 2. Klosterkirche Herrenbreitungen, von Südosten**

Aufnahme der kgl. Meßbildanstalt

**Zu: PAUL WEBER, DIE AUSGRABUNGEN IM KLOSTER HERRENBREITUNGEN AN DER WERRA**





Abb. 3. Herrensreitungen. Blick vom Mönchsgarten aus

Aufnahme der kgl. Meßbildanstalt

Zu: PAUL WEBER, DIE AUSGRABUNGEN IM KLOSTER HERRENBREITUNGEN AN DER WERRA



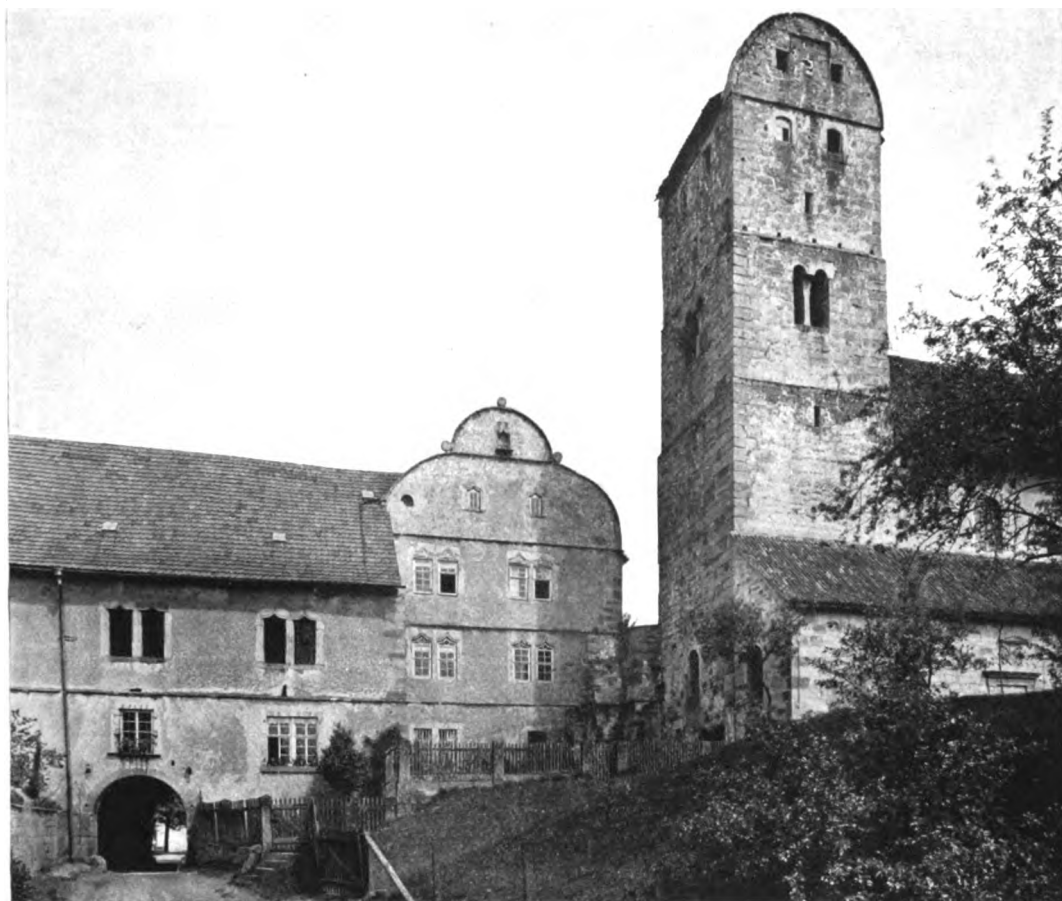


Abb. 4. Einfahrt zum Schloßhof und Westseite der Klosterkirche

Aufnahme der kgl. Meßbildanstalt

Zu: PAUL WEBER, DIE AUSGRABUNGEN IM KLOSTER HERRENBREITUNGEN AN DER WERRA



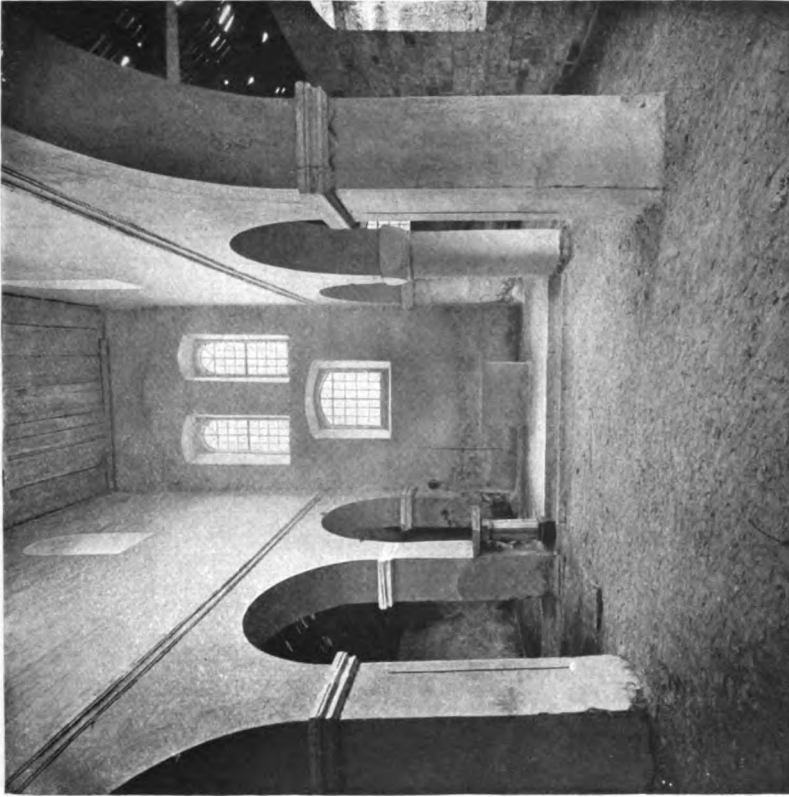


Abb. 5. Herrenbreitungen, Klosterkirche. Blick durchs Langhaus gegen Osten  
Aufnahme der kgl. Meißlandstalt

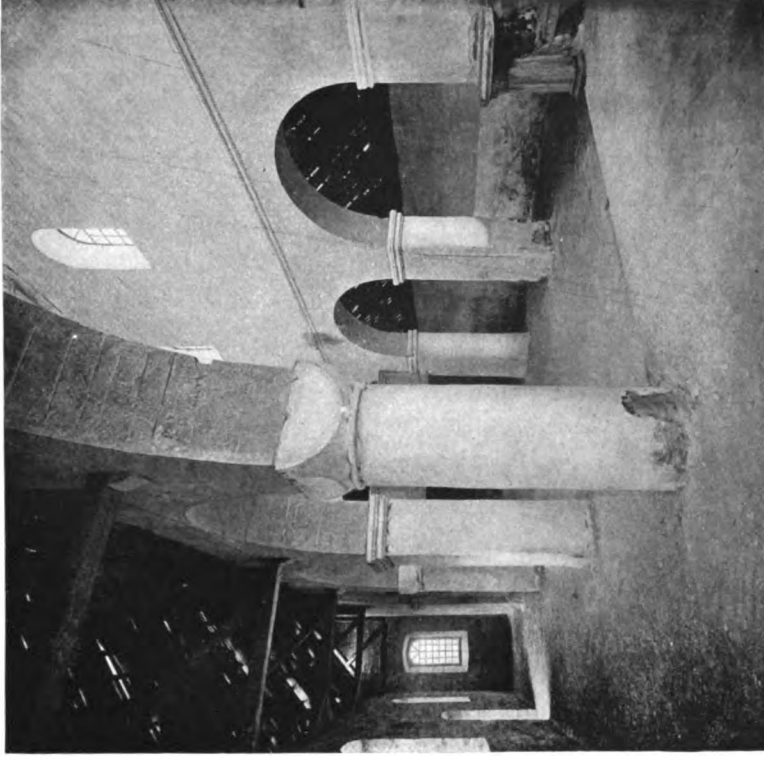


Abb. 6. Herrenbreitungen, Klosterkirche. Blick gegen Nordwesten  
Aufnahme der kgl. Meißlandstalt

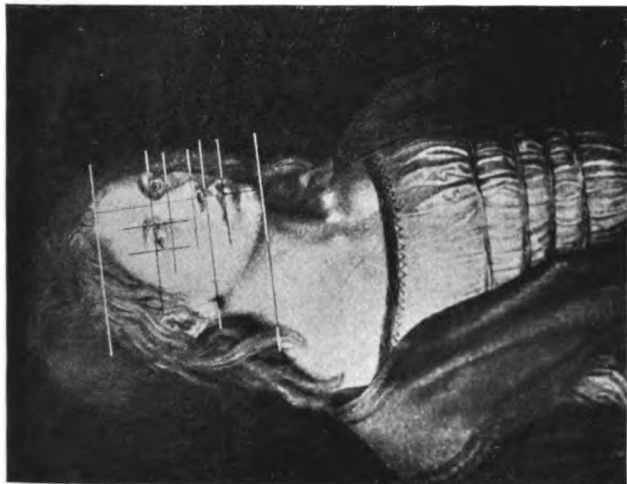
Zu: PAUL WEBER, DIE AUSGRABUNGEN IM KLOSTER HERRENBREITUNGEN AN DER WERRA



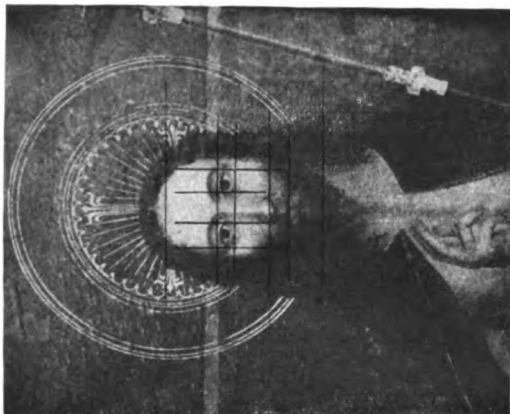




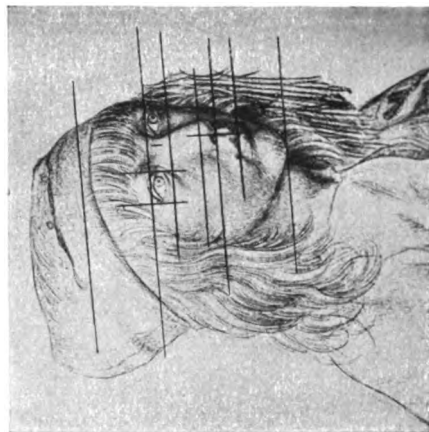
A. DÜRER, Selbstbildnis. Madrid



A. DÜRER, Selbstbildnis. 1493



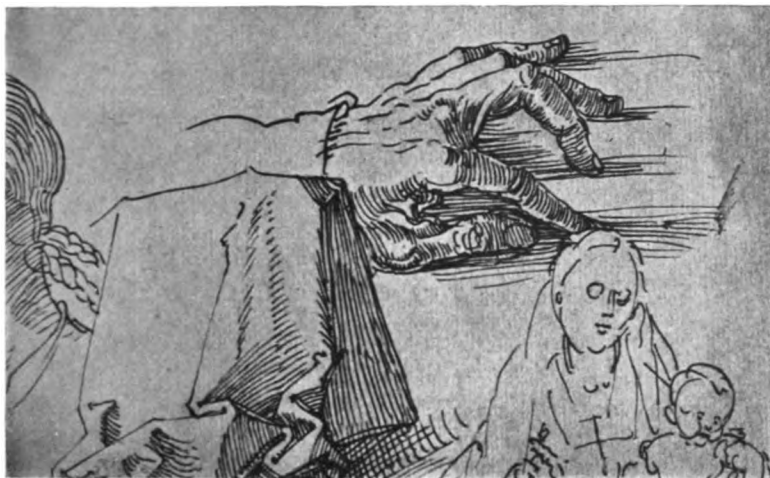
WOHLGEMUTH, Aus „Auferstehender Christus“. München



A. DÜRER, Selbstbildnis. Wien.

Zu: BERTHOLD HAENDCKE, DÜRERS SELBSTBILDNISSE UND „KONSTRUIERTE FIGUREN“

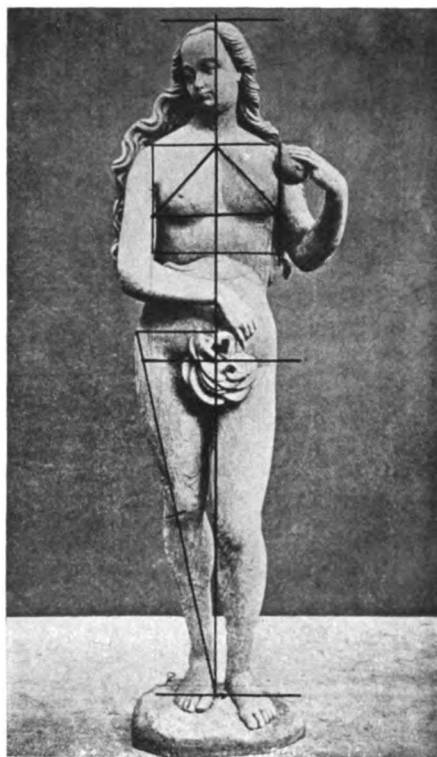




A. DÜRER, Handstudie. Budapest



BAMBERG, Adam



BRÜGGEMANN, Eva. Schleswig

Zu: BERTHOLD HAENDCKE, DÜRERS SELBSTBILDNISSE UND „KONSTRUIERTE FIGUREN“



*Druffmann*  
MONATSHEFTE  
FÜR  
KUNST  
WISSENSCHAFT



V. LAHRGANG · HEFT 6 — JUNI 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

==== Abonnementpreis halbjährlich 12 Mark ====

Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN** in **LEIPZIG**

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 6

### ABHANDLUNGEN

**AUGUST GRISEBACH**, Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache d. nordischen Renaissance. I. Mit 10 Abbildungen auf 4 Tafeln . . . . S. 207

**WALTER BOMBE**, Der Palazzo Medici-Riccardi und seine Wiederherstellung. Mit 12 Abbildungen auf 6 Tafeln . . . . . S. 216

**ERICH EVERTH**, Bildformat und Komposition in Raffaels Stansen . . . . . S. 224

**C. BENZIGER**, Unbekannte Kupferstiche des 15. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Bern. Mit 3 Abbildungen auf einer Tafel . . . S. 230

### MISZELLEN

Eine Zeichnung J. Callots in der Kgl. Graphischen Sammlung zu München. Mit 2 Abbildungen auf einer Tafel (Nasse) . . . S. 233

### LITERATUR

**Emanuel Löwy**, Die griechische Plastik (Herrmann) . . . . . S. 234

**Paul Ganz**, Hans Holbein der Jüngere (Bernoulli) S. 235

**Hans Jantsen**, Das niederländische Architektur- bild (Lilienfeld) . . . . . S. 235

**Burkhard Meier**, Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe (Schmidt) . S. 238

**John Böttiger**, Philipp Hainhofer und der Kunst- schrank Gustav Adolfs in Upsala (Bassermann- Jordan) . . . . . S. 238

**Julius Baum**, Die Ulmer Plastik um 1500 (Schuette) . . . . . S. 239

**Ulrich Thieme**, Allgemeines Lexikon der bil- denden Künstler (Singer) . . . . . S. 241

**C. J. Holmes**, Notes on the Art of Rembrandt (Singer) . . . . . S. 242

**Eugen Holländer**, Plastik und Medizin (Roth- schild) . . . . . S. 242

**Gustav Pauli**, Max Liebermann. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben (Friedeberger) S. 243

**Onésime Reclus**, Atlas pittoresque de la France (Grautoff) . . . . . S. 244

**Rundschau** . . . . . S. 245

**Neue Bücher** . . . . . S. 247

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

# ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNG DER FORMENSPRACHE DER NORDISCHEN RENAISSANCE. I. Von AUGUST GRISEBACH

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln .....

## VORBEMERKUNG

Jacob Burckhardt und H. v. Geymüller haben zuerst auf den Wert aufmerksam gemacht, den die auf Bildern dargestellten Architekturen neben den ausgeführten Bauten für die Erkenntnis der architektonischen Phantasie einer Zeit haben.

Die vorliegende Arbeit ist gedacht als ein Beitrag zur Geschichte des architektonischen Formgefühls in den nordischen Ländern des 15. Jahrhunderts vor dem Eindringen der Renaissance. Es ist zugleich ein Versuch, die neue Bewegung, die in den gemalten Architekturen früher als anderswo zutage tritt, in ihren Anfängen zu fassen und damit dem Verständnis der nordischen „Renaissance“ näher zu kommen. Daß mit dem Aufzeigen einiger architektonischer Formquellen die Untersuchung dieses synkretistischen Stiles nicht abgeschlossen ist, versteht sich von selbst.

Der Ehrgeiz der realistischen Malerei des 15. Jahrhunderts, die Objekte in allen ihren Einzelheiten getreu wiederzugeben, hat für Material in ausreichender Weise gesorgt. Es ist überdies erstaunlich, wie stark die Maler dieser Zeit architektonisch interessiert waren. Bilder ohne Gebäude im Hintergrund gehören zu den Ausnahmen. Stadtansichten, Straßenbilder oder einzelne Bauwerke finden sich auch dort, wo das Thema nicht dazu nötigte. Das lebhafte Interesse an der Tätigkeit des Bauens selbst bezeugen eine große Anzahl Darstellungen von unvollendeten Gebäuden, an denen gearbeitet wird<sup>1)</sup>.

Eine Betrachtung der noch völlig im gotischen Realismus erwachsenen Entwürfe wurde vorangestellt, einmal, um den Gegensatz zu der folgenden Periode zu verdeutlichen, aber auch um zu zeigen, wieviel in diesen durchaus realistisch wirkenden Architekturen bereits an phantasievollen Ideen steckt. Es ist der Boden, in dem die neue architektonische Bewegung wurzelt. Je näher man der Zeit kommt, in der sie auch die Formierung der ausgeführten Gebäude zu bestimmen beginnt, desto stärker gärt es in den gemalten Architekturen. Aus den in der Wirklichkeit denkbaren Entwürfen werden Gebilde, deren Phantastik über alles real möglich scheidende hinausgeht.

## I

# DIE ZEIT DES REALISMUS

## I. DAS REALISTISCHE STADT- UND STRASSENBILD

Die Architektur auf italienischen Bildern bleibt bis ins 15. Jahrhundert hinein ein schematisches Attribut auf dem Schauplatz der handelnden Personen. Eine unrealistische Kulissenarchitektur, die ihre Anregung eher den gleichzeitigen Theater-

(1) Gebaut wird u. a.: *Livre d'Heures de Chantilly* (pl. XXVI, XXXVI); *Livre d'Heures de Turin* (pl. XXIX); van Eyck, Barbara (Antwerpen); Fouquet, *Antiquités Judaiques* (pl. VIII); *Cité de Dieu* (Ed. De la Borde); Simon Marmion (Berlin, K.-F.-M. 1645); *Chronik von Jerusalem* (Jahrbuch der Ksth. Samml. XX, Tafel XXXI); *Le Tavernier, Chroniques de Charlemaine*; *Roussilon-Handschrift* (Jahrbuch der Ksth. Samml. XX, 214); Dorez, *Les manuscrites à peintures de la Bibl. de Lord Leicester*, 1908 (pl. XLV, LI).



bühnen entnimmt als wirklichen Gebäuden. Auch dort, wo den Hintergrund der Bildbühne ein Platzprospekt bildet, der einen engeren Anschluß an die Wirklichkeit sucht, wie bei der Erweckung der Thabita in der Brancaccikapelle, ordnet der Maler im Vordergrund Hauskulissen im traditionellen Schema des Trecento an: ein Zimmer, dessen Wand nach dem Beschauer zu aufgeschnitten ist. Es soll lediglich ein Hinweis darauf sein, daß die Szene in einem Innenraum vor sich geht. Die Architektur steht nicht in demselben Verhältnis zur Wirklichkeit wie die Figuren, die sich in ihr bewegen.

Der Norden gibt um diese Zeit bereits der Architektur eine neue Bedeutung im Bilde. Auch hier hatte die gemalte Architektur zunächst nur eine attributive, ornamental-rahmende Rolle gespielt wie in Italien. Man zeigte gleichzeitig die Außen- und Innenansicht der Gebäude. Auch wenn man sich die Fronten geschlossen denkt, entspricht die Architektur nicht der Wirklichkeit. Sie weckt nur den Eindruck: dies soll eine Kapelle, eine Kirche, ein Haus bedeuten. Um die Wende des 14. Jahrhunderts beginnt man, sich von der italienischen Überlieferung zu entfernen. Melchior Broederlam hält auf den Altarflügeln in Dijon (1392) noch an der Anordnung geöffneter Spielzeuggebäude fest. Ebenso steht es mit einigen Darstellungen im Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly (vor 1416): Der nach Taddeo Gaddi komponierten Darbringung im Tempel, der Verkündigung u. a. In der Wiedergabe einzelner nordischer Architekturmotive macht sich jedoch bei den nach italienischer Schablone aufgeschnittenen Gebäuden der Versuch bemerkbar, die Architektur zu individualisieren. Noch deutlicher wird das auf anderen Blättern derselben Gruppe, die die geschlossene Häuserreihe einer Straße zeigen: Christus vor Kaiphas' Haus, Kreuztragung. Der Maler hat sich bestrebt, wie Dvořák sagt<sup>1)</sup>, Haus für Haus zu charakterisieren. Von einer Naturtreue, die in der Straße vor Kaiphas' Haus eine Vorstellung von dem damaligen Poitiers oder Bourges vermitteln könnte, ist aber wohl doch nicht die Rede. Die Behandlung der Architektur in ihrer Gesamterscheinung schließt sich noch an die italienische Tradition: die Architektur im Verhältnis zu der naturalistischen Behandlung der Figuren summarisch abzutun. Nur Details, wie die Fensterumrahmungen und die Hausbekrönungen, zeigen, wie sich das Auge schärfer auf die außermenschlichen Objekte einzustellen beginnt. Dvořák bezeichnet diese Stufe der Entwicklung als einen „Kompromiß zwischen traditionellen Kunstformen und individuellen Naturbeobachtungen“.

Von einer ganz anderen Sachlichkeit sind die Porträts der herzoglichen Schlösser, mit denen ein anderer der Brüder aus Limburg dasselbe Gebetbuch geschmückt hat. Auf diese frühesten Denkmäler malerischer Architekturaufnahmen wird bei der Betrachtung des gotischen Architekturporträts zurückzukommen sein. Hier sei nur daran erinnert, welche Bedeutung sie entwicklungsgeschichtlich besitzen für die Erklärung der „großen Kunst des Hintergrundes“ bei Jan van Eyck. Wie er es verschmäht hat, seine Figuren in Gebäude zu stellen, die gleichzeitig ihr Inneres und ihr Äußeres zeigen, wie er Räume darstellt, an deren Existenz man glauben kann, so gibt er auch in den Architekturprospekten des Hintergrundes ein überzeugendes Stück Wirklichkeit.

Die italienischen Maler schließen die Szene gern durch eine hohe Steinmauer ab, über die nur Baumkronen herüberraagen und vor deren geschlossener Wand die Figuren sich wie auf einer „Reliefbühne“ bewegen. Der Norden öffnet den Schauplatz nach rückwärts und führt den Blick — frei oder gerahmt durch ein Fenster,

(1) Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, XXIV.

eine Tür oder offene Arkaden — in eine liebevoll detaillierte Landschaft hinaus, auf ein Bild im Bilde. Zu den Anregungen, die in Florenz um die Mitte des 15. Jahrhunderts von niederländischen Bildern ausgingen, gehört auch dieses Hineinführen in eine zurückliegende Landschaft<sup>1)</sup>.

Das Eingehen auf eine zurückliegende Zone macht es erst möglich, Architekturen wirklichkeitsgetreu in ihrer natürlichen Erscheinung innerhalb der Landschaft darzustellen. Es wird vor allem jetzt erst möglich, einen einheitlichen Komplex von Gebäuden, den Organismus einer Stadt, überzeugend zu schildern. Ein prachtvolles frühes Beispiel besitzen wir in dem Stadtprospekt der Rolinmadonna van Eycks (Louvre). Städtebilder auf italienischen Bildern der Trecento kommen auch vor — dort, wo das Thema sie notwendig verlangt: Die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo (Assisi). Es sind aber nur Abbrüchchen von Städten. Gleichwie bei den Hauskulissen im Vordergrund soll auch hier nur ein Hinweis gegeben werden: dies bedeutet eine Stadt. Die Bischofsstadt mit der Vorstadt am anderen Flußufer, auf die man von dem Söller der Rolinmadonna hinabsieht, erscheint dagegen in einer Naturtreue, die bis in den kleinsten Zug konsequent ist. Kirchen und einzelne hohe Gebäude bilden nicht, wie es bei primitiven Städtedarstellungen der Fall ist, ein eng zusammengedrängtes Konglomerat, sondern wachsen in natürlichen Abständen und richtigem Größenverhältnis aus den Reihen der Bürgerhäuser heraus. Die Gebäude in ihrer Gesamtheit erscheinen nicht als kompakte Masse. Sie haben den notwendigen Raum zwischen sich: Straßen und Plätze. In der lockerer gebauten Vorstadt soviel, daß Bäume bestehen können. Und nun bläst der Maler seinem Gebilde gleichsam den Lebensodem ein, indem er Plätze, Straßen und Brücke mit Menschen bevölkert, tausenden von Menschen im Maßstab der Häuser, die von der Wirklichkeitstreue der Architektur, von der lebendigen Existenz der Stadt vollends überzeugen<sup>2)</sup>. Die künstlerische Spiegelung städtischen Lebens ist hier von ebenso faszinierender Eindruckskraft wie bei einer Straßenimpression von Monet oder Pissarro.

In dieselbe Kategorie wie die Vedute der Rolinmadonna gehören die Stadt im Hintergrund der Madonna bei Gustav Rotschild, der Karthäusermadonna in Berlin, der Roger zugeschriebenen Lucasmadonna in München, die Straße auf der Verkündigung des Genter Altars, der Ausblick im Hintergrund der zwei Heiligen des Konrad Witz in Straßburg u. a.

Bei all diesen Architekturen haben wir den Eindruck: so lag die Wirklichkeit vor dem Auge des Malers. Er hat sich das mit dem Silberstift notiert und dann im Bild wiederholt. Von einer Entlehnung aus dem Vorrat italienischer Tradition ist nichts mehr zu spüren. Daß es sich um einen „objektiven Tatbestand“ handle, erscheint bei der genauen Detaillierung und dem Naturalismus der malerischen Behandlung so unzweifelhaft, daß man immer wieder nach den architektonischen Modellen fahndet, die benutzt sein könnten. Die Stadt der Rolinmadonna gilt Lafenestre als ein Porträt von Lyon<sup>3)</sup>. Rosen hat sie mit Lüttich identifizieren wollen und stellt eine Photographie des heutigen Lüttich dem Bilde van Eycks gegenüber<sup>4)</sup>. Voll meint hierzu, die Ähnlichkeiten gingen nicht so weit, daß alle

(1) Der Cicerone (5. A., S. 656) spricht von einem „geradezu entscheidenden Anstoß“, den die flandrische Behandlung der Landschaft und der in Linien- und Luftperspektive (verhältnismäßig) so vorzüglich wahren Architekturen den italienischen Malern gab.

(2) Ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, der in der Stadt eine Darstellung von Brügge sieht, hat mehr als 2000 Figuren gezählt (Weale, Hub. a. J. van Eyck, S. 117).

(3) Le Musée du Louvre, S. 287.

(4) Die Natur in der Kunst, S. 94 f.

Zweifel behoben würden<sup>1)</sup>. Weale<sup>2)</sup> hat beobachtet, die Landschaft stelle die Gegend von Maastrich dar, die Hauptkirche rechts zeige den Typus einer französischen Kathedrale, der Kirchturm links davon (unmittelbar neben der rechten Säule der Halle) dagegen ähnele dem Turm von S. Martin in Utrecht. Daß letzterer wirklich als Vorbild gedient hat, ist dem Umriss nach möglich. — Jedenfalls ergibt eine Prüfung im einzelnen, daß Architekturtypen aus verschiedenen Gegenden nachbarlich zusammengestellt sind, daß es sich nicht um einen einheitlich der Wirklichkeit entnommenen Stadtprospekt handelt.

Von der hochgelegenen Stadt auf der Anbetung des Lammes, hinter der Schar der weiblichen Heiligen, sagt Weale, sie sei „augenscheinlich inspiriert, wenn auch kein vollkommenes Abbild von Köln“<sup>3)</sup>. Für den isolierten Turm weiter links nennt er wieder S. Martin in Utrecht als Modell<sup>4)</sup>. Ob die Vermutung mit Köln stimmt, ist recht zweifelhaft. Gewiß aber ist, daß die Architekturen des Genter Altars ebenfalls aus verschiedenen Quellen herzuleiten sind, aus Reiseeindrücken, die vielleicht durch Skizzen unterstützt waren, aus bloßen Erzählungen von fremdländischen Bauten, aus Spielen der Phantasie. Die Hingabe des Malers an jedes einzelne Objekt, die Freude an der naturalistischen Erscheinung auch von solchen Gebäuden, die er in Wirklichkeit nicht gesehen hat, — er ruht nicht eher, bis er nicht auch die Rüstlöcher in die Mauer eingezeichnet hat — das macht, daß die Gemeinschaft von Gebäuden doch einen ebenso einheitlichen und überzeugenden Eindruck hervorruft wie die Gemeinschaft der Sträucher und Blumen, bei denen der Botaniker zwar ein sorgfältiges Naturstudium im einzelnen erkennt, hinsichtlich des Vegetationsbildes im ganzen jedoch zu dem Schluß kommt, daß keine Rücksicht darauf genommen wird, ob Pflanzen entfernter Gegenden im Bilde nebeneinander wachsen.

Verglichen mit den Städten der Rolin- und Rotschildmadonna wirken die Architekturprospekte am Horizont der Anbetung des Lammes immerhin altertümlich durch das nahe Beieinander großer Gebäude. Die Bürgerhäuser geben nicht als Masse den Ausschlag. Außerdem stehen sie nicht in natürlichem Größenverhältnis zu den übertrieben hohen Turmgebäuden. Von diesen möglichst mannigfache Individuen zu zeigen, scheint dem Maler wichtiger gewesen zu sein als die naturalistische Darstellung einer Stadt. Auch der Umstand, daß zwei Städte in geringer Entfernung voneinander auftauchen, wirkt altertümlich. Wenn man nicht annehmen will, daß diese Architekturen in ihrer Anlage auf Hubert zurückgehen, so gewinnt — allein nach der Darstellung der Architektur zu urteilen — die späte Datierung der Rolinmadonna, die Voll und Heidrich gegen Bode, Kämmerer, Kern bestreiten, an Wahrscheinlichkeit.

Die Kirche in der Stadt der Rotschildmadonna bezeichnet Weale als eine exakte Wiedergabe der alten S. Paulskirche in London, von der Südseite<sup>5)</sup>. In der Tat ist das Verhältnis von Langhaus und Turm, der Gesamteindruck des letzteren, Geschoßteilung und Helm, von einer Ähnlichkeit, wie sie architektonischen Porträts der Zeit entspricht. Daß aber die Stadt als Ganzes kein Abbild des alten London gibt, bedarf keiner Erörterung. —

Auf Rogers Middelburger Altar in Berlin (Abb. 1) sieht man rechts von der Krippe in eine Straße hinein, die so sehr einer bestimmten Örtlichkeit entlehnt

(1) Altniederländische Malerei, S. 255.

(2) a. a. O., S. 116.

(3) a. a. O., S. 43.

(4) a. a. O., S. 43. Innere Gründe für die Darstellung gerade dieser Kirche S. 47.

(5) a. a. O., S. 111 und 186.

scheint, daß man angenommen hat, sie entstamme der zwischen 1450—1460 gegründeten Stadt Middelburg (in Brabant), für deren Hauptkirche der Gründer der Stadt, der Schatzmeister des Herzogs von Burgund, Bladelein, das Altarbild gestiftet hat. Voll benutzt diese Annahme dazu, seine Datierung zu stützen: „Die Stadt wird erst gegen 1460 das Aussehen erlangt haben, das sie auf Rogers Tafel trägt“<sup>1)</sup>. Tschudi, der es zweifelhaft läßt, ob Middelburg dargestellt ist, spricht immerhin die Vermutung aus, das feste Haus am Eingang des Städtchens schein das Porträt des Middelburger Schlosses zu sein<sup>2)</sup>. Er übersieht, daß es ein Gebäude romanischen Charakters ist und demnach nicht gut in der Mitte des 15. Jahrhunderts gebaut sein kann. Skeptischer noch wird man gegen die Porträttreue, wenn man das Straßenbild auf dem Dreikönigsaltar in München (Abb. 2) mit dem des Berliner Altars vergleicht. Auch hier soll Middelburg dargestellt sein<sup>3)</sup>. Die Anlage im ganzen hat für den ersten Augenblick etwas Verwandtes. Geht man jedoch Schritt für Schritt die Straßen herunter, so merkt man, daß sich kein Haus auf beiden Bildern in derselben Form wiederfindet. Nur das einem Palas ähnliche Gebäude vorn links hat an gleicher Stelle in München ein Analogon. Dieselbe Figur, derselbe Umriss, fast dieselbe Gartenmauer, die sich nach vorn heranlegt. Aber eine getreue Wiederholung ist es nicht. Anstatt in einem romanischen Doppelfenster öffnet sich in München die Wand in schlanken, von einem Kielbogengesims überdachten Maßwerkfenstern, die der Fassade ein wesentlich anderes Gesicht geben. Vielleicht hat man in dieser gotischen Variante ein Porträt des Middelburger Schlosses, das Roger später romanisch umstilisierte. (Man nimmt an, daß ungefähr ein Jahrzehnt zwischen der Entstehung der beiden Bilder liege.) Daß aber die Straße im übrigen nicht jener eben begründeten Stadt entnommen ist, dafür bürgt das dem Kastell gegenüberliegende Gebäude mit seiner romanischen Gliederung — im Gegensatz zu dem gotischen Charakter des entsprechenden Hauses auf dem Berliner Bilde.

Die Gewohnheit, Architekturporträts in eine Phantasieumgebung zu stellen, beschränkt sich nicht auf die Niederlande. Hinter den heiligen Antonius und Paulus des sog. Basler Meisters von 1445 in Donaueschingen sieht man eine kleine ummauerte Stadt, deren Tor Daniel Burckhardt als das Spalentor von Basel indentifiziert hat<sup>4)</sup>. Nur für diesen einen Bau hat der Maler ein bestimmtes Vorbild benutzt. Weder das Städtchen selbst, noch die landschaftliche Situation stimmen mit Basel überein. In Fouquets Livre d'Heures für Estienne Chevalier verhält es sich ebenso mit der Darstellung von Notre Dame im Hintergrund der Beweinung, des Donjons von Vincennes auf dem Hiobsbilde (Abb. 8) u. a. —

Es ergibt sich, daß die Maler jener porträthaft wirkenden Darstellungen von Städten, Strassen und Plätzen zwar einzelne Gebäude der Wirklichkeit nachzeichneten (inwieweit porträtgetreu, werden wir sehen), sie aber ohne Bedenken in eine Umgebung eigener Erfindung hineinstellten. Eine Umgebung, die sich allerdings aufbaut aus lauter der Anschauung entnommenen Motiven. Sie bräuchen in natura niemals so nebeneinander existiert zu haben, komponiert sind sie aber mit einem derartigen Realitätsgefühl, daß der Eindruck entsteht, wir hätten ein bis ins Einzelne treu nachgebildetes Konterfei einer bestimmten Lokalität vor uns.

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

(2) Berliner Galeriewerk III, S. 15. Tschudi macht aufmerksam auf eine Kopie nach diesem Kastell bei Sander, Flandria illust. IV. Abb. Nr. 12.

(3) Voll a. a. O., S. 67.

(4) Basler Festschrift 1901, S. 308.

## 2. IDEALBAUTEN VAN EYCKSCHER ZEIT

Neben Architekturen, die den Eindruck machen, Jan van Eyck habe sie wirklichen Gebäuden nachgezeichnet, oder er habe vor der Natur entstandene Zeichnungen aus Skizzenbüchern auf die Bildtafel übertragen, wobei er sich nicht getreu an das Modell gehalten, sondern Einzelheiten nach der Laune des Augenblicks umgestaltet hat, begegnen uns solche, die ihrem Gesamthabitus nach unmöglich so vor seinen Augen gestanden haben können, die völlig Gebilde seiner Phantasie sind.

Dazu gehört das turmartige Gebäude (Abb. 3) auf dem Flügel der gerechten Richter des Genter Altars. Vier, im Grundriß quadratische Körper sind über Eck aufeinandergesetzt. An den Kanten von Türmchen mit Spitzhelmen flankiert, die Wand durch Blenden und langgeschlitzte Fenster gegliedert, kann der Bau als Apotheose einer die Höhenbewegung konsequent betonenden, Massigkeit und horizontale Lagerung möglichst negierenden Architekturrichtung gelten. Geht man den konstruktiven Möglichkeiten nach, so findet man, daß eine derartige über Eck gestellte Folge von Baukörpern — eine Kompositionsweise, die bei spätgotischen Sakramentshäuschen realisiert wird — im großen Maßstab nicht ausführbar ist. Ein an die Stabilität seiner Phantasiegebäude denkender Architekt ist Jan nicht gewesen. Ob dies Turmgebäude einen Palast oder einen Kultbau darstellen soll — wer weiß es. Formen profaner und kirchlicher Architektur sind daran vereinigt. Einer praktischen Bestimmung scheint es nicht dienen zu sollen. Es ist ein Idealbau in demselben Sinne wie Gebäude auf Bildern der großen Renaissancemaler Italiens, ein durch keine materielle Hemmung beschränkter, vollkommener Ausdruck der architektonischen Phantasie jener Zeit. Fragt man aber, wo Jan etwa architektonische Eindrücke empfangen haben könnte, auf Grund deren er zu einer solchen Idee angeregt wurde, so würde ich auf England raten. Ich weiß kein bestimmtes Gebäude ähnlicher Art dort anzugeben, doch scheint mir die englische Gotik im Gesamtcharakter mehr verwandte Züge zu besitzen, als die eines anderen Landes<sup>1)</sup>. Die Annahme, Jan sei in England gewesen, wird gestützt durch die erwähnte Übereinstimmung der Kirche in der Stadt der Rotschildmadonna mit S. Paul in London.

Unter den verschiedenartigen Turmgebäuden, die am Horizont der Anbetung des Lammes aufsteigen, sei noch auf eines hingewiesen: jenen reichen Monumentalbau in der Stadt nahe am rechten Bildrand (Abb. 4). Aus dem Walmdach eines, wie es scheint, vierkantigen Unterbaus hebt sich ein polygoner Schaft, auf dessen Plattform ein schlanker, mit einem Spitzhelm endigender Turm emporwächst. An den Unterbau schließt sich chorartig ein rechteckiger Anbau, von zwei spitzbehelmt Türmen flankiert. Auffallend an diesen Türmen die Überleitung von dem kräftigen Stamm zu dem schlanken Aufsatz durch ein eigentümlich geschweiftes Pultdach, das unmittelbar auf den runden Fensterbogen ansetzt. Ein Motiv, das genügen würde, um diesen Bau als einen Traum des Malers zu kennzeichnen. Doch auch abgesehen hiervon: wo fände sich unter ausgeführten Gebäuden für die Komposition im ganzen ein Analogon? So wie die Kathedrale — denn ein kirchliches Bauwerk scheint es diesmal zu sein — hier erscheint, ist sie eine ideale Verkörperung Eyckschen Architekturgefühls.

Phantasiegebäude haben wir auch in der Stadt der Berliner Kreuzigung: das hohe Haus mit dem Satteldach (Abb. 5), auf dessen First ein runder kuppelgedeckter Turm reitet, von vier über den Ecken des Gebäudes sitzenden Türmchen

(1) Vgl. Kathedraltürme bei Fr. Bond, Gothic Architecture in England, 1905, S. 586 ff.

gleicher Art umgeben. Ebenfalls ein Spiel der Phantasie der mächtige Bau rechts davon: hoch aufwachsend auf quadratischem Grundriß, an den Ecken polygone Türme. Die Wand durch Blenden vertikal gegliedert, fünf Reihen kleiner Fenster, deren Maßstab einen Schluß auf die außerordentliche Höhe des Gebäudes ermöglicht. Die Fassade schließt mit einer um die Türme herumgeführten Balustrade. Bis dahin könnte man an den Idealbau eines gotischen Kastells denken. Unmittelalterlich, unnordisch aber ist die Bekrönung: eine grosse Kuppel, vier kleine über den Türmen. Auf der Hauptkuppel ein ringförmiger Aufsatz, auf eine Lichtquelle wie beim Pantheon hinweisend. Im Gegensatz zu Rosen, der meint, die Architektur stimme durchaus nicht zu denen van Eycks<sup>1)</sup>, scheint sie mir wohl zu der phantastisch-naturalistischen Richtung der Genfer Altararchitekturen zu passen. Auch hier eine Stadt, in der phantasievoll Erfundenes und der Wirklichkeit Entlehntes nachbarlich vereint sind. Das Motiv der Kuppelkrönung hat seinen Grund darin, daß Jerusalem charakterisiert sein soll, wie das bei Städtedarstellungen auf Kreuzigungsbildern üblich zu sein pflegt<sup>2)</sup>. Setzt man die Berliner Kreuzigung, wie Rosen und Voll<sup>3)</sup> es tun, in Nach-Eycksche Zeit, so ist im Hinblick auf die Architektur zu sagen, daß dann der Maler sich an die Architekturdarstellung der Eyckschen Richtung archaisierend angeschlossen oder eine Eycksche Komposition kopiert hat. Denn die Städtebilder und Phantasieentwürfe einzelner Bauten späterer Zeit tragen einen völlig anderen Charakter. Die Generation der Roger und Bouts ist nüchterner, phantasieloser. Und wenn sie neben der Wiedergabe gleichzeitiger Architektur Idealbauten komponieren, kleiden sie diese lieber in romanische Formen, während van Eyck seine Fassaden aus gotischem Empfinden heraus aufbaut.

Seine Idealbauten unterscheiden sich von denen auf Bildern nach 1450 dadurch, daß sie völlig frei sind von Renaissancegefühl. Er kleidet seine Phantasien weder in antike oder italienische Formen, noch sucht er — wie man es später aus einer unbewussten Neigung zum neuen Stil tat — Anschluß an das Romanische. Wenigstens nicht, um Idealbauten in diesem Stil zu komponieren. Seine romanischen Innenräume lehnen sich verhältnismäßig eng an die Wirklichkeit. Nur einmal hat er die Außenansicht eines romanischen Rundbaus gezeichnet, auf der Anbetung des Lammes ganz rechts, dicht neben dem vorhin beschriebenen gotischen Phantasiebau, wie um diesen in seiner Eigenart noch nachdrücklicher zu charakterisieren.

### 3. DAS GOTISCHE ARCHITEKTURPORTRÄT

Der Vergleich der Genfer Seelandschaft von Konrad Witz mit einer photographischen Aufnahme derselben Uferstrecke zeigt, wie das Auge des gotischen Malers die Berglinien umstilisiert, den Umriß ins steil Ansteigende, spitz Zulaufende steigert<sup>4)</sup>. Gewiß nicht deshalb, weil dem 15. Jahrhundert an einer naturalistischen Wiedergabe nichts lag. Witz war sicherlich des Glaubens, die Landschaft gut „getroffen“ zu haben. Auch die Differenz aus der Unfähigkeit einer noch unentwickelten Kunst erklären zu wollen geht nicht an. Wenn Hodler heute das gleiche Ufer malt, wird eine photographische Aufnahme auch ihm „Unrichtigkeiten“ nachweisen.

(1) a. a. O., S. 104. Er bezeichnet sie als „schwere bürgerliche Bauart Westflanderns“ (?).

(2) Vgl. im II. Teil dieses Aufsatzes über Jerusalem-Darstellungen; ebendort über die Petersburger Kreuzigung und die Frauen am Grabe.

(3) a. a. O., S. 48.

(4) Gegenüberstellung in der Basler Festschrift 1901.

Wie jene Landschaft ändert natürlich auch ein und dasselbe architektonische Gebilde in der künstlerischen Interpretation verschiedener Zeiten den Ausdruck. Nicht allein nach der Seite einer mehr malerischen oder mehr zeichnerischen Auffassung, einer detaillierten oder einer nur das Wesentliche buchenden Wiedergabe. Sondern Format und Proportionen wechseln je nach dem Zeitgefühl und dem persönlichen Temperament des Malers. Von der objektiven Wahrheit einer Photographie der Meßbildanstalt ist auch die relativ treueste Aufnahme weit entfernt.

Für einige architektonische Darstellungen können wir durch einen Vergleich mit anderweitigen bezeichneten Abbildungen oder noch existierenden Denkmälern die Modelle nachweisen und somit auch hier wie bei der Landschaft des Witz eine Kontrolle üben über den Grad und die Art der Porträttreue. Da sehen wir, daß auch so lebensgetreu wirkende Aufnahmen wie die Schlösser im Livre d'Heures des Herzogs von Berry dem Zeitempfinden unterworfen sind, daß auch hier, wo man gewiß den objektiven Tatbestand geben wollte, eine Umstilisierung stattgefunden hat.

Das Schloß von Vincennes bei Paris (Abb. 6): Hinter einem Gehölz auf dem Monatsbild des Dezember ragen eine Reihe von Turmbauten in die Luft. Um einen höheren Donjon in der Mitte gruppieren sich die übrigen, wie es scheint, in geringen Abständen und von nicht viel niedrigerer Figur. Daß die Beziehungen der Türme zueinander in Wirklichkeit andere waren als man nach der Miniatur erwartet, darüber belehren uns spätere Ansichten<sup>1)</sup> (Abb. 7) und Grundrisse<sup>2)</sup>. Der Maler des Gebetbuchs hat die an der Grenzmauer des umfangreichen rechteckigen Burgbezirks verteilten Mauertürme unnatürlich weit nach vorn gerückt und sie im Vergleich zum Donjon unverhältnismäßig hoch gezeichnet. Das in der Ebene gelegene Vincennes konnte unmöglich so aus dem Walde aufragen. Nimmt man für das Schloß dasselbe Bodenniveau an wie für die Lichtung mit der Saubatz im Vordergrund, so bekommen die Gebäude eine unwahrscheinliche, Wolkenkratzern ähnliche Höhe. Wesentlich erschien dem gotischen Künstler allein die Silhouette der aufsteigenden Türme. Auf ihre Verbindung durch die Mauer, die Charakterisierung der beträchtlichen Ausdehnung des Gebäudekomplexes auf der Ebene, darauf geht er nicht ein<sup>3)</sup>. — Der Tendenz in der Aufnahme des Ganzen entspricht die Darstellung im einzelnen. Für die Auffassung des Donjon haben wir einen Zeugen in der etwa 45 Jahre jüngeren Darstellung desselben Gebäudes in Fouquets Gebetbuch (Abb. 8). Wie stark der Gotiker die Höhenentwicklung übertrieben hat, erkennt man daran, daß ihm an dem hochgereckten Wandstreifen zwischen den Ecktürmen nur Platz für je ein Fenster in jedem Geschoß bleibt, während in Wirklichkeit zwei nebeneinander saßen. Fouquet, der als erster ein Gefühl für die neue Schönheit aus Italien mitbringt, sieht die heimatliche Umgebung bereits mit anderen Augen. In der breiteren stämmigeren Figur des Schlosses gibt er zugleich ein naturgetreueres Porträt.

Mehun-sur-Yèvre (Abb. 9 u. 10): Eine Gegenüberstellung der beiden Ansichten im Livre d'Heures und auf dem Stich von 1737 läßt keinen Zweifel, daß es sich um dasselbe Bauwerk handelt. Das 18. Jahrhundert sah das Schloß als Ruine, die Turmhelme, der Zugang über die steinerne Brücke fehlen. Die Differenz in den Proportionen ist beträchtlich. Unmöglich ist es nicht, daß der Zeichner von 1737

(1) Vgl. auch die Ansicht bei Du Cercean, *Bastiments de France*, die von der Gegenseite genommen ist.

(2) Du Cerceau, a. a. O. und Violet-le-Duc, *Diction*. I, 393.

(3) Man vergleiche, wie Fra Angelico auf der Kreuzabnahme in der Akademie, Florenz, den horizontalen Zug einer Mauer, die nur wenig von Wachttürmen überschritten wird und hinter der die Gebäude der Stadt kaum hervorragen, als Stimmungsfaktor benutzt.

das Gebäude im Sinne seiner Zeit umstilisiert, d. h. Türme und Fronten unter-  
setzter und breiter dargestellt hat, als sie in Wirklichkeit sind. Gewiß aber ist  
der Maler des 15. Jahrhunderts nach der entgegengesetzten Seite inkorrekt vor-  
gegangen. So röhrenartig gestreckt wie seine Türme, so schmalbrüstig wie seine  
Fassade mit den überschlanken Fenstern der Schloßkapelle und den steilen  
Wimpergen war die Wirklichkeit nicht. Das Schloß hat sich dieselbe Umdeutung  
gefallen lassen müssen wie die emporgedrehten Bergkegel im Hintergrund<sup>1)</sup>.

In demselben Sinne wie Vincennes und Mehun-sur-Yèvre wird man auch andere  
Schlösser im Gebetbuch des Herzogs korrigieren dürfen.

Porträtaufnahmen von der eingehenden Charakterisierung der Schlösser in Livre  
d'Heures von Chantilly gibt es später nicht mehr. Nach 1450 schwindet das  
Interesse an der getreuen Wiedergabe bestimmter Gebäude immer mehr, das frei  
Erfundene überwiegt. Memlings Kölner Veduten auf dem Ursulaschrein gehören  
zu den Ausnahmen. Wie ungenau er — abgesehen von dem übermäßigen Zu-  
sammendrängen der Gebäude — im einzelnen verfährt, zeigt ein Vergleich des  
Turmes von Groß St. Martin bei der Ankunft der Ursula mit dem Denkmal selbst.  
Bei Memling sitzen die Arkaden über dem Fenstergeschoß, in Wirklichkeit ist es  
umgekehrt. Er läßt ferner die Ecktürmchen auf Konsolen aufsitzen, statt daß sie  
von unten aufsteigen. Statt der drei Fensterpaare zeichnet er zwei in gotischer  
Proportion.

Das 16. Jahrhundert kennt keine Porträtarchitektur auf Bildern. Man ist zu sehr  
mit Phantasieentwürfen beschäftigt. Erst die holländischen Maler des 17. Jahr-  
hunderts entdecken in den Gebäuden ihrer Umgebung wieder ein Objekt für Raum-  
und Lichtprobleme.

(1) Die verschiedene Anordnung der Fenster an den Türmen und der Seitenfront mag auf beiden Auf-  
nahmen nicht zuverlässig sein oder auf Umbauten in der Zwischenzeit beruhen. Auffallend sind die  
durch zwei Stockwerke reichenden Spitzbogenfenster an der Seitenfront der späteren Darstellung,  
während die frühere an dieser Stelle zwei rechteckige Fenster im Obergeschoß zeigt, mit Kielbogen  
und Fialen spätgotisch reich gerahmt. — Ein Rekonstruktionsversuch von Darcy abgebildet bei En-  
lart, Manuel d'Archéol. franc. I, 2, Fig. 256.



# DER PALAZZO MEDICI-RICCARDI UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG<sup>1)</sup>

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

Von WALTER BOMBE

## I.

Als Cosimo Medici aus dem Venezianer Exil heimgekehrt war, suchte er seiner neu gewonnenen Machtstellung durch einen Palastbau, der alles übertraf, was die Florentiner Baukunst bis dahin geleistet, auch äußerlich sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Er betraute daher seinen Hausarchitekten Michelozzo mit dem Entwurf des neuen Palastes. Die früheste urkundliche Nachricht über den Neubau findet sich in der Steuerangabe Cosimos und seines Neffen Pierfrancesco vom Jahre 1446, in der ausdrücklich bemerkt wird, daß an Stelle einzelner niedergelegter Häuser der Palast an der Ecke der Via Larga aufgeführt werde<sup>2)</sup>. Noch in der Steuererklärung von 1451 wird der Palast als im Bau begriffen angegeben, aber schon im November desselben Jahres war er der Vollendung nahe, wie sich aus einem Gutachten der Sachverständigen ergibt<sup>3)</sup>. Vermutlich war Anfang 1452 der Palast schon bewohnbar, und Cosimo konnte nunmehr in den Neubau einziehen, während sein Neffe Pierfrancesco, das Haupt der jüngeren Linie, in dem benachbarten alten Familienhause verblieb. Eine alte Ansicht von Florenz vom Jahre 1472 zeigt den neuen Palast und daneben das schmale, spitzdachige Familienhaus (s. Abb. 1)<sup>4)</sup>, das damals dem Pierfrancesco gehörte, und in welchem auch die Familie Cosimos gewohnt hatte, bevor sie den Palast hatte beziehen können.

Sicherlich fand Cosimo Schwierigkeiten an den strengen Gesetzesvorschriften, die es verboten, daß ein Gebäude die übliche Häuserhöhe überragte „damit die Untertanen es nicht zur Verteidigung (im Falle eines Bürgerkrieges) benutzten und so die Autorität der Regierung in Frage stellten“. Um so größeres Staunen erregte der Riesenbau bei den Zeitgenossen, und ein Florentiner Miniaturmaler der Zeit hat uns in vierzehn Illustrationen eines Virgil-Kodex, der jetzt in der Biblioteca Riccardiana aufbewahrt wird, den Palast und seine allmähliche Entstehung vor Augen geführt (s. Abb. 2—7).

## II.

Auf einem dieser Blätter (s. Abb. 2) wird nach Aeneis I, Vers 551—612 das erste Zusammentreffen des Aeneas mit Dido geschildert. Ort der Begegnung ist der Tempel der Juno, ein sechseckiger Bau, der an drei Seiten geschlossen und hier mit Szenen aus dem trojanischen Kriege dekoriert ist. Rechts wird Karthago er-

(1) Vortrag, gehalten in der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, am 28. März 1912.

(2) Der Zeitpunkt des Baubeginnes steht nicht sicher fest. Karl Frey nimmt an, daß der Palast schon 1435 begonnen und etwa 1440 nahezu vollendet worden sei („Michelagnolo Buonarroti, Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst“, Bd. I, 1907, S. 24 ff.), während Warburg, auf Grund einer Notiz im Zibaldone des Giannozzo Salviati: „nell'anno 1444 si cominciò a murare la chassa di Cosimo Medici“ und auf Grund der Steuerangaben von 1446 und 1451 das Datum 1444 für den Beginn des Baues annimmt („Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, 2. Heft, Frühjahr 1909, S. 85 ff.).

(3) Siehe Arturo Linaker, „Dal Palazzo dei Medici al Museo Mediceo“, in „Marzocco“ (Florenz), anno XVI, 1911, Nr. 29, 16. Juli. Der Verfasser beruft sich auf einen ihm durch Giovanni Poggi mitgeteilten Urkundenfund.

(4) Diese Ansicht von Florenz ist durch Warburg in einer Ptolemäus-Übersetzung des Jacopo d'Agnolo da Scarperia (Cod. vat. urb. 277) entdeckt und in den Mitteilungen des kunsth. Instituts a. a. O. gewürdigt worden.

baut; aber die Königsburg, deren Bau bis zur Höhe des Hauptgeschosses gediehen ist, gleicht dem Palazzo Medici. — Auch auf dem zweiten Blatte, das wir in Abbildung 3 vorlegen, sehen wir die Bauarbeiter am Werke. Dargestellt ist das Wiedersehen des Aeneas mit Cloanthus, nach Aeneis I, Vers 615. — Alsdann wird geschildert, wie Cupido, in Gestalt des Knaben Ascanius, von Aeneas umarmt wird und Dido betört (nach Aeneis I, Vers 695—720). Durch das Tor erhalten wir einen Einblick in den Säulenhof Michelozzos. Links erstreckt sich der Garten, aus dem Zypressen aufragen (s. Abb. 4). — Im Hofe des Palastes findet das Gastmahl zu Ehren des Aeneas statt (I, Vers 723—756). Durch das Tor in der Mitte des Hofes blicken wir in den Garten (s. Abb. 5). — Auf den folgenden Blättern erscheint die trojanische Königsburg in der Gestalt des Palazzo Medici. Der gefesselte Sinon kniet vor Priamus, den Laokoon vergebens warnt (II, Vers 103). Durch die Tür der Loggia erblicken wir die nach rechts ansteigende Treppe. Links erhebt sich ein interessanter Rundbau mit Säulen und Nischen. — Das hölzerne Pferd ist in die Stadt gebracht worden. Die Griechenhelden steigen heraus (II, Vers 250—267). Ein Krieger öffnet die Tür des Palastes. Rechts ist die Landung der Griechen dargestellt. Ein Teil der Flotte liegt noch vor der Insel Tenedos. — Es beginnt der Kampf um die Stadt (II, Vers 361—369). Vom Palast werden Steine herabgeworfen. Zur Linken erscheint die Trajanssäule, die Stadtmauer und das Meer. — Androgeus wird getötet (II, Vers 370—391). Die Trojaner verteidigen ihre Königsburg. Links sehen wir ein brennendes Haus nahe der Stadtmauer, rechts eine Kirche und einen Rundbau aus weißem und schwarzem Marmor, der an das Florentiner Baptisterium erinnert. — Der Palast des Priamus wird gestürmt (II, Vers 436 bis 444). Rechts tobt der Straßenkampf (s. Abb. 6). — Pyrrhus dringt auf einer Sturmleiter in den Palast (II, Vers 491—495). Agamemnon und andere Griechenhelden stehen kampfbereit davor. Zur Linken des Palastes erblicken wir den von einer zinnengekrönten Mauer eingefassten Garten, aus dem Zypressen aufragen. — Als der Feind eindringt, läßt sich Priamus den Harnisch anlegen. Hecuba sucht ihn zurückzuhalten (II, Vers 506—522). Die Szene spielt im Garten des Palastes. — Von links her dringen die Griechen in den Garten; Pyrrhus tötet den Polites, einen Sohn des Priamus. Der König wirft mit zitternder Hand die Lanze: „telumque imbellis sine ictu coniecit...“ (II, Vers 548). — Durch Pyrrhus tödlich verwundet, bricht Priamus über der Leiche des Polites zusammen. Hecuba stürzt schreiend herbei (II, Vers 550—555). Schauplatz ist, wie vorher, der Garten des Palastes. — Der Schatten der Creusa erscheint dem Aeneas: „Opstipui, steteruntque comae, vox faucibus haesit“ (II, Vers 767). Links der Palast und ein Tor, rechts Kämpfende (s. Abb. 7).

Der Künstler, dem wir diese reizvollen Miniaturen verdanken, ist der Forschung vorläufig noch ein Unbekannter. Wir wissen nur, daß er dem Pesellino nahesteht und daß er auch ein geschickter Cassonemaler gewesen ist, der in ähnlich naiver Weise römische Baudenkmäler auf Truhenbildern wiedergibt<sup>1)</sup>. Mit einem höchst sympathischen und gesunden Realismus begabt, weiß er die Szenen des antiken Epos in Tracht und Sitte der Zeit zu übertragen, und er versteht es meisterlich,

(1) Die nahe Verwandtschaft zwischen diesen Miniaturen und Darstellungen der Aeneide auf Cassonebildern im Besitze der Yale University in New Haven hat schon Weisbach in seiner schönen Monographie über Pesellino (Berlin 1901) und fast gleichzeitig Mary Logan in ihrem Aufsatz: „Compagno di Pesellino“ in der „Gazette des Beaux-Arts“, III<sup>me</sup> Serie, Band 26 (1901) betont, während Hülsen die erste eingehende Untersuchung dieser Cassonebilder unter Vorlage reichen Abbildungsmaterials im „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale“, Rom 1911 bietet.

die Freude an seinem Stoffe, die ihm beim Schaffen beseelte, seinen späten Betrachtern mitzuteilen.

Wie dieser unbekannt Miniaturist, so haben auch Dichter der Zeit den fürstlichen Palast der Medici verherrlicht und seine Schönheit gepriesen. So besingt ein Dichter der Zeit den Palast und seinen Garten in gut gemeinten, aber holprigen Versen:

„Tre quarti o più della chasa paterna  
murò in Firenze di stanze si dive,  
che tutte le beltà dell'altre sperna.  
Nè alchun morto nè alchuno che vive  
non vide in terra mai difizio bello,  
quanto à murato questo chiaro cive.  
Tanto meraviglioso e tanto snello  
ch'a nulla cosa gli so dar simiglio  
macchi ne vuole il ver vada a vederlo.  
Quest'è il palazzo pien di meraviglia  
che più d'una cittade chosta e vale,  
ch'abita Chosmo cholla sua famiglia...  
Et a questo palazzo un bel giardino  
chon chorte, logge, volte e acqua e prato  
E fu fatto e fiorito in un mattino.  
Ed è di sì gientile ordini ornato,  
di lauri, mortella, aranci e bossi,  
ch'un mostro mostra ciò che v'è piantato“<sup>(1)</sup>,

und der Dichter Alberto Avogrado aus Vercelli feiert den Garten mit seinen wunderlichen, in lebendigen Buchsbaum geschnittenen Tierformen:

„Multa mihi scripta sunt, tandem veniamus ad hortum cui talis haud  
nullum non reor esse parem.

Ortus enim est magnus sed nec pro fructibus actus  
Sed quo sit tantum buttea planta decens.  
Quam verti in varias cogit manus apta figuras  
Hic elephas, hinc est dente timendus aper.  
Videris et puppim velis maris aequora passis  
Scindere, nec desunt prora rudensque rati.  
Illic est aries, illic lepus auribus altis,  
Illic est vulpes fallere docta canes;  
Cornibus arboreis fas est te visere cervos  
Et quae fert centum lumina cernis avem.  
Quid moror? hic tot sunt brutorum corpora buxo,  
Et diversa quidem, quot reperire licet“<sup>(2)</sup>.

Die Loggia an der Ecke, der prächtige Hof mit seinen Säulenhallen, die klare Disposition sämtlicher Räume auf dem gleichen Niveau, wie das die Regeln der Renaissancearchitektur verlangten, die Großräumigkeit des Ganzen und die wunder-

(1) Auf dieses Gedicht wies zuerst Arturo Linaker in seinem oben erwähnten Aufsatz hin.

(2) Alberti Avogradi Vercellensis: „De religione et magnificentia illustris Cosmi Medicis Florentini libri duo.“ (Herausgegeben von G. Lami in „Deliciae eruditorum“, Florentiae 1742, tom. XI, p. 117—149.) Der Text des Lami wurde durch Prof. A. Linaker mit dem des Ms. Laurent. Plut. XXXIV, Nr. 46, L IV n. 12 verglichen.

volle Ausstattung des Inneren erregten Bewunderung bei den Zeitgenossen und späteren Geschlechtern. Das Haus der Renaissance, das noch heute für unsere Wohnungen vorbildlich ist, haben spätere Künstler vielfach umgemodelt, aber dieser Musterbau des neuen Stiles steht als etwas ganzes, in sich geschlossenes in so früher Zeit einzig da. Hier hat Michelozzo zuerst die Abstufung der Rustika in den einzelnen Stockwerken zur Anwendung gebracht. Während im Erdgeschoß die Quadern nur an den Kanten bearbeitet, sonst aber roh gelassen sind, zeigt das erste Stockwerk bearbeitete Blöcke, deren Fugen tief einschneiden, und der Oberstock nur noch in den vertieften Fugen einen Anschein von Rustika. Das gleiche ist bei den Gurtgesimsen der Fall, deren oberes feiner und zarter gebildet ist, als das untere, und diese stufenweise Verfeinerung des Materials nach oben wird auf das wirksamste unterstützt durch die allmählich abnehmende Stockwerkshöhe. Ein vielfach nachgeahmtes, prachtvolles, vielleicht nur zu schweres Kranzgesims schließt die Fassade nach oben ab.

Die kleinen, hochgelegenen Fenster im Erdgeschoß und ein Kranz von Zinnen nebst Wehrgang an der Gartenmauer gaben dem Bau in seinen unteren Teilen den ernstesten, festungsartigen Charakter<sup>1)</sup>. Der öfters bemängelte Umstand, daß der Abstand der Türöffnungen voneinander ungleichmäßig ist, und daß die Fenster der oberen Stockwerke nicht symmetrisch über der Achse der Türöffnungen stehen, findet vielleicht eine Erklärung in weitgehender Rücksichtnahme des Architekten auf die Anordnung der inneren Räume<sup>2)</sup>. Das mittelalterlich anmutende Säulchen in den sehr lang gestreckten Bogenfenstern der oberen Geschosse besitzt ein klassisches Kompositkapitäl, dessen Formen, dem Zeitgeschmack entsprechend, voneinander verschieden sind, während die Füllungen über den kleinen Bogen zu den Seiten der Säulchen nicht mehr, wie früher, durchbrochen werden. Die Kompositkapitäle des Hofes zeigen nur eine Blattrreihe mit ausgehöhlten Rippen und schweren, tiefgezackten Umschlägen, die sich nur wenig vom Kapitälhalse loslösen, durchweg von gleicher Form.

In der Mitte des Säulenhofes stand, genau in der Achse der beiden Eingänge von Via Larga und Via dei Ginori, der Bronzedavid Donatellos auf einem marmornen Sockel von Desiderio da Settignano, und in der Mitte des Gartens ein Zierbrunnen, den Donatellos Gruppe der Judith mit Holofernes krönte. Donatello hat vielleicht auch die schönen Medaillonreliefs über den Säulenhallen des Hofes, nach antiken geschnittenen Steinen entworfen. Eine breite Treppe führt hinauf zu der Hauskapelle, deren Farbenpracht von entzückender Wirkung ist.

Die Reise der heiligen drei Könige nach Bethlehem zieht wie auf einem Gobelien in einer prachtvollen Prozessionskavalkade an uns vorüber, mit den Bildnissen der Medici, des Malers selbst und mit dem ganzen reichen Gefolge einer italienischen Fürstenreise der Renaissance. In weniger als zwei Jahren hat der rasch schaffende Meister diese Fresken bei künstlicher Beleuchtung gemalt, und nur bei Kerzenschein entrollte sich den Zeitgenossen die Pracht des völlig fensterlosen Raumes. Das einzige kleine Fenster der Kapelle wurde erst 1659 eingebrochen, als der neue Besitzer des Hauses, Francesco Riccardi, die neue Treppenanlage herstellen ließ, der die Kapelle beinahe zum Opfer fiel<sup>3)</sup>.

(1) Vasari in seiner Vita Donatellos (ed. Milanese, Bd. 2, S. 408) erwähnt den Zinnenkranz der Gartenmauer, dessen Spuren jetzt, nach den Wiederherstellungsarbeiten, deutlich zu erkennen sind.

(2) s. Hans Stegmann, „Michelozzo di Bartolommeo“, München 1888, S. 52.

(3) Von der Sakristei, die man bis jetzt für spurlos verschwunden hielt, ist vor kurzem der obere Teil mit einem schönen Friese, der die drei Federn mit dem Diamantring aufweist, wieder zum Vorschein gekommen.

### III.

In den mit auserlesenen Kunstwerken geschmückten Räumen des neuen Palastes hauste Cosimo während der letzten zwölf Jahre seines Lebens, nach ihm Piero der Ältere und später hielt Cosimos Enkel, Lorenzo il Magnifico, hier sein glänzendes Haus. Für Lorenzo modellierte Verrocchio die Brunnenfigur des Knaben mit dem Fisch, die ursprünglich im Garten der Villa Careggi stand und durch den Wasserdruck drehbar gemacht wurde, wie ein deutscher Reisender, Hans Georg Ernstinger, in seinem „Raisbuch“ um 1600 angibt<sup>1)</sup>. In Lorenzos Auftrage hat Sandro Botticelli die Pallas mit dem Centauren, die Allegorie des Frühlings und die Geburt der Venus gemalt, Pollajuolo drei Bilder mit den Taten des Herakles, Domenico Ghirlandajo die Geschichte des Vulkan, und eine ganze Schar von Malern, Bildhauern und Architekten gearbeitet, unter ihnen Bertoldo<sup>2)</sup>, der junge Michelangelo und Sangallo. Einen märchenhaft reichen Besitz an Kunstwerken aller Art und kostbaren Juwelen entrollt uns das im Florentiner Staatsarchiv noch erhaltene Inventar des Magnifico<sup>3)</sup>. Danach besaß Lorenzo auch Werke von Masaccio, Fra Angelico, Filippo Lippi, Paolo Uccello, und von nordischen Künstlern waren Jan van Eyck und Petrus Christus in seiner Sammlung vertreten. Zu diesen Meisterwerken der Plastik und Malerei gesellten sich kunstgewerbliche Gegenstände von höchstem Werte, Teppiche aus Flandern, Keramiken, Kleinodien, goldene und silberne Gefäße.

Glanzvolle Feste haben in diesen Räumen stattgefunden. Berühmt ist vor allem die Hochzeit Lorenzos mit Clarice Orsini am 4. Juni 1469. Florentiner Chronisten haben uns getreue Schilderungen der Festlichkeiten hinterlassen, die Lorenzo seiner Braut zu Ehren veranstaltete. Vom Sonntag bis zum Dienstag wurden fünf Gastmähler in den Räumen des Erdgeschosses, den Loggien und dem Garten des Palastes gegeben. Am Sonntag früh hielt die Braut auf einem herrlichen Zelter, den der König von Neapel Lorenzo geschenkt hatte, feierlichen Einzug in den Palast, wo die Familie Lorenzos sie inmitten ihrer Kunstschatze er-

(1) Bruchstücke aus dem „Raisbuch“ des Hans Georg Ernstinger teilte Fräulein Dr. Frida Schottmüller in der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts vom Dezember 1907 mit. Ernstinger hat zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts mehrmals Italien bereist und legt in seinem „Raisbuch“ naive Rechenschaft ab über das Gesehene. Wissensdrang und Kunstverständnis haben den harmlosen Italienwanderer nicht beschwert. Er erzählt vom Tempel des heiligen Antonius in Padua und von der ewigen Stadt. In Florenz interessiert ihn der Palazzo Vecchio: „Der alte Palast des Grossherzogen von Florenz ist ein hohes und gross Gebey mit einem Thurm, alles von Ziegeln (sic!) aufbaut. Im Eingang desselben ist erstlich zu sehen ein marmelstainerner Rörbrunnen, darauf die Cupido vom Wasser umtrieben wiert und geust sich das Wasser an etlichen Orten aus in ain Brunnen-cor“. Interessant und neu ist die Tatsache, daß die Bronzefigur des Knaben mit dem Fisch ursprünglich drehbar gewesen ist und durch Wasserkraft angetrieben wurde. Ähnliche Wasserkünste befanden sich in vielen Gärten der Renaissance. Die Figur wurde im Jahre 1555 mit dem zugehörigen Porphyrbekken aus dem Garten der Villa Careggi in den Hof des Palazzo Vecchio gebracht. Leider wird nicht gesagt, ob die Figur erst bei der Neuaufstellung drehbar gemacht wurde. Das „Raisbuch“ des Ernstinger ist von Dr. Walther, Tübingen 1877, in der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart (Nr. 135) herausgegeben worden.

(2) Zu den interessantesten Stücken unter Bertoldos Arbeiten für die Medici gehört das Kinder-Bacchanal im Museo Nazionale, dessen Grundgedanken das Emblem der Familie Medici bildet, der Diamantring, den die Putten zum Spiel verwenden. Das Relief ist aber, wie Gronau in der Rivista d'Arte (anno V, p. 118) zeigte, nicht dauernd im Besitz der Medici verblieben. Die Nachforschungen Gronaus ergaben, daß der Herzog von Urbino es im Jahre 1596 käuflich erworben hat. Mit den Kunstschatzen seines Hauses ist es erst wieder in den Besitz der Medici zurückgelangt.

(3) Von Eugène Müntz im Auszuge in seiner Monographie „Les collections des Médicis au XV<sup>e</sup> siècle“, Paris 1888, veröffentlicht.

wartete. Am Dienstag früh hörte sie in San Lorenzo die Messe, in der Hand eines der unzähligen Hochzeitsgeschenke ihres prachtliebenden Gemahls, ein Messbuch mit goldenen Buchstaben auf Ultramarin, mit einem Deckel von geschnittenem Kristall. Zweihundert Gäste saßen an der Hochzeitstafel, die drei Tage hindurch erneuert wurde; dazu war in den Räumen des Erdgeschosses fortwährend für tausend Personen gedeckt, um Gratulanten zu speisen. Tanz und Lustbarkeiten wechselten mit den Bewirtungen, und am dritten Tage beschloß ein Turnier und ein Umritt durch Florenz die Feier. So wurde die Hochzeit des Magnifico mit der römischen Fürstentochter gefeiert, nach der Absicht Lorenzos, um der Bürgerschaft von Florenz das Vorbild eines einfach-vornehmen Hochzeitsfestes zu geben.

Piero der Jüngere, Lorenzos Sohn, fügte den ererbten Kunstschatzen neue hinzu, aber als König Karl VIII. in Florenz einzog, stürmte der Pöbel den stolzen Palast, und der König selbst raubte unter dem Vorwande, die Medici seien ihm große Summen schuldig, Kunstwerke und Juwelen im Werte von 100000 Scudi, nach heutigem Geldwert fast zwei Millionen. So wurde an einem Tage der kostbare Kunstbesitz zerstreut, an dem die größten Künstler der Arnostadt geschaffen hatten. Alles, was die späteren Großherzöge aus dem Hause Medici an Kunstwerken aufhäufte, erreicht kaum an Wert die Sammlung erlesener Stücke, die der Herrscherville des Magnifico in einem Leben zusammengebracht hat, das nur dreiundvierzig Jahre zählte.

Als nach der elfmonatlichen Belagerung durch die Truppen Karls V. die Stadt sich am 12. August 1530 ergab, wurde Alessandro de' Medici erblicher Herzog und der Palazzo Cosimos des Alten seine Residenz. Hier fanden 1536 glänzende Feste zu Ehren Margaretas von Österreich, der Tochter Karls V. statt, die Alessandro heimführen durfte<sup>1)</sup>. Aber die Herrschaft des zügellosen jungen Fürsten sollte nicht von langer Dauer sein. Lorenzino, der Genosse des leichtsinnigen Alessandro bei manchem Liebeshandel, ermordete ihn 1537 in einem Zimmer seines Hauses, das mit dem Palast in Verbindung stand. Die Leiche des Herzogs wurde heimlich in die alte Sakristei von S. Lorenzo gebracht und dort in aller Eile bestattet. Statt des unbeliebten Lorenzino wählte der Florentiner Senat den Sohn des Giovanni delle Bande nere, des ruhmvollen Anführers der „schwarzen Banden“, Cosimo de' Medici, der mit Hilfe spanischer Truppen den Aufstand der Florentiner Republikaner bekämpfte und den Bau Michelozzos zu seiner Residenz machte.

Dann kam die Zeit, als Cosimos Gemahlin Eleonora da Toledo den Palast bezog und spanisches Zeremoniell und steife Eleganz am Florentiner Fürstenhofe einführte. Aber bald wurde ihr der gewaltige Palast zu eng, und darum siedelte sie zuerst in den Palazzo Vecchio, und später, im Jahre 1549, in den Pitti über, den Ammanati für sie ausbauen mußte. Das schöne Haus in Via Larga aber blieb unbewohnt, und im Jahre 1659 verkaufte es Großherzog Ferdinand II. für 41000 Scudi an den Marchese Gabriello Riccardi, der es einem Umbau im barocken Geschmacke der Zeit unterzog, wobei ein Teil der Sakristei der Hauskapelle und die Treppe der Medici zerstört wurden. Die neue Wendeltreppe, ein Werk des Architekten Faggini, der den Umbau leitete, erregte große Bewunderung bei dem Zeit-

(1) Vasari beschreibt die Zurüstungen zu den Festlichkeiten zu Ehren Margaretas von Österreich in einem Briefe an Francesco Rucellai vom Mai 1536 (ed. Milanese, Bd. 8, S. 261—262), ihren Einzug in einem Briefe an Pietro Aretino vom 3. Juni 1536 (ebenda, S. 262—265) und widmet dem „Apparato fatto in Firenze per le nozze di D. Francesco de' Medici“ eine sehr eingehende Schilderung (ebenda, S. 521—622). Die Hochzeitsfeier selbst fand laut Angabe Lapinis (Diario ed. Jodoco del Badia) im Garten und Kasino bei S. Marco statt.

genossen Cinelli, der in seinen „Bellezze di Firenze“ die Schönheit und Zweckmäßigkeit der Anlage preist und für die Zerstörung eines Teils der alten Hauskapelle und der Sakristei kein Wort des Bedauerns findet. Im Jahre 1715 wurde der Palast nach Norden um sieben Fenster vergrößert, ein Marstall und eine mit antiken Büsten geschmückte Terrasse wurde hinzugefügt. Einen durch den Neubau gewonnenen großen Saal dekorierte Luca Giordano mit Fresken, welche die Medicäer als Lichtgottheiten darstellten, und mehr als fünfzig Statuen wurden an den Wänden aufgestellt. Aus dem alten Säulenhofe Michelozzos aber machten die Riccardi ein Museum, indem sie antike Büsten, Fragmente von Reliefs und Inschriften an den Wänden anbrachten.

Mit der Erwerbung des Palastes durch den Staat im Jahre 1814 beginnt eine neue Phase in der Geschichte des Bauwerkes, die unrühmlichste von allen. In barbarischer Weise wurden die bunten Balkendecken weiß übertüncht, Zwischenstockwerke eingebaut und kleine Räumlichkeiten geschaffen, die teils zu Bureaux, teils zu Schlafzimmern für über zweihundert „Guardie“, teils zu Gefängnissen dienten, die den Höllenbolgen Dantes nicht unähnlich waren. Und durch das stolze Haupttor in Via Larga, das einst die fürstlichen Medicäer aufnahm, rollte bis vor kurzem der Zellenwagen, in seinem Innern schmutziges Gesindel bergend, das in den licht- und luftlosen Gefängnissen des Erdgeschosses und des Kellers ein keineswegs freundlicher Willkomm erwartete.

#### IV.

Das Verdienst, diesen unwürdigen Zuständen ein Ende bereitet zu haben, gebührt Professor Arturo Linaker, der vierzehn Jahre lang die Propaganda für die Wiederherstellung des Erdgeschosses mit einer Ausdauer betrieb, die der höchsten Bewunderung würdig ist. Schon vor Jahrzehnten hat man im Piano Nobile den Saal Karls VIII. mit seinen Nebenräumen, die jetzt der Präfekt der Provinz bewohnt, und den Saal, in welchem der Consiglio Provinciale tagt, mit Gobelins geschmückt, den Säulenhof wiederhergestellt und seine Sgraffitodekorationen aufgefrischt und ergänzt, aber erst nachdem die Gelasse des Erdgeschosses von Via Cavour bis Via dei Ginori geräumt waren, konnten mit Erlaubnis des kunstsinnigen Präfekten von Florenz, Conte Cioja, Restaurierungsarbeiten größeren Stils beginnen. Die schon von Filarete und Vasari beschriebene Loggia dei Medici an der Ecke der Via Larga und der Via dei Ginori, die uns einige Miniaturen des Virgil der Riccardiana, ein Bild des Francesco Granacci in der Galerie Crespi in Mailand, mit dem Einzuge Karls VIII. und andere Wiedergaben vor Augen führen (s. Abb. 8), ist wieder aufgefunden worden. Als man an einigen Stellen den Bewurf entfernte, stellte sich heraus, daß das gegenwärtige Kappengewölbe nicht das ursprüngliche ist. Weitere Nachforschungen führten dann zur Entdeckung der gemeißelten Sockel, die einst das Kreuzgewölbe trugen. Um 1530 wurde die Loggia, vielleicht aus statischen Gründen, geschlossen und nach Vasaris Angabe soll damals kein geringerer als Michelangelo die vielbewunderten drei „Finestre inginocchiate“ geschaffen haben, die laut einer Notiz del Migliores die ersten ihrer Art in Florenz waren. Vasari selbst vervollständigte 1534 die im Inneren der Loggia schon vorhandenen Dekorationen Giovannis da Udine durch Fresken seiner eigenen Hand. In späteren Zeiten wurde der so gewonnene Innenraum durch Hinzuziehung eines Korridors vergrößert und zugleich das alte Kreuzgewölbe in ein Kappengewölbe umgewandelt, wobei die Dekorationen Giovannis da Udine und die Lunetten Vasaris der Zerstörung anheimfielen. Eine zweite, schon von Filarete erwähnte Loggia blickte auf den Garten nach Via dei

Ginori. Auch diese Loggia, deren Kompositsäulen von den Riccardi mit Stuckdekorationen überkleidet wurden, gehört der Zeit der Erbauung des Palastes an, wie ein Vergleich der nach vorsichtiger Beseitigung des Stuckdekors zum Vorschein gekommenen Kapitäle mit denen des Hofes zeigt (s. Abb. 9—10). Außer diesen beiden Loggien sind vier große Säle zu neuem Glanz auferstanden.

## V.

Die Frage, welchen Zwecken die schönen Räume in Zukunft dienen sollen, ist augenblicklich noch Gegenstand lebhafter Diskussion. Nächste der von maßgebender Seite geplanten Verlegung der Accademia della Crusca in einige der Nordräume des Erdgeschosses wird die Gründung eines Medici-Museums sicherlich mit Freude begrüßt werden. Hier könnte die schöne Madonna Filippo Lippis, die jetzt provisorisch im Saal des Luca Giordano aufgestellt ist und außer einer Reihe von Kunstwerken aus dem Besitze der Provinz die großartige Serie von Medicäerbildnissen Sustermanns, die wir vor wenigen Monaten in der Mostra del Ritratto bewunderten, Aufstellung finden. Im Verein mit den kostbaren Gebildwebereien, die bisher aufgerollt in Magazinen bewahrt werden, müßten diese Bilder eine prächtige Wirkung ausüben. In dem einst hochgepriesenen Garten (s. Abb. 11—12) aber müßte die heute ganz sinnwidrig auf der Mauer der Loggia dei Lanzi aufgestellte Judithgruppe Donatellos prangen, als Brunnendekoration, wie es der Wille ihres Schöpfers war, und zu beiden Seiten des Portals nach Via dei Ginori die Marsyasfiguren, die einst als monumentale Türhüter gedient haben. Der Orpheus und der Laokoon Bandinellis, von frischem Grün umgeben, zur Rechten und zur Linken der wiederhergestellten Statue Herzog Alessandros von Bandinelli, der David Donatellos, der einst in der Mitte des Säulenhofes stand, und den Lorenzo und Giuliano dei Medici 1476 den Operai des Palazzo Vecchio schenkten, und zahlreiche andere Bildwerke, die jetzt in verschiedenen Florentiner Museen untergebracht sind, könnten, wie einst, zum Schmucke des fürstlichen Hauses der Medicäer, seines Gartens und seines Hofes Verwendung finden. Hoffen wir, daß der Tag nicht mehr fern sei, an dem wenigstens einige der jetzt in Museen, Palästen und Gärten der Stadt zerstreuten Kunstschatze der Medici wieder in die Räume zurückkehren, für die sie geschaffen wurden.



# BILDFORMAT UND KOMPOSITION IN RAFFAELS STANZEN

Von ERICH EVERTH

Das Bildformat beschreibt so gut eine Linie, wie irgendeine lineare Form im Bild, es ist sogar die größte Linie, die das Bild aufweisen kann, und ist außerdem die letzte, die Randlinie, die wie eine Silhouette stark spricht; sie wirkt also besonders, auch wenn sie nicht besonders beachtet wird. Zu dieser Linie können und müssen die Linien im Innern des Bildes in ein erträgliches Verhältnis gebracht werden so gut wie dort die Linien untereinander; zumal in einer Linearkomposition, die wesentlich mit großen Richtungen und nicht mit Farben oder mit Lichtführung komponiert.

Raffael führte die klassische italienische Linienkomposition auf ihren Gipfel. Er hatte im kleinen wie im großen ein Gefühl für die behutsame Begegnung von Linien, wie es nur einmal dagewesen ist; also daß sie sich gleichsam höflich treffen, sei es, daß sie sich sacht aneinander anlegen oder eine Strecke weit nebeneinander gehen oder von fern mit Rücksicht, einander verwandt oder korrespondierend, jedenfalls wie mit tiefem Einverständnis ihre Bahnen ziehen und sich niemals stören. In seinem Raume stoßen sich nicht hart die Sachen, sondern fühlen sich wohl und konfliktlos, miteinander verträglich. Es ist etwas Verbindliches, Glückliches in diesen Linien, so wie man sich die Gebärde des Malers ungemein urban vorstellen wird.

So ist von vornherein kein Zweifel, daß bei ihm auch die Eigenheit des Formats stets besonders in Obacht genommen sein wird, daß nicht nur kein Gedränge entsteht, die Anordnung der Figuren sich der Begrenzung anpaßt und keine Friktion der Linien am Rande eintritt, sondern daß auch von weit aus dem Innern des Bildes her allerlei feine Bezüge sich finden werden, gleichsam hinüberwinkende Grüße, und daß das ganze Bild in seinem Liniengefühl unausgesetzt unter dem Eindruck des ganzen soundso begrenzten Bildraumes stehen wird. Am deutlichsten mußte das werden an seinen großen Wandbildern, wo ihm die innere Einheit mit der Wand besonders angelegen sein mußte und wo die umfassende Kontur des Ganzen besonders groß war. Und da in den Stanzen nicht das gewöhnlichste Format der Malerei, das Rechteck, sondern ein anderes vorherrscht, so wird der Fall noch pronanzierter. Was ist in diesem Falle zu erwarten? Daß Rundformen, kleine und große, im Innern des Bildes der dominierenden Rundform antworten werden, parallel oder im Gegensinn, jedenfalls ähnlich in Form und Ausdruck — gerade bei monumentalen Bildern sind Parallelismus und Kontrast ausgiebig verwendete Mittel — weiter aber, daß die Mitte, wenn auch nicht das genaue Zentrum des Kreises, und die Radien sich geltend machen werden und wieder namentlich die Durchmesser, die parallel zu der Grundlinie liegen oder senkrecht auf ihr stehen. Sehen wir zu.

Ein großes Schema geht durch die Stanzenbilder hindurch, eine Halbkreisordnung der Figuren nach hinten, wobei dieser Halbkreis natürlich auch in der Fläche als Richtung sich bemerkbar macht. Dieses große Thema tritt zuerst in der Disputa am stärksten, weil am frischesten und vielleicht naivsten, und jedenfalls am reinsten hervor. Später behielt er es im Grundzug durchaus bei, ergriff es also wohl bewußt, mußte es aber variieren und dabei in natürlicher Entwicklung komplizieren. In der Disputa ist es noch unverhüllt und ohne Finessen. Sie zeigt sich auch hierin als das jugendlichste von den Bildern. Aber sie war schon durch

ein gewaltig erhöhtes Feingefühl den Werken der Vorgänger überlegen und auch seinen eigenen frühesten Sachen. Weder Perugino noch Francia, diese beiden Feinfühligsten, kamen in ähnlichen Formaten auf jenen formalen Gedanken; z. B. in Peruginos Tapferkeit und Mäßigung (im Collegio del Cambio in Perugia) wurde eine Reihe stehender Figuren in einer Ebene vorn unten entwickelt, darüber zwei Sitzende im Bogen, aber nicht nach hinten ausgewölbt, sondern alles vorn flach. Und ähnlich vergleiche man nur die beiden Sposalizii von Perugino und Raffael und man wird sich überzeugen, wieweit auch in dieser Hinsicht schon das raffaelische Jugendwerk dem Lehrer überlegen ist (wie es überhaupt allerlei Rundformen an das Format anklingen läßt). So einfach das Bild einerseits ist, so voll und gleichsam ausschöpfend ist doch der Raum ausgemessen und angeeignet, den der Betrachter sich fast von selber an Hand des Formats und diesem entsprechend nach hinten begrenzt; denn wenn man ein Halbkreisformat vor sich sieht und dann im Bilde überhaupt in die Tiefe gegangen wird, dann kommt man auch dort der Ähnlichkeit nach, auf eine runde Sphäre, und dadurch klingen auch die Hauptlinien harmonisch zusammen — wie eine Sphärenharmonie in der Tat. In den folgenden Bildern bleibt die stille Stimmung nicht, so werden denn auch gewisse formale Modifikationen im Hauptthema nötig, als das Orchester gewaltiger aufrauscht. Die weiche Rundung aber, die auch dann noch blieb, kam Raffaels harmonischer Natur auch dann zurecht. So wie Beethoven oft in grellen Dissonanzen selbst noch Harmonien findet, die dem heutigen Hörer in ihrer Mildigkeit fast schon sogleich den Trost zu enthalten scheinen.

Für eine möglichst augengemäße Komposition größten Stils ist ein solches Ausbiegen nach hinten und oben der denkbar befriedigendste Weg. An einer solchen weichen und gleichsam ausweichenden Kurve kann man sanft entlanggleiten, sie stellt sich nicht breit und hart in den Weg; auch beschreibt das Auge bei seitlichen Bewegungen gern Kurven nach oben und sieht selbst eine hochliegende Horizontale wie den First eines Hauses leicht in dieser geometrisch-optischen Täuschung. Und der Bezug auf das Format gibt dem Werke das Zusammenhängende, Feste, Klassisch-ruhige, Dauernd-geordnete, ja streng Monumentale, wie sich das auch bei der Größe des Formats besonders schickt. Aber wie in aller Beherrschtheit zugleich ein freies Moment liegt, so auch hier, zumal bei diesen sanften Kurven und leichten Schwingungen; es gibt härtere Linien und schwerere Formate, die ebenso monumental wären, die aber nicht das apollinische Element enthielten, das hier dem Monumentalen beigemischt ist. Und wenn man schon durch den Zusammenhang jener Tiefendominante mit der Hauptbegrenzungslinie des Randes mehr genötigt wird, das Ganze einheitlicher zu überblicken als wohl sonst, so faßt gerade die Kreisform besonders einheitlich zusammen.

Die Disputa. Die vielen einzelnen Gestalten im oberen Kranze würden in einer geraden Reihe entwickelt keinen so logischen Abschluß vorne finden, sich untereinander nicht so nahe kommen und also keine so geschlossene Gesellschaft bilden. Gerade in diesem ersten, jugendlichen Bild ist ja noch ein Vielerlei, das sonst zersplittert wirken könnte. Durch diesen deutlichen halben Ring dort oben wird ferner die entsprechende Anordnung unten im selben Sinne geklärt. Und dazwischen die Bodenlinie läßt Raffael auch nicht gerade verlaufen, sondern wieder geschweift, mit Bezug zu dem oberen Linienthema, das außerdem schon oben vielfache Begleitung erhält — durch die tragenden Wolkenstreifen und die Engel unten und oben, die oberen dabei in schräger Körperhaltung, dem Schwunge des Kreises dort folgend. Unter dem Scheitel des Bogens erscheinen in senkrechter Folge Gott Vater, Christus,

die Taube des Geistes und der Altar; der letztere etwa im Zentrum des ganzen Kreises und die Taube in ihrer runden aura ungefähr im Mittelpunkt des Bildes — die Konzentrierung um eine Mittelachse und einen Zentralpunkt ist nicht nur allgemein besonders monumental, weil einfach, streng, ruhig und im Gleichgewicht, sondern erwächst hier sozusagen aus dem Wesen des Kreises. Eine besondere kleinere Rundform, ein Glorienhalbkreis parallel dem Bildrand, umschließt Jesus mit seinen beiden Nebenfiguren. Langweilig kann es nicht werden, weil die verschiedenen Halbkreise nach unten und oben sich im Gegensinn senken und heben und sich auf diese Art antworten und nicht bloß wiederholen. Trotzdem erfrischt die ebene horizontale Grundfläche mit ihren immer wieder unterstrichenen Wagrechten, die etwa an den dort liegenden Durchmesser des Kreises anklängen (ebenso mit dem Holzgeländer und der Steinbrüstung links und rechts) und gleicherweise ihre radial ausstrahlenden Querstreifen, die ein breites, ruhiges Flächenmuster bilden. Also: fester Boden unter den Füßen neben all dem Schweben, das aber dem schwingenden und kreisenden Rund des Formats zuinnerst verwandt ist.

Parnass. Hier nur eine Reihe von Menschen, rings dem Bogen entlang und zugleich nach hinten geführt. Ebenso die drei Bäume. Wenn etwas davon die Tür, die unten in der Mitte hereinschneidet, nahe legt, so erklärt sie zum mindesten nicht das, weshalb der Ring sich auch vorn noch nach innen zu rundet, weshalb die obere Kopfreihe dem Scheitelbogen umgekehrt antwortet und warum Apollo mit seinem Baum genau unter dem Scheitelpunkt sitzt. Die symmetrische Verteilung der beiden anderen Bäume verstärkt die Zentralkomposition. Es sind geschmeidige Drehungen in den einzelnen Körpern und besonders viel Kurven in den Gewändern, so daß alles unter dem Eindruck des absonderlichen, um die Tür herum geschwungenen Bogenformates und zugleich aus dem Geiste der Musik entstanden scheint.

Die Schule von Athen ist eckiger, gerader, energischer, der Maler war herber und männlicher geworden, aber der große Bogen diktierte ihm doch. Es zeigt sich der Halbkreis nach hinten in der Gesamtanordnung der Figuren; die vordere Reihe trifft den Randbogen beiderseits mit einer verwandten Schwingung, führt nach innen und ist in der Mitte offen — der Mann mit der Kiste ist nur in den Weg geworfen, um das Exempel zu komplizieren, die einzige Dissonanz im Bilde; daneben sind in der Mitte Überleitungen schräg nach hinten zu da, bis zu der Stelle, wo auch die hintere Reihe sich in der Mitte nach hinten ausblegt. Die ganze Architektur geht in der Mitte mächtig zurück, und dreimal klingt dort, perspektivisch nach hinten heruntergehend, je ein großer tiefer Bogen an den Rahmenbogen vorn an (auch die perspektivische Senkung der Architrave faßt man gern als Gegenrichtung zu der steigenden Wölbung vorn auf). Dem ersten Bogen begegnet im Gegensinn das runde Gesims einer Kuppel, unter dem große runde Medaillons der Wand eingefügt sind. Auch die Kassettenfüllungen der großen Bogen sind zwar eckig, doch von einer dem Runden angenäherten Form. Apollo und Minerva zeigen sich in ihrer Haltung mit Lanze und Leier durch die Neigung des nahen Rahmenbogens bestimmt. Der Boden im Vordergrund prinzipiell wie in der Disputa; und auch die Isokephalie der hinteren Personenreihe ist hier im Sinne des wagerechten Durchmessers empfunden. Im senkrechten Radius des großen Bogens stehen die Hauptpersonen, links und rechts von ihm, also gleichberechtigt (keiner in der Mitte und der andere etwa neben ihm) aber nicht im Zentrum des Kreises, damit sie mehr ins Zentrum des Bildes kommen.

**Stärke, Weisheit, Mässigung.** Die Verteilung der Körper und die Schiebung der Glieder, namentlich der Beine, entsprechen dem Format. Das Bild ist auch nicht so flach, wie manche meinen, die mittlere Figur ist deutlich nach hinten gerückt, übrigens genau in der Mitte, und um die Beine der beiden Seitenfiguren lagern derartige Schatten, daß diese Beine stark herausmodelliert nach vorn kommen, die der mittleren Gestalt dagegen weit weniger. Kurven sind überall, in den Leibern der Engel und in den Geräten, im Fackelhorn wie im Zaumzeug und in dem Eichenzweig. — Die Hand, die die Aufgabe fühlte, dieses niedrige Bogensegment auszumalen, wo der Bogen des Randes überall nahe war, kam von dem Einfluß dieser Rundung nicht wieder los.

**Die Vertreibung des Heliodor.** Wieder der Schwung im Halbkreis in die Tiefe und aus der Tiefe hervor, symmetrisch rechts und links vorn Gruppen, in der freien Mitte zieht der betende Papst das Auge nach hinten und die Figur auf dem Säulensockel hilft dazu; und zwar von links nach rechts führt das Auge dabei eine Kreisbewegung aus, schon von der vorderen Gruppe links nimmt die Kniende es schräg mit sich hinein und rechts dringt die Reitergruppe hervor aus der Tiefe, wieder genau in der entsprechenden schrägen Richtung; so ist die Bewegung, auf deren starken Eindruck hier alles abzielt, einheitlich und groß, der ausholende Schwung kommt der Darstellung des Geschehnisses zugute, beschreibt aber im Grunde dieselbe Form wie in der Disputa. Nur der Papst vorn und seine Träger stören auch in diesem Betracht, sonst bleibt das aufgeregte und machtvoll geballte Bild, in das auch das Licht besonders energisch eindringt, dennoch dem Eindruck jener großen Kurve untertan. Ja, dieses mehr malerische Bild mit den starken Schatten enthält überhaupt eine besonders kräftige Empfindung für die Raumwölbung nach hinten und zeigt auch deshalb jenes Schema so ausgeprägt. „Die einrahmenden Bogenlaibungen sind mit plastisch-illusionären Schatten behandelt“, sagt Wölfflin; es war also auf den Bogen besonders geachtet worden. Die Architektur vertieft sich ebenfalls von beiden Seiten her perspektivisch nach der Mitte zu und weiß kaum genug zu tun an Repliken der Wölbung; in der Mitte sowohl wie an den Seiten gibt sie mehrmals große runde Säulen an wichtigen Stellen und nicht eckige Pilaster (wie die Schule von Athen, die das Kräftige im Herben suchte, es ausschließlich tat) und führt das Motiv der Rundung bis in die kleinsten Abmessungen durch; Beispiel: die zwei achteckigen Unterbauten am Altar und seine abgerundete Decke, der Leuchter und die Voluten dem Papst gegenüber. Und der Fußboden vorn greift diesmal gleichfalls zu Mustern, die in der Verkürzung sich der Rundung nähern und so bei ihren großen Flächen sehr viel Ruhe geben, wie man sie gerade in diesem Bilde braucht. Das Bild ist strenger und zugleich klingender komponiert als die Schule von Athen, harmonischer und doch im einzelnen freier und wuchtiger.

**Die Messe von Bolsena.** Die Figuren sind ähnlich geordnet wie im Parnaß, zum Teil ein Verdienst der Tür. Doch oben die dunkle Holzschranke, die sich mit solcher Entschiedenheit nach hinten schwingt und perspektivisch unter der Akme des großen Bogens antwortend sich nach abwärts senkt, war freie Erfindung und bindet nun, wie eine tiefe Baßbegleitung, den etwas unruhigen Rhythmus des notwendig schiefen Bildes, das doch die Mitte nach Möglichkeit festhält. Und die ganze Architektur geht nicht nur durch die Verkürzung nach hinten zusammen, sondern verengt sich auch im Grundriß nach hinten; auch Bogen sind wieder da, einige noch vollständig sichtbare mit dunkel-wuchtiger Leibung sehr prononziert, andere höhersteigende noch angedeutet; dazu mehrmals runde Säulen.

**Petri Befreiung.** Abermals unten die Tür und zum dritten Male die Figuren so, daß sie auch unten das Bild gleichsam einwärts runden. Diesmal aber unter dem Scheitel des Rahmenbogens ein mächtiges Tonnengewölbe und das ganze Bild auf diese Weise zentral vertieft; denn die mächtige Breite der das Kerkergewölbe tragenden Pfeiler fängt den Blick stark ein, und die seitlichen Öffnungen sind nur klein. Entsprechend auch die inhaltliche Hauptsache, die eigentliche Befreiungsszene, wo auch die stärkste und größte Helle scheint, zentral, die anderen beiden nur „Nebenszenen“; und der Weg des Befreiten heraus deshalb nicht einfach, sondern um das mittlere Feld nach vorn herumbiegend. Im Innern des Gewölbes die runde Glorie des Engels, und die drei irdischen Personen unten in einer Kurve hingeschmiegt, die der Tonnendecke des Gefängnisses strikte antwortet. Wer hier an Zufall glaubt, mag's tun und mag auch an der lichten Mandorla des Engels rechts vorbeisehen, ohne sich zu freuen, wie sie und der Rahmen sich begegnen. Das Bild ist Raffaels malerischstes, aber auch die Lichtphänomene weiß er im eigentlichen Sinne des Wortes in seine Kreise zu ziehen. Daß links der sonst gern auch nach hinten geschlossene Raum sich dennoch öffnet, gibt um so kräftiger den nötigen Eindruck, daß es ins Freie geht, ein Ausbruch geschieht.

**Begegnung Leos I. mit Attila.** Dieses Bild ist entstanden, als schon Leo X. Papst war, als Raffael also vielfältiger in Anspruch genommen wurde und sich den Stanzen immer weniger widmen konnte. Nun wird auch von unserem Gesichtspunkt aus „alles anders“, der bekannte Qualitätsabsturz tritt auch bei dieser Betrachtungsweise hervor. Die Landschaftsilhouette begegnet dem Rahmen ohne Verständnis, die Mitte ist kaum ausgezeichnet und höchstens die linke Gruppe reiht sich so in den Hintergrund hinein, wie man es von Raffael hätte erwarten können; rechts galoppieren entsprechend zwei Rosse schräg hinein, doch das ist alles.


**Der Borgobrand,** wo Raffael im einzelnen wohl mehr gehört, doch ganz nicht einmal der Karton, wird in der Architektur scharf verletzend. Nicht nur das architektonische Ragout im Hintergrunde ist vom Übel, sondern auch vorn wird an die edle Schwingung des Rahmenbogens angestoßen, daß man es knirschen hört. Dieser Grad von künstlerischem Durcheinander kann nicht als legitime Charakterisierung der zu schildernden Zerstörung gelten — auch das Heliodorbild ist dramatisch und ist gerade durch die höchste Form und Notwendigkeit zu stürmender Stoßkraft geballt. Es hätte freilich hier noch schlimmer werden können, wenn die Öffnung in der Architektur nach hinten zu nicht auch hier noch wieder in der Mitte gegeben wäre, wenigstens ungefähr. (Bisher waren alle Architekturen streng zentral gestellt, weil Kreisformate die Mittelachse besonders festzuhalten streben; und am weitesten nach hinten ging es in der Mitte, weil dort die ideell ergänzte kreisförmige Begrenzung der Tiefendimension am weitesten Spielraum gibt.) Die einzelnen Bogen nun und Rundformen, die im Borgobrande vorkommen, wird kein Mensch bewerten und ableiten wie in den früheren Werken. Auch ist zum erstenmal der Rahmen als Kulisse angesehen, dergestalt, daß es hinter ihm rechts und links noch von Menschen wimmelt. Niemals vorher in den Stanzen ist man so zum Vollzug dieser unangenehmen Vorstellung gezwungen — als wären Rahmen und Bildinhalt nur zufällig aneinandergeschoben, als entzöge der Rahmen eigentlich dem Auge einen Teil des Bildes. An solchen dissonierenden Gegenbeispielen wird man erst inne, wie die Disputa mit ihren abgemessenen Sphären gleich einer Glocke klingt und die anderen meisten Bilder in derselben Form abgestimmt sind.

Über die Seeschlacht von Ostia, wo Raffaels Beteiligung man möchte sagen unter Null war, lohnt es unter keinem Gesichtspunkt mehr zu reden. Im Attilabild

kamen die Rändfiguren wenigstens hinein ins Bild und alle strömten immerhin der Mitte zu, und im Incendio gehen die bedeutendsten und raffaelischen Motive am Rande rechts und links hinein ins Bild; nichts davon hier. Wie hart auf einmal der Bogen das Bild abschneidet, da gar nichts Korrespondierendes mehr drinnen ist! Das „gut Abgeschnittene“ eines Bildes liegt dagegen doch gerade darin, daß überhaupt das Abschneiden nicht gemerkt wird.

Der Reinigungseid Leos III. wird hier nur erwähnt, weil sein Autor sich die Messe von Bolsena ad hoc angesehen und nicht verstanden hat; er möchte abschreiben und kann selbst das nicht mehr, denn statt die Figurenreihe in einheitlichem Bogen hinauf und nach hinten zu verteilen, reißt er sie auseinander und gewinnt nur kantige Gruppenprofile.

In der Krönung Karls des Großen gar ließ der Maler sich von der Türe so ins Bockshorn jagen, daß er mit der Hauptsache bis an den gegenüberliegenden Rand wich. Die edle Bogenlinie des Randes fällt als das einzig Anständige an dem Bilde um so mehr auf, als drinnen alles schwunglos, ihr so fremd wie möglich, weil schräg und schief und zickzackig ist. (Beispiele und Gegenbeispiele, und die letzteren bestätigen den Wert der ersteren noch einmal scharf<sup>1</sup>).

(1) Ein Kompositionsschema hat in den Stenzen schon Böcklin gefunden, aber noch nicht den Bezug auf das Rundformat durch entsprechende Tiefenbegrenzung, Betonung des Zentrums und runde Einzelkonturen. Auch paßt sein Schema auf viel frühere Werke Raffaels besser (Krönung der Maria im Vatikan, Madonna mit Heiligen in New York); schon am Sposalizio dagegen finde ich Bedeutendes in der Rücksicht auf das Format geleistet, wie denn überhaupt jenes Böcklinsche Schema für bestimmte Formate besonders geeignet ist und unter keinen Umständen als „das alte Motiv der Florentiner“ bezeichnet werden kann, wie er es tut; im oberen Teil der Raffaelischen Dreifaltigkeit (San Severo in Perugia) dämmert das Raumthema der Disputa zum ersten Male. Böcklin sagt bei Floerke (2. Aufl., S. 179): „Wie Raffael während der Arbeit lernte, sieht man deutlich in den Stenzen. Das alte Motiv der Florentiner  ist so gut wie bei Fra Angello etc. sein Kompositionsrückgrat bei diesen Wand-

bildern. In der Disputa liegt es noch völlig nackt und naiv da. In der Schule von Athen hat er dies Hervortreten des Schulknochengerüsts gemerkt; der Witz bleibt zwar im wesentlichen derselbe, aber er ist nicht mehr so simpel für jedermann affiziert. Er versuchte ihn zu verdecken durch Auflösen oder Zerstreuen der großen, die Komposition bildenden Glieder. Sonst haben wir wiederum die untere, von beiden Seiten hinaufgebaute Masse, und die obere, in deren Mitte, wie dort der hl. Geist etc., hier der lichte Bogen mit den zwei Figuren. Aber hierbei merkte er, daß das Ding unruhig geworden war, und nun machte er den Hellodor fast auf der gleichen Kompositionsbasis, aber frei, unabhängig und so groß und breit in den einzelnen Versatzstücken und Figuren, daß hier niemand mehr das Rechenexempel sieht, und wer es findet, freut sich über seine geniale Einfachheit und Feinheit.“

# UNBEKANNTE KUPFERSTICHE DES 15. JAHRHUNDERTS IN DER STADTBIBLIOTHEK ZU BERN

Von C. BENZIGER

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel .....

Die Berner Stadtbibliothek besitzt in ihren Sammlungen eine lateinische Pergamenthandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die nebst einigen Fragmenten vorab Werke des Sallust enthält<sup>1)</sup>. Der kleine Oktavband scheint oberitalienischer Herkunft zu sein, gewisse Anzeichen der Schrift und die elegante Illuminierung der Initialen deuten auf Venedig hin. Wir werden in dieser Annahme noch bestärkt, wenn wir Einband und Innenseite der mit Kupferstichen ganz überklebten Buchdeckel betrachten. Jedenfalls war der erste Besitzer der Handschrift ein kunstliebender Bücherfreund, der auch für eine der schönen Textschrift entsprechende Hülle besorgt war<sup>2)</sup>. Die einfache geometrische Punzenarbeit des Leder einbandes findet sich in Venedig in dieser Zeit häufig und der Kupferstich mit dem Markus-Löwen des Israhel von Meckenem, der allem Anschein nach gleichzeitig eingeklebt worden ist, bestätigt nur das Gesagte. Er dürfte, wie auch die übrigen sechs Blätter, aus der Mappe eines deutschen Buchkünstlers stammen, der, wie zahlreiche seiner Berufsgenossen, sich in damaliger Zeit in der Lagunenstadt aufhielt. Zudem liebte es die Frühzeit, zur Ausschmückung leerer Innenflächen von Bucheinbänden diese mit Illustrationen zu überkleben; Vorsatzpapieren gleich bildeten sie einen wesentlichen Bestandteil des vornehm ausgestatteten Buches. Eine große Zahl unserer wertvollsten Bilderinkunabeln sind uns auf diese Weise erhalten geblieben, ihrer langen Reihe schließen sich auch die nachgenannten Kupferstiche an. Vier Blätter sind bereits bekannt und zum Teile vielfach beschrieben, wir begnügen uns dieselben hier der Vollständigkeit der Standorte halber kurz anzuführen. Meister von 1462.

Vogel-fünf. B. Lehrs I. 188. Die Karte wurde vertikal durchgeschnitten und die linke Hälfte unter die rechte geklebt.

Tier-zwei. A. Lehrs I. 177, 38.

Israhel von Meckenem.

Der Pelikan. B. X. 114, 14. Geisberg, 437.

Der Markus-Löwe. Lehrs II. 263, 187a. B. VI, p. 46. Cop. P. II. 63, 187 Cop.

Die bisher unbeschriebenen und nicht bekannten Blätter lassen wir hier mit den nötigen Angaben versehen folgen, wir werden uns bemühen, dieselben nach den Gesichtspunkten des Lehrschen Oeuvrekataloges darzustellen<sup>3)</sup>. Wenn uns auch von den ältesten Kupferstechern nur die wenigsten mit Namen und Daten überliefert sind, so lassen sie sich doch durch ihre Technik mit annähernder Sicherheit derart gruppieren, daß wir wenigstens einen Überblick über einzelne Ateliers und Schulen erhalten. Im vorliegenden Falle scheint es mir ziemlich leicht die Schule, nicht aber den Meister zu bestimmen. Daß die zwei zunächst zu beschreibenden Stiche in den Kreis des Meisters der Spielkarten gehören, darüber dürfte kein Zweifel

(1) H. Hagen, *Catalogus Codicum Bernensium*, Bernae 1875, p. 93, Mscpt. A. 70.

(2) Die einzigen Einträge, welche sich in dem Buche befinden, lauten auf die Namen: Victorius Crinotus und Wolfgang Celer (Schnell), die aber vermutlich nicht die anfänglichen Besitzer waren.

(3) Für die Bestimmung bin ich Herrn Geheimrat M. Lehrs und Herrn Dr. E. v. Mayenburg zu besonderem Danke verpflichtet. Die Abbildungen wurden in Originalgröße ausgeführt. Sämtliche Originale sind auf verschiedenem Papiere gedruckt und besitzen keine Wasserzeichen.

bestehen. Wenn wir uns aber entschlossen haben, sie in dieser Gruppe dem Meister von 1462 zuzuschreiben, so geschah es mit Rücksicht auf das Urteil von Autoritäten, die sich eher für diesen Künstler entschieden haben.

Über das Leben des Meisters von 1462 bleiben wir ohne jede Nachricht, wahrscheinlich war er niederrheinischer Herkunft; er scheint sich aber vielfach auf Wanderschaft herumgetrieben zu haben, wenigstens finden wir Spuren seiner Werke an den verschiedensten Orten, selbst in Italien. Lehrs schildert ihn als den dem Meister der Spielkarten zunächststehenden Künstler, wir teilen diese Ansicht vollends; ein Vergleich unserer beiden Stiche mit den 20 bisher dem Meister von 1462 zugeschriebenen Blättern hat uns in dieser Ansicht nur bestärkt.

#### Simson zerreißt den Löwen.

Die Darstellung bezieht sich auf eine biblische Episode aus der Geschichte der Brautwerbung Simsons. Darnach wurde der Held auf seiner Brautreise von einem Löwen überfallen. In seiner übernatürlichen Stärke bemächtigte sich Simson also gleich des Tieres und zerriß es, „wie man ein Böcklein in Stücke reißt“. Simson sitzt ein wenig nach rechts gewendet mit gekreuzten Beinen auf dem erbeuteten Tiere. Sein krauses Haupthaar, das von einem breiten Bande gehalten wird, umflattert das bartumrahmte Antlitz. Der Riese macht sich eben daran, die Kehle des Löwen aufzureißen, nachdem er dessen Schweif sorgfältig um den linken Arm geschlungen. Gegen diese gewaltsame Behandlung scheint sich der Löwe, der den Bezwinger scharf beobachtet, mit Kraft entgegenzustemmen. Ein üppiger Rasenteppich breitet sich zu ihren Fuen aus. Simson trägt ein lang herabwallendes Kleid, das mit derselben Einfassungsborde versehen ist, wie sie sich auch am Kleide eines Begleiters in der Darstellung der Grablegung vom selben Künstler (Lehrs Taf. 20, Nr. 58) vorfindet. Das Blatt, dessen Plattenrand 101  $\times$  75 mm mißt, gehört zu den besten Arbeiten des Meisters. Wir haben hier im Gegensatz zu den zahlreichen Kopistenarbeiten zweifellos ein Original vor uns<sup>1)</sup>. Die tiefe Schwärze des Druckes hat in nichts gelitten, wie auch die Feinheiten der Stichelarbeit zu ihrer vollen Geltung kommen. Es ist auffallend, daß der Stich sich mit keinem anderen Blatte desselben Meisters direkt vergleichen läßt, wiewohl zeichnerische wie technische Verwandtschaften sich nachweisen lassen. Die meisten Annherungspunkte finden sich eben nur vereinzelt in den Bildern wieder, wie z. B. die vom Meister mit Vorliebe verwendete Punktierarbeit, die einzig an der Rückseite des Löwen angewendet wird. In der Behandlung des Haares weist der Simsonstich einen großen Fortschritt auf, die etwas harten Stränge erhalten nunmehr eine Weichheit, die der frühe Kupferstich nur selten erreichte. Auch die Faltung des Gewandes bekommt mehr Modulation, als wir bei den meisten übrigen Bildern des Künstlers zu sehen gewöhnt sind. In der Zeichnung verlieren sich zwar die auch bei den übrigen Stichen beobachteten Härten und Disproportionen nicht, allein die zweckmäßige Anordnung in der Komposition, die sicheren Konturen, die gut gewählten Schwarz-weiß-Effekte bewirken einen sehr günstigen Gesamteindruck.

#### Vogel-drei-Karte.

Das zweite, ebensogut erhaltene Blatt stammt aus einem Kartenspiel. Es bildet eine Variante zu einer bereits bekannten Vogel-drei-Karte, deren Vögel aber einer anderen Gattung angehören. Das Blatt bringt drei verschiedene Eulen, alle freistehend, von denen mir die obere besonders gut gelungen zu sein scheint. Eine

(1) Das Simson-Sujet war in der mittelalterlichen Kunst sehr beliebt, auch in Kupferstichen fand es Verwendung. Vgl. Lehrs, der Meister mit den Bandrollen, Dresden 1886, S. 29.



weniger gute Ausführung desselben Vogels findet sich in einer Vogel-sechs-Karte (Lehrs I, S. 188, 62). Der Stich wurde leider beschnitten, so daß der Plattenrand nicht mehr erkenntlich ist, die Blattmaße betragen  $89 \times 58$  mm. Unsere Karte zeichnet sich durch einen besonders kräftigen Druck aus, dank einer außerordentlich feinen und dichten Strichführung bewirkte der Stecher ein fast reliefartiges Hervortreten der Bilder. Wir schreiben das Blatt der Schule des Meisters der Spielkarten zu, möchten es aber weniger bestimmt für eine Arbeit des Meisters von 1462 ansehen, in jedem Falle wird damit die bereits stattliche Sammlung spätmittelalterlicher Karten um ein schönes Stück vermehrt<sup>1)</sup>.

Ein drittes und letztes Blatt unserer Sammlung, zwei Ornamentblumen darstellend, weist Max Lehrs dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zu, dessen Strichweise sich mit der des Stechers unserer Platte zu decken scheint. Es handelt sich dabei um das Original zu der Kopie vom Meister der Marter der Zehntausend<sup>2)</sup>, der dasselbe Blatt im Spiegelbilde ausgeführt hat. Das Blatt, das  $89 \times 48$  mm mißt, befindet sich in gutem Zustande. Ursprünglich dürfte dasselbe als Vorlage für ein Goldschmiedewerk hergestellt worden sein, von dem uns bereits andere ähnliche Ornamentstiche bekannt geworden sind, und dessen Blätter sich im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Kgl. Kupferstichkabinett in München befinden. Der Stich bietet mehr Interesse durch die Zeichnung als durch seine bloße Technik. Die eigentümliche, etwas unruhige Linienführung in der Stilisierung dieser Phantasieblume, die aus einem palmenartigen Gewächs zwei ebenso sonderbare Blumen, eine Blüte und eine Knospe, treibt, legt für ein ganz besonders dekorativ-künstlerisches Empfinden Zeugnis ab. Wir brauchen uns daher nicht zu verwundern, wenn so hervorragende kunstgewerbliche Zeichnungen in jener Zeit der Blüte der Goldschmiedekunst infolge großer Nachfrage auch ihre Nachstecher erhalten haben.

(1) Vgl. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Wien 1908, Bd. I, S. 109 ff.

(2) Vgl. Lehrs, Katalog der im German. Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, Nürnberg 1887, S. 25, Nr. 78, Anmerkung, und W. Schmidt, Die Inkunabeln des Kupferstiches im Kgl. Kabinett zu München, München 1887, S. 7, Nr. 25.

# MISZELLEN .....

**EINE ZEICHNUNG J. CALLOTS in der Kgl. Graphischen Sammlung zu München. Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel.**

Ein glücklicher Zufall ließ mich die hier mit gültiger Erlaubnis der Direktion der Kgl. Graphischen Sammlung (München) abgebildete schöne Zeichnung finden (Abb. 1). Sie lag unter den unbekanntem Franzosen und Italienern des 17. Jahrhunderts. Das ganze Papier (0,38 cm × 0,27 cm) ist von einem braunen Öl durchtränkt, an einzelnen Stellen, namentlich rechts und in der Mitte, beschädigt; viele größere Risse sind mit Zeitungstreifen ausgeflickt.

Die braun getauchte, weiß gehöhte Pinselzeichnung, die nur selten die Vorzeichnung in schwarzer Kreide erkennen lässt, stammt laut Stempel der Rückseite aus altem Mannheimer Besitz<sup>1)</sup>. Jene ölige Beschaffenheit des Materials dürfte von dem stark plastisch aufgetragenen Weiß (Ölfarbe oder Gouache?) herrühren, möglicherweise auch von einer Grundierung in brauner Ölfarbe.

Ein Blick auf die hier gleichfalls abgebildete (Abb. 2) Radierung Callots aus der „Großen Passion“ (Meaume 18): „Kreuzerrichtung“ — die einzige dieser Folge, die nicht vom Meister selbst, sondern von Isr. Silvestre nach Callots Zeichnung radiert ist — orientiert uns. Unsere Zeichnung ist nicht die unmittelbare Vorlage zu Silvestres Radierung, sondern eine, in vielen Einzelzügen abweichende, freiere und mehr großzügige Skizze im Gegensinn<sup>2)</sup>.

Die Komposition ist im großen und ganzen die gleiche: In der Mitte der Vorgang selbst: Das Einrammen des Kreuzes, an das Christus schon festgenagelt ist, dahinter die zuschauenden Wachen und Krieger, weiter rechts die Frauen, dann das Volk an und auf dem Hügel, rechts und links im Vordergrund die einschließenden Gruppen. Nur enthält die Zeichnung weniger Figuren und dafür weit mehr Leben und Bewegung. Neu und ganz anders gestaltet ist die prachtvolle Reitergruppe der linken Ecke mit der zusammengerollten Standarte. Die nackten gefesselten Verbrecher der Radierung fehlen. Hier, wie auch auf der abweichenden Gruppe von Fußvolk und Reitern der rechten

(1) Rückseite auch die Inventarnummer: 34712. Unten in der rechten Ecke die Zahl 635 (oder 695) in schwarzer Tusche.

(2) Es muß außerdem auch die nach Mariette (Abcedario I, S. 624) in Biel und Bister geseichnete unmittelbare Vorlage noch vorhanden sein. Daß Callot des Öfteren mehrmals das gleiche Thema versucht hat, ist bekannt, wir können dies sowohl in den Radierungen wie bei den Zeichnungen feststellen.

Ecke sind außerdem alle Figuren in lebhafter Aktion (galoppierende Rosse, das Hineinführen eines Rosses, der erregt deutende junge Krieger, der Hauptmann zu Pferd usw.).

Zu Füßen des in der Mitte liegenden Kreuzes sehen wir nur einen Mann beschäftigt, der breitspurig dasteht, den Baumstamm niederdrückt und die Säge mit festem Griffe führt; die Radierung gibt (dort sind es zwei Arbeiter) gerade diese Funktion weit lahm. Mit welcher Wucht saust ferner der muskulöse Arm des Söldners nieder, der den letzten Nagel in Christi linke Hand schlägt. Wie schwungvoll holt jener andere mit der Spitzhacke aus! Sind es hier auch die gleichen Motive und Figuren, so ist doch alles viel nerviger und präziser gefaßt. Die beiden Schächer finden sich auf unserer Zeichnung im Hintergrunde neben jener gleichen Gruppe, die um die Kleider Christi wülfelt. Hier im Hintergrunde stimmt alles übrige so ziemlich überein; es wird aber die (auf der Radierung weit kompaktere) Masse des Volkes zuletzt nur noch durch einige bloße Striche und Flecken dargestellt. Ganz freie Erfindung ist die italienisch empfundene weite Landschaft mit den phantastischen und doch so ruhigen Architekturen und der stark bewölkten Himmel, aus dem Blitze zucken. Es geht überall in die Tiefe. Wir werden von vorne nach hinten in die Vorgänge hineingeführt. Es wird eine weite Fernsicht geschaffen. Dabei ist die Zeichnung in der Komposition enger und geschlossener, auch mehr in die Höhe als in die Breite gebaut. In der Radierung werden wir zwar möglichst genau über jedes einzelne Motiv informiert, aber ihr fehlt die großartige elementare Wucht der Zeichnung, die die schrecklichen Vorgänge zu einem seelischen Erlebnis werden läßt.

Für Callot charakteristisch sind einmal: die Typen der Fahnen, der Pferdeköpfe und zum andern die abgerissene, ja vernachlässigte und doch so sichere Zeichnung der Extremitäten und das Arbeiten aus dem Dunklen ins Licht. Für ihn sind weiter charakteristisch: die in energisch abgesetzten Konturen dunkel gehaltenen, in die Handlung unmittelbar einführenden Gestalten des Vordergrundes. Und weiter: das resolut und keck, oft sehr dick aufgesetzte Weiß, mit dem die scheinbar flüchtigen, aber bestimmt formgebenden Pinselsüge verstärkt und modelliert werden.

Nirgends ist der Vortrag peinlich und ängstlich. Ohne Detailmalerei wird nur der Eindruck einer Erscheinung oder die Gewalt einer Aktion gegeben. Die Linien verlaufen nicht ruhig, sondern wir haben

äußerst energisch absetzende, dicke Pinselsüge, die die Konturen scharf umreißen. Über die Flächen aber wird das Weiß, scheinbar unbekümmert in dicken Lagen gegossen und zwar so, daß die Formen wie herausgehauen erscheinen. Dies Weiß wird hier in ähnlicher Weise zum Decken verwandt, wie auf anderen Zeichnungen die gleiche Wirkung durch Aussparen erzielt wird<sup>1)</sup>. Nirgends finden sich leere Stellen. Alles ist intuitiv erfaßt, von gewaltigem Leben erfüllt und doch in knapper Synthese zusammengehalten. Relativ nüchtern und leer erscheint dagegen die Radierung, die zwar den Absichten des Meisters zu folgen sucht, sie aber eigenwillig kleinlich verdeutlichend nicht umsetzt und so erklärt, sondern eher beschränkt und verkleinert. Sie übersetzt gleichsam

(1) Z. B. Zeichnung zum Bethlehemitischen Kindermord (Louvre) in blau und brauner Tusche. Kampf der Lapithen und Centauren (Uffizien), mehrere Landschaftszeichnungen dort und im Louvre.

nur den äußeren Aufbau, nicht aber den inneren Gehalt unserer auffallend malerisch (etwa wie Callots Landschaften) erfaßten Skizze, deren hohe künstlerische Qualität außer Zweifel ist<sup>1)</sup>.

Technik und Material sind für Callot nicht ungewöhnlich. Die Uffizien bewahren die Zeichnungen von Edelfrauen und Kavalieren (Nr. 2487, 2490 und 2491 z. B.), die in bläulich-violetter Tusche gepinselt sind. Auch schwarze und graue oder gelbliche Tusche kommt vor. Ein anderes Blatt (2651), das drei Reihen Bauertypen zeigt, besteht in Feder, Tusche und weißer Gouache. — Auf Nr. 2493 der Uffizien ist mit Kreide auf graues Papier gezeichnet und weiß erhöht worden. Das sind nur Beispiele. Hermann Nasse.

(1) Einsig Stef. della Bella, über den ich in Kürze eine Monographie erscheinen lassen will, könnte, wollte man Callots Urheberschaft bezweifeln, wegen dieser starken Betonung des Malerischen in Frage kommen. Allein alle angeführten Gründe sprechen gegen diesen und für Callot.

## REZENSIONEN .....

**EMANUEL LÖWY, Die griechische Plastik. Tafelband mit 297 Abb. Textband 154 S. 8°. Leipzig 1911. Klinkhardt & Biermann.**

Auf hundertvierundfünfzig kleinen Oktavseiten kann man nicht alles sagen über die griechische Plastik, was zu sagen ist; doch viel kann man sagen — nicht multa, aber multum — und das ist Löwy meisterlich gelungen. Der Ton seines Buches kündigt von seiner Entstehung. Mit einem Kreise von nicht durchaus zünftigen Hörern hat Löwy vor den Schöpfungen der griechischen Meister gestanden — eben den Denkmälern, die auf den Tafeln abgebildet sind — und hat deren Verständnis im Moment persönlicher Hingabe durch die Kraft des aus dem unmittelbaren Kontakt zuströmenden Wortes zu erschließen unternommen. Also nicht fortlaufend erzählte Entwicklungsgeschichte, sondern Analyse einer Reihe von Einzelwerken, die gleichwohl der Hauptsache nach unter den Gesichtswinkel der geschichtlichen Entstehung eingestellt sind und gleichermaßen auf ihren immanenten wie auf ihren evolutionistischen Wert verhört werden. Dabei wird nicht nur die große Orientierungslinie abgeschrieben, vielmehr diese an bezeichnenden Punkten bewußt verlassen, um einem Einzelproblem, das sich im Beobachten dem forschenden Auge ankündigt, zu folgen und seine künstlerische Formulierung in ihrer Entwicklung aufzuweisen. Die Behandlung der Flächen im Gesicht und im Nackten, das Motiv

des gesenkten Kopfes, die Modulation des Ausdrucks, wie sie dem Pathos des Skopas entspringt und weiterwirkt, der Vortrag des Stofflichen in den Gewändern und ihre Anlage in Weiterführung der von Praxiteles aufgerichteten Problemstellung — von den Gewandfiguren der Parthenongiebel war vorher mit einem in glücklicher Stunde geprägten Ausdruck gesagt: „im künstlerischen Sinne sind diese Gestalten bekleidet geboren“ — das sind so ein paar Einzeluntersuchungen, die wie aufgesetzte Lichter wirken und an geschickter gewählter Stelle dem Gang der Untersuchung eingefügt dieser besondere Reize und einen gesteigerten Pulsschlag verleihen. Am klarsten zeigt sich diese Behandlungsweise, wo im Anschluß an Lysipp das Problem der Bewegung beleuchtet und abgewandelt wird. Erst hier werden, in starker Abweichung von der historischen Richtlinie, Myron und Polyklet behandelt, um im Gegensatz zu dem von diesen schon Erreichten die Großtat Lysipps, seine Eroberung des dreidimensionalen Raumes in helles Licht zu rücken. Der bewegten, ausgreifenden Darstellungsweise, zu der Lysipps Auftreten und Wirken gleichsam herausfordert, steht das klar gerundete Kapitel über Phidias und die Parthenonskulpturen gegenüber, das in gehaltener Ruhe und warmer Hingabe den Idealstil dieser größten Epoche griechischer Kunstentwicklung feiert. Und mit dem Wort und Begriff Idealismus ist das Leitmotiv angeschlagen, das sich, unauffällig und unaufdringlich, durch Löwys Darstellung hindurchzieht und ihr rhythmische Geschlossenheit

gibt. Nur ist dabei nicht an den trivialen Sinn zu denken, den starke Abnutzung diesem Worte untergelegt hat. Löwy selbst stellt eine klare und feinsinnige Definition und Begriffsbestimmung auf, und auf diese gestützt kann er, nachdem er den charaktervollen Naturalismus Lysipps und die Steigerung dieses künstlerischen Prinzips im Hellenismus mit allem Nachdruck gewürdigt hat, sein Buch dennoch mit dem Satze schließen: „Die griechische Kunst ist idealistisch vom Anbeginn und bleibt es bis zum Ende.“

P. Herrmann.

**PAUL GANZ, Hans Holbein der Jüngere. Des Meisters Gemälde in 252 Abbildungen. (Klassiker der Kunst, Bd. 20.) Stuttgart 1912, Deutsche Verlags-Anstalt. Geb. M. 9.—.**

Der reiche Schatz Holbeinischer Gemälde, Handzeichnungen und Holzschnitte bildeten von altersher einen Ruhmestitel der öffentlichen Kunstsammlung Basels. Es liegt auf der Hand, daß sich das Hauptinteresse der Basler Kunsthistoriker auf seine Person konzentriert; Basel hat eine ganze Reihe von Holbeinforschern hervorgebracht: Eduard His, Daniel Burckhardt, der frühere Konservator der öffentlichen Kunstsammlung, Heinrich Alfred Schmid, z. Zt. Professor an der Universität in Prag, Hans Koegler, der sich besonders der Erforschung von Holbeins Holzschnitten widmet.

Als vor einer Reihe von Jahren die Basler Kunstsammlung der Obhut des Zürcher Kunstgelehrten Paul Ganz übertragen wurde, hat sich dieser bald mit dem Holbein-Problem vertraut gemacht und stellte sich insbesondere die Aufgabe, den weithin verstreuten Schatz Holbeinischer Werke im Bilde zu sammeln und so einen vorläufigen Abschluß, oder doch eine neue, feste Grundlage der Holbeinforschung zu schaffen. Unermüdlich war er tätig und hat nunmehr die Publikation der Gemälde als erste Etappe seines Werkes zum Abschluß gebracht.

Gleichzeitig gab er die erste Lieferung der monumentalsten Ausgabe von Holbeins Handzeichnungen im Verlage Julius Bard, Berlin, in trefflichen Reproduktionen heraus; leider nicht in chronologischer Folge, was wohl nach den langjährigen Vorarbeiten nicht unmöglich gewesen wäre, sondern in sporadischer Auswahl, so daß die Lieferungen bis zum Abschluß des Werkes als ungeordnete und unübersichtliche Masse zur Unbrauchbarkeit verurteilt sind.

Die Chronologie und die Beurteilung der Hol-

beinischen Bilder war von jeher das Feld eifriger Kontroversen; Ganz stieß mit seinen Forschungsergebnissen oft auf Widerstand, der leider nicht immer sachlich blieb, sondern gelegentlich in geradezu gehässiger Weise vorgebracht wurde. Um so dankenswerter ist es, daß in der vorliegenden Gemälde-Publikation auf eine gewaltsam herbeigeführte Lösung der in Frage stehenden Probleme verzichtet worden ist, obwohl sich dazu mehr als einmal die Gelegenheit geboten hätte. Wir finden also neben den sicher datierten Gemälden eine Anzahl solcher, welche Ganz ohne weitere Präntation den jeweiligen Abschnitten als Anhang folgen läßt. Und diese Zurückhaltung findet sich auch in dem knappen Text. Auf diese Weise ist das Buch vor Enttäuschungen gesichert, höchstens werden die Kopien oder die fälschlich zugeschriebenen Bilder da und dort sich eine Korrektur gefallen lassen müssen durch Zuweisung von Bildern, die jetzt unter den eigenhändigen figurieren.

Von großem Interesse ist die Zusammenstellung der Kopien und Studien zerstörter Wandgemälde, vielfach zum ersten Male publiziert, die mit den Fragmenten der Originale zusammen einen Begriff von Holbeins Tätigkeit als Dekorationsmaler vermitteln. Zuletzt sei noch ein Druckfehler berichtigt: S. 238, Beschreibung des Bildes auf S. 72 muß verwiesen werden auf S. 227 und nicht 217.

Es wird wohl überflüssig sein, zu betonen, wie wichtig das Buch für den Fortgang der Holbeinforschung ist. Wenn Woltmanns grundlegende Darstellung auch neben dem Ganzschen Werke ihren relativen Wert behauptet, ist ihr darin doch eine unentbehrliche Ergänzung erwachsen. Vor allen Dingen gebührt dem Verfasser unser Dank, der hier die Frucht jahrelanger Arbeit darbietet, um so mehr, als er selbst sich wohl bewußt ist, daß er nicht durchweg sichere Resultate bieten kann.

Rudolf Bernoulli.

**HANS JANTZEN, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910. Verlag von Klinkhardt & Biermann.**

Die meisten Arbeiten über niederländische Malerei der letzten Zeit, größtenteils monographischer Natur, sollte man eher Künstlergeschichte als Kunstgeschichte nennen. Der Kunstgeschichte im besten Sinn kann man das Buch Jantzens zurechnen. Nicht, daß er es unterließ, streng methodisch vorzugehen und im ersten Hauptteil des Buches das Material gründlich zu untersuchen. Das Oeuvre der Architekturmaler wird, von Meister zu Meister,

kritisch geprüft und entsprechend wird die Entwicklung eines jeden, vielfach zum ersten Male, dargestellt, die kunstgeschichtliche Stellung eines jeden fixiert. Der zweite Hauptteil des Buches sieht dann die großen Konsequenzen der Untersuchungen des ersten Teils und bringt die bei der Betrachtung des Architekturbildes gewonnenen Einsichten in Verbindung mit der allgemeinen Entwicklung der niederländischen Malerei. Gerühmt werden muß die imponierende Sachlichkeit bei den oft ganz abstrakten Erörterungen ästhetischer Natur. Dieser Sachlichkeit verdankt das Buch einen doppelten Vorteil, nämlich, daß die gewonnenen Resultate zum größten Teil als richtig allgemein anerkannt werden müssen und ferner, daß die ästhetischen Werturteile des Autors selbst einen eigenen, wissenschaftlichen Wert haben. Dabei kommt dem Verfasser natürlich sein glänzendes Analysevermögen und sein prägnanter Stil zustatten, der ihn instand setzt, dem Leser und Beschauer die Augen zu öffnen, ihn Dinge sehen zu lassen, die das Auge ohne Führer übersehen würde. Als Beispiel verweise ich auf die Besprechung des Brüsseler Bildes des älteren Steenwyck, des Houckgeest der Sammlung Weber, der „Delfter Kirche“ van Vliets in der Sammlung Moltke. Ferner verweise ich auf die überzeugende Charakterisierung flämischen und holländischen Raumempfindens innerhalb des ganzen Buches.

Wenn ich nun auf Einzelheiten zu sprechen komme, hie und da auch dem Verfasser widersprechen muß, so ändert das nichts an dem Wert des Buches und an der Richtigkeit der wichtigeren Resultate. In der Hauptsache möchte ich auf Dinge aufmerksam machen, die m. E. noch zu diskutieren wären. —

Nach einer kurzen Vorgeschichte beginnt Jantzen die Behandlung der Antwerpener Maler mit Hans Vredeman de Vries. M. E. sollte die Zugehörigkeit dieses in Friesland geborenen, vielgereisten Künstlers zur Antwerpener Schule nicht zu sehr betont werden. Eher dagegen wäre sein Aufenthalt in Holland hervorzuheben, der für die Zeit nach 1600 nachgewiesen ist. Jantzen sucht nach den „verknüpfenden Fäden jener Frühzeit (Mitte des 16. Jahrhunderts) nach dem 17. Jahrhundert“ und kann mit den frühen Werken des älteren Steenwyck diese Lücke nur versuchsweise ausfüllen. Wenn man aber bedenkt, daß Hans Vredeman de Vries als berühmter Mann mit seinem ebenfalls berühmten Sohn Paul in Amsterdam um 1604 lebte, da ferner sein starker Einfluß auf die holländische Architektur nachgewiesen ist<sup>1)</sup>, so können wir annehmen,

(1) Vergl. A. W. Weißman in „De Opmerker“, 1899, Nr. 52.

daß er auch auf die holländische Architekturmalerei vorbildlich wirkte. Und in der Tat zeigt der erste echt holländische Architekturmalerei, zu dem nach Jantzen die verknüpfenden Fäden fehlen, nämlich Hendr. Aerts eine starke Abhängigkeit von Hans Vredeman de Vries. Ich kann an dieser Stelle nur kurz auf die Verwandtschaft des neuerdings ins Ryksmuseum gelangten „Bankett in einem Palasthof“ des Hendr. Aerts (in Heft XI der Monatsh. f. Kunstw. [IV. Jahrgang] von mir abgebildet und besprochen) mit dem von Jantzen abgebildeten „Schloßhof“ Vredemans in Wien verweisen. Fast jedes einzelne Element der Komposition bei Vredeman finden wir in dem Gemälde des Hendr. Aerts wieder. Da nun ferner, wie ich an genannter Stelle nachwies, auch das bekannte von Londerseel gestochene Kircheninterieur des H. Aerts dieselben Kompositionsprinzipien aufweist, wie das Palastexterieur des Ryksmuseums, so ist der Einfluß des Vredeman de Vries auf H. Aerts sicherlich von prinzipieller Bedeutung gewesen. Es ist aber zuzugeben, daß sich letzterer als reinerer Holländer zeigt, dadurch daß er die „Orthogonalen“, soweit es bei dem von Vredeman übernommenen Kompositionsschema möglich war, vermeidet. Am Ende des Kapitels über Hans Vredeman de Vries bespricht Jantzen kurz seinen Sohn Paul Vredeman de Vries. Nicht dieser „ist maßgebend für die weitere Entwicklung, sondern ein älterer und bedeutenderer Schüler Hans Vredemans in Antwerpen: Hendrick van Steenwyck“. Die hohe künstlerische Bedeutung dieses Meisters hat Jantzen, wohl als erster, klar herausgearbeitet. Besonders wäre auf die prachtvollen Analysen des Frühwerks in Schleißheim und des Hauptwerks im Brüsseler Museum zu weisen. Nachdem Verfasser den jüngeren Steenwyck und die Familie Neefs als Nachfolger von geringererem Wert behandelt hat, bespricht er als letzte Hauptmeister des Antwerpener Architekturbildes Ehrenberg und Ghering, die — der späten Zeit ihrer Tätigkeit entsprechend — schon mit dramatischen Lichteffekten arbeiten und deren Abhängigkeit von den Neefs Verfasser, sicherlich mit Recht, nicht anerkennt. An dieser Stelle möchte ich noch auf eine vollbezeichnete und 1665 datierte italienische Vedute A. Gherings aufmerksam machen, die ich vor einiger Zeit erwarb. Sollte Ghering aus Italien die neuen Anregungen geholt haben? — Nachdem Jantzen in der dem Aertgen van Leyden nicht mit Sicherheit zugeschriebenen Zeichnung im Amsterdamer Prentenkabinett sehr fein die eigens holländischen Elemente aufgedeckt hat, bespricht er den schon oben erwähnten Hendr. Aerts. Durch die zwei neuerdings bekannt gewordenen, 1602

datierten Gemälde dieses Meisters<sup>1)</sup>, ist die Möglichkeit, daß er identisch ist mit dem Maler Hendrick Aerts., der 1575 in Amsterdam begraben wurde, ausgeschlossen<sup>2)</sup>. Zu den von Jantsen aufgezählten Repliken der verschollenen Phantasiekirche des Hendr. Aerts kann ich noch eine hinzufügen und zwar diejenige, die von allen dem Stich am nächsten kommt, die wir aber trotzdem für eine Kopie nach dem Originalgemälde halten müssen, da das Kolorit durchaus dem Kolorit der beiden bekannten Originalgemälde des H. Aerts entspricht. Ich sah diese Replik im Brüsseler Kunsthandel. Leider genügte die Photographie, die ich danach anfertigen ließ, nicht zur Reproduktion. —

Zu dem folgenden Kapitel über B. van Bassen möchte ich bemerken, daß mir die Erklärung der Antwerpener Elemente in den Werken der 20er Jahre nicht plausibel erscheint. M. E. sind sie eine Erscheinung, die wir vielfach in dieser Zeit, z. B. auch bei v. Deelen beobachten können, sind aber nicht durch die Hypothese zu erklären, Bassen habe seine Ausbildung in Antwerpen erfahren und durch den Aufenthalt in Delft seien die Antwerpener Elemente eine Zeitlang unterdrückt worden, dann aber wieder zum Ausbruch gekommen. Ebenso ist es eine Folge der allgemeinen Entwicklung, wenn Bassen nach 1636 etwa malerischer und tonischer wird. Mit Recht betont Verfasser im Anschluß an Hofstede de Groot, daß es ein Versehen war, den D. van Deelen aus der Haleschule abzuleiten. Trotzdem scheinen Beziehungen zu Haarlem vorzuliegen. Auf der Versteigerung bei Fred. Müller in Amsterdam am 14. Mai 1912 wurde unter Nr. 161 dem H. Pot ein Bild zugeschrieben, das genau dem mittleren Teil der „Musizierenden Gesellschaft“ des D. van Deelen im Rotterdamer Museum nachgebildet ist. Wenn das genannte Bild auch nicht von der Hand des H. Pot ist, so stammt es doch von einem typischen Haarlemmer Gesellschaftsmaler und wenn auch in diesem Fall D. v. Deelen der „gebende Teil“ ist, so sind doch Beziehungen zu Haarlem vorhanden. Überhaupt wäre die Staffage des v. Deelen noch genauer zu untersuchen. So sicher es ist, daß er gewisse Bilder selbst staffagiert hat, so sicher ist es auch, daß die Figuren anderer von anderen Künstlern ausgeführt wurden; diese könnten uns als Hinweis auf die Beziehungen v. Deelen zu anderen Kunststätten dienen.

Für die folgenden Teile des Buches, in denen

(1) Das eine im Ryksmuseum in Amsterdam, das andere im Besitz von Herrn Dr. Hofstede de Groot im Haag.

(2) E. W. Moes läßt im „Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler“ noch eine Möglichkeit zu.

die Haarlemmer und Delfter Architekturmalerei behandelt werden, gilt ganz besonders all das Gute, was wir im Anfang dieser Besprechung hervorhoben. Eine geistreichere und dabei sachliche Würdigung eines Saenredam, eines Houckgeerts, van Vliets und de Wittes läßt sich gar nicht denken. Zur Erklärung des „neuen Delfter“ Kirchentyp mit der „schrägen Ansicht“, den Houckgeert plötzlich mit seinem 1650 datierten Bild der ehemaligen Sammlung Weber bringt, möchte ich Jantsens eigene Ausführungen aus dem zweiten Hauptteil seines Buches verwenden. Hier weist er auf die „Übereckstellung“ als einen Hauptfaktor zur Intensivierung der Raumwirkung. Die „schräge Ansicht“ bei dem genannten Delfter Kirchentyp ist nun nichts anderes als eine Übereckstellung des Kirchenraums. M. E. bedeutet es einen weiteren Fortschritt, wenn dann de Witte auf dieses starke Mittel verzichtet und mit seinen frontalen Ansichten eine sogar noch gesteigerte Raumwirkung erzielt. Was Jantsen über de Witte geschrieben hat, bedeutet alles großen Gewinn für die Kunstgeschichte. Wenn jeder Kenner wohl schon für sich die Größe de Wittes erkannt hat, so ist sie doch erst durch Jantsen, man kann sagen wissenschaftlich bewiesen worden. Das was Jantsen über den Schüler de Wittes, Hendr. van Streek, auf Grund von nur zwei ihm bekannten Gemälden sagt, fand ich bestätigt bei zwei anderen Werken des Meisters. Das eine (an zwei Stellen voll bezeichnet) besitzt Dr. Bredius im Haag, das zweite wurde auf der Versteigerung bei Müller in Amsterdam am 14. Mai 1912 dem de Witte zugeschrieben. — Ich wiederhole: seit A. Riegl, als dessen Anhänger sich Jantsen offen zu erkennen gibt, haben nur ganz wenige Kunstgeschichte von einem so hohen Standpunkt aus getrieben. So wie etwa ein Wölfflin für die Renaissance und den Barock in Italien die Entwicklungslinien fixiert hat, so hat Jantsen ähnliches zum mindesten für das 17. Jahrhundert in Holland geleistet. Kein Autor, der sich in Zukunft mit entwicklungsgeschichtlichen Fragen dieses Landes und dieser Zeit beschäftigt, wird sich dem Einfluß des Jantsenschen Buches entziehen können. Wenigstens sollte es keiner tun.

Noch einige Bemerkungen über äußerliche Dinge: Die Ausstattung des Buches ist recht geschmackvoll. Die Reproduktionen sind gut und geschickt gewählt. Das Verzeichnis der erhaltenen Architekturbilder hat wegen seiner selbstverständlichen Unvollständigkeit nur beschränkten Nutzen.

Karl Lilienfeld.

**BURKHARD MEIER, Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe. Mit 63 Abbildungen. Heidelberg 1911, C. Winter. M. 12.—.**

Das Buch, eine erweiterte Dissertation, ist als 6. Beiheft der Zeitschrift für Geschichte der Architektur erschienen und gibt eine vollständige Übersicht der sächsisch-romanischen Portale. Für eine kunstvolle Steigerung des Interesses bis zu dem Höhepunkt der Goldenen Pforte sorgt die Entwicklung selbst; im einzelnen hätte vielleicht manches straffer zusammengefaßt, das Detail in Anmerkungen verwiesen werden können. Aber die Methodik ist so gut wie die erreichten Resultate, die auf sorgfältigsten Forschungen beruhen und fast überall genaue Datierung und Ableitung enthalten.

Nach den Vorstufen in karolingischer und frühromanischer Zeit kommt der Verfasser auf die zwei Haupttypen des 12./13. Jahrhunderts: den frühen, von Petersberg (Hiersau) abgeleiteten, abgetrept und mit Rahmen; wichtiger der zweite, das von Paulinzella abstammende Säulenportal, das einige besondere Stücke enthält, wie Königsalutter (das M., mit Recht, einem durchaus deutschen Meister zuschreibt, der den oberitalienischen Baldachinbau flach an der Wand auseinandergebreitet habe); Schloßkirche zu Wechselburg, mit ornamentalen Beziehungen zu Königsalutter und zum Chorumgang des Magdeburger Doms. Er setzt es in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts, wie die ganze Kirche. Endlich die Portale des Übergangstils. Hier überrascht die Ableitung des Halberstädter Domporthals von den Arnstädter, was mir durchaus nicht zweifelsfrei erscheint. Maler übersieht die stärkeren Fäden, die Halberstadt mit Laon und Magdeburg verbinden; eine Beeinflussung des Monumentalbaues durch ein kleines Provinzportal heißt die Dinge auf den Kopf stellen. Die Wahrheit liegt in der Umkehrung. Warum die Halberstädter Fassade erst nach 1240, statt 1230 entstanden sein soll, ist nicht einzusehen. Der Magdeburger Bischofengang, den sie nur gerade noch voraussetzt, ist um 1225 vollendet. — Dem folgen Marienberg bei Helmstedt, Naumburg und Magdeburg; hier kann ich auf Grund eigener Beobachtungen Meier in allem beistimmen, nur würde ich das Naumburger Portal ganz erheblich vor 1228 hinaufrücken, wohl um 1210/15, das Magdeburger zwischen 1220 und 1230.

Den Glanzpunkt der Untersuchung bildet die Freiburger Goldene Pforte. Meier trennt Architektur und Plastik völlig; die erste weist er einem

bairisch geschulten Meister zu, der am Georgenportal in Bamberg lernte. Der Typus dieser Säulenportale kommt von altbairischen Anlagen wie Marsburg her. Eine ähnliche Kombination französisch beeinflusster Plastik und Deutsch romanischer Architektur findet M. mit Recht im Südportal des Straßburger Münsters. Er möchte das Portal tiefer hinabrücken als Goldschmidt und einen Spannraum zwischen 1225 und 1250 dafür ansetzen.

Als Anhang fügt er eine Zusammenstellung sämtlicher Tympana der Zeit und Gegenden mit ihren Darstellungen hinzu. P. F. Schmidt.

**JOHN BÖTTIGER, Philipp Hainhofer und der Kunstschränk Gustav Adolfs in Upsala. 4 Bde. Gr.-Fol., 154 Tafeln und 113 Textabb. Verlag der Lithogr. Anstalt des Generalstabes, Stockholm. Deutsche Übersetzung von Dr. Ernst A. Meyer in Stockholm. Alle Illustrationen sind von der Anstalt des Verlages hergestellt. Druck von der Hofbuchdruckerei Idun in Stockholm. 200 num. Exemplare.**

Nach dem Einzuge Gustav Adolfs von Schweden in Augsburg am 24. April 1632 übergaben die evangelischen Ratsherren dem Könige als Geschenk einen Kunstschränk, den sie für 6000 Gulden von Philipp Hainhofer erworben hatten. Der Schränk wurde von zwei Augsburgern 1633 bis Wolgast, im Sommer nach Stockholm und von dort bald darauf nach dem nahen Schlosse Svartsjö und vor 1655 nach dem Schlosse in Upsala gebracht, wo er 1694 durch Schenkung Karls XI. in den Besitz der Akademie überging und in deren Bibliothek aufgestellt wurde.

Vier Foliobände über ein einziges Möbel! wird mancher Leser mit einigem Grauen denken, aber er mag sich vom Studium und die Bibliotheken von der Erwerbung des Werkes nicht abschrecken lassen, denn der Schränk enthält alles, was dem weiten Interessengebiet eines deutschen Gelehrten und reichen Lebenskünstlers der Spätrenaissance angehört, und die Bearbeitung des gewaltigen Stoffes durch Böttiger ist musterhaft.

Die Materie ist in folgender Weise auf die vier Bände verteilt: Bd. I. mit 10 Gravürentafeln und 12 Textabbildungen enthält alles wissenswerte über Philipp Hainhofer, seine Bemühungen um den pommerischen und den florentiner Kunstschränk, die Übergabe des Upsalaer Schränkes an Gustav Adolf und die weiteren Schicksale dieses Schreines in Schweden. Bd. II. mit 19 Gravürentafeln, 10

Rissen und 101 Textabbildungen beschreibt und erklärt den Inhalt, zunächst die größeren Geräte, Toilettegegenstände und chirurgischen Instrumente. Bd. III. mit 4 Gravürentafeln, Notenbeilagen und 51 Textabbildungen enthält die kleineren Gegenstände, unter denen die graphischen und plastischen Porträts, das Ess- und Trinkgerät, Modelle, Trachten- und Schmuckstücke, Waffen, Naturalien, Spiele, mathematische und astronomische Instrumente besonders zu erwähnen sind, und am Schlusse ein Register, Band IV mit 74 Autotypletafeln gibt das gesamte Kleingerät bildlich wieder; am Schlusse ist das schwedische Inventar von 1698 abgedruckt, das um so wichtiger ist, als Hainhofers Inventarien verloren sind.

Die Durchsicht des Böttigerschen Werkes nötigt zum Vergleich zwischen dem Upsalaer und dem pommerschen Kunstschanke in Berlin, und es soll hier nicht verschwiegen werden, daß der Kunstwert des schwedischen Schreines und seines gesamten Inhaltes beträchtlich unter dem des pommerschen steht, wenn auch sein Inhalt kulturgeschichtlich mindestens gleiches Interesse verdient. Böttigers Bearbeitung aber steht in ihrer erschöpfenden Gründlichkeit ebenbürtig neben dem Werke Lessings und Brünings über den pommerschen Schrein.

Böttiger schreibt in seiner Vorrede, daß er die Aufgabe nicht begonnen hätte ohne die Überzeugung, daß die Schweden eine Dankesschuld an die kunstreiche Stadt abzutragen haben, die dem größten Könige Schwedens als Geschenk dieses Kunstwerk darbrachte. Wir gedenken der Rede des französischen Kultusministers bei der Eröffnung des Museums in Delphi 1903: er freue sich, daß die Franzosen, die Nachkommen jener Gallier, die einst Delphi verwüstet, jetzt durch ihre wissenschaftliche Tätigkeit die Heiligtümer Delphis zu neuem Leben erweckt hätten. So wollen wir über Böttigers schönem und wertvollem Werke manche der schweren und unersetzlichen Verluste zu vergessen suchen, die unserer deutschen Kunst die Schwedenzeit gebracht. E. Bassermann-Jordan.

## JULIUS BAUM, Die Ulmer Plastik um 1500. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Wer sich über die schwäbische und im besonderen über die Ulmer Plastik des 15. bis 16. Jahrhunderts unterrichten will, wird fortan zu diesem Buche greifen müssen, in dem er den zuverlässigsten Führer finden wird. Baum hat bei der Inventarisierung der Donaukreise die beste Gelegenheit und die besten Hilfsmittel gehabt, sich mit dieser

Materie vertraut zu machen, und daß er sie sich zunutze gemacht und über den Rahmen der beruflichen Arbeit hinaus für die deutsche Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts fruchtbringend verwertet hat, davon ist diese mit 58 guten Lichtdrucktafeln nach durchgehends gelungenen Aufnahmen ausgestattete Geschichte der Ulmer Plastik ein ehrenvolles Zeugnis.

Der Wert dieser Arbeit, das unverrückbare Ergebnis, das sich auch bei der mit der Zeit unausbleiblichen Verschiebung in der Konstellation der namenlosen Werke Ulmer Plastik gleich bleiben wird, ist die urkundliche Durchforschung dieses Gebietes. Man hat hier jetzt festen Boden unter den Füßen und jeder, der sich mit diesem Teile deutscher Kunstgeschichte beschäftigt, wird dafür Baum Dank wissen, denn sich in diese Kleinarbeit vertiefen und mit dieser Akribie forschen, das ist eine seltene und leider eine unmoderne kunsthistorische Tugend.

Der Kernpunkt der Arbeit nach der kunsthistorischen Seite hin ist die Erforschung von Werk und Stil des jüngeren Sürlin. Hier gingen Urkunden und Denkmäler Hand in Hand, so daß zum ersten Male eine genaue Entwicklung des Künstlers gegeben wird. Baum hat die in Bingen erhaltenen Altarfiguren als Kopieen der Heiligen vom Ochsenhäuser Hochaltar erkannt, für dessen Ursprung aus Sürlins Werkstatt er den Beweis erbringt. Die aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten sind von einer seltenen Verschiedenheit der Qualität; das Meiste ist mittelmäßig, handwerklich; vieles steht noch unter dem Durchschnitt und lobnt kaum das Ansehen; andres, allerdings sehr wenig, wie die Binger und die danach kopierten Ochsenhäuser Heiligen sind von unbestreitbarer Meisterschaft. — Leider bleibt dem Leser, auch bei den unbedeutendsten Arbeiten Sürlins die eingehende stilistische Untersuchung nicht erspart, und auch an anderen Stellen, so im letzten Kapitel und bei den Stilanalysen, denen meist das Bild zur Seite steht, würde eine knappere Form die Wirkung wesentlich erhöhen.

Der Zusammenhang der Ulmer Holzplastik des 16. Jahrhunderts ist, wie ich bereits an anderer Stelle darzustellen versucht habe, so stark, daß man eine gemeinsame Quelle annehmen muß, einen Meister, der den Ton angibt. Daß es der jüngere Sürlin ist, der mit seinem Stil die Ulmer Plastik dieser Zeit durchtränkt, das beweisen tatsächlich Baums Forschungen. Man vergleiche z. B. den Thalheimer Madonnentypus mit dem Binger, oder Sürlins Zwiefaltener Altäre mit dem Merklinger. In der Bewertung und Gruppierung dieser „Epi-



gonenleistungen“ wird man Baum im ganzen bestimmen können, die uns zufällig erhaltenen Werke sind arm an individuellem Leben, sie gleichen sich in Aussehen und Temperament wie die Glieder einer wohlhabenden bürgerlichen Familie. Ergänzend möchte ich die von Voege zuerst gelegentlich der Blaubeurer Schreinfiguren ausgesprochene Beobachtung eines Zusammenhanges zwischen Riemenschneider und Ulmer Kunst auf das zarte Münchner Sippenrelief ausdehnen. Bei diesem außerordentlich feinen und sensitiven Werk, bei den besten Figuren im Stile des Tafel 48 abgebildeten Veit, bei dem Reuttischen Altar stellt sich immer wieder unwillkürlich das Bewußtsein Riemenschneiderscher Gesichtstypen ein.

Das bedeutendste Werk Ulmer Plastik im ausgehenden 15. Jahrhundert ist der 1493 und 94 datierte Blaubeurer Hochaltar. In seiner stilistischen Einordnung schließt sich Baum an Voege an, der die Madonna zuerst mit der Berlin-Kaisheimer Mantelschutzmadonna in Verbindung gebracht und damit endlich einen weiteren Ausblick und den Hinweis auf Gregor Erhart, dem in Augsburg ansässigen Ulmer, als wahrscheinlichen Meister der Schreinfiguren ermöglicht hat. „Der Wert des Blaubeurers beruht, wie Baum gut definiert, auf einem mit Zaghelt seltsam gemischten dekorativen Pathos und einer rhythmischen Linienführung, nicht im Körpergefühl.“ Dieses mangelhafte anatomische Verständnis, das eine sichere dekorative Begabung zu kachieren weiß, führt Baum zu der Annahme, daß der Meister dieser Skulpturen „in den Traditionen der Multscherschule, fern der Sürleinwerkstatt“ heranwächst, denn nach Baum ist die überlegene, sichere Körperkenntnis, ist die Überwindung der präzisen unsicheren Körperhaltung der älteren Kunst das Verdienst der beiden Sürlein.

Ich glaube nicht, daß eine nüchterne Betrachtung der Werke des alten Sürlein zu diesem Schlusse führt. Dem zaghaften Auferstandenen vom Dreigestühl fehlt jedes Gefühl der Sicherheit; die Ritter vom Fischkasten sind in ihrer beherrschten und eleganten Pose, dem zierlichen Tänzeln und Seitlich-sich-neigen der vollkommenste Ausdruck spätgotischen Körpergefühls. Daß diese Geziertheit von Sürlein bewußt — d. h. absichtlich und zu künstlerischen Zwecken — übertrieben worden sei, das wissen wir nicht, und ein bestimmter Grund dies anzunehmen ist nicht vorhanden. Denn spricht nicht deutlich in den Halbfiguren im Münster das Merkmal älterer Kunst, sind nicht die Oberkörper besonders der Frauen nach spätgotischer Gewohnheit von unmöglicher Zierlichkeit, die Schultern übertrieben schmal und abfallend im

Verhältnis zu den Köpfen? Ein wirkliches Beherrschen und Durchdringen des menschlichen Körpers, dies Gefühl hat man auch beim jüngeren Sürlein nicht. Durch die Binger Madonna geht noch nach alter Gewohnheit ein Schwung, der sie bedenklich die Schulter auf der Spielbeinseite sinken läßt, der Zadock vom Blaubeurer Dreisitz hat ausgesprochen spätgotisch schmale Schultern, und die Haltung des sitzend eingeschlafenen Jesse (mit seinem riesigen rechten Bein!) ist ebenso unbequem wie unmöglich. Allerdings, die Binger Heiligen sind imponierende Leistungen zu ihrer Zeit und gehören gerade nach ihrem Aufbau zu den reifsten oberdeutschen Skulpturen des ausgehenden Jahrhunderts, mögen sie auch persönlich in ihrem glatten und etwas kleinlichen Gesichtstyp nicht so sympathisch wirken wie die Köpfe des Alten.

Stilistische Eigenheiten lassen sich bei dem Blaubeurer Meister nicht mit Multscher in Verbindung bringen, weder im Gefält, noch in den Gesichtstypen; diese scheinen mir vielmehr eher auf Sürlein zu weisen.

Es ist eine neue, ansprechende Kombination von Baum, dem Verfertiger des Ulmer Altarisses den Tiefenbronner Hochaltar zu geben, denn im Ornament ist, wie an anderer Stelle hervorgehoben wurde, bei allem Unterschiede der Entwicklungsstufen ein gewisser Zusammenhang vorhanden. Allein die enge stilistische Verwandtschaft der bloß gezeichneten und der neu gefaßten Altarheiligen zu erkennen ist nicht so ganz leicht, und vor der sich daraus ergebenden Folgerung: Sürlein, der Meister des Tiefenbronner Hochaltars, scheut man sich noch zunächst. Hier wäre ein urkundlicher Beweis sehr erwünscht. — Sehr dankenswert ist die endliche Veröffentlichung des Leuchterweibchens, das die Münsterhalbfiguren in ihrer weichen Formenschönheit trefflich ergänzt. — Die Weingärtner Büsten teilt Baum mit Fragezeichen dem Heinrich Yzelein zu, und als Ganzes weichen sie in ihrer barocken Art allerdings von dem gebundenen Wesen Sürleins ab, wenn sich dieser Unterschied auch in den drei abgebildeten Büsten bei weitem nicht so überzeugend äußert, wie etwa beim Lucas.

Die Sürleins und ihre Mitarbeiter und Nachfolger; der Blaubeurer Altar und Gregor Erhart; die in der Hauptsache nur urkundlich bekannten Meister Michel Erhart und Niclaus Weckmann sind zeitlich das eigentliche Thema des Buches. Baum greift aber weiter zurück, er beginnt mit einem kurzen Überblick über die Ulmer Plastik von 1361—1429, um dann mit Multscher sein eigentliches Thema vorzubereiten.

Multschers Kunst wird kurz charakterisiert, die

eigenhändigen von Gesellenwerken getrennt. Anerkannt wird der stilistische Zusammenhang des Schmerzensmannes von 1429 mit Multschers Frühwerk, dem Kargaltar. Abgelehnt als „verfrüht“ wird dagegen die jüngste glückliche Bereicherung des Multscher-Oeuvre, Leonhardts Zuteilung des Grabmalentwurfes für Herzog Ludwig den Bärtigen von Bayern-Ingolstadt (München; Jahrb. der bild. Kunst 1920, S. 169), und abgelehnt als der zerstörten Köpfe der Kargennische wegen mit diesem Werke nicht vergleichbar, und als „anscheinend im 16. Jahrhundert stark überarbeitet, wenn nicht gar zum Teil durch freie Kopieen ersetzt,“ werden die Statuen der Ostfassade des Ulmer Rathauses, die das verbindende Glied zwischen Kargnische und jenem Grabmalentwurf darstellen, und von denen Leonhardt bei seiner Attribution zunächst ausgegangen ist. — Ihrem allgemeinen Stil nach weisen nun die Rathausfiguren durchaus ins 15. Jahrhundert; im besonderen teilen sie die charakteristischen Merkmale des Schmerzensmannes von 1429. Zwar fehlt den Engeln der Kargnische das Gesicht; allein das Gewand erlaubte einen Vergleich mit dem Schmerzensmann, und ebenso lassen sich Kaiser und Wappenträger in der Gewandbehandlung mit den gesichtslosen Engeln vergleichen, und ebenso steht es mit den Figuren jenes Grabsteinentwurfes (Monatsh. für Kunstw. IV [1911], S. 513, Leonhardt). Selten ist die künstlerische Einheitlichkeit so klar, so durchdringend und überzeugend wie in diesen vier Gruppen von Steinbildwerken, und es hieße die Kirche ums Dorf tragen, sollte man erst den negativen Beweis antreten müssen, daß jener Grabsteinentwurf nicht bayrisch sei und daher ulmisch sein dürfte.

Dagegen stimme ich Baum vollkommen bei, daß jene Barbara in Augsburg dem Ulmer Meister nicht zuzuschreiben, nehme aber an (vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, S. 116), daß sie „in Multschers Nähe, in Ulm“ entstanden ist. — Diese Geschichte der Ulmer Plastik, die in ihrer eingehenden und gewissenhaften Bearbeitung über die eng gesteckten lokalen Grenzen in das weitere Schwaben hinüberschaut, läßt erwarten und hoffen, daß Baum auch die noch fehlenden Kapitel zur Geschichte der schwäbischen Plastik schreiben wird.

M. Schuette.

**ULRICH THIEME, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 6. Bd.: Carlini-Cioci. Leipzig 1912, E. A. Seemann. Gr.-8<sup>o</sup>.**

Das Wichtigste, beinahe, an dem Band ist, daß er schon nach sechsmonatlicher Frist erscheinen konnte. Die große Maschine, — das ist damit be-

wiesen worden, — ist nun in ihrer Gangart eingefahren, und man kann es als sicher hinnehmen, daß das Lexikon in acht, spätestens in neun Jahren abgeschlossen vorliegen wird. Der stetige Fortschritt in den ersten sechs Bänden ist unverkennbar. Mittlerweile hat die Redaktion Erfahrungen gesammelt und eine Reihe von bestimmten, zweckmäßigen Regeln zur Beachtung an ihre Mitarbeiter versenden können, die, sobald sie befolgt werden, für die übrigen Bände nicht nur einen ganz homogenen Charakter sondern auch unübertreffliche Ausführung sichern werden.

Schon an diesem sechsten Bande ist kaum noch etwas auszusetzen. Die Raumverteilung wird immer besser. Zwar brauchte Cigoli gewiß nicht 8 Spalten, wenn Cima mit 7 zu stande kam. Aber es ist doch ausgezeichnet, daß es überhaupt nur drei Künstler im ganzen Band gibt, Cellini (13), Cignani (11<sup>1/2</sup>) und Cimabue (13), die sich über mehr als 10 Spalten erstrecken, während der Band doch noch so wichtige wie Caroto, Carpaccio, die verschiedenen Carracci, Cesari (Cav. d'Arpino), Chardin, Chodowiecki usw. behandelt. Nur in dem Einordnen der Künstler ins Alphabet herrscht noch kein System. Womit will man es verteidigen daß der Cavaliere d'Arpino unter seinen richtigen Namen Cesari, Sulpice Chevallier (Chevallier) aber unter seinem Spitznamen Gavarni eingeordnet wurde?

Mit dem vorliegenden Band tritt ein Novum in das Lexikon ein, — die Aufnahme der ostorientalischen Künstler. Ich bekenne, daß ich dies als einen unleugbaren Fehler betrachte. Sie sind alle von ein und demselben Bearbeiter verfaßt, der sie in einer Weise behandelt, als hätten sie für unsere occidentale Kultur die Bedeutung etwa eines Pheidias. Dabei hält er an der alten Torheit fest die Namen nach Englisch-phonetischer, anstatt nach Deutsch-phonetischer Schreibweise zu übertragen: und selbst hierin mangelt es an Einheitlichkeit. Von fünftausend Benutzern des Lexikons wird vielleicht einer nach diesen Künstlern suchen und diesem einen zu Liebe hätte man nicht solch einen Aufwand an Mühe und Raum zu machen brauchen. Zwanzig, höchstens dreißig Japaner und Chinesen, die auch für uns einen Klang haben, hätten in dem Lexikon Platz finden müssen, aber nicht ganze Seiten voll von Namen die auch in der Hand des vernarrten Spezialisten noch halbmythische, gegenstandslose Gestalten bleiben. Wer von den 60 Millionen Menschen deutscher Zunge kommt einmal in die Verlegenheit sich über „Chang Chi“ informieren zu müssen? Und solche „Changs“ füllen hier gleich sechs Spalten! Ein derartig

abseitsliegendes Sondergebiet konnte selbst das „Allgemeine Künstlerlexikon“ getrost dem nebenher erscheinenden Fachbuch überlassen.

Die wenigen Einwendungen die ich gegen diesen sechsten Band zu erheben hatte, konnte ich in ein paar Zeilen erledigen. Wollte ich im einzelnen alle die Vorzüge hervorheben, so reichten nicht ebensoviel Seiten. Das zu betonen ist mir ein Bedürfnis; ganz besonders eben, weil ich in einigen Punkten noch anderer Meinung sein zu müssen glaubte.

Hans W. Singer.

**C. J. HOLMES, Notes on the Art of Rembrandt. With 45 Plates. Chatto and Windus, London 1911. 8°. 258 S.**

Der Verfasser hat bereits ein Buch „Notes on the Science of Picture-Making“ geschrieben: davon ist der vorliegende Band gewissermaßen eine Fortsetzung. Man kann ihn als englisches Seitenstück zu unserem „Rembrandt als Erzieher“ ansehen. Nur richtet er sich so gut wie ausschließlich an den ausübenden Maler und behandelt Fachfragen, während Langbehn alle Welt anredete und es ihm hauptsächlich um Charakter, Kultur und Sozialfragen zu tun war.

Holmes stellt einen spezifisch englischen Typ dar, die Verbindung von Kunstgelehrten und ausübenden Künstler, (nun ist bei ihm, wie bei Holroyd, noch der Kunstbeamte hinzutreten) der in keinem anderen Lande so günstig vertreten, freilich auch nirgendwo anders so günstig aufgenommen wird als in London. Das sichere kunsthistorische Wissen ist bei Holmes immerhin so gediegen, daß es ihn vor den Fehlern, denen die schreibenden Künstler anderer Länder verfallen, behütet. Zudem ist er ein geistvoller Beurteiler, und so ist es immer für jeden ein Genuß ihn zu lesen, für sein eigentliches Publikum darüber hinaus noch ein Gewinn.

Da es dem Verf. ja eigentlich nur um ästhetische Betrachtung ankommt, so gilt ihm das Werk mehr als der Meister. Er hantiert mit dem Oeuvre Rembrandts, wie es die Überlieferung hergibt, und verzichtet leichthin auf eine kritische Sondierung, wie ja überhaupt dem Kunsthistoriker von Holmes nicht sehr viel geboten wird. Wenn die ästhetische Betrachtung des Verf. einen Mangel aufweist, so ist es eben der spezifisch englische, daß ihm die reinliche Scheidung zwischen dem Kunstschönen und dem Naturschönen nicht liegt. Man lese daraufhin z. B. seine Betrachtungen über das Nackte auf S. 35.

Nach einer Einleitung, die das Ziel des Buches

angibt, lauten die Kapitelüberschriften: R. und die Moderne, R. als Aufständischer, Die Grenzen des Umsturzes, R. als Selbst-Lehrer (an der Hand der Radierungen erläutert), Die Grenzen der Selbstsucht (hier werden Akademien und die allgemeinen Probleme der Künstler-Lehr-Laufbahn besprochen), R. und die Landschaft, R. und Hals, R. und Van Dijck, R. und Tiziano Vecelli. In einem Appendix druckt Holmes die Notizen ab, die er sich bei der Durchsicht von R.s Radierungen im British Museum gemacht hatte. Auch diese sind nicht mit Rücksicht auf eine kritische Sichtung abgefaßt worden.

Hans W. Singer.

**EUGEN HOLLÄNDER, Plastik und Medizin. Mit einem Titelbild und 433 Textabbildungen. Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart 1912.**

„Dies Buch gehört in erster Linie dem deutschen Arzt, ihm, der im täglichen Schaffen seiner menschenfreundlichen Arbeit und wissenschaftlichen Forschung nicht die Ruhe und Muse findet zum Studium der Geschichte seines Standes; ihn will es bekannt zu machen versuchen mit den Ergebnissen medizin-historischer Einzelforschungen.“ So schildert der Verfasser in seiner „Einleitung“ sein Werk selbst als eine Fortsetzung seiner bekannten früheren Werke: „Medizin in der klassischen Malerei“ und „Karikatur und Satire in der Medizin“ im Sinn einer Sammlung und bildlichen Vorführung künstlerischer Dokumente, um „gewissermaßen Anschauungsunterricht in der Geschichte der Medizin zu geben“.

Es ist hier nicht der Ort, zu prüfen, wie der Autor diesen seinen vornehmlichsten Zweck mit dem vorliegenden Buch erfüllt hat, obwohl es einem ärztlichen Referenten schwer ist, an dieser Stelle mit seiner Bewunderung über die Fülle des Materials, die wissenschaftlich-kritischen Analysen desselben zurückzuhalten.

Das Werk, das sich mit einem Grenzgebiet von Kunst und Medizin beschäftigt, hat aber auch kultur- und kunstgeschichtlich eine große Bedeutung und gibt mancherlei neue Anregung.

Die darstellende Kunst an sich hat bis in die ältesten Zeiten des Menschengeschlechts zurück als Ausdrucksmittel des religiösen Kult gedient.

Die Medizin andererseits war wohl bei allen Völkern ursprünglich innig mit den religiösen Kultuseinrichtungen derselben verbunden, und zwar nicht bloß ursprünglich, sondern dieser Zusammenhang hat sich bis heute im Volk in Gestalt der Votivtafeln oder Bildnissen und von

Opferung von Körperbestandteilen da und dort erhalten (Franz Lenbach lebte mit 16 Jahren von der Anfertigung von Votivtafeln). In diesem Sinne zeigt u. a. Holländer eine gewisse Ähnlichkeit der handwerksmäßigen Kunst der Votivschnitzerei in heutigen katholischen Kirchen mit derjenigen der Etrusker vor 2000 Jahren. Aber abgesehen von dieser mehr handwerksmäßigen Kunst hat die Plastik in verschiedenen Kulturperioden bei den verschiedensten Völkern dem Dienst des religiösen oder Toten-Kult den verschiedenartigsten Ausdruck gegeben. Es ist aber im allgemeinen die Aubeute an künstlerischer Plastik mit medizinischem Sujet aus vergangenen Kulturperioden selbstverständlich größer, als aus der heutigen Zeit, und die höchste Vollendung und Mannigfaltigkeit künstlerischer Skulptur dieser Art findet sich naturgemäß aus der Zeit der hellenischen Kunstblüte. Ganz besondere Gründlichkeit hat Holländer hier den Bildnissen des hellenischen Heilgottes Asklepios gewidmet. Von den Heilgöttern geht er in der Gliederung seines Stoffes zu den Exvotos, dann zu allgemeinen Körperdarstellungen, zu den Schwangerschaft- und Krankheitsdarstellungen, zu den antiken Wahrzeichen ärztlicher Kunst, zu Heilhandlung, der Hygiene, dem Bad, zu den Inkubationsheiligen und Patronen der Ärzte, schließlich zu den Monumenten von Ärzten und dem älteren und neueren Krankenhausschmuck.

Nicht nur für den Arzt, sondern für jeden Kunstfreund sowohl, wie den Künstler und auch dem Forscher auf dem Gebiet der Kulturgeschichte wird das Buch eine Quelle reicher Anregung sein.

A. Rothschild.

**GUSTAV PAULI, Max Liebermann. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 19. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1911. Geb. M. 10.—**

Der Herausgeber gesteht selbst, es sei ein anfechtbares Unternehmen, einen Lebenden mit seinem gottlob noch unabgeschlossenen Werk neben die alten Klassiker zu setzen. Er hoffe aber Rechtfertigung darin zu finden, „daß die Sitte mit den Führern künstlerischer und kultureller Bewegungen eine Ausnahme macht“. Ich bin überzeugt, daß man ihm die Indemnität gern erteilen wird, und es ist überdies gar nicht zu leugnen, daß man den Namen Liebermann, der noch vor 20 Jahren die Revolution bezeichnete, heut schon den neuen Robespierres als eine Art von klassischem Gorgonenhaupt entgegenhält.

Die Ernte von 45 Schaffensjahren wird uns in

diesem Bande in 304 ganz vorzüglichen Reproduktionen in die Hand gelegt, von dem Studienkopf aus Steffecks Atelier bis zum Porträt Dr. Burchards, und von den Gänserupferinnen bis zu den Korsobildern von der Alster und vom Pincio, dazu eine Anzahl Studien. Und dieses Werk wird begleitet und glossiert von einer schönen Studie Gustav Paulis, die mit eifervoller Liebe und feinem Humor das Beste von dem sagt, was heut über Liebermann gesagt werden kann. Ich will versuchen eine flüchtige Umrisszeichnung dieses Porträts zu geben.

Liebermann hat keinen Schüler und seine Lehrer könnte man nach seinen Arbeiten kaum erraten. Er hat seine Anreger frei gewählt, und Leibl, Menzel und Frans Hals haben ihm mehr gegeben als seine eigentlichen Lehrer Steffeck und Pauwels, der Courbetachüler. Er findet das, was ihm gemäß ist, was ihn vorwärtsbringen kann, nicht mit der nachtwandlerischen Sicherheit des Genies, sondern in der wachen Bewußtheit des Mannes, der sich selbst so scharf und fremd beobachtet, wie seine Welt. Und, wie Pauli sagt, „eben die Bewußtheit seines Strebens ließ ihn danach verlangen, sich einer großen Tradition lebendig verknüpft zu fühlen“. Es war Holland, wo er seine geistige Heimat fand, aber er „malt Holland wie ein Berliner“ und von einer Beeinflussung, einer Anlehnung an die Meister des Landes darf man hier so wenig sprechen, wie irgendwo in seinem Werk. Es ist ein sehr feiner Abschnitt, und der, den sich das Publikum am besten merken sollte, wo Pauli über Anregungen und über die Plagiatschnüffelei spricht. Es handele sich hier überall nur um den Prozeß der Auseinandersetzung mit anderen Tendenzen, an denen er nun einmal nicht vorbei konnte. Auch das vielberufene Verhältnis zu Menzel, das Eingehen auf Menzelsche Art in den Münchner Jahren will Pauli so verstanden wissen. „Er mußte sich eine Zeitlang auch mit dieser Form auseinandersetzen, um sie dann überwinden zu können.“

Die Ähnlichkeit mancher Motive bei Millet und Liebermann gibt Gelegenheit, fein zu bemerken, daß er hier als der große Individualisierungskünstler, als wirklicher Realist dem französischen Typisierungsmaler, dem Manne der großen Gebärde gegenübersteht. Pauli hat überaus recht, wenn er ein anderes Mal sagt, daß Liebermanns ganze Art überhaupt nur von der Ehrlichkeit, von der temperamentvollen, aber absolut phrasenlosen, unsentimentalen Sachlichkeit aus begriffen werden kann, spezifisch berlinische Eigenschaften, die mit den Großen der Schule auch die Mittleren teilen.

Scharf wird auch die Trennungslinie zwischen Liebermann und den französischen Impressionisten gezogen. Bei ihnen ein neuer Kolorismus, der eine neue Art von schönem malerischen Vortrag herbeiführt“, bei Liebermann eine „reine Ausdruckskunst“, für die „die Farbe an sich doch nicht so viel bedeutet, wie der Lichtwert des farbigen Tons“. Auch die Tonskala entwickelt sich umgekehrt wie bei den Franzosen, und der gedämpfte graue Ton des ersten Waisenmädchenbildes und der Netzflickerinnen hellt sich in der dritten Fassung der Waisenmädchen auf, und in den letzten 5 Jahren erfolgt der Übergang zu einer entschiedenem Farbigkeit.

Dieser entschiedene Individualist und Ausdrucksmaler hat dann, als er verhältnismäßig spät, dafür aber bereits mit der „Erfahrung eines reichen Lebens“ die ersten großen Porträts schuf, gleich mit 2 Meisterwerken debütiert, mit dem Bürgermeister Petersen und dem Bilde der Eltern. Paull hebt fein hervor, daß von da an die Liebermannschen Bildnisse repräsentativ aufgefaßt sind, und „den Dargestellten auf das Podium einer erhöhten Menschlichkeit stellen“, gegenüber den ungenierten Augenblicksaufnahmen der Frühzeit: Es ist das die Entwicklung zur Reife, und man darf daran erinnern, daß es dieselbe Entwicklung ist, die von den Porträts des italienischen Quattrocento zu denen des Cinquecento führt. Mit anderen Worten: die Entwicklung zum Klassischen.

Man legt das Buch dankbar aus der Hand und besinnt sich, daß die Klassizität überall die gleiche ist. Sie liegt in der formalen und geistigen Beherrschung der Darstellung und ist unabhängig von der Art des Vorwurfs. Was das Bild der Eltern vor dem Porträt der Großmutter voraus

hat, was den Konservenmacherinnen von 1879 das reife Ansehen gibt gegenüber der ersten Fassung von 1873, ist das gleiche, was Raffael vor Perugino voraus hat, was Holbein zum Klassiker unter den nordischen Porträtisten macht.

Die Tendenzen des Sehens wechseln, die große Kunst ist überall und immer dieselbe. Und Liebermann selbst hat es gesagt: die Revolutionäre von heute sind die Klassiker von morgen.

H. Friedeberger.

ONÉSIME RECLUS, Atlas pittoresque de la France. Bd. I und II. Preis Fr. 40.— pro Band. Attinger frères, Paris.

Die beiden ersten Bände dieses groß angelegten Werkes, das im Frühjahr d. J. vollständig werden wird, enthalten etwa 300 Karten und Pläne der französischen Arrondissements in alphabetischer Reihenfolge und gegen 8000 sinkographische Reproduktionen nach photographischen Aufnahmen. Da bei Auswahl der Photographien auf die Kunstdenkmäler viel Gewicht gelegt worden ist, ist dieser Atlas auch für Kunsthistoriker ein interessantes Nachschlagewerk, für diejenigen aber, die sich mit der Architektur und Plastik in Frankreich beschäftigen, ein unentbehrliches Handbuch. Die Naturaufnahmen und gleich zahlreichen beschreibenden Artikel geben ein erschöpfendes Bild der französischen Landeskunde. Uns Deutschen vermag dieser Bilderatlas viele neue Anregungen zu geben; denn er deckt viele verborgene Schönheiten des Landes auf und weist auf manche unbekanntes kulturhistorische und archäologische Monumente hin, die versteckt in stillen Dörfern liegen.

Otto Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 9:

ADOLF GOTTSCHIEWSKI, Die ältesten deutschen Fayencen. (4 Abb.)

ROBERT SCHMIDT, Schlesische Goldschmiedearbeiten.

KARL LOHMEYER, Die Kurfürstlich Trierische Porzellanfabrik zu Schönbornalust.

Heft 10:

HANS KARLINGER, Die Neuerwerbungen des Bayerisch. Nationalmuseums im Jahre 1911. (8 Abb.)

CARL GEBHARDT, Peter Burnitz. (3 Abb.)

—r—, Der Neubau der Antiquitätenhandlung A. S. Drey in München. (2 Abb.)

## DIE KUNST.

Heft 8:

OTTO GRAUTOFF, Albert Bernard. (1 farb. Taf., 24 Abb.)

PAUL CLEMEN, Jules Dalou. (2 Taf., 16 Abb.)

G. J. WOLF, Die Frühjahrsausstellung der Münchner Sezession. (9 Abb.)

## DIE KUNSTWELT.

Heft 7:

KARL FIGDOR, Indische Architektur. (18 Abb.)

FRIEDRICH OFFERMANN, Die Organisationslosigkeit der bildenden Künstler.

F. L. Otto H. Engel. (12 Abb.)

R. BERNOULLI, Die Ausstellung von Schmiedearbeiten aus Berliner Werkstätten im Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin. (13 Abb.)

GEORG VOSS, Deutsche Kunst in Südamerika.

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 8:

RICHARD STILLER, Maler Hans Unger, Loschwitz. (9 Abb.)

WILHELM MICHEL, Münchner Frühjahrssezession. (19 Abb.)

E. W. BREDT, Das Verlangen nach Bildern.

KARL WITH, Bildhauer Hermann Haller, Paris. (7 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 8:

HERMANN UHDE-BERNAYS, Die Tschudispense. (12 Abb.)

FRIEDRICH LÜBBECKE, Die Städtische Galerie in Frankfurt a. M. (15 Abb.)

RUDOLF TÖPFER, Essai de Physiognomie. Mitgeteilt und eingeleitet von Ernst Schur.

GUSTAV PAULI, Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Bremen. (5 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 8:

WILHELM R. VALENTINER, Gemälde des Rubens in Amerika. (8 Abb.)

J. A. BERINGER, Hubert Wilm. (2 Originalradierungen und 5 Abb.)

K. FRIEDRICH LEONHARDT und HELMUTH TH. BOSSERT, Studien zur Hausmeisterfrage. (25 Abbildungen.)

## LES ARTS.

April:

FRÉDÉRIC MASSON, Donnez-leur des trombones!

A. FRAPPART, Les grandes ventes. (14 Abb.)

SEYMOUR DE RICCI, Le Mantegna de la Vente Weber. (1 Abb.)

MAURICE HAMEL, Jules Lefebvre (1836—1912). (7 Abb.)

GABRIEL MOUREY, La Société Anglaise des artistes graveurs-imprimeurs. D'estampes originales en couleurs. (22 Abb.)

## LA REVUE.

Nr. 8:

Documents inédits sur Delacroix, Heim, Huet.

## LA GRANDE REVUE.

XVI., Nr. 7:

LÉON SECHÉ, Aloysius Bertrand et David d'Angers.

## LA REVUE DE FRANCE.

Nr. 1 und 2:

ROGER ALLARD, Le Salon des Indépendants.

ALFRED DEHODENCQ, Le Musée de Kerjean.

RENÉ FERBOS, Un Musée régionaliste à Bordeaux.

## ART ET DÉCORATION.

April und Mai:

JACQUES COPEAN, Albert Besnard aux Indes.

GUSTAVE KAHN, Lalique verrier.

GABRIEL MONREY, VII<sup>e</sup> Salon des artistes décorateurs.

O. L. VANDRYER, Pierre Lalrouche.

MAURICE DUFRENE, Un concours de tables et verreries.

## L'ART DÉCORATIF.

Nr. 169 und 170:

BORÉA, L'exposition de la société des Beaux-Arts du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> à Nice.

EMANUEL DE NAUBERT, L'école Estienne.

MARCEL PARAYRE, L'atelier des arts du bois de Toulouse.

JEHAN D'JVRAÏ, L'Égypte, Terre de Beauté.

## L'ART ET LES ARTISTES.

VII., Nr. 85:

CAMILLE MAUCLAIR, L'Inde vue par Albert Besnard.

JEAN MÉRYEM, Le Bain de Marbre de Cassel.

LÉON ROSENTHAL, La peinture allemande.

## THE STUDIO.

Mai:

A. STODART WALKER, The paintings of D. Y. Cameron, A. R. A., A. R. S. A. (10 Abb.)

A. L. BALDRY, A painter of romance: Mr. Tom Mortyn. (6 Abb.)

Pictures of Old Moscow by Vasnetzoff. (7 Abb.)

E. A. TAYLOR, The American Colony of artists in Paris. III. (10 Abb.)

ROBERT MOBBS, A Swiss artist: Edmond G. Reuter. (13 Abb.)

## APOLLON.

Heft 2:

A. ROSTISLAWOW, Sergej T. Konenkov, russ. Bildhauer, geb. 1874. (1 Taf., 16 Abb.)

ALEX. BENOIS, Kinderspielzeug. (5 Abb.)

N. D. BARTRAM, Über die Möglichkeit der Wiedererweckung der Volkskunst im Spielzeug. (8 Abb.)

## THE BURLINGTON MAGAZINE.

Mai 1912:

O. M. DALTON, Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgans Collection. (1 farbige und 2 Lichtdrucktafeln mit zahlreichen Abbildungen.)

Fortsetzung des Artikels aus dem vorigen Heft.

ARTHUR M. HIND, Jacques Callot. (3 Tafeln mit 7 Abbildungen.)

Schließt sich an P. P. Plans „Jacques Callot, maître-graveur“, Brüssel-Paris 1911 an und gibt gleichsam als Ergänzung dieses Werkes die in ihm fehlende Liste der Callotblätter im Britischen Museum.

T. A. JOYRE, Central African Embroidery. (3 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Diese Negergewebe wurden aus dem Belgischen Kongo nach London gebracht und befinden sich jetzt im Britischen Museum. Solche Gewebe sind nicht allgemein bei Negerstämmen zu finden. Die Bushongo stellen die künstlerisch besten dar.

ALYS TEOTTER, On Varnishes As Vehicles Ared As Protections. — I.

Historisch-technische Abhandlung über Firnisse und deren Anwendung.

ROGER FRY, Exhibition of Pictures of the Early Venetian School at the Burlington Fine Arts Club. III. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Dieser dritte und letzte Artikel über die Ausstellung venetianischer Meister beschäftigt sich vor allem mit Carpaccio, sodann mit der dem Lord Allendale gehörigen, Giorgione zuge-

schriebenen „Geburt“, die Fry dem Cariani zuweist, einem Männerporträt von Basaiti und einigen anderen Werken.

A. ROMNEY GREEN, Principles and Evolution of Furniture Making. — II. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Historische Darstellung der Werkzeuge und Methoden der Kunsttischlerei.

LIONEL CUST, J. M. Turner R. A. — An Episode in Early Life.

Art in France. Letters to the Editors. Reviews and Notices. German Periodicals. Recent Art Publications.

## STARYJE GODY.

Februar:

F. WITBERG, Alexandre Witberg et son projet d'église à Moscou. (10 Abb.)

Russischer Architekt (1787—1855), dessen grandioser Plan einer Erlöserkirche zur Erinnerung an das Jahr 1812 bereits in Angriff genommen, aber nach dem Tode Alexander I. wieder aufgegeben wurde.

W. STCHAVINSKY, Leonard Bramer. (20 Abb.)

Versuch einer Schilderung des Entwicklungsgangs des Delfter Künstlers nebst Chronologie seiner Werke, von denen sich gerade in russischen Sammlungen — bei Fürst W. Argutirinsky-Dolgorenkow, P. Delarow, P. Semenow-Tianschranski, B. Chanenko, N. Roehrich, Schloß Pawlowsk und dem Verfasser — eine große Anzahl befinden. Stch. polemisiert mit Bode in bezug auf den Einfluß Elsheimers auf Bramer, den er direkt negiert und verweist dagegen auf die starke Verwandtschaft von Bs. Schaffen mit den Venezianern, besonders den Bassanos.

N. BEETS, „La justice“, dessin d'Albrecht Dürer. (1 Abb.)

Zeichnung in der Ermitage, wahrscheinlich aus der Sammlung Kobentzl stammend.

S. JARÉMITCH, Les classiques les romantiques à l'Exposition centennale d'Art français à St. Petersburg. (6 Abb.)

Reproduktion von Gemälden von Tarnay, Demarne, Ch. Vernet, J. B. Guérin, Gérard, Drolling aus russischen Sammlungen.

März:

GEORGES ET LADISLAS LONKOMSKY, Le château de Visnowiec et son histoire. (37 Abb.)

Das Schloß in V., wahrscheinlich von einem Schüler Mansarts nach 1730 erbaut, gehörte einst den Fürsten Wischniewiecki, später den Grafen Mniszech, jetzt Herrn P. A. Demidow. Beschreibung seiner innern Ausstattung und der besonders für die Geschichte Polens wichtigen Kunstwerke.

P. ETTINGER, J. G. Schadow et ses souvenirs sur la Russie. (3 Abb.)

Schs. Beziehungen zu Rußland auf Grund seiner Kunstwerke und Kunstansichten.

April:

**W. GERNGROSS**, Le palais des Khaus à Bakhchisarai. (27 Abb.)

Beschreibung dieses bedeutendsten Denkmals plastischer Kunst der Krinischen Tataren, das wahrscheinlich ursprünglich am Anfang des XVI. Jahrhunderts erbaut, 1756 bei Eroberung durch die Russen unter Münnich fast ganz eingeschert, nachher wieder neu erbaut und seither zu wiederholten Malen renoviert wurde.

**E. DE LIPHART**, Le legs du comte Paul Stroganoff à l'Ermitage Impérial. (9 Abb.)

Gemälde von Cima da Conegliano, Filippino Lippi, Domenichino, Giovanni Francesco Maineri, dem Genuesen G. B. Carbone, M. Hobbema. Einen früher Correggio zugeschriebenen „Christus am Kreuz“ betrachtet L. als flämische Arbeit, die Zuschreibung eines „holländischen Interieurs“ an Peter de Hoogh hält er für fraglich und die kolossale Faunbüste in Bronze gibt er dem Baccio Bandinelli.

**S. T.**, L'exposition Wedgwood à St. Petersburg. (4 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 2:

**FRITZ WITTE**, Alte und neue Kirchen- und Vereinfahren. I. (1 Taf.)

**LUDWIG ARNTZ**, Wegekrenz und Wegebild. I. (21 Abb.)

**JOSEPH KREITMAIER S. J.**, Monumentalmalerei.

**MAX HASAE**, Der Knick in der Längsachse mittelalterlicher Kirchen.

Der Knick findet seine Erklärung in der bei jedem Neubau zur Tag- und Nachtgleiche erfolgenden

Orientierung der Längsachse nach Sonnenaufgang. Da die Zeitmessung ungenau war, ergaben sich gegen frühere Teile des Baues stets Abweichungen.

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 7:

**FELIX MADER**, Zwei Kreuzfixbilder v. Loy Hering. (2 Abb.)

Die Stücke befinden sich in der Kapelle zur schmerzhaften Mutter Gottes bei St. Georg in Augsburg und in der Franziskanerkirche zu Schwaz.

**HUGO STEFFEN**, Drei Baumeister der mittelalterlichen Baukunst des 19. Jahrhunderts. (6 Abb.)

Wilhelm Hase, Friedrich Schmidt und Gottlob Ungewitter.

**THEODOR DOMBART**, Das Doppelkreuz.

**HANS SCHMIDKUNZ**, Berliner Kunstbrief (Schluß).

## NEUE BÜCHER .....

**ALFONS DIENER-SCHÖNBERG**, Die Waffen der Wartburg. Beschreibendes Verzeichnis der Waffensammlung Sr. königl. Hoheit des Großherzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach. Historischer Verlag Baumgärtel, Berlin.

**P. G. KONODY**, Die Tate-Galerie. Verlag Franz Hanfstaengl, München. Preis geb. M. 12.—.

**M. BARRÈS**, Gréco ou le secret de Tolède. Paris, Emile Paul. Preis Fr. 3.50.

**K. NONN**, Christian Wilhelm Tischbein, Maler und Architekt (1751—1824). Verlag Heitz & Mündel, Straßburg. Preis M. 7.50.

*Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma Anton Schroll & Co., Wien, über die Werke des Plastikers JOSEF THADDÄUS STAMMEL in Admont und anderen Orten († 1765). Herausgegeben von Professor Anton Mayr bei, der den Lesern besonders empfohlen sei.*

## V. Jahrgang, Heft VI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur **Dr. GEORG BIERMANN**, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>1</sup>. — Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN**, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in **MÜNCHEN**: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / 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**: i. V.: Dr. KIESER, 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. — Telephon: 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.



## Kunstwissenschaftliche Neuerscheinungen

# Die Renaissance und Barockvilla in Italien

## Bd. I. Palast und Villa in Toscana

Versuch einer Entwicklungsgeschichte. I. Buch: Die Zeit des Werdens von Privatdozent Dr. Bernhard Patzak, Breslau

VIII u. 152 Seiten Großoktav. Mit 152 Abbild. im Text und auf 73 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 40.—, geb. M. 44.—

Literarisches Zentralblatt für Deutschland: Wenn die folgenden Bände der „Renaissance- und Barockvilla in Italien“ die Qualität dieses ersten erreichen, so dürfen wir damit das Erscheinen eines weit ausgedehnten Unternehmens begrüßen, das wirklich eine Lücke in der kunstgeschichtlichen Literatur ausfüllt. Behandelt werden in diesem ersten Bande Palast und Villa in Toscana, vom frühen Mittelalter bis herab zum 14. Jahrhundert. Eine Reihe wichtiger Monumente, über die man bisher nur in der Lokalliteratur Aufschluß suchen konnte, werden hier zum erstenmal in einem großen kunsthistorischen Zusammenhange vorgeführt. Die Behandlung geschieht mit aller Gründlichkeit, so daß nicht nur die erhaltenen Denkmäler gewürdigt werden; es werden auch die gleichzeitigen mittelalterlichen Schriftsteller, dann die Gemälde als Belege gebracht. So ergeben sich wichtige Resultate, von denen Referent besonders den Nachweis eines weitgehenden Einflusses des Orients hervorheben will. Unter den Illustrationen, zumeist Lichtdrucken, sind viele Aufnahmen des Verfassers, die meisten werden zum erstenmal publiziert.

Früher erschien: Bd. III. DIE VILLA IMPERIALE IN PESARO

Studien zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissancevilla und ihrer Innendekoration. 492 Seiten mit 278 Abbildungen. Geheftet M. 32.—, gebunden M. 35.—

## Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung

von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts von Dr. F. Adama van Scheltema

Quart. VIII und 184 Seiten mit 21 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet Mark 14.—

Durch die paarweise Gegenüberstellung und eingehende Besprechung der wichtigsten Darstellungen des Stoffes bricht dieses Werk mit der in ikonographischen Studien bestehenden Tradition der bloßen Katalogisierung und nähert sich der heute so sehr beliebten und geübten Methode der vergleichenden Kunstbetrachtung. Der grundsätzliche Unterschied besteht aber darin, daß die jeweilig sich ergebenden Abweichungen in künstlerischer Eigenart in der chronologisch geordneten Reihe von Darstellungen von Stufe zu Stufe und über einen großen Zeitraum verfolgt wurden, womit durchgehende Linien der künstlerischen Entwicklung in den italienischen, deutschen und niederländischen Kunstprovinzen festgestellt werden konnten.

Verlag · Klinkhardt & Biermann · Leipzig

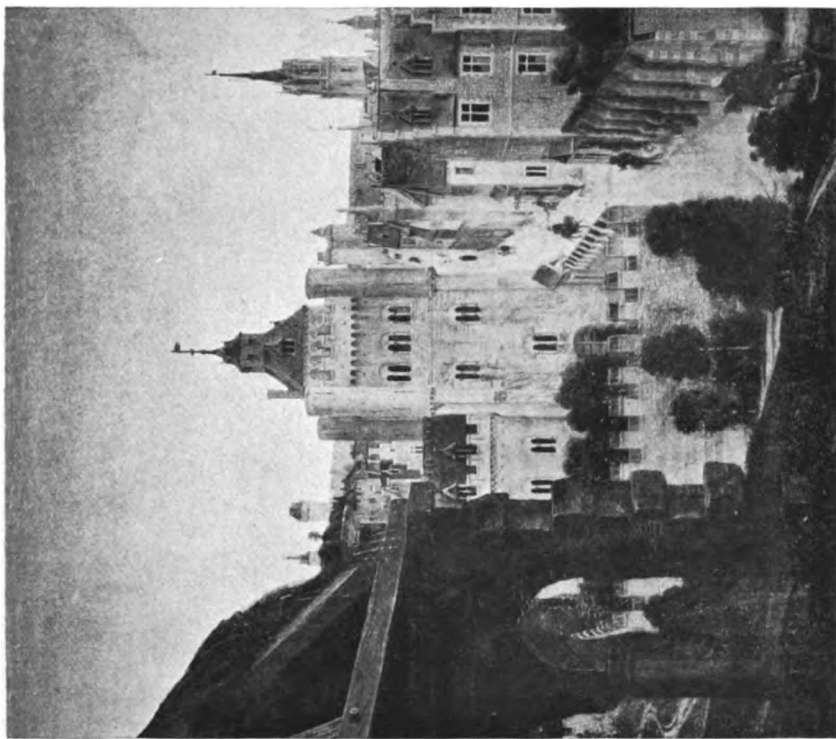


Abb. 1. ROGER, Middelburger Altar. Berlin



Abb. 2. ROGER, Dreikönigsaltar.  
München

Zu: AUGUST GRISEBACH, ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS



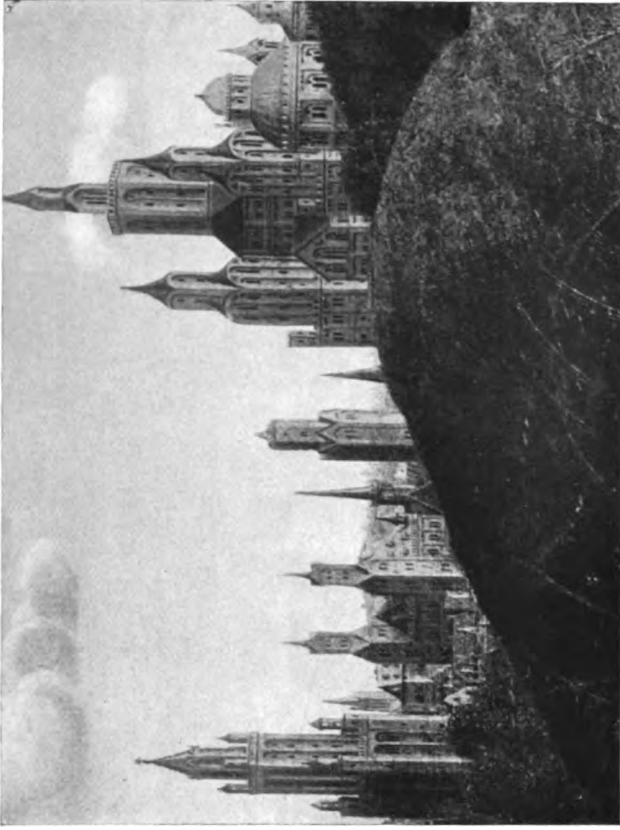


Abb. 4. VAN EYCK, Genter Altar

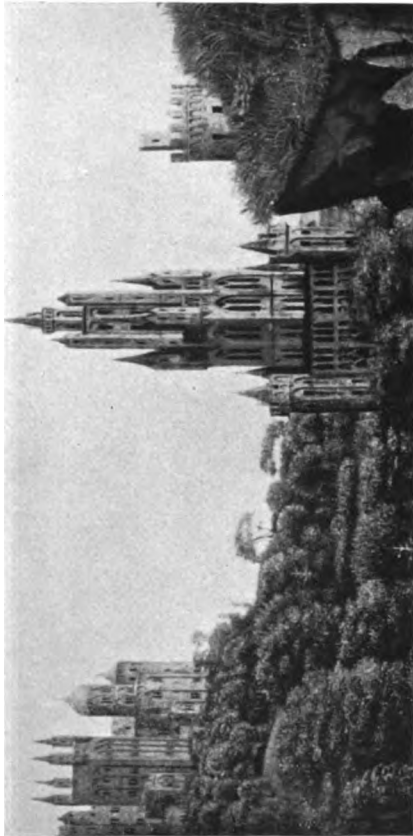


Abb. 3. VAN EYCK, Genter Altar

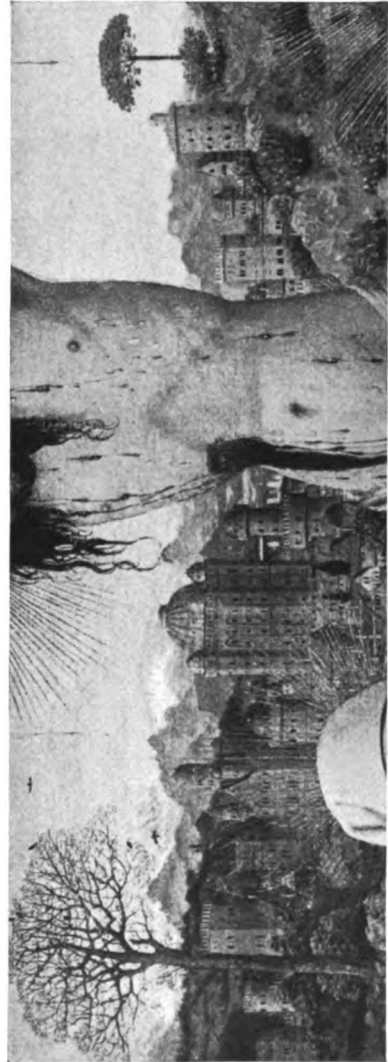


Abb. 5. VAN EYCK, Kreuzigung. Berlin

Zu: AUGUST GRISEBACH  
ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRAN-  
ZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS



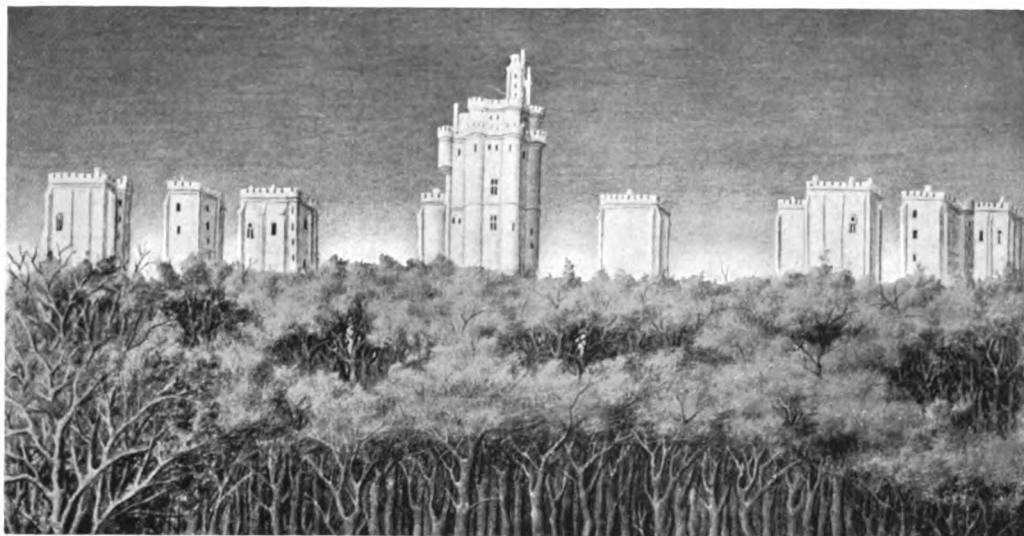


Abb. 6. VINCENNES, Livre d'Heures de Chantilly

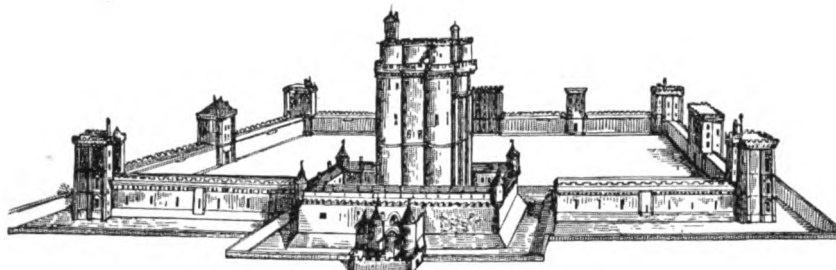


Abb. 7. VINCENNES, Stich des 17. Jahrhunderts



Abb. 8. VINCENNES im Gebetbuch Fouquets. Chantilly

Zu: AUGUST GRISEBACH, ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GE-  
MÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS



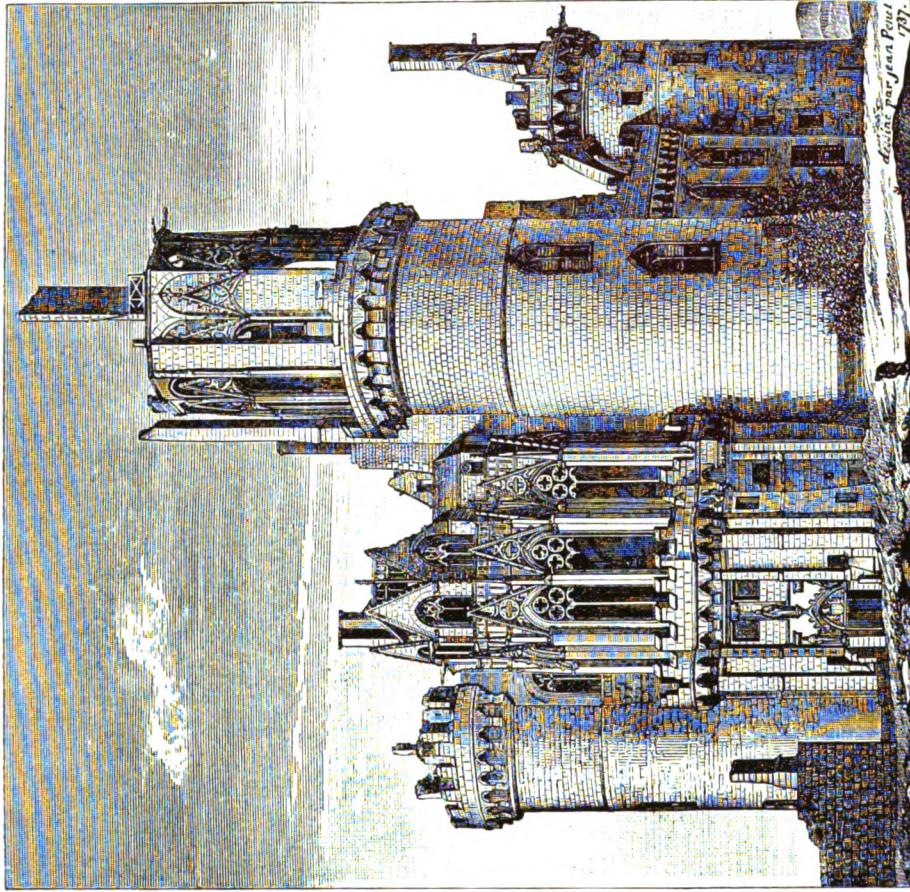


Abb. 10. Mehun-sur-Yèvre, Aufnahme von 1737

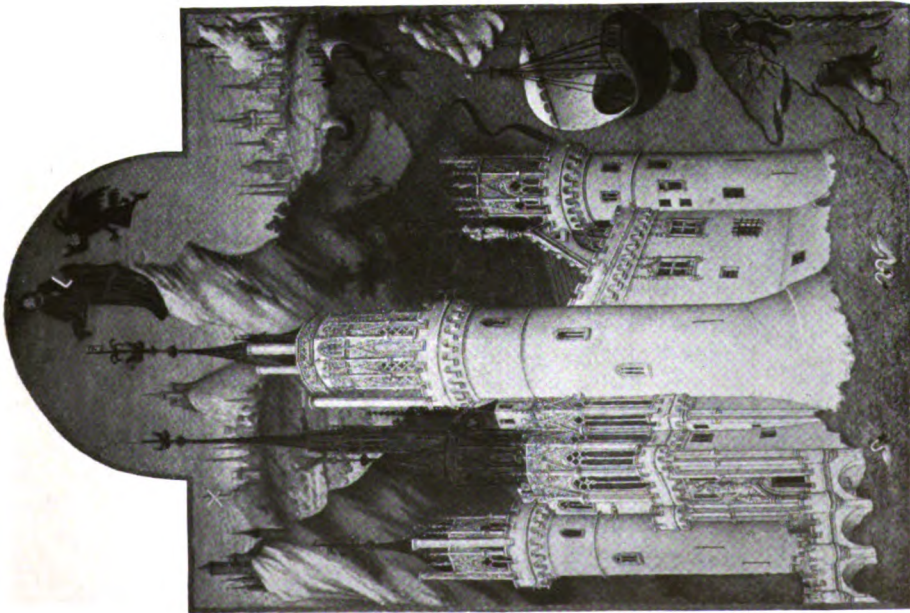


Abb. 9. Mehun-sur-Yèvre, Livre d'Heures de Chantilly

Zu: AUGUST GRISEBACH, ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS





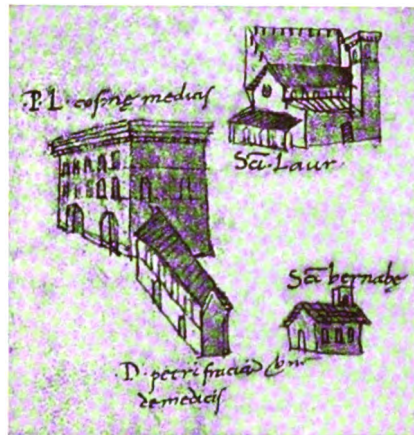


Abb. 1. Der Palazzo Medici und das alte Familienhaus. — Aus einer Ansicht von Florenz in der Ptolemäus - Übersetzung des Jacopod'Agnolo da Scarperia (Cod. Vat. Urb. 277); s. Mitt. des Kunsthist. Instituts, 2. Heft, 1909, S. 85.



Abb. 2. Virgil-Kodex der Biblioteca Riccardiana, Florenz. Aeneis I, V. 551—590: Die Begrüßung der flüchtigen Trojaner durch Dido. Rechts im Hintergrunde wird am Palazzo Medici gebaut

Zu: WALTER BOMBE, DER PALAZZO MEDICI-RICCARDI UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG





Abb. 3. Virgil-Kodex der Biblioteca Riccardiana, Florenz. Aeneis I, V. 615: Das Wiedersehen zwischen Aeneas und Cloanthus



Abb. 4. Virgil-Kodex der Biblioteca Riccardiana, Florenz. Aeneis I, V. 695—720: Cupido, in Gestalt des Knaben Ascanius, betört Dido. Im Hintergrunde der Palazzo Medici mit Blick in den Garten und in den Hof

Zu: WALTER BOMBE, DER PALAZZO MEDICI-RICCARDI UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG





Abb. 5. Virgil-Kodex der Biblioteca Riccardiana, Florenz. Aeneis I, V. 723—756: Aeneas und Dido mit Gefolge beim Gastmahl. Hof des Palazzo Medici mit Blick in den Garten



Abb. 6. Virgil-Kodex der Biblioteca Riccardiana, Florenz. Aeneis II, V. 436—444: Der Palast des Priamus (in Gestalt des Palazzo Medici) wird gestürmt

Zu: WALTER BOMBE, DER PALAZZO MEDICI-RICCARDI UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG





Abb. 7. Virgil-Kodex der Biblioteca Riccardiana, Florenz. Aeneis II, V. 767—789: Der Schatten der Creusa erscheint Aeneas. Im Hintergrunde der Palazzo Medici



Abb. 8. FRANCESCO GRANACCI, Einzug König Karls VIII. in Florenz am 17. November 1494  
Mailand, Galleria Crespi

Zu: WALTER BOMBE, DER PALAZZO MEDICI-RICCARDI UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG





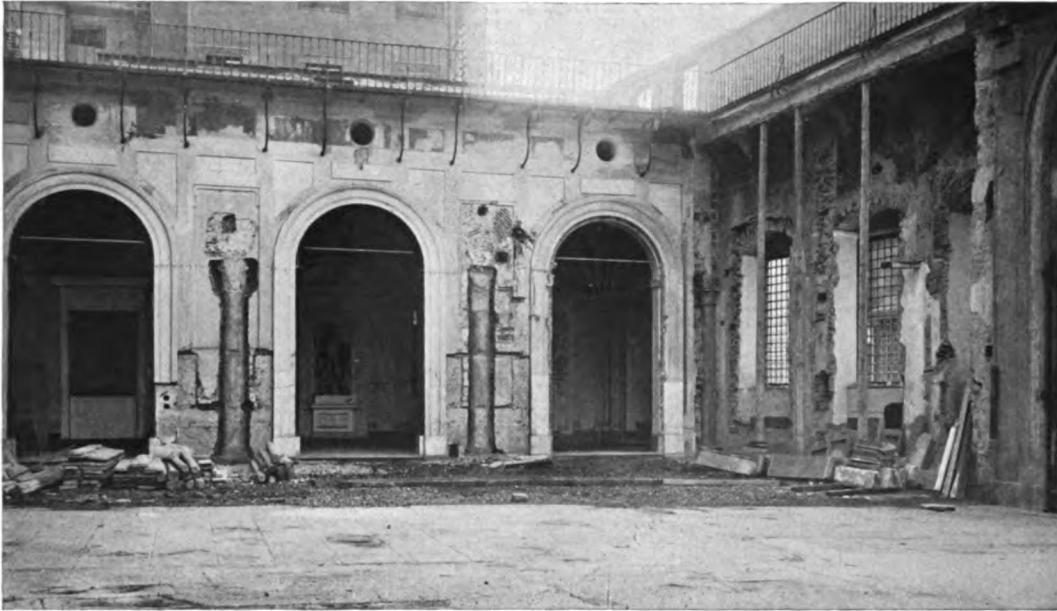


Abb. 9. Die Gartenloggia des Palazzo Medici mit den drei Säulen Michelozzos Phot. delle RR. Gallerie



Abb. 10. Die restaurierte Gartenloggia des Palastes. Innenansicht Phot. Alamanni

Zu: WALTER BOMBE, DER PALAZZO MEDICI-RICCARDI UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES





Abb. 11. Ansicht des Palazzo Medici von Süden. Blick in den Garten mit der zinnen-  
gekrönten Mauer und dem Standbilde Herzog Alessandros. Vergrößerung aus dem Plan  
der Stadt von Bonsignori von 1584

Phot. Mannelli



Abb. 12. Palazzo Medici-Riccardi. Die Gartenmauer nach Via dei Ginori, mit Sgraffitti und Wehgang.  
Rechts das Portal

Phot. delle RR. Gallerie

Zu: WALTER BOMBE, DER PALAZZO MEDICI-RICCARDI UND SEINE WIEDERHERSTELLUNG





Abb. 1. Simson zerreißt den Löwen, vermutl. vom Meister von 1462

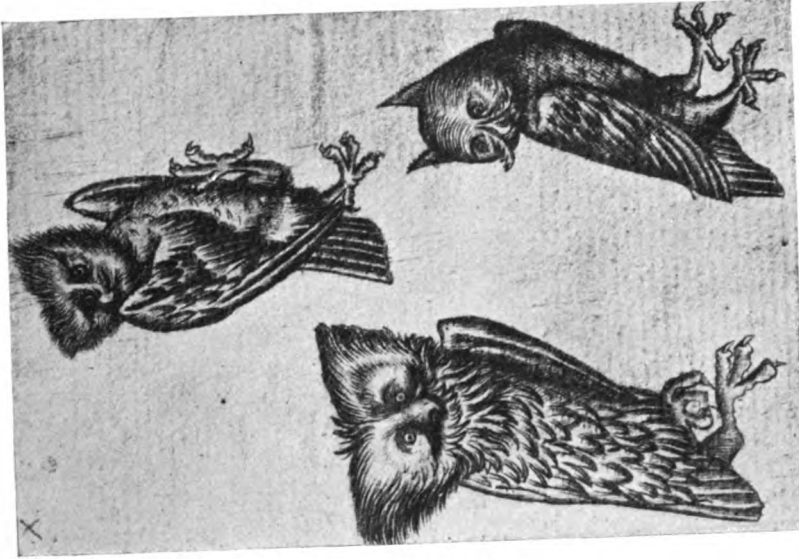


Abb. 2. Vogel-drei-Karte, aus der Schule des Meisters der Spielkarten

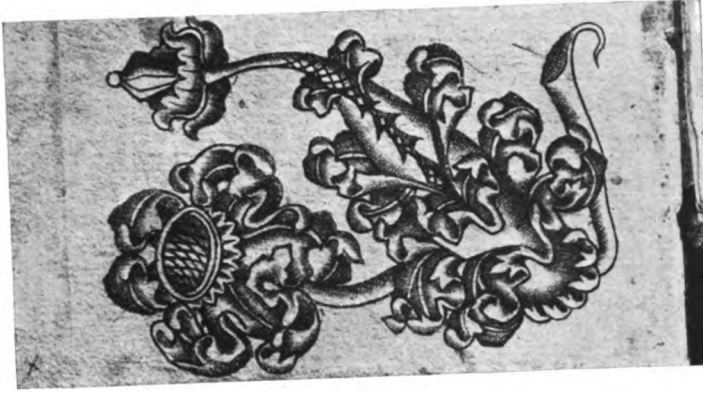


Abb. 3. Ornamentstich, vermutl. vom Meister des Duruitschen Ölbergs

Zu: C. BENZIGER, UNBEKANNTE KUPFERSTICHE DES 15. JAHRHUNDERTS IN DER STADTBIBLIOTHEK ZU BERN





Abb. 1



Abb. 2

Zu: HERMANN NASSE, EINE ZEICHNUNG J. CALLOTS IN DER KÖNIGL. GRAPHISCHEN SAMMLUNG ZU MÜNCHEN





MONATSHEFTE  
*W. Jassmann* FÜR  
KUNST-  
WISSENSCHAFT



V. JAHRGANG · HEFT 7 ————— JULI 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark

Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN** in **LEIPZIG**

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 7

### ABHANDLUNGEN

**PAUL SCHUBRING**, Die Tongruppe der Pieta in S. Sattro in Mailand. Mit 8 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 249

**AUGUST GRISEBACH**, Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrh. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der nordischen Renaissance. II. Mit 35 Abbild. davon elf auf 4 Tafeln S. 254

**HERMANN UHDE-BERNAYS**, Der Mantegna der Sammlung Weber. Mit 4 Abbildungen, davon zwei im Text . . . . . S. 273

**FRANZ STADLER**, Zum Wiederaufbau von Multschers Storzinger Altarwerk . . . . S. 279

### LITERATUR

**Friedrich Rintelen**, Giotto und die Giotto-Apokryphen (Vitzthum) . . . . . S. 282

**Fred. C. Willis**, Die Niederländische Marinemalerei (Jantzen) . . . . . S. 289

**M. Liefmann**, Kunst und Heilige. Ein ikonographisches Handbuch zur Erklärung der Werke der italienischen und deutschen Kunst (Sobotka) . . . . . S. 290

**Paul Kautzsch**, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule (Back) . . S. 292

**Werner Weisbach**, Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit II. (Freyer) . . . . . S. 293

**Julius von Schlosser**, Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliese (Schuette) . . . . . S. 294

**Richard P. Bedford**, St. James the Less. A Study in Christian Iconography (Singer) . . . . . S. 295

**André Fontaine**, Les Doctrines d'art en France: De Poussin à Diderot (Grautoff) }  
**André Fontaine**, Les Collections de l'académie royale de Peinture et de sculpture (Grautoff) . . . . . S. 296

**Johannes Sievers**, Bilder aus Indien (Biermann) . . . . . S. 297

**Arsène Alexandre, Durand-Ruel**, Porträt et Histoire d'un marchand (Grautoff) . . . S. 297

**Berichtigung** (Haendcke) . . . . . S. 297

**Rundschau** . . . . . S. 298

**Neue Bücher** . . . . . S. 301

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

# DIE TONGRUPPE DER PIETÀ IN S. SATIRO IN MAILAND

Von PAUL SCHUBRING

Mit acht Abbildungen auf drei Tafeln .....

**G**er. Biscaro hat im Archivio storico lombardo (September 1910) das Tagebuch eines Notars Boniforte Gira aus dem 15. Jahrhundert publiziert, aus dem unzweifelhaft hervorgeht, daß die beiden vieldiskutierten plastischen Hauptstücke der Kirche S. Satiro in Mailand, der Fries in der Taufkapelle Bramantes, mit den schweren Köpfen zwischen spielenden und musizierenden Putten und die große Pietàgruppe in der Cappella Ansberto links vom Chor von einer Hand stammen. Nicht Bramante und nicht Caradosso ist der Meister, sondern der bis dahin gänzlich unbekannt, nur in Parma noch nachweisbare Agostino dei Fonduti da Padova, der 1488 den Fries der Sakristei vollendet und bald darauf per il compimento del sepulchrum existens in decta ecclesia sancti Sattari bezahlt wird. Im Mai 1491 wird der Maler Antonio Raimondi beauftragt, diese Pietà zu bemalen; Bramante soll nach vollendeter Arbeit Schiedsrichter sein. Damit wird endlich über ein Werk Aufklärung gegeben, das die Freunde italienischer Plastik lange beschäftigt und gequält hat, das aber nie recht zur Debatte gekommen ist, weil keine gute Photographie existierte und weil eben auch der sog. Caradossofries immer unsicher war. Nun wird die Aufklärung gegeben, die nach mehr als einer Seite überraschen muß. Zunächst die frühe Entstehung — 1491 sicher vollendet! — bei einem Werke, das schon den Charakter der Hochrenaissance verrät, und nicht in der fortgeschrittenen Toskana, sondern in der Lombardei steht. Und dann: dies Meisterwerk — als solches wurde es von jeher angesehen — stammt ebenso wie der herrliche Fries von einem bisher gänzlich unbekanntem Mann, der nicht zu den Handwerkern oder den bloß Geschickten gehörte, sondern eine persönliche Form bester Art sich errang! Ludwigs früher Tod hat leider die systematische Erschließung der Paduaner Künstlerakten verzögert. Der Name des Tonplastikers weist aber auf Padua und der Zusammenhang mit Donatellos Kunst im weiteren Sinne ist offenkundig. Leider weisen die Akten des Santo, die ja sehr sorgsam von Gonzati publiziert sind, den Namen des Agostino de' Fonduti ebensowenig auf wie die von Gloria publizierten Dokumente. Wir müssen uns also zunächst damit begnügen, diese 1491 vollendete Pietàgruppe (Abb. 1) stilistisch zu würdigen.

In einer bemalten Nische, wie sie ähnlich in der Osservanza bei Siena Francesco di Giorgios gleichzeitige Pietàgruppe<sup>1)</sup> umgibt — auch dort das leere Kreuz im Hintergrund —, schließt sich die aus nicht weniger als dreizehn Figuren bestehende Gruppe mit acht stehenden um fünf sitzende, kniende und liegende Figuren der Mitte. Der tote Christus liegt auf den Knien der ohnmächtig zusammenbrechenden und nach rechts zurückfallenden Mutter; sein Haupt wird von einer jugendlichen Frau gestützt; zu seinen Füßen kniet, ihm zugewandt, Magdalena, mit gelösten Haaren. Den Leib stützt der langbärtige Joseph von Arimathia. Alle Figuren sind in stärkster Bewegung, die im Zusammenbrechen der Mutter den Höhepunkt erreicht. Hier ist nichts von der strengen und harten Axenbetonung, wie sie die Florentiner Giovanni della Robbia und selbst Benedetto de Maiano vortragen; aber ebenso fern ist die Art eines Niccolò da Bari, der bei seiner leidenschaftlichen

(1) Der Umbau des Osservanza beginnt 1485. 1490 ist Francesco di Giorgio in Mailand Cozzarelli ist der Architekt; ihm können wir unmöglich die dortige Pietà zuschreiben, die zu den stärksten Leistungen gehört, welche Siena hervorgebracht hat. Näheres darüber in meiner Plastik Sienas, S. 179 ff.

Gruppe von 1463 in Bologna (Sa. Maria della Vita) den Leichnam tief und klein auf den Boden ausgestreckt legt, um dann die Klageweiber doppelt groß und wild aufrauschen zu lassen (Abb. 4). Der in Mailand auf den Knien der Mutter liegende Leichnam ist hochgehoben; er leuchtet in seiner vielfach gebrochenen und gedrehten Horizontale mit derselben wehmütigen und ausdrucksreichen Kraft wie Michelangelos sechs Jahre später entstandener Christ. Besonders ergreift das sinkende Haupt des Herrn, das auf die Schulter des klagenden Mädchens links fällt. Dadurch kommen diese beiden Gesichter ganz nah zusammen, das tote uns zu-, das weibliche nach oben seufzend gewandt. Eine andere starke Stelle ist das hellbeleuchtete Gesicht der Mutter, das in den Händen einer sorgenden Frau ruht, deren Antlitz tief beschattet ist. Isoliert bleibt der Kopf Magdalenas, deren Erscheinung durch die Neigung des Oberkörpers, das Stieren der Augen und „der Liebe leises Weinen“ charakterisiert ist. Sie ist hier nicht die Trägerin leidenschaftlichen Gebahrens, wie sie es meist auf den Pietäbildern des Trecento war. Auch hier ist eine Verwandtschaft mit Francesco di Giorgios Osservanza-Komposition zu erkennen. Auf dieser fehlt ja freilich heute die Magdalena; aber wir haben eine entsprechende Magdalenenfigur in So. Spirito in Siena, von der gleichen Hand und diese ähnelt der Mailänder Magdalena sehr stark<sup>1</sup>). Bekanntlich war Francesco im Jahr 1490 in Mailand; es ist nicht ausgeschlossen, daß er die damals entstehende Gruppe des Paduaners beeinflußt hat. Sicher fühlen wir in dieser ausdrucksvollen Figur den Einfluß eines anderen toskanischen Meisters, der damals in Mailand weilte — Leonardos.

Eine Zwischenbemerkung: Leonardo und Francesco di Giorgio geraten hier wieder einmal in Verbindung: bei einer und derselben Figur muß man an beide Meister denken. Sie haben in der Tat in ihrer Kunst manches Verwandte. Das Beseelte und Nervöse, das sprunghaft Bewegte und die innere Durchströmung der Leiber, das alles findet sich dort und hier, wenn auch in verschiedenem Maß. So ist es nicht überraschend, daß gerade zwischen diesen Beiden jene drei Reliefs strittig sind, über die so lebhaft noch immer diskutiert wird: die Discordia in London (ein zweites Exemplar im Palazzo Saracini in Siena), die Geißelung Christi in Perugia und das Pietàrelief in Sa. Maria del Carmine in Venedig (aus Urbino). Bode faßte zuerst diese Reliefs zu einer Gruppe zusammen und schrieb sie zuerst Verrocchio, dann Leonardo selbst zu. In meinem Buch über die Plastik Sienas suchte ich die Autorschaft Francesco di Giorgios wahrscheinlich zu machen; Wickhoff, Hill, Maclagen, Bombe, Hartlaub u. a. haben zugestimmt. Jedenfalls gehört zu der Gruppe, wie schon Bode richtig erkannte, auch das Parisurteil bei Gust. Dreyfuss in Paris (Abb. 5). — G. F. Hill hat der Attribution an Francesco di Giorgio eine wichtige Stütze verliehen, indem er im Burlington Magazine eine Medaille Fedorigo d'Urbinos (das einzige Exemplar in Londoner Privatbesitz) veröffentlichte, die er ebenfalls mit jenen drei obengenannten Reliefs in Verbindung bringt. Durch diese Medaille wird aufs neue auf Urbino verwiesen und nicht auf Florenz. Wir bilden das seltene Stück, von dem mir Dr. Hill einen Abguß zur Verfügung stellte, ab (Abb. 7 und 8) in der Hoffnung, daß über kurz oder lang die Frage aufs neue debattiert wird. — Dagegen kann ich in dem feinen Tonmodell, das sich im Museo industriale in Rom befindet, keine Vorstufe zur Pietà der Sieneser Osservanza sehen; es scheint mir eine Arbeit des hohen Cinquecento.

(1) Abb. Schubring, Sieneser Plastik, S. 185; von Pietro d'Achiardi in l'Arte 1904, p. 399 als späte Robbiaarbeit bez., Gio. Poggi tritt im Emporium Juli 1904, S. 45 für Cozzarelli ein.

Die Gruppe der acht stehenden Figuren der Mailänder Pietà beginnt links mit der ausdrucksreichen Klagefigur des Johannes, der Mantegnas berühmter Kupferstich zugrunde liegt, wo Johannes aber seitlich gezeichnet ist. Diese Figur ist ganz von donatelleskem Pathos erfüllt. Im Gegensatz zu dem kahlen Haupt des Joseph von Arimathia ist sein junger Kopf von bellinesken Locken umhüllt — man denkt an Bellinis Pietà in der Brera. Dann folgen ein Orientale im Turban — vielleicht Simon von Kyrene, die Klageweiber im Hintergrund und ein zweiter Orientale in würdiger Emphase<sup>1</sup>). Den Abschluß bildet eine Figur, die das Auge des Neugierigen schon beim ersten Blick rätselhaft beschäftigt, eine Mohrin mit einem nackten Knäbchen vor der Brust. Es ist die achte Frau dieser dreizehnköpfigen Gruppe, die also nur fünf Männer enthält. Alle Altersstufen sind vertreten, vom Säugling zur Jungfrau, vom Jüngling zum Greis, vom Mädchen zur Matrone. Für jeden Beter ist also gesorgt, daß er zu einem Gleichaltrigen aufschauen kann, der das Stammeln seiner Lippen begreift.

In der Tat ist diese Gruppe der Pietà schon wegen der Fülle der Figuren ohne Vergleich. Selbst die realistische Ausdeutung solcher Gruppen in Modena<sup>2</sup>) erreicht nicht die Mailänder Figurenzahl (Abb. 3). Und alle die aus Padua und Vicenza und Ferrara stammenden Lünettenreliefs der Pietà — ein besonders schönes Stück in der soeben dem französischen Staat vermachten Sammlung Madame Andrées in Paris — beschränken sich in der Zahl. Das nächste Vergleichstück bietet die schon oben genannte Pietà Niccolò da Bari in Sa. Maria della Vita in Bologna (Abb. 4), die 1463, also etwa 35 Jahre früher entstanden ist<sup>3</sup>). Dieses Werk, markant durch das ungeheure Pathos des Schwunges, höchst ausdrucksvoll in der Durchführung der einzelnen Figuren, hält dennoch in der Komposition den Vergleich mit der Mailänder Gruppe nicht aus. Es bleibt im handwerklichen Nebeneinander der Figuren stecken. In Mailand schließt die Nische die Gruppe zusammen, die sich in langsamer Steigung von der Tiefe zur Höhe füllt. Die Sohle, in Bologna mit dem harten Totenbrett hart belegt, wird in Mailand lediglich von den Füßen und Knien der Figuren besetzt; eine erste Lage bietet der Leib des Herren, eine zweite die Köpfe unmittelbar darüber, und die letzte Höhe wird von der höchst bewegten Kopfreihe der stehenden Figuren gebildet. Die Wölbung der Nische bleibt leer; man könnte vermuten, daß hier einst noch schwebende Engel angebracht waren.

In Florenz sind solche freiplastische Pietàgruppen, wie Bode nachgewiesen hat, erst eine Folge der Savonarolastimmung. Giovanni della Robbia ist der Hauptvertreter dieser Richtung. All diese Arbeiten liegen später als die Pietà in Mailand, die 1491 vollendet gewesen sein muß.

Der Cicerone, der den Fries der Taufkapelle Bramantes in S. Satiro (Abb. 2) dem Vincenzo Foppa gen. Caradosso (ca. 1445—1527) zuweist (richtige Datierung „um 1488“), will in der Pietàgruppe „eine dem G. Marroni verwandte Anordnung und Auffassung“ finden, „aber mehr Geschmack und Energie“. Venturi (Storia d. a. i. VI, S. 916) nennt die Pietà mit Recht ein capolavoro, spricht sie aber Amadeo zu und betont ihre Verwandtschaft mit Ben. Brioscos Pietà im Monte di Pietà in Mailand. Dagegen hält auch er für den Fries den Namen Caradosso fest. Beides ist nach

(1) Venturi, Storia d. a. i. VI, S. 915, nennt diese Figur Nicodemus.

(2) G. Mazzonis Pietà in S. Giovanni in Modena hat nur acht Figuren.

(3) Vgl. den Artikel über Niccolò da Bari in der Zeitschr. für bild. Kunst 1904. Ferner Venturi, l. c. S. 753 ff. L. Aldovrandi in l'Arte II, 1899. W. Bode ibid. Das bekannte Donatelleske Bronze-relief in Wien mit der Silberauschierung hat freilich 18 Figuren, kann aber mit der freiplastischen Gruppe nicht ohne weiteres verglichen werden.

den von Ger. Biscaro veröffentlichten Dokumenten nicht mehr zu halten. Sowohl der Fries wie die Pietà stammen von dem gleichen Meister Agostino dei Fonduti aus Padua und aus der gleichen Zeit 1488—1491. Ein Vergleich zwischen dem einen Jünglingskopfe des Frieses (auf dem Stück, wo die Putten Tamburin und Trommel spielen [Abb. 2]) und dem Kopf des Johannes der Pietà zeigt die größte Ähnlichkeit. Sonst ist es ja schwer, Fries und Gruppe zu vergleichen, da jener auf den einheitlichen Bronzeton gestimmt, diese für farbige Bewegung komponiert ist. Zudem bietet die Ansbertokapelle mit der Pietàgruppe einen Prospekt, während die dunkeln Friese für den starken Kontrast gegen die hellen Bauglieder Bramantes berechnet sind. Beide Arbeiten sind aber gleich weit von jedem Medailleurschmack entfernt, auf den doch Caradossos Name weisen würde.

Auch darin hat Venturi unrecht, wenn er den lombardischen Charakter der Pietà so stark betont („capolavoro dell' arte lombarda“). Vielmehr ist alles an dem Werk paduanisch. Wie man bei dem Fries an den bronzefarbenen Altar Giovanni da Pisas in den Eremitani als Vorstufe denkt, so scheint mir die Pietà mit den paduaner Figuren in S. Canziano in Padua um 1530 (zwei zugehörige Halbfiguren im Museo civico in Padua) verwandt. Diese sind die letzte Arbeit Riccios, der 1532 gestorben ist. Auch Bellanos Grabmal der Brüder de Castro in den Servi in Padua wäre zu erwähnen; es steht zeitlich der Pietà viel näher (1492). Diese ganze paduaner Art hat von Donatello ein schönes wallendes Pathos gelernt, zu dem der Meister (in der Veroneser Madonna z. B.) den Grundklang angegeben hat oder auch in der großen Bronzemedonna des Paduaner Santo, die Maud Cruttwell so unbegreiflich mißverstanden hat. Dies herzliche ergreifende Pathos findet sich weder in Ferrara noch in der Lombardei. Ferrara hat immer eine starke Innerlichkeit, fast könnte man sagen: etwas Nordisches; sie wird durch herbe Eckigkeit doppelt eindrucksvoll. Ein gutes Beispiel solcher Art bietet die kleine Tonmadonna, die der Fürst Liechtenstein vor einigen Jahren erworben hat. Sie ist zweifellos eine Arbeit des höchst seltenen Domenico Paris und ich mache gern von der Erlaubnis des Besitzers Gebrauch, sie hier zu veröffentlichen (Abb. 6). Daß die Lombardei und vor allem Amadeo einen anderen Stil hat, als die Pietà in S. Satiro, zeigt ein Blick auf ein so charakteristisches Werk Amadeos wie das Grab der Medea Colleoni in Bergamo.

Der Hinweis des Cicerone auf Guido Mazzoni ist ebensowenig stichhaltig, er ist ja freilich ganz allgemein gehalten. Mazzonis Pietà in Modena (Abb. 3) ist durchaus von Niccolò da Bari Pietà in Sa. Maria della Vita beeinflusst; nur ist hier das süditalienische Temperament des Pugliesen in die kühlere Reserve der Emilia übersetzt. In der Malerei wäre etwa Bonasia die gleiche Temperatur. Zudem hat Mazzoni, was man auch sagen mag, immer etwas peinlich Bürgerliches; der Alltag und das Triviale kommen bei ihm zu sehr durch, und die fast niederländische Detailarbeit der Köpfe hat doch auch etwas Trockenes. Alles das sind Momente, die von der Mailänder Pietà weit abführen<sup>1)</sup>.

Diese ist, wie Venturi mit recht gesagt hat, ein Capolavoro. Und wir staunen, daß der Zufall uns den Namen eines Meisters übermittelt, der bisher gänzlich unbekannt war. Man wird nun scharf acht zu geben haben, ob man ihn sonst noch finden kann. Bei mehr als einem Stück meldet sich die Hoffnung; um nur eins zu

(1) Das prächtige, bemalte kleine Holzrelief der Pietà in der Berliner Sammlung Nr. 200 E, ist eine andere gute Probe für den lombardischen Stil um 1500. Das Material dieses kleinen feinen Hausaltärens verbietet aber einen unmittelbaren Vergleich. Abbildung im illustrierten Führer durch die Kgl. Museen, S. 61.

erwähnen: eine große braune Tonmadonna in Berlin, Nr. 156 B, die Suida einmal Bramante geben wollte, hat manche Verwandtschaft mit Agostino. Doch zunächst muß in Padua und Umgegend, vielleicht auch in Vicenza, Schio und in Parma Umschau gehalten werden und wir bitten die italienischen Fachgenossen, acht zu geben, wo in den Dokumenten oder Monumenten Agostino zu finden wäre. Glorias fleißige Dokumentenpublikationen enthalten, wie gesagt, den Namen nicht. In der Gruppe direkter Schüler Donatellos darf er auch nicht vermutet werden, dafür ist er zu jung. Er wird um 1440—1450 in Padua geboren sein, hat also Donatellos persönliches Schaffen noch nicht miterlebt. Er ist ein Zeitgenosse Niccolò da Bari; von den Florentinern sind Andrea della Robbia, Verrochio und Benedetto da Maiano gleichzeitig.



# ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNG DER FORMENSPRACHE DER NORDISCHEN RENAISSANCE. II. Von AUGUST GRISEBACH

Mit fünfunddreißig Abbildungen, davon elf auf vier Tafeln .....

## II.

### DIE GRUNDLAGEN DES NEUEN FORMGEFÜHLS

#### I. ROMANISCHE RENAISSANCE

Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts begegnen uns auf den Bildern der nordischen Maler romanische Architekturen. Anfangs spielen sie nur im Innenraum neben dem Gotischen eine Rolle. Seit der Mitte des Jahrhunderts bestimmen sie immer mehr den Gesamtcharakter der gemalten Bauten.

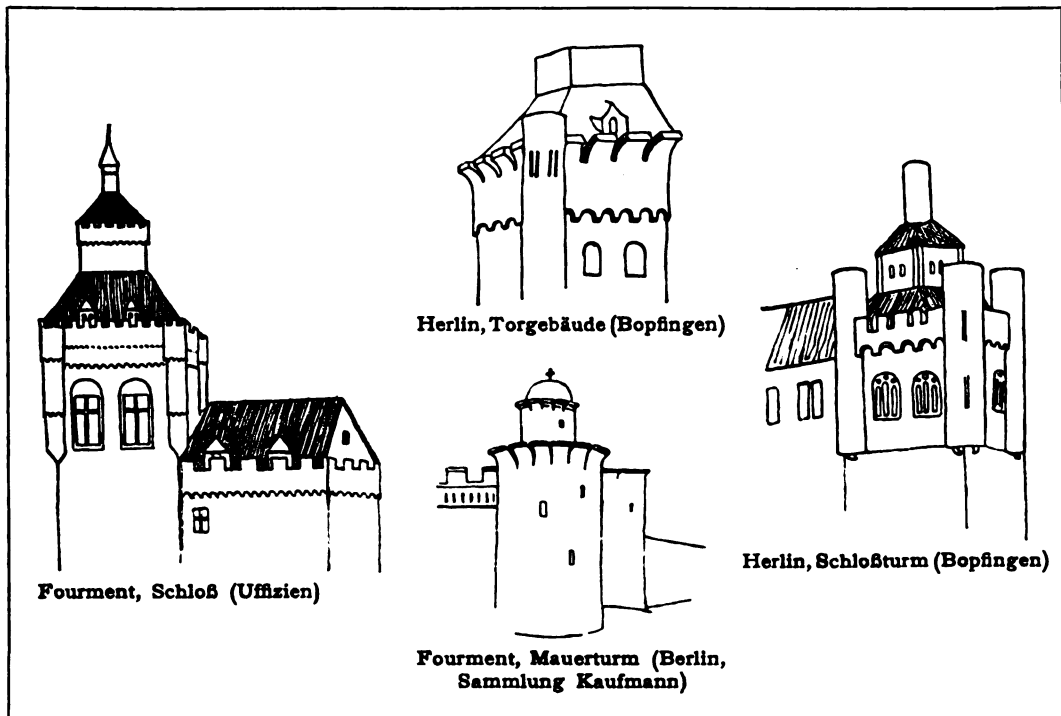
Wählte man für die biblischen Geschichten romanische Architekturen, weil man darin die zur Zeit Christi herrschende Bauweise sah? Hat ja doch der romanische Stil bis ins 19. Jahrhundert hinein als der „altchristliche“ gegolten. Diese historische Überlegung hätte sich dann aber nur auf die Architektur erstreckt. Die heiligen Personen kleidete man in moderne Kostüme. Angenommen, die historische Überlegung hätte zur Wahl romanischer Formen geführt, so wäre es verwunderlich, daß ein und derselbe Maler gotische und romanische Bauten nebeneinanderstellt. Immerhin, wenn man bedenkt, daß die Maler sich wiederholt bemüht haben, nach Schilderungen oder Zeichnungen ein irgendwie charakteristisches Bild von Jerusalem zu geben, um die Szene historisch getreu zu lokalisieren, darf man vermuten, daß bei der Wahl romanischer Architektur ähnliche Gründe mitgesprochen haben<sup>1)</sup>.

Im wesentlichen aber bedeutet die Hinneigung zum Romanischen den Ausdruck eines neuerwachenden Stilgefühls, den Ausdruck des Renaissancegefühls, das inmitten der Spätgotik allmählich sich zu entwickeln beginnt. Auf italienischen Bildern tauchen schon früh an den mittelalterlichen Architekturen antike Bauglieder auf, Säulen vor allem. Dieselbe Rolle wie hier die römische Antike spielt im Norden das Romanische. Vielleicht hat man darin eine mißverständene Antike zu sehen. Wieweit diese Wendung autochthon ist, wieweit die Kunde von dem, was in Italien vorging, bereits damals einen Einfluß in dieser Richtung geübt hat, ist schwer zu sagen.

Daß nicht ein zufällig sich bietendes romanisches Denkmal, sondern ein inneres Wohlbehagen an romanischen Gebilden die Maler veranlaßte auf einen Stil zurück-

(1) So hat man vielleicht die Bevorzugung romanischer Formen für das Stallgebäude bei der Geburt und Anbetung des Kindes zu erklären. Die gleichzeitige Ansicht des Gebäudes von außen und innen, die an die primitive Gewohnheit des Trecento erinnert, wird hier durch den Ruinenzustand plausibel gemacht. Die Ruine hat eine inhaltliche Bedeutung: man will damit den zerfallenen, ärmlichen Aufenthaltsort der Mutter Gottes in der Geburtsstunde charakterisieren. — Über die Darstellung von Ruinen vgl. Rosen, a. a. O., S. 126. Er macht die hübsche Bemerkung, dem gotischen Geschmack habe die Darstellung alles Verstümmelten, Verfallenden widerstrebt, er zeichne darum keine Ruinen, sondern neue, noch nicht fertige Gebäude. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fänden sich Ruinen auf Bildern. Dem widerspricht die Kirchenruine auf dem Lazarusbilde im Gebetbuch von Chantilly (Pl. LXI), allerdings ein vereinzelter Fall; übrigens wieder in innerem Zusammenhang mit dem Thema des Bildes: die Ruine als Symbol der Vergänglichkeit, des Abgestorbenen.

zugreifen, der vor mehr als zwei Jahrhunderten lebendig gewesen war, dafür spricht daß man auch Phantasiearchitekturen im romanischen Geschmack entwarf. Jan van Eycks Idealbauten waren, wie wir sahen, bis auf eine Ausnahme noch gotisch empfunden. In seinen Innenräumen dagegen bevorzugt er den romanischen Stil. Die Kirchenräume (das Dresdener Altärchen, die Paelemadonna) gehen wahrscheinlich auf bestimmte Vorbilder zurück. Daß er auch frei erfundene Räumlichkeiten, wie die Halle der Rolinmadonna und die Loggia der Madonna bei Gustav Rotschild in romanischen Formen aufbaut, hat, nach Jantzen<sup>1)</sup>, seinen Grund in der formalen Bedeutung, die hier die Funktion des Rundbogens für die Bildkomposition als bindende, die Figuren zusammenfassende Linie besitzt. Kompositionsgedanken also, die etwas durchaus renaissancemäßiges haben. Wo Jan aber im Hintergrund Gebäude, ohne unmittelbaren Konnex mit den Figuren, zeichnet, freie Inspirationen am Bildhorizont, sind sie gotisch.



Eine gleichzeitige Ansicht vom Äußeren und Inneren eines Gebäudes — ein Nachklang trecentistischer Darstellungsweise — gibt der mit niedriger Kuppel gedeckte Rundbau auf dem Sposalizio des Meisters von Flémalle in Madrid. Eine frühe romanische, in der Komposition freie Erfindung. Die flachgedrückte Form der Bogen über den Säulen ist ein später oft wiederkehrendes Charakteristikum der romanischen Renaissance. Keine Beziehung zu wirklichen Bauten haben jedenfalls die zwischen den Bogen sitzenden Reliefs, deren spitzbogige Rahmen das horizontale Dachgesims überschneiden. Hier mischen sich gotische und romanische Gedanken.

Eine Fassade, die in den unteren Teilen spätgotisch, in romanischen Formen turmartig hochgeführt ist, sieht man auf der dem Meister von Flémalle nahe-

(1) Das niederländische Architekturbild 1910, S. 5.

stehenden Verkündigung in Madrid. Auch hier handelt es sich um eine Phantasie, bei der Romanisches mit Gotischem konkurriert und auf eine Vereinigung hingestrebt wird, wie sie ein Jahrhundert später zwischen italienischen und gotischen Gebäuden stattfand.

Roger stellt dann zum erstenmal romanische Schloßbauten als markante Figuren in den Vordergrund seiner Straßenprospekte (Middelburger Altar, Berlin; Dreikönigsaltar, München). Das sind seine Idealbauten. Sie besitzen nicht jene Phantastik wie die des Genter Altars, stehen mehr in Beziehung zu wirklichen Architekturen. In der Gruppierung und Einzelgliederung hat aber Roger doch nach eigenem Gefallen variiert. Der vierkantige, breite, als Wohnbau ausgebildete Turm, der sich an der Schmalseite eines oblongen Hauses aufrichtet, scheint eine Lieblingskomposition Rogers gewesen zu sein. Maler, die unter seinen Einfluß kamen, wie Herlin<sup>1)</sup> und Fourment<sup>2)</sup>, haben ganz ähnliche Turmbauten dargestellt (Textabb. S. 255). Romanisch ist auch das Schloßchen auf Rogers Heimsuchung in Turin (Abb. 1) Der rechteckige steinerne Bau stark horizontal gegliedert: Abschluß gegen das Dach und das kräftige, unmittelbar unter den Fenstern entlang geführte Gesims. Durch den kleinen, gotischen Anbau aus Ziegel- und Haustein tritt der romanisch renaissancemäßige Charakter des Hauptgebäudes noch besonders hervor. Dieses Haus hat wiederum einen nahen Verwandten von auffallender Ähnlichkeit auf einem deutschen Bilde: dem Fischwunder vom Meister der Ulrichslegende in Augsburg<sup>3)</sup> (Abb. 2). Auf der Wiederholung der Rogerschen Heimsuchung in Lützschena<sup>4)</sup> ist auch das Hintergrundgebäude verändert. Der romanische Teil beschränkt sich auf einen quadratischen Turm, der kleine gotische Flügel ist zu einem umfänglichen Saalbau mit hohen Maßwerkfenstern geworden, an den sich nach rückwärts ein niedriger Loggienbau anlehnt. Eine malerisch gruppierte „Villa“ im Geschmack der Spätgotik, die in dieser Zusammensetzung aber wohl Rogers Erfindung ist. Verglichen mit den Schlössern im Gebetbuch des Herzogs von Berry wirkt Rogers Komposition trocken und ärmlich. Außerdem, und das ist für das neue architektonische Empfinden das Entscheidende, hat sie trotz der gotischen Teile eine ganz anders organisierte Figur: Nicht mehr in die Höhe gereckt mit Türmchen, Spitzen in die Luft ragend, sondern breit gelagert, mit ruhiger, horizontalisierter Silhouette.

Bouts, dessen Architekturen, ähnlich denen Rogers, einen phantasiearmen, nüchternen Eindruck machen, obwohl sie im einzelnen zu Gunsten einer malerischen Komposition von der Wirklichkeit abweichen, zeigt sich auch darin als ein Maler der jüngeren Generation, daß er an Stelle lebhafter Aufwärtsbewegung breite, mit wagerechtem Satteldachfirst einen ruhigen Umriß präsentierende Gebäude bevor-

(1) Auf dem Bopfinger Altar (1472), Anbetung der Könige; der steinerne Palast steht am Eingang der Straße an gleicher Stelle wie bei Roger. Das oberste Turmgeschoß wird ebenfalls von runden Ecktürmchen eingefast, die über den gleichartigen Wehrgang hinausragen. — Ein weiteres Motiv, das sich gleichartig bei Herlin und Fourment findet und vielleicht ebenfalls von — uns verloren gegangenen — Bildern Rogers entnommen ist, sei wegen seiner architektonischen Merkwürdigkeit erwähnt: der kelchartig nach außen gebogene Zinnenkranz, auf Herlins Torgebäude am Rothenburger Marktplatz (Bopfinger, Textabb. S. 255) und am Mauerturm des Georgsbildes in Nördlingen, auf Fourments Lazarusbild der Sammlung Kaufmann, Berlin; Textabb. S. 255). Daß dieses Motiv ausgeführten Bauten entlehnt ist, glaube ich nicht.

(2) Christus und die Ehebrecherin 1461 (Florenz, Uffizien).

(3) Auf die „entfernten und nicht ganz klaren Beziehungen“ des Meisters zur niederländischen Malerei (Heidrich, Altdeutsche Malerei, S. 262) fällt durch diese schulmäßig wirkende Kopie ein kleines Licht.

(4) Beide Gemälde gegenübergestellt von Firmenich-Richartz in der Zeitschr. f. bildende Kunst 1898, S. 140/41. Firmenich-Richartz hält das Turiner Bild für das frühere und bessere.

zugt. Auch dort, wo sie in gotische Formen gekleidet sind, verrät sich das neue Empfinden. Ein Beispiel: die Stadt hinter Melchisedeck und Abraham in München (Abb. 3). Charakteristisch ist, daß Bouts für die Kathedrale die reine Breitansicht und für den Turm einen flachen Abschluß gewählt hat. Dasselbe gilt von dem Schloß auf der Hinrichtung des Grafen Otto (Brüssel), dem man wieder eine Schloßdarstellung der älteren Zeit gegenüberstellen mag<sup>1)</sup>.

Die Umwandlung ist nicht so zu verstehen, daß nun plötzlich auf der ganzen Linie die Gebäude umstilisiert erscheinen. Gotische Interpretationen gibt es auch noch<sup>2)</sup>. Aber die Gesamthaltung beginnt sich zu ändern.

Ein Phantasiegebäude in romanischen Formen zeichnet Bouts in der Kapelle auf der Gefangennahme in München. Eine Komposition, die bereits auf die romanischen Phantasien Memlings hinweist.

Es wirkt als Ausnahme, wenn man auf Bildern nach 1450 gotischen Architekturen begegnet. Die Regel ist eine Romanisierung der Proportionen, Fenster und Türen in Rund- oder Flachbogen geschlossen ohne Maßwerk. „Rundbogengotik“ überall. Bei sämtlichen Städteansichten der Schedelschen Chronik fällt, wie Loga bemerkt<sup>3)</sup>, das geringe Verständnis der Künstler für gotische Architekturformen auf: „Selbst dort begegnen wir romanischen Baugliedern, wo wir den Spitzbogen erwarten mußten.“ Die Neigung zur romanischen Formenwelt beruht auf einem immanenten Renaissancegefühl, das sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts immer stärker entwickelt. Als man sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit der italienischen Renaissance direkt auseinanderzusetzen bemühte, bildete das Verhältnis, das man zur romanischen Architektur gewonnen hatte, eine der Brücken, über die man in den Sinn der neuen „antikischen Art“ eindrang. Antik und romanisch mag damals im Norden bei vielen die gleiche Bedeutung gehabt haben. Altdorfer, dessen gemalte Architekturen ein prachtvolles Bild italienisch-deutscher Phantasien geben, „ist von der romanischen Kunst ausgegangen. Der Gotik stand er ziemlich verständnislos gegenüber“<sup>4)</sup>.



Multacher, Kirche (Stuttgart)

## 2. FOUQUET UND DIE ERSTEN ITALIENISCHEN EINDRÜCKE.

Zu den letzten, die in der Hintergrundsarchitektur die auf der Trecentotradition fußende Darstellungsweise aus Italien übernahmen, gehörten die Brüder von Limburg auf einigen Blättern des bekannten Gebetbuchs. Seitdem hielten sich die nordischen Maler an die Architektur ihrer Heimat, mehr oder weniger der Wirklichkeit getreu. Zugleich mit der Abkehr von der Kästchenarchitektur verschwanden auch die zu Schablonen gewordenen italienischen Formen. Weder bei den Eycks noch

(1) Vgl. auch die Hintergrundsarchitektur der Madonna mit Stiftern des niederländischen Meisters um 1465 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, 590a); Multacher, Grablegung um 1450, in Stuttgart (Textabb. oben).

(2) Das Stadttor im Hintergrund der Boutschen Kreuzigung in Berlin. Nach Friedländer das Porträt eines Brüsseler Tores.

(3) Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen IX, S. 185.

(4) Hans Hildebrandt, Die Architektur bei Altdorfer 1908, S. 98; vgl. ebendort S. 9, 38.

bei dem Meister von Flémalle, Roger und Bouts begegnen uns Architekturen, die irgendwie an Italien erinnern. Der erste, der wieder italienische Eindrücke auf seinen Gemälden und Miniaturen mitteilt, ist Jean Fouquet<sup>1)</sup>. Fouquet nimmt eine absonderliche, anachronistische Stellung innerhalb der Kunst der nordischen Spätgotik ein. Er ist der erste Maler des Nordens, für den die italienische Reise eine entscheidende künstlerische Bedeutung gehabt hat, der mit anderssehenden Augen aus Italien nach Paris zurückkam. Hier kann nicht von der Wirkung der kompositionellen und malerischen Probleme, sondern lediglich von dem stofflichen Zuwachs an architektonischen Eindrücken die Rede sein. Daß seine Art, Architektur im Bilde zu verwenden, von den italienisierenden Blättern der Limburger Meister weit entfernt, die mittlerweile in Frankreich und in den Niederlanden entwickelte realistische Tendenz verfolgt, versteht sich von selbst. Darin aber stimmt er mit jenen Vorgängern in der Miniaturmalerei überein, daß er bisweilen einen Kompromiß zu schließen versucht zwischen den in Italien gesehenen modernen und den heimischen gotischen Formen.

Auf einigen Blättern reproduziert er italienische Eindrücke ohne mittelalterliche Zutaten. Vor allem hat es ihm die Inkrustation der Wände angetan, wie sie damals in Italien modern war. Pilaster und horizontales Gesims stellen rechteckige Felder her, die mit dunkelfarbigem, von helleren Streifen gerahmten Marmorplatten besetzt sind. Guillaume Juvénal (Louvre)<sup>2)</sup> und Estienne Chevalier mit Stephanus (Berlin) stehen vor derartig verkleideten Wänden und im Gebetbuch des Estienne kehren sie mehrmals wieder<sup>3)</sup>. Geymüller<sup>4)</sup> und Gruyer<sup>5)</sup> glauben an einen Einfluß durch Kompositionen Brunelleschis und Michelozzos. Möglich wäre auch, daß ähnliche Wandverkleidungen im Hintergrund florentinischer Bilder Fouquet angeregt haben (Masaccio, Erweckung des Knaben, Brancaccikapelle; Fra Angelico, Laurentius vor dem Richter, Vatikan; Gozzoli, Predigt des hl. Augustin, S. Gimignano). Es ist dies um so wahrscheinlicher, weil die Anordnung solcher Wände im Bilde als abschließende Hintergrundsschranke, ein im Norden ungewöhnliches Motiv, bei Fouquet und den italienischen Malern die gleiche ist.

Eine Szene, die Begegnung der Maria und Anna, verlegt Fouquet in einen Hof reiner florentinischer Frührenaissance<sup>6)</sup>. Von einem durch die Figuren teilweise verdeckten Altar oder Wandbrunnen sieht man den Überbau: eine flache Decke mit klassisch profiliertem Gebälk auf korinthischen Säulen. Links geht der Blick durch eine Tür in einen schnurgeraden Laubgang. Über die Gartenmauer ragt eine Reihe von Standbildern auf hohen Säulen herüber.

Das Sposalizio findet vor einem Gebäude statt, das sich ohne weiteres als Reminiscenz an einen römischen Triumphbogen darstellt (Abb. 4). Man kann am ehesten an den Konstantinsbogen denken. Durch die Inschrift unter den Reliefs über den seitlichen Toren legitimiert er sich jedoch als Templum Salomonis. Und etwas stammt wirklich — wenigstens der damaligen Tradition nach — aus diesem Tempel: die gewundenen Säulen, die Fouquet anstatt der korinthischen vor die Torpfeiler stellt.

(1) Vgl. Geymüller, Baukunst der Renaissance in Frankreich I, S. 90ff.

(2) Hier sind auf den rahmenden, reich ornamentierten Marmorstreifen die Wappentiere des Porträtierten: Bären, im gotischen Laubwerk verschlungen, ein Zeichen, daß Fouquet seine Vorbilder nicht peinlich genau kopierte.

(3) Nach der Ausgabe von Gruyer auf Tafel I, II, IX, XX, XXI, XXV.

(4) a. a. O., S. 91f.

(5) a. a. O., S. 18.

(6) a. a. O., Tf. V.

Fouquet sah sie noch an den Schranken des Hochaltars in Alt-St. Peter — acht davon wurden später von Bernini beim Neubau an den Kuppelpeilern angebracht —, und die seltsame Bildung machte auf ihn einen ebenso starken Eindruck wie später auf Raphael, der sie u. a. in der Heilung des Lahmen und der Schenkung Konstantins verwendete, um den Schauplatz als Tempelhalle in Jerusalem zu charakterisieren<sup>1)</sup>. Hat Fouquet, als er sie vor den Triumphbogen plazierte, an die beiden aus Erz gegossenen Prunksäulen, Jakin und Boas, gedacht, die frei vor der türlosen Öffnung der Tempelvorhalle standen<sup>2)</sup>? Noch zweimal hat er die Säulen an anderer Stelle in größerer Zahl gezeichnet, im Altarraum des Tempels bei der Plünderung durch die Soldaten des Pompejus und als Träger der Vorhalle beim Einzug des Herodes in Jerusalem<sup>3)</sup>. Wie sie sich auf dem ersten der beiden Blätter (Abb. 5) gleich Elefantenrüsseln winden und biegen, als wäre in sie die dramatische Erregung, die Fouquets Figuren in dieser stürmischen Stunde fehlt, hineingefahren, das mutet wie eine Äußerung spätgotisch-barocken Temperaments an, das Fouquet sonst fremd ist. Man erinnere sich etwa an die gedrehten Säulen im Nebenschiff des Braunschweiger Doms. Willkürlich ist Fouquet ferner bei der Höhenabmessung der Säulen verfahren: statt der vier Abschnitte des Modells hat er fünf bis sechs aufeinander gesetzt, darin ebenfalls seine gotische Herkunft verratend. Raphael hat sich — auch in der Zeichnung der Kanneluren und Reliefs — getreuer an das Vorbild gehalten, die Windungen eher noch gemildert<sup>4)</sup>.

Daß Fouquet die Säulen nur um der Sonderbarkeit und der Kuriosität willen verwendet, wie Ermers meint, glaube ich nicht. Er begreift sie vom Standpunkt des spätgotischen Barock, wie Raphael in einem Vorgefühl römischen Barocks mit ihnen sympathisiert.

Dort, wo Fouquet italienische Renaissance und französische Gotik zusammenbringt, bleibt es zunächst noch bei einem Nebeneinander heterogener Formen<sup>5)</sup>. Er kommt noch nicht dazu, etwas neues daraus zu bilden. Er setzt Maria vor eine muschelüberwölbte Renaissancenische, die in einem gotischen Cathedralportalen nachgebildeten Bau eingefügt ist<sup>6)</sup>. Die Halle, in der das Pfingstwunder geschieht, wird von einer im Kielbogen gewölbten Holztonne überdeckt, die Wände aber sind durch Pilaster gegliedert und Maria sitzt wieder vor einer Muschelnische<sup>7)</sup>.

(1) Vgl. Ermers, Die Architektur Raphaels 1909, wo S. 87—96 eine eingehende Genealogie der Säulen gegeben wird. Ihre Abstammung aus dem spätrömischen Barock, eher Import aus dem Osten des Mittelmeergebiets.

(2) Herzog-Hauck, Realenzykl. für protest. Theol. 3. A., XIX, 493 f.

(3) Josephé, Antiquités et guerre des Juifs. Bibl. nat. Ed. Omont, pl. 14/15. Daß Fouquet sich nach Beschreibungen des Tempels gerichtet hat, bezeugen auch die zwei Cherubim im Allerheiligsten zu Seiten der Bundeslade und das Bassin, das sog. „Meer“, im Vorhof des Tempels. Vgl. Herzog-Hauck, a. a. O., S. 503, ferner Wetzler und Welte's Kirchenlex. 2. A. XI, 1298 f.

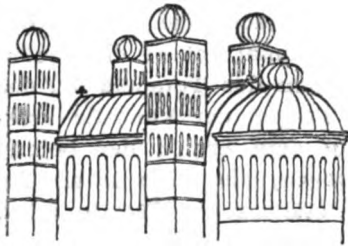
(4) Eine maßstäbliche Aufnahme zeichnete Jac. Sansovino (Uffizien, Phot. Philpot 1999). Vgl. ferner Geymüller, a. a. O. I, 43, Fig. 10, Zeichnung eines Franzosen um 1530.

(5) Rein gotische Architekturen erscheinen nur als vereinzelte Ausnahme und stets in Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild: das Innere der Sainte Chapelle in Bourges oder Paris (Livre d'Heures, Gruyès Tafel IV), Choransicht von Notre-Dame (Tafel XVI), Fassade der Sainte Chapelle (Tafel XIII). Romanische Architektur nur einmal: der Kapitelsaal (nicht Krypta, wie Gruyès S. 165 meint), in dem Thomas von Aquino bei den Dominikanern predigt. Renaissancemäßig in den niedrigen Scheiteln der Gewölbe, den flachgedrückten Gurt- und Schildbogen.

(6) Livre d'Heures, Tafel II; nach Geymüller, a. a. O., 91 ist die Form der Nische dem Inneren des Tabernakels von Donatello an Or-San-Michele in Florenz entnommen.

(7) a. a. O., Tafel XIX. Vgl. ferner Tafel XXI, das Zimmer der Verkündigung: an den Wänden Pilaster und Marmortäfelung, darüber eine mittelalterliche Balkendecke.

Bei einigen anderen Darstellungen hat Fouquet die fremden Eindrücke mit den heimischen Traditionen stärker zu einer neuen Einheit zu verbinden verstanden. So bei der Kirche im Hintergrund der Kreuzabnahme: ein Rundbau und lose darangeschlossen ein Langhaus, von zwei Paar Türmen flankiert (Textabb. nebenst.). Die einheitlich schmalen Fensterstreifen an Langhaus und Chor erinnern an spätgotische

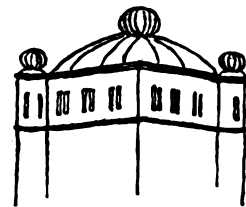


Fouquet, Kirche (Gebetbuch Chantilly)

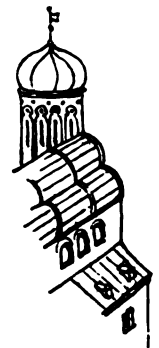
Hallenkirchen, die durch Gesimse gleichmäßig abgesetzte Teilung der kantigen Türme wirkt romanisch, das kräftige Kranzgesims und die Kuppel über dem Rundbau weisen auf Italien, und von dort mag auch die Anregung zu den merkwürdigen, kugelförmigen Bekrönungen des Rundbaus und der Türme stammen. Ein Motiv, das bei Fouquet oft wiederkehrt, ohne daß man feststellen kann, was für ein Gebilde in der Wirklichkeit hier Pate gestanden hat<sup>1)</sup>. Die wenig organisch wirkende Verbindung von Altar- und Langhaus beruht möglicherweise auf einer Nachricht von der Gestalt der heiligen Grabeskirche zu Jerusalem, an deren Rundbau im 12. Jahrhundert eine Basilika angebaut worden war<sup>2)</sup>. Trotz der verschiedenen Formquellen wirkt die Fouquetsche Kirche als eine einheitliche Schöpfung. Sie gehört entwicklungs-

geschichtlich jedenfalls zu den frühesten Versuchen, auf der Basis der nordischen Überlieferung im neuen Geist zu komponieren. Fouquets Idealbauten stehen am Anfang der französischen Renaissancearchitektur.

In den Architekturen der *Antiquités des Juifs*, ein Jahrzehnt ungefähr später entstanden als das Gebetbuch für Estienne Chevalier, wird der Wunsch, einen neuen Stil zu gestalten, noch lebhafter. Der Tempel von Jerusalem (Abb. 6—7) präsentiert sich zwar noch im Gewande mittelalterlicher Kathedralen, aber das Gotische ist bloß äußerliche Dekoration, zurechtgeschnitten für einen ganz ungotischen Körper, einen viereckigen Block, der mit einem kräftigen Renaissancegesims schließt und von einem flachen Kuppeldach überwölbt wird. Vor der einen Front zwei Türme von gleicher Figur wie bei der vorhin besprochenen Kirche, nach italienischer Sitte ohne organische Verbindung mit dem Gebäude<sup>3)</sup>.



Fouquet, Tempel (Münchener Boccaccio)



Le Tavernier, Kirche (Cron. de Charlem.)

In dem Gebäude gegenüber dem Tempel gibt Fouquet einen Entwurf für ein vornehmes Wohnhaus. Das hohe Erdgeschoß noch mittelalterlich wehrhaft geschlossen. Das Portal über eine Freitreppe zugänglich, der Altan davor mit einem flachen, von Säulen und Wandpilastern getragenen Dach überdeckt, dessen Gebälk in gleicher Höhe mit dem das niedrige Hauptgeschoß markierenden Gesims liegt. Der Eckerker, offen wie eine Außenkanzel, in Proportionen und Formen bis auf die Kuppelverdachung gotisch.

(1) Die ganze Kirche noch einmal im Hintergrund der Grablegung (XVII), wogegen bei der Bewalnung (XVI) Notre-Dame an ihre Stelle tritt. Die kugligen Bekrönungen in den *Antiquités des Juifs* (Omont, pl. 12), im Münchener Boccaccio (Ed. Durrieu, pl. XXI. Vergl. Textabb. oben) u. a.

(2) Dehio-Besold I, 36. Geymüller, a. a. O., 91 hält für möglich, daß die 1446 begonnene Tribuna der Annunziata in Florenz oder die von St. Franzese zu Rimini vorbildlich gewesen sind.

(3) Auf Abb. 6 wird noch an dem Tempel gebaut, auf Abb. 7 scheint er vollendet, am oberen Bildrand wird ein Stück Turm sichtbar; auf einer Ansicht aus größerer Entfernung mit beiden Türmen (Omont,

Die Wandfenster ebenfalls spätgotisch gerahmt, gleich dem Erker mit Wimperg und Fialen das Hauptgesims überschneidend, ein Motiv, an dem die französische Renaissance festhält<sup>1)</sup>). Die Verhältnisse des Gebäudes sind gewiß nicht sehr glücklich. Daß der Sinn hierfür gering ist, daß die Akkomodierung einzelner Bauglieder zunächst das Interesse fast völlig in Anspruch nimmt, ist bekanntlich ein Charakteristikum der frühen Renaissancearchitektur im Norden. Von diesen Entwürfen gilt in erhöhtem Maße das, was Geymüller von einigen Innenraumdekorationen im Gebetbuch sagt, es sind „die ältesten wirklichen „Kompositionen“ eines Franzosen im Renaissancestil“ — nicht nur eines Franzosen, sondern eines nordischen Künstlers überhaupt.

### 3. DIE VORSTELLUNG VON JERUSALEM UND IHR EINFLUSS AUF DIE ARCHITEKTONISCHE PHANTASIE

Bei der Darstellung von Jerusalem sucht bereits das frühe Mittelalter über das für andere Architekturen übliche Schema hinauszugehen. Man bemüht sich, dieser Stadt — wenn auch zunächst mit sehr unbeholfenen Mitteln — ein individuelles Gepräge zu geben. Der realistischen Gesinnung des 15. Jahrhunderts mußte vollends daran liegen, die Passionsgeschichten in einer die historischen Stätten irgendwie bezeichnenden Weise darzustellen. Auf die Charakterisierung der morgenländischen Landschaft verzichtet man. Aber von der Hauptstadt des heiligen Landes und ihren der Christenheit wertvollsten Bauten bildet man sich durch Beschreibungen und — nach unserer Auffassung gewiß recht unvollkommenen Skizzen von Reisenden — eine Vorstellung, auf Grund deren man ein mehr oder weniger treues Architekturbild Jerusalems zu geben glaubt. Das Ungefähre der Nachrichten und bildlichen Mitteilungen, die aber doch die Erkenntnis brachten, daß ein großer Unterschied bestehen müsse zwischen der heimischen und orientalischen Bauweise, hat ohne Zweifel auf die Phantasie der abendländischen Künstler in hohem Maße anregend gewirkt. Und gewiß hat der Wunsch, die heiligen Bauwerke Jerusalems in ihrer eigentümlichen, fremdartigen Gestalt im Hintergrunde der Passionsbilder darzustellen, beigetragen zu der im Lauf des 15. Jahrhunderts sich immer mehr steigernden Phantastik der Bildarchitekturen.

In der Regel begnügte man sich, das Hauptmonument, den Felsendom, der als der Tempel Salomonis galt, und auf den auch die Vorstellungen von dem Tempel des heiligen Grabes zurückgingen<sup>2)</sup>), in seiner besonderen Bildung kenntlich zu machen. Die übrige Stadt präsentierte sich abendländisch-gotisch.

Eine Ausnahme macht die Stadt hinter den „drei Frauen am Grabe“ (Abb. 8) in der Sammlung Cook, in der außer dem Tempel eine Reihe von Gebäuden durch

pl. 12) hat das Dach eine gebrochene Form. Es ist bezeichnend für das Interesse, das Fouquet am Ausdruck bestimmter Bauideen hat, daß er dasselbe Gebäude in verschiedenen Ansichten wiederholt. — Bemerkenswert für das Kapitel Architekturbemalung im späten Mittelalter ist Fouquets Idee, die ganze Fassade einheitlich zu überstreichen. Auf Abb. 6 sieht man die Maler noch bei der Arbeit, auf einem Gerüst am rechten Bildrand. Die oberen Partien zeigen noch den helleren Stein, auf Abb. 7 sind auch diese gestrichen.

(1) Die eigentümliche Bildung des Daches scheint die Form der Wölbung im Inneren markieren zu wollen, eine im Durchschnitt kleeblattförmige Holztonne. Da diese jedoch ein Gespärre nicht entbehren kann, erscheint Fouquets Dach als der unarchitektonische Einfall eines Malers. Man begegnet dieser Dachform auch sonst bei Phantasiearchitekturen dieser Zeit, ein Beispiel: die Textabb. S. 260 aus Le Taverniers Chroniques de Charlemaine (1460).

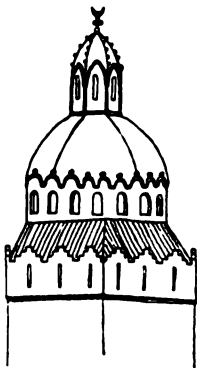
(2) Dehio-Bezold, Kirchl. Baukunst I, 38.



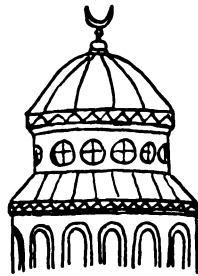
Kuppeldächer orientalisch frisiert sind und einige schlanke Türmchen an Minaretts erinnern<sup>1)</sup>. Aber auch hier gibt es genug Mittelalterliches und von einem „ausgesprochen orientalischen Charakter“ kann nicht die Rede sein<sup>2)</sup>. Der Tempelbau in der Mitte hat jedoch soviel Verwandtschaft mit der Omarmoschee, daß dem Maler jedenfalls eine Zeichnung vorgelegen haben wird. Rosen nennt die Darstellung auf dem Cookschen Bilde die „korrekteste Wiedergabe der Omarmoschee in der älteren Kunst“<sup>3)</sup>. Daß die Abweichungen von dem Urbild immerhin noch beträchtliche sind, zeigt die Gegenüberstellung des gemalten mit einer Photographie des wirklichen Tempels bei Rosen. Eine Darstellung, die im ähnlichen Maße auf der Benutzung einer Originalansicht zu beruhen scheint, findet sich auf einer Miniatur von Le Tavernier aus Audenarde in den Chroniques de Charlemaine (1460)<sup>4)</sup>. Die erste vor der Wirklichkeit entstandene Aufnahme des Tempels im 15. Jahrhundert gibt der Holzschnitt des Erhardt Rewich in Breydenbachs Reisen (Mainz 1486); (Textabb. nebenst.). Aus diesem weitverbreiteten Buche wurden der Tempel und die Ansicht von Jerusalem mehrfach für Darstellungen auf Bildern



Rewich, Templum Salomonis (Breydenbachs Reisen)



Broederlam, Tempel (Dijon)



Meister des Hausb. Tempel (Dresden)

benutzt (der Tempel: auf Anton Woensams Kreuztragung in Budapest; Jerusalem: ziemlich genau wiederholt auf einer mittelrheinischen Kreuzigung um 1500 in Frankfurt<sup>5)</sup>). Unter dem Einfluß von Breydenbachs Publikation hat dann wahrscheinlich der ebenfalls in der Mainzer Gegend tätige Meister des Hausbuchs auf der Beweinung Christi (Dresden, um 1490) die Stadt Jerusalem gezeichnet. Zwar von mittelalterlich-abendländischen Tor- und Mauertürmen begrenzt, orientalisch aber im Inneren: helle niedrige Häuser mit flachen Dachterrassen. Der halbversteckte Tempel, ein vom Halbmond gekrönter Kuppelbau mit Umgang, erinnert nur ungefähr an das Vorbild (Textabb. nebenstehend). Daß er aber dem orientalischen Charakter relativ näher kommt, als das ebenfalls durch den Halbmond legitimierte Kuppelgebäude im Hintergrund der 100 Jahre älteren „Darstellung im Tempel“ von Broederlam (Textabb.), das beruht nicht allein auf der

(1) Die zeichnerische und malerische Darstellung dieses Jerusalem unterscheidet sich durch ihre Ungeschicklichkeit erheblich von anderen Stadtbildern Van Eycks. Vgl. das ungünstige Urteil Dvoráks a. a. O.  
 (2) Vgl. Schubert-Soldern, der das gleiche — mit noch geringerem Recht — von den Städten auf den Eyckschen Kreuzigungen in Petersburg und Berlin sagt. (Von Jan van Eyck bis Hieron. Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei 1903).  
 (3) a. a. O., 110, ebenso Weale, a. a. O., 192.  
 (4) Ed. J. van den Gheyn 1909, pl. 16, 17.  
 (5) Katalog des Städtischen Instituts 1900, S. 220. Vgl. Loga im Jahrb. der preuß. Kunstsamm. IX., 98.

fortgeschrittenen Denkmalkennntnis. Wie Broederlams in die Höhe gereckte Architektur von nordisch-gotischem Empfinden diktiert ist, so sind die gedrungene Figur und die horizontalisierende Gliederung (Rundlöcher im Tambour) am Tempel des Hausbuchmeisters nur möglich, weil hier ein bereits renaissancemäßig empfindendes Auge den Orient interpretiert. Gleiches gilt von einem vor eine Felskulisse neben eine mittelalterliche Ruine gestellten Tempel Patiniers (Ruhe auf der Flucht; K. F. M.<sup>1)</sup>, Textabb. S. 264). Ohne Zweifel ebenfalls auf indirektem Wege mit dem Jerusalemer Bau zusammenhängend geht er in seinen breiten Proportionen und der niedrigen Verdachung noch über das Vorbild hinaus. —

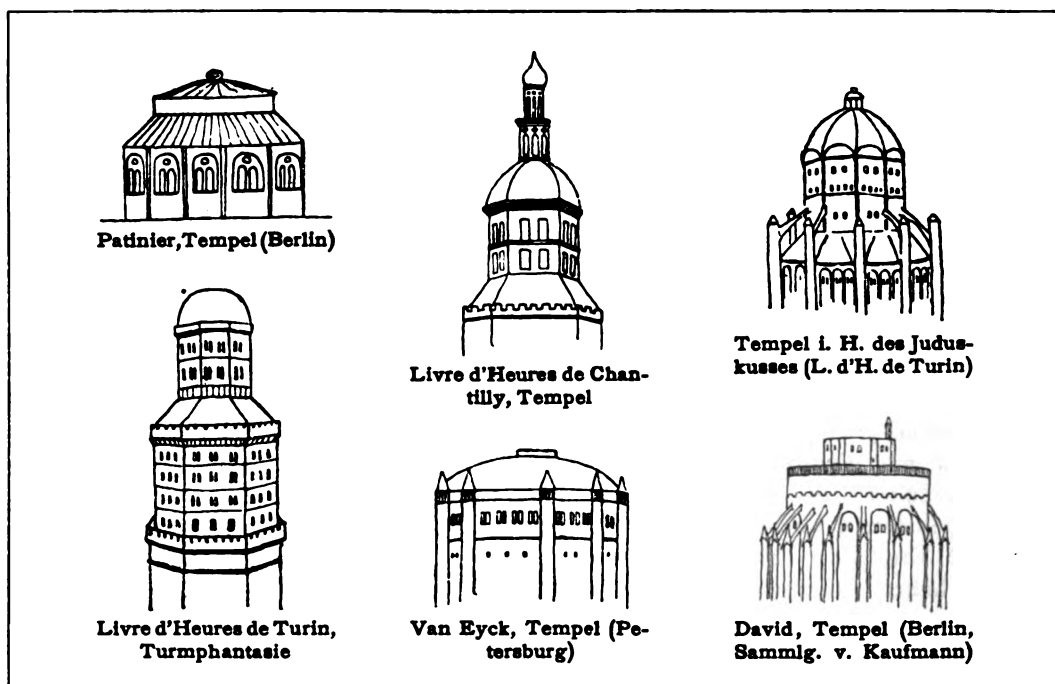
Die Reihe der Darstellungen, die den Eindruck machen, daß ihnen eine eigene Anschauung Jerusalems oder eine der Wirklichkeit entnommene Vorlage zugrunde liegt, läßt sich nicht wesentlich vermehren. Was sonst als jerusalemisch an Stadtbildern und Tempelbauten auf den Gemälden erscheint, daran hat die Phantasie den Hauptanteil. Daß Jerusalem gemeint ist, ergibt sich einmal aus den Bildthemen (die letzten Etappen der Leidensgeschichte: Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beweinung; die jüdischen Historien, Eroberung und Zerstörung der Stadt); zwingender jedoch als dieser Schluß aus den stofflichen Beziehungen ist die Art der Formgebung, vor allem die Gestalt des die übrigen Gebäude überragenden Hauptmonuments der Stadt. Die Darstellungen dieses Tempels, der, wie gesagt, in der Vorstellung oft gleichzeitig als Tempel Salomons und als heilige Grabeskirche gegolten haben mag, gehören zu den interessantesten Zeugen für die architektonische Phantasie des 15. Jahrhunderts.

Daß es sich um einen zentralen Kuppelbau handelte, wußte man. Zentralanlagen waren ja auch unter den abendländischen Bauten des Mittelalters nicht völlig unbekannt. In gotischer Zeit spielen sie jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Aus sich heraus hätte sie die Gotik nicht entwickelt. Wenn man diese Form wählte, bei Friedhofskapellen z. B., geschah es wegen ihrer Beziehungen zum heiligen Grabe, also aus einem nichtkünstlerischen und romantischen Grunde. In größerem Maßstab erscheint der Zentralbau nur in Verbindung mit einem Langhaus (Kirchen des Tempelordens, der die Anlage der heiligen Grabeskirche nachbildet in Frankreich und England). Mehr als diese vereinzelt auftretenden Zentralkirchen und Kapellen haben wahrscheinlich die kirchlichen Geräte, denen man die Form von Zentralbauten gab, den Gedanken an den Tempel im heiligen Lande lebendig gehalten und die Phantasie immer von neuem angeregt; vor allem die Weihrauchgefäße variieren das Thema in mannigfacher Weise. Neben diesen kunstgewerblichen Kompositionen kommen auch noch die Baldachinarchitekturen über den Säulenfiguren in Betracht, auch sie stellen in vielen Fällen zentralorientierte Kirchengebäude dar.

In den gemalten Zentralarchitekturen konnte sich die Phantasie naturgemäß noch freier entfalten, als in den Metallgeräten und steinernen Baldachinen. Die Formen entlehnt man bis auf die Kuppel der gleichzeitigen heimischen Bauweise. Die exotisch phantastische Wirkung liegt im Aufbau und der Gesamthaltung, die unter den abendländischen Bauten keine Analogien hat. Es gibt schlanke, turmartige Gebilde und niedrigere runde oder polygone Baukörper auf breiter Basis, die eher dem Begriff eines Zentralbaus entsprechen. Außerdem Kombinationen solcher Zentral- und Turmbauten, wobei in der Regel die vertikale Tendenz überwiegt. Besitzt doch die Form des Turmes für das gotische Empfinden die gleiche ideale Bedeutung wie der Kuppelbau für die Renaissance.

(1) Im Katalog als Kloster bezeichnet.

Einen ausgesprochenen Turmcharakter zeigt das Hauptgebäude in der Stadt hinter der Kreuzigung der Heures de Milan<sup>1)</sup>: Über dem nur zum Teil sichtbaren Unterbau ein polygoner viergeschossiger Stamm mit einem Wehrgang schließend, dessen Pultdach gegen einen schlankeren zweistöckigen Aufbau anläuft; eine Kuppel als abschließende Kappe. Verhältnismäßig orientalischer als dieser gotische Phantasietempel wirken die niedrigen Häuser, aus deren Mitte er herauswächst, mit Dachterrassen oder flachgeneigten Satteldächern. Irgendwelche Kunde hat der Illustrator sicherlich von der morgenländischen Bauweise gehabt, um so charakteristischer erscheint seine Komposition des Tempels. Dieser im Wesen verwandt ist das Gebäude, das beim Einzug in Jerusalem im Livre d'Heures de Chantilly (Textabb. S. 264) sich als Hauptgebäude der Stadt zu erkennen gibt: Statt einer Kuppel oder eines Zeltdachs steigt ein Turm in mehreren Abstufungen über dem zentralen Unterbau



auf. Die Wölbung des oberen Pultdachs und der Zwiebelhelm deuten auf orientalische Anregung. Der Entwurf als ganzer jedoch entspringt nordisch-gotischer Phantasie. Unorientalisch ist hier auch die übrige Stadt. An toskanische Bergstädte erinnert die Menge schlanker, kantiger Türme.

Turmartig wirkt auch der Zentralbau auf der Anbetung des Lammes in der Stadt links. Daß dieses Gebäude mit dem zweistöckigen hochgezogenen Laternenaufsatz

(1) 3<sup>me</sup> Partie des Très belles heures de Notre-Dame. Bibl. Trivulziana à Milan. 1911, pl. XXIV. Das Stadtbild kopiert auf dem Lanzentisch im Livre d'Heures de Turin, pl. XX (hiernach die Textabb. oben). Die im Jahrb. der preuß. Kunsts. 1902 als „Kopie nach einem verschollenen Gemälde des Van Eyck“ reproduzierte Kreuzigung — offenbar eine Kopie nach der Kreuzigung im Livre d'Heures de Milan — hat im Stadtbild zwei große Gebäude hinzugefügt, ein Kastell im Stil der Vorlage und das Produkt einer unbeholfenen italienisch-gotischen Phantasie, einen riesigen viereckigen Kasten mit einem eigentümlichen Renaissanceknäuf auf dem flachen Dach.

von der Omarmoschee inspiriert wäre, wie Rosen vermutet, ist wohl kaum anzunehmen. Wahrscheinlich aber ist, daß van Eyck mit diesem Bau ein Bild der heiligen Grabeskirche hat geben wollen, wie sie ihm in seiner Phantasie vor Augen stand.

Die Kuppelgebäude, denen wir neben derartigen hochgetürmten Bauwerken begegnen, sind, wie gesagt, ebenfalls in die Höhe gereckt, die Stadt gleich Kathedralen überragend. Zentralbauten, wie sie schon den Proportionen nach nie und nirgends existiert haben. Von verhältnismäßig breiter Figur ist allein der Tempel auf der Eyckschen Kreuzigung in Petersburg<sup>1)</sup> (Textabb. S. 264). Ein umfangreicher Rundbau mit schlanken strebepfeilerartigen Türmchen und flacher Kuppel — eine merkwürdig schlichte, an einen modernen Gasometer erinnernde Architektur. Von dem Kuppelbau auf der Berliner Kreuzigung, der noch weniger den Eindruck eines kirchlichen Gebäudes macht, aber einen ähnlichen Sinn für Monumentalarchitektur zeigt wie der Petersburger Bau, war bereits die Rede.

Andere Tempelphantasien knüpfen mehr an den abendländischen Kirchenbau an, in der Konstruktion und in der Anordnung von Mittelbau und niedrigem Umgang durch existierende Zentralanlagen oder gotische Chöre angeregt. Ein frühes Beispiel auf dem Judaskuß in Livre d'Heures de Turin (pl. XV, Textabb. S. 264): Aus dem mittelalterlich-realistischen Jerusalem ragt ein hoher polygoner Kuppelbau mit niedrigem Umgang und Kapellen, Strebewerk umklammert den Mittelbau. Die Laterne auf der Kuppel, unorientalisch wie das ganze Gebäude, wird auf italienische Vorbilder zurückgehen.

Ein hoher durch Strebebögen gestützter Mittelbau mit Umgang und Kapellenkranz — diese Form kehrt in der folgenden Zeit mehrfach wieder. In seiner Höhenentwicklung besonders phantastisch auf der Kreuztragung eines Holländers aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Budapest<sup>2)</sup>. Aus der in der Art von Roger und Herlin realistisch gesehenen Stadt hochaufragend, hinter dem zweigeschossigen Kapellenkranz der sich über ihn heraushebende Umgang, an dessen Peripherie die Pfeiler für die Strebebögen des hohen Zylinders emporsteigen. Eine flache, ans Pantheon erinnernde Kuppel bildet die Krönung: das einzige fremdländische Motiv an diesem nach Form und Aufbau völlig nordischem Phantasiegewächs.

Der letzte, der den Tempel als hohen, flachgedeckten, von niedrigem Umgang oder Kapellen umgebenen Zylinder zeichnete, und ihn durch Strebewerk und mittelalterliche Detaillierung zu einer gotischen Phantasiefigur machte, ist Gerhard David<sup>3)</sup> (Textabb. S. 264). Bodenhausen bezeichnet sie als „Reminiszenz an die phantastischen Kuppelbauten, wie sie ältere Darstellungen zeigen“. David, als Maler durchaus modern, hält in der Gestaltung seiner Architekturen viel mehr an der Tradition fest, als seine Zeitgenossen, die sich längst von der mittelalterlich-realistischen Formgebung entfernt haben.

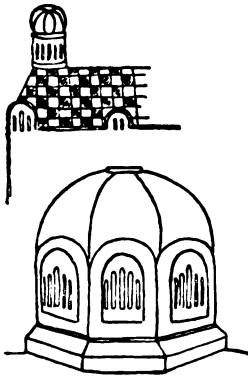
Schon Memling hatte in seinen Darstellungen Jerusalems bei den sieben Freuden Mariens (1480, München) und der Passion Christi (Turin) die Gotik fast völlig ausgeschaltet und sich ein ihm allein eigentümliches exotisches Architekturbild aus romanischen und byzantinischen Elementen zurecht gemacht. Das Hauptelement bildet das Romanische, das aber viel weniger historisch-treu behandelt ist, als von

(1) Nach Dvorák von Jan, nach Voll von einem Nachfolger um 1450.

(2) Eine andere Fassung des Bildes mit sehr ähnlicher Stadtansicht in Paris bei Kleinberger (hiernach Abb. 9).

(3) Er gibt zahlreiche Varianten desselben Typus. Vgl. Bodenhausen, G. David, München 1905, Abb. 2 (ausnahmsweise mit flachem Dach ohne Kuppel), 3, 20, 34; Zeitschr. für bild. Kunst, Mai 1911, Kreuzigung im Metropolitan-Museum, New York: ein Kranz von Rundkapellen um einen höheren, einem Bündel von Rundtürmen ähnlichen Mittelbau, Abb. 8. Vgl. auch Abb. 3 ebenda.

Jan und Roger, sondern bereits in einer mehr abgeleiteten renaissancistischen Übergangsform erscheint. Das Exotische besteht nicht wie im Jerusalem der „drei Frauen am Grabe“ (Samml. Cook) oder Breydenbachs Holzschnitt in einer Benutzung von Moschee- und Minarettformen. Memling hat für seine Turm- und Kuppelbauten Formen gewählt, die sich besser mit den romanischen verbinden und doch fremdländisch wirken. Seine Vorbilder waren, nach einer Beobachtung Schubert-Solderns, byzantinische Kirchen<sup>1)</sup>. In der Tat sind Kuppelbauten, wie der, der auf dem flachen Dach des Tempels mit der Vertreibung der Wechsler (Turin, links oben) unorganisch aufsitzt, jenen Kirchen verwandt, vor allem darin, daß die Rundbogenfenster in die Kuppelzone einschneiden<sup>2)</sup>. Das Motiv findet sich in ähnlicher Weise bei einer Kuppel auf Ghirlandajos Beweinung in Ognissanti, neben die Brockhaus die Kuppel von Agios Theodoros in Athen stellt<sup>3)</sup>. Schubert-Soldern vermutet, Memling habe im ehemaligen oströmischen Reich oder wahrscheinlicher in Unteritalien diese Architekturen kennen gelernt. Die Reiseeindrücke hätten dann allerdings eine starke Umbildung erfahren. Denn der phantastische Eindruck überwiegt durchaus. Turmbauten, wie der rechts neben der genannten Tempelkuppel in Turin oder der hohe bis an den oberen Bildrand reichende Rundbau in München, gab es nirgends in der Wirklichkeit. Sie entspringen einer Phantasie, die abendländisch-romanische Vorstellungen mit Nachrichten oder Zeichnungen byzantinischer Bauten verschmilzt. Von einer italienischen Reise hätte Memling gewiß auch Eindrücke moderner Architektur mit nach Hause gebracht. Diese fehlen aber in seinen Bildern völlig.



Kölner Meister vom Anfang des 15. Jahrh., Aus einer Ansicht Jerusalems (Köln)

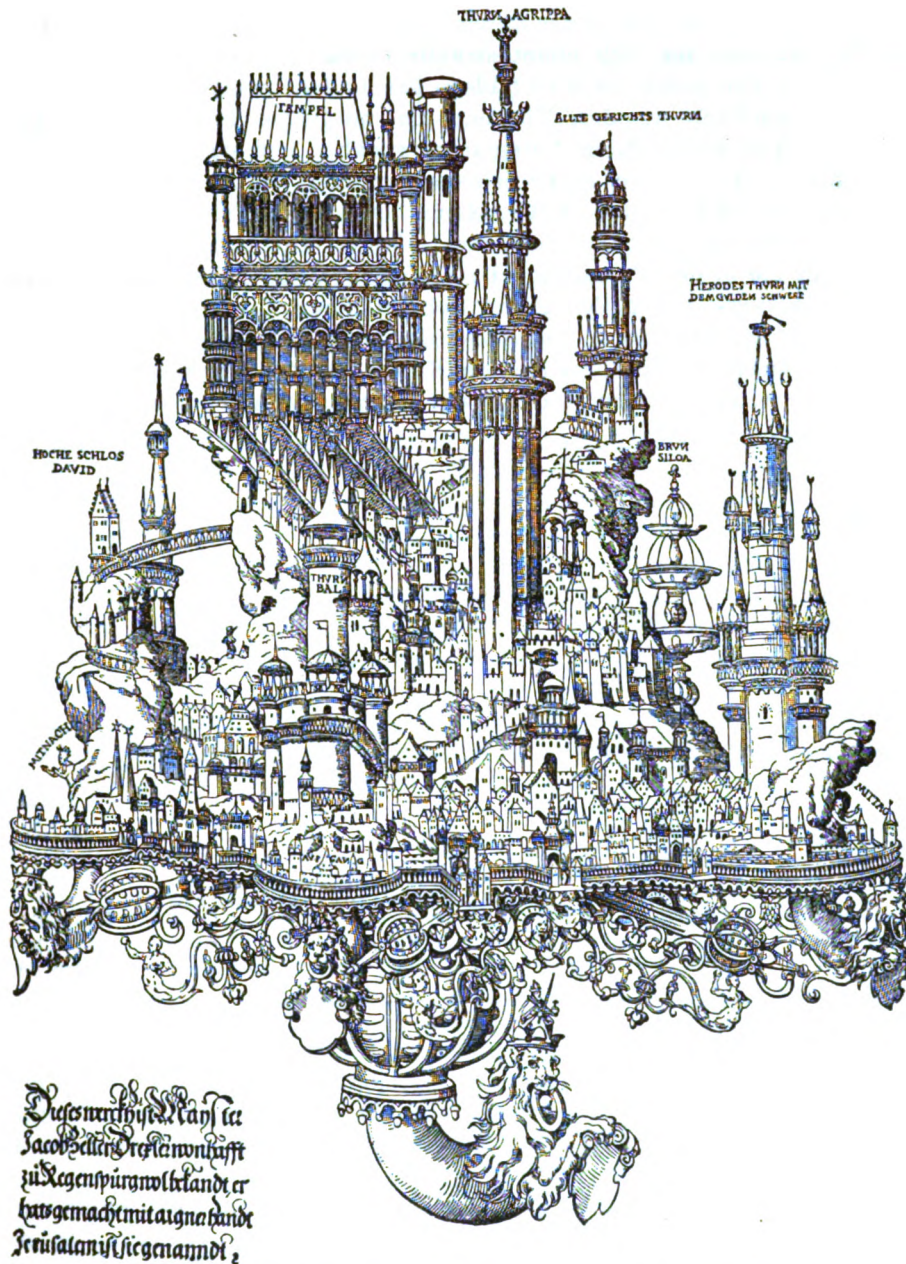
Wie eine von den neuen Bau- und Formideen Italiens inspirierte nordische Phantasie sich des salomonischen Tempels bemächtigt, das zeigt der Tempel auf Wolf Hubers symbolischer Darstellung aus der Apostelgeschichte in Wien (Abb. 10). Schält man aus dem vielgliedrigen Gebilde den Kern heraus, dann kommt man wieder auf einen kuppelgedeckten Rundbau, dessen Strebebögen in die Turmpfeiler des Umgangs hinübergeleitet sind. Also dasselbe gotische Gerüst wie bei David und seinen Vorgängern. Bei der Wahl der Formen aber hat neben den dem Orient entlehnten Turm- und Laternenzwiebeln Italien den Ton angegeben, vor allem in den Galerien und Balustraden. Auch der Gesamtkomposition nach ist er ein Werk der neuen Zeit. Infolge der verschiedenen Vor- und Anbauten besitzt er nicht mehr den Charakter eines Turmgebäudes, sondern präsentiert sich als ein geräumiger Zentralbau. — In dieselbe Gotik, Orient und Italien vereinende Richtung gehört das hier nach einem seltenen Holzschnitt abgebildete „Jerusalem“ des Regensburger Drechslermeisters Jacob Zeller.

Wieviel Gotik doch in diesen phantastischen Kompositionen deutscher Frührenaissance steckt, lehrt ein Blick auf den Tempel von Raphaels Sposalizio, der nach

(1) a. a. O., S. 87 f.

(2) Die gleiche Kuppel auf dem Münchener Bilde, im Hintergrund in der Mitte neben dem hohen Rundturm.

(3) Forschungen über Florentiner Kunstwerke 1902, S. 86. — Vgl. auch den Tempel auf der Kölner Kreuzigung vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Tf. 29. Vgl. unsere obenstehende Abbildung), ferner Multschers Kirche in Stuttgart (Textabb. S. 257), woraus hervorgeht, daß bereits vor Memling byzantinische Architektur motive bei den nordischen Malern verschiedenster Schulen bekannt waren.



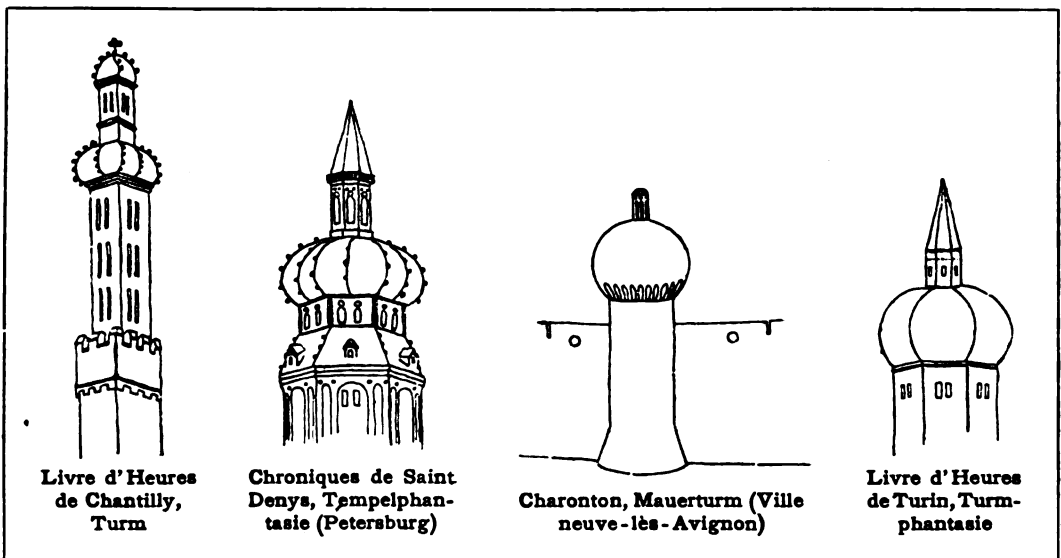
Brockhaus Vermutung<sup>1)</sup> ebenfalls eine Nachbildung des Tempels von Jerusalem darstellt. Hierbei wird denn auch deutlich, wie groß die Turmfreudigkeit der nordischen Künstler noch ist. —

Dort, wo die Phantasie aus kuppelgedeckten Zentralkirchen am liebsten hohe Turmgebäude macht, und die fremdländischen Formen dazu benutzt, die auf-

(1) a. a. O., S. 31 ff. Es wird hier u. a. festgestellt, daß die Höhe der Kuppel =  $1\frac{1}{2}$  ihres Durchmessers dieselbe ist am Felsendom und bei den gemalten Tempeln Pinturicchios und Raphaels; vgl. auch Ermers, a. a. O., S. 15 f.

steigende Silhouette herauszuputzen, wird man nicht überrascht sein, wenn auch den Türmen an und für sich phantasievolle Gedanken gewidmet werden. In der Tat hat sich auf den gemalten Stadtbildern des 15. Jahrhunderts neben dem Tempelgebäude hauptsächlich an den Türmen die nordische Phantasie betätigt. Von orientalischen und italienischen Anregungen genährt, hat sie hier Gliederungen und Formen entwickelt, die die romantischen Vorläufer bilden für die realen Turmarchitekturen der Renaissance in den Niederlanden und Frankreich.

Bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts lassen sie sich zurück verfolgen. Es sind vor allem die in der Turmsilhouette als starke Wülste erscheinenden Zwischenlieder, jene kissen- und ballonartigen Schwellungen, die die senkrechte Entwicklung der Türme unterbrechen. Ohne Zweifel ist dieses Motiv von der Kuppel her zuleiten, die zunächst nur als krönende Kappe für die Türme verwendet wurde, dann eine Laterne erhielt<sup>1)</sup> und indem man diese immer reicher ausbildete, von dem



krönenden Abschluß zu einem eingeschobenen Glied innerhalb des Turmkörpers herabrückte. Eine derartige Umdeutung im Livre d'Heures von Chantilly (pl. 54, Textabb. oben). Auf dem gedrückten Wulst, der hier den kantigen Stamm unterbricht, sind wie auf der geschweiften Kappe Nähte markiert und diese mit Krabben besetzt: die morgenländischen Formen werden gotisch verziert.

Gibt hier der Italien entlehnte, glatt aufschießende Stamm noch einen verhältnismäßig einfachen Umriß, so entwickeln sich dort, wo die orientalischen mit dem nordisch-spätgotischen Maßwerkgebilden zusammentreffen, Figurationen von unerschöpflicher Phantastik. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts sieht man auf den Stadtbildern der französischen und niederländischen Maler eine Menge derartiger Türme in die Luft ragen. Sie verkünden das Nahen eines neuen architektonischen Formempfindens (vgl. Textabb. oben<sup>2)</sup>).

(1) Vgl. z. B. den Mauerturm auf der Beweinung im Livre d'Heures de Turin (pl. XXIX) und auf Charontons Triumph der Maria 1453 in Ville neuve-lès-Avignon: Textabb. S. 268.

(2) Nach einer Miniatur der „Gr. Chroniques de Saint Denys“. Mitte 15. Jahrh. Bibl. Imp. St. Petersburg (Gaz. d. B. A. 1903, II).

Besonders reich an derartigen Turmphantasien sind Miniaturen in einer Chronik von Jerusalem der Brügger-Schule um 1450<sup>1)</sup>. Namentlich in den detaillierten Stadtansichten bei der Belagerung von Jerusalem und der Befestigung von Jaffa (Abbildung 11) sind es neben einzelnen Kuppeln die Türme, die sich durch ihre phantastische Gliederung von der Realistik der übrigen Architektur unterscheiden und den orientalischen Charakter der Städte repäsentieren sollen<sup>2)</sup>. Die orientalischen Motive sind aber nicht — ebensowenig wie anderwärts die italienischen — formgetreu übernommen, so daß sie als Fremdkörper in den mittelalterlichen Gewächsen erscheinen, sondern sind umstilisiert und mit den gotischen Architekturen zu einer neuen Einheit verwachsen. Ebenso wie einzelne Entwürfe Fouquets als frühesten Zeugen französischer Renaissancearchitektur anzusehen sind, haben wir in dieser Chronik von Jerusalem die frühesten Äußerungen der niederländischen Renaissance. Außer den Turmkompositionen, an deren Entwicklung im 16. Jahrhundert gerade die Niederlande einen hervorragenden Anteil haben sollten, gehört auch ein, in seiner Gesamtfigur sichtbares Gebäude hierher, das an markanter Stelle in Jaffa eingezeichnet, wohl als Rathaus anzusprechen ist. Der an der Breiteseite des rechteckigen Blockes vorgezogene Portalbau, seine symmetrische Durchbrechung (Bogentür, Rundloch und flankierende Rechteckfenster), der horizontale Abschluß durch die Balustrade, in der Mittelachse darüber, der (in der Basis nicht klare) Turmaufsatz, schließlich — ein spätgotisch unsymmetrischer Akzent — der an die eine Ecke gestellte Rundturm, der mit seinem knaufigen Laternenhelm die Silhouette bereichert — das ist, ob die Formen im einzelnen Italien, dem Orient oder heimatlicher Tradition entnommen sind, in der Gesamtwirkung ein Produkt nordischen Renaissancegeschmackes, wie wir ihm in der Wirklichkeit erst mehrere Generationen später begegnen.

### III.

## DIE ARCHITEKTUR-PHANTASTIK DER RENAISSANCE

Die Anfänge der renaissancistischen Formphantasie inmitten der spätgotischen Sphäre des Nordens werden im wesentlichen durch drei Faktoren bestimmt: die romanische Baukunst, die moderne italienische Architektur, die Vorstellungen von der Bauart des heiligen Landes. Indem sich diese drei fremden Formwelten mit der gotischen Überlieferung verbinden, entsteht allmählich jenes eigentümliche Phänomen, das wir nordische „Renaissance“-Architektur nennen. Einzelne Entwürfe Fouquets und seiner Schule, Kompositionen in der Wiener Chronik Jerusalems entsprechen Gebäuden, wie sie im Anfange des 16. Jahrhunderts wirklich errichtet wurden. In dieser Hinsicht tragen sie also noch ein realistisches Gepräge. Die Architekturen auf Bildern vom Ende des 15. Jahrhunderts und der folgenden Zeit gehen über diese realistischen Phantasien hinaus. Die aus realen Formvorstellungen schöpfende Phantasie steigert sich zu einer Phantastik, die Romanisches, Italienisch-Antikes, Orientalisches und Gotisches miteinander verschmelzend, Gebilde erfindet, wie sie kein Architekt jemals verwirklicht hat.

(1) Wien, Publikation im Jahrbuch der Kunsthistor. Samml. XX.

(2) Ähnliche Türme sieht man auf der früher Roger zugeschriebenen Kreuzigung in Wien. Da sich bei Roger sonst nie morgenländische Phantasien finden, spricht auch dieser Gesichtspunkt gegen Rogers Autorechaft.



Die gemalten Architekturen von rund 1450—1480 geben prophetische Stimmungen für den kommenden Baustil. Die Architekturen auf Bildern der folgenden Zeit bilden in ihrer gesteigerten Phantastik die natürliche Fortsetzung jener Entwürfe. Ihr Verhältnis zu dem wirklich Gebauten ist jedoch ein anderes: Lag in jenen ein Hinweis auf künftige Baugedanken, so sind die architektonisch-dekorativen Phantasien dieser Zeit ein Ausdruck des nunmehr zum vollen Dasein erwachten Renaissancegefühls, das die Fülle seiner Ideen in der Realität nicht mehr befriedigen kann und in den gemalten Architekturen eine Ergänzung sucht.

In Italien läßt sich im Laufe des Quattrocento eine ähnliche Entwicklung vom Realismus zur Phantastik in den gemalten Architekturen verfolgen. Man vergleiche daraufhin Bilder Fra Angelicos und Gozzolis mit Filippinos Erweckung der Drusiana (S. Maria Novella) oder den Venezianern um 1500, die unter dem Eindruck des Orients noch mehr als die Florentiner zu phantastischen Kompositionen neigen<sup>1)</sup>. Im Gegensatz hierzu offenbaren die Idealbauten auf Gemälden der klassischen Kunst ein starkes architektonisches Empfinden, Gedanken wirklicher Architekten. Die wichtigsten unter diesen gemalten Architekturen, die Bauten auf den Bildern Raphaels, tragen diesen Charakter in dem Maße, daß man von ihnen auf die starke architektonische Begabung Raphaels zu schließen berechtigt ist, ja, die Überzeugung sich immer mehr festigt, Raphael würde, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, sich völlig der Architektur zugewendet haben. Derartige Maler-Architekten besitzt der Norden nicht. Die gemalten Gebäude kommen hier über den spielerisch-romantischen Zug der Spät-Quattrocentisten nicht hinaus. Im Gegenteil, die nordische Phantasie steigert sich zu ungeheuerlichen Visionen.

Die Wendung zur neuen Phantastik im Norden leiten Memlings Architekturen ein. Die Vorliebe für romanische Formen, die bereits Roger und Bouts besaßen, ist bei ihm noch gewachsen. Die Gotik bildet ebenso eine Ausnahme wie vordem das Romanische bei den Idealbauten van Eycks. Welche Wandlung sich mit den romanischen Kompositionen vollzogen hat, davon war gelegentlich der Memlingschen Darstellung Jerusalems bereits die Rede. Wie wirklichkeitsgetreu wirkt noch das romanische Gebäude auf dem Portinarialtar neben Memlings Kapellen, Tor- und Wohnhäusern auf dem Turiner und Münchner Bildern mit ihren willkürlichen Kombinationen, deren unrealistischer Aufbau — ganz abgesehen von der gleichzeitigen Ansicht des Äußeren und Inneren — an trecentistische Spielzeugarchitektur erinnert. (Man betrachte z. B. das Häuschen mit der Verkündigung am linken Rand des Münchener Bildes: In einer Rundblende eine doppelte Bogenöffnung, über deren Mittelstütze der halbrunde Erker aufsitzt, der das Giebelfeld füllt.) Die Formen stellen eine Verbindung von romanischen und spätgotischen Elementen dar, wobei das Spätgotische eine untergeordnete ornamentale Rolle spielt, die horizontale Lagerung (Gesimse, Zwerggalerien, Reihen von Rundlöchern, stumpfe Bogen) überwiegt. Das latente Renaissancegefühl hat sich im Vergleich mit älteren romanischen Bildarchitekturen noch gesteigert, ohne daß moderne italienische Formen auftauchen. Das an den Ansatzstellen geschweifte Dachgewölbe zweier Gebäude in Jerusalem (München) soll nach Schubert-Soldern an Bauten bei Neapel erinnern. Die Form der Holztonne im Außenbau zu kennzeichnen, könnte auch älteren niederländischen oder französischen Bildarchitekturen entlehnt sein<sup>2)</sup>. Memling gibt auch dort kein

(1) Vgl. Gozzolis aus enggedrängten florentinischen und römischen Monumenten zusammengesetztes „Babylonia“ in Pisa mit dem Orient Carpaccios.

(2) Sie findet sich u. a. im Livre d'Heures von Chantilly (pl. 54) und horizontal gebrochen, wie wir sahen, bei Fouquet u. a. Vgl. S. 261, Anm. 1.

italienisches Milieu, wo die Szene in Rom vor sich geht, bei der Ankunft der heiligen Ursula: Das ist Memlingsche Antike. Im wesentlichen Charakter aber unterscheidet sich hier der obere Rundbau der zurückliegenden Kirche nicht sonderlich von italianisierenden Renaissancefassaden mit Pilasterordnung, wie sie als früheste Beispiele der niederländischen Architekturmalerei in Brevier Grimani vorkommen<sup>1)</sup>. In ähnlichem Sinne wie Memling wirtschaftet Geertgen tot San Jans mit den romanischen Formen. Das Torgebäude auf dem Lazarusbilde im Louvre mit der Terrasse über dem flachen Torbogen ist eine frei erfundene Komposition, bei der nur das malerische Arrangement an den spätgotischen Geschmack erinnert. Die schlichten Backsteingebäude auf dem Diptychon in Braunschweig<sup>2)</sup> repräsentieren eine vielleicht auf ein spätmittelalterliches Modell zurückgehendes, aber mit romanisch-renaissancistisch empfindenden Augen aufgenommene Architektur. Ihr nahe verwandt sind die Hofgebäude auf der Weissagung der Sybille in Frankfurt, die man früher Bouts zuschrieb. Daß das Bild von einem Nachfolger stammt, dafür spricht auch der Charakter der Architektur, der das unmittelbar bevorstehende Eindringen der Renaissance verrät. Unter den gemalten Architekturen der folgenden Zeit, auf die hier nur kurz hingewiesen sei, lassen sich zwei Richtungen unterscheiden: die eine steht stark unter dem Eindruck moderner italienischer Bauglieder und Dekoration. Die andere knüpft konservativer an die heimische Entwicklung an, versucht die neuen Formen mit den gotischen zu verschmelzen und so dem gotischen Organismus einzuverleiben.

1. Sich völlig von der Tradition zu lösen, wie man wohl möchte, gelingt der italianisierenden Richtung nicht. Die romanischen und orientalischen Formen treten zwar in den Hintergrund. Wo man sie verwendet, werden sie ins Moderne-Italienische umstilisiert. Aber es entstehen Mischformen, wie sie nur aus der nordischen Entwicklung zu erklären sind. Auf die Zeitgenossen mögen sie einen antikisch-reinen Eindruck gemacht haben. Etwas Analoges findet in der Gesamtkomposition statt. Auch dort, wo man in der Fassadengliederung sich ziemlich treu italienischen Eindrücken hingibt, wie Altdorfer beim Palast auf dem Susannabilde in München, bleibt in Aufbau und Silhouette des Gebäudes die gotisch-germanische Phantasie lebendig. Es ist bezeichnend für das deutsche architektonische Gefühl der Zeit, daß Altdorfer für den Hauptturm, wie Hildebrandt wahrscheinlich macht<sup>3)</sup>, den Tempietto eines Holzkandelabers Fra Giovannis in Verona als Vorbild gewählt hat, einen Teil eines kunstgewerblichen Geräts an eine in großem Maßstab gedachte Architektur überträgt. In demselben Jahr, in dem Altdorfer diesen Palast malte (1526), wurde er Stadtbaumeister von Regensburg.

Wie derartige von oberitalienischer Frührenaissance berauschte Romantik bald darauf einen klassizistischen Charakter annimmt, sieht man auf dem Kreuzeswunder Barthel Behams in München (1530). In diesen Palästen ist, obwohl sie reine Phantasiebauten sind, alles Nordische unterdrückt. Auch die Antike und der Orient im Hintergrund sind nicht mehr mit deutschen Gedanken durchsetzt.

2. Die zweite Richtung ist als „gotischer Barock“ zu bezeichnen, wie Dehio diesen Begriff formuliert hat<sup>4)</sup>. Dieser aus der spätgotischen Dekoration wachsende Stil, der das Italienische nur zur Bereicherung seiner dekorativen Tendenzen benutzt, ohne die klärenden Gliederungen sich zu eigen zu machen, kommt in den gemalten archi-

(1) Ausg. Hiersemann, Bl. 615.

(2) Im Jahrb. der Preuß. Kunstsamml. XXIV, S. 68 von Friedländer Geertgen zugesprochen. Abbildung ebendort.

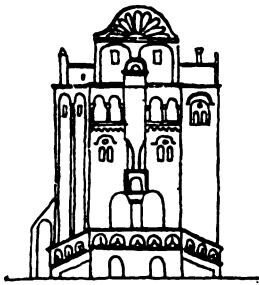
(3) a. a. O., S. 83.

(4) Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. 1909, S. 148f.

tektonischen und plastischen Entwürfen noch mehr zur Geltung als in ausgeführten Werken. Dem phantastischen Spieltrieb, der die Maler bei ihren Entwürfen leitete, entsprach diese Richtung mehr als die nackte Darstellung reiner italienischer Formen. Auch in vielen der bewußt italienisierenden Phantasien steckt gotisch-barocker Geist.

Beide Richtungen gehen nebeneinander her. Wo Memling gotische Architekturen zeichnet, haben sie bereits etwas von der neuen Art. Bei Ursulas Ankunft in Basel steht neben romanischen Türmen ein Turm in reicher Renaissancegotik, ein Vorbote des Kiliansturmes in Heilbronn. Charakteristisch ist auch die Umbildung, die der Kölner Domchor in derselben Bildfolge erfahren hat: Die im Rundbogen schließenden Fenster ragen unnatürlich weit in die Dachzone hinein, die Balustrade fehlt, das Dach ist zu hoch. Aus dem Werk akademisch-französischer Gotik macht Memling ein germanisch-barockes Gewächs.

Ihren wesentlichen Ausdruck erhält diese Stilrichtung, als sie sich nach 1500 mit den italienischen Formen abzufinden sucht. Ein Gebäude wie das im Hintergrund der Anbetung der Könige von Giltinger (Louvre; Abb. nebenstehend) gehört hierher: im Kern gotisch, hat die Fassade die neuen Dekorationselemente sich derart assimiliert, daß sie nicht als Fremdkörper wirken: Selbst die geschweifte Giebelkappe mit der Palmettenfüllung macht an dieser für die Physiognomie entscheidenden Stelle einen selbstverständlichen, gewachsenen Eindruck. Auf derselben Linie wie das Giltingersche Rathaus steht das Gebäude eines Niederländers um 1520 (Enthauptung des Johannes, Berlin, K.-F.-M. 630 G). Hat bei jenem der Maler vielleicht an ein aus mehreren Bauperioden stammendes Gebäude gedacht, dem er dann allerdings ein einheitliches Gesicht



Giltinger, Rathaus (Louvre)

zu geben verstanden, so handelt es sich hier um eine Komposition aus einem Guß. Italienisches und gotisches sind so eng miteinander verwachsen, wie es bei den Entwürfen der italienisierenden Richtung niemals der Fall ist. Die holländischen Maler vom Anfang des 16. Jahrhunderts sind besonders reich an derartigen Phantasien, in denen der national-germanische Stil Italien gegenüber seine Eigenart zu wahren versucht. In den gemalten Architekturen kommt er, wie gesagt, lebhafter zum Durchbruch als in den ausgeführten Bauwerken. Erst als sich am Ende des 16. Jahrhunderts die nordische Architektur wieder mehr ihrer innersten Natur bewußt wird, in der Epoche des niederländisch-deutschen Barock, entstehen Gebäude, die an jenen gotischen Barock anknüpfen.

\* \* \*

An den gemalten Architekturen macht sich nach einer realistischen Periode innerhalb der spätgotischen Welt zuerst die Wendung in der Entwicklung des architektonischen Formgefühls bemerkbar. Aus diesen Anfängen, die in romanischem, orientalischem und italienischem Gewande erscheinen, entwickelt sich allmählich die Formensprache der nordischen „Renaissance“. Für die Erkenntnis dieses Phänomens sind die gemalten Architekturen neben den ausgeführten Gebäuden als Dokumente darum besonders wichtig, weil es sich bei der nordischen Renaissancearchitektur — in höherem Maße als bei anderen Baustilen — zunächst mehr um ornamentale als rein architektonische Gedanken handelt.

# DER MANTEGNA DER SAMMLUNG WEBER

Mit vier Abbildungen, davon zwei im Text

Von HERMANN UHDE-BERNAYS

**E**in Bild des Andrea Mantegna, das die Madonna mit dem Kinde zwischen dem heiligen Joseph und der heiligen Magdalena darstellt, wird wohl bis auf weiteres zur näheren Bezeichnung die Erinnerung an die Stätte mitnehmen, an der es zuerst allgemein bekannt und von der Forschung geprüft wurde. Unterdessen ist der „Mantegna der Sammlung Weber“ als höchstes Objekt auf der Versteigerung dieser Sammlung, die im vergangenen Winter in Berlin stattgefunden hat, von dem Kunsthandel erworben worden, und es ist immerhin merkwürdig zu sehen, wie diesem Moment eines sehr hohen pekuniären Engagements sogleich ein sachliches Interesse an der Echtheit und der wissenschaftlichen Bedeutung nicht minder wie an der Qualitätsfrage des Stückes sich anschloß. Letztere zu diskutieren wäre töricht. Denn sie ist bei Bildern wie dem hier in Frage stehenden sehr viel Sache des persönlichen Geschmacks, der letzten Endes zu entscheiden hat, und nicht Aufgabe der Kritik ist es, da einzugreifen durch Vergleichen mit den Stücken von Weltruf, wie eines die berühmte Dresdener Madonna ist. Der Mantegna der Sammlung Weber hat durch die ständigen Hinweise auf dieses Exemplar der höchsten Kunst des Meisters mehr Schatten erhalten, als er verdient. Die Bevormundung durch das reichere und reifere Werk führte sogar dahin, daß die Zurückstellung zum Zweifel an der Echtheit sich ausgewachsen hat. Schon aus diesem Grunde verdient der Webersche Mantegna einmal für sich allein betrachtet zu werden.

Die historischen Feststellungen sind mit wenigen Worten abgetan. Konsul Weber erwarb das Bild im Herbst 1903 von Dowdeswell in London. Bis dahin war es unbekannt. Vorher hatte es sich im Besitz der Familie Ajuti in Neapel befunden. In der Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war es längere Zeit in München im Palais der päpstlichen Gesandtschaft, wohin es der Koadjutore Mons. Pietro d'Ajuti mitgenommen hatte. Das Bild ist damals von Albert in München photographiert worden. Wie lange der Mantegna im Besitze der Ajuti war, oder woher er stammt, läßt sich leider nicht mehr feststellen. Die Literatur über Mantegna versagt fast vollständig. Nur Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausgabe, Leipzig 1873, Bd. V, S. 440, Anm. 112) geben eine Erwähnung eines verloren gegangenen Bildes von Mantegna, die sich ohne weiteres auf den Mantegna der Sammlung Weber beziehen läßt. Hier wird auf Grund einer Mitteilung des Boschini, *ricche miniere della pittura veneziana*, Sest. D, Duro 21, aus dem *Spedale degli incurabili*, Sakristei, eine Madonna mit Kind, Joseph und Magdalena, als erstes unter den verlorenen Werken des Meisters genannt. Wenn die Provenienz des Weberschen Bildes von den Ajuti bis zum *spedale degli incurabili* in Venedig, wo sich 1674 ein dem Gegenstand nach identisches Werk befunden hat, nachzuweisen wäre, könnten wir hier die Untersuchung schließen, obwohl die Identität doch zum mindesten einen Indizienbeweis für sich hat, wie er allmählich der Forschung geläufig geworden ist<sup>1)</sup>.

Nach der Erwerbung des Bildes durch Konsul Weber ist dasselbe gelegentlich

(1) Da unterdessen in der Zeitschrift „Les Arts“, April 1912, ein kurzer Artikel über „Le Mantegna de la vente Weber“ erschienen ist, in welchem das Zitat aus Crowe und Cavalcaselle bzw. Boschini angeführt wird, muß ich bemerken, daß ich Herrn Konsul Weber, der mir im Frühjahr 1904 seine Erwerbung selbst zeigte, bereits damals (1904) brieflich den Hinweis auf diese Stelle zur ev. Verwendung in einer Neuauflage seines Kataloges übersandt habe.

einer Besprechung des Kristellerschen „Mantegna“ von Wilhelm Bode (Mantegna und sein neuester Biograph, Kunstchronik N. F., Jahrg. XV, Nr. 8, 18. Dez. 1903) erstmals in der Literatur erwähnt und der Spätzeit des Meisters zugewiesen worden. Hier ist das Bild auch erstmals abgebildet. Auf diese Einführung durch Bode nehmen der von Karl Woermann bearbeitete Katalog der Sammlung Weber, der das Bild zuerst mit dem Dresdener Werk in Verbindung brachte, und der von M. J. Friedländer eingeleitete Auktionskatalog Bezug. In seiner Ausgabe der Abbildungen nach Werken Mantegnas (Klassiker der Kunst, Bd. XVI, Stuttgart und Leipzig 1910) hat Fritz Knapp das Werk ebenso wie die beiden, schon früher als Werkstattarbeiten erklärten Madonnen im Museo civico zu Verona und in der Pinakothek zu Turin Mantegna abgesprochen. Er sagt in den Anmerkungen zu Tafel 162: „Auch hier schließen die vielen Verzeichnungen, die Starrheit der Gesichter trotz des liebenswürdigen Kindes — im Typus jedoch keine Verwandtschaft mit denen Mantegnas zeigend — die Hand des Meisters selbst aus“. In seinem abweichenden Urteil geht Knapp mehr radikal als vorsichtig vor. Gewiß mag in einer Zeit, die mit dem Taufen auf große Namen in verschwenderischer Freigebigkeit umgeht, des Urteils bester Teil Vorsicht sein. In diesem Falle aber, wo das Bild der Sammlung Weber den beiden Arbeiten in Verona und Turin weit überlegen ist, erscheint die Zurückhaltung als Fehler. „Verzeichnungen“, wie sie hier Knapp zu sehen glaubt, finden sich mehr als häufig als Folgen eines ganz streng linearen Stilbestrebens auf Mantegnas Werken, von „vielen“ Verzeichnungen, ganz ohne jede Beziehung auf dieses Stilbestreben, also nur akademisch betrachtet, kann nicht die Rede sein. Die allzu starke Drehung der rechten Schulter des Kindes (betont durch den aufwärts weisenden Zeigefinger) — im schulmeisterlichen Sinne der stärkste Zeichenfehler — treffen wir in der Kunst Mantegnas in der gleichen dramatischen Absichtlichkeit wieder, und nur die beiden Hände mit den knotigen Fingergelenken stehen den Händen auf den Werkstattbildern näher als dem „schönen Gebild der länglichten Hand“ in Dresden. Aber sogar zu der Strenge und Einheitlichkeit des Dresdener Bildes hat Knapp kein persönliches Verhältnis gefunden, wenn er dessen Figuren Joseph, Elisabeth und Johannes „durchaus nüchtern und ausdruckslos, in den Formen schematisch gebildet“ nennt. Der höchsten Ausgeglichenheit des mathematischen Aufbaus der Bildkonstruktion im Raume, die male- risch eben durch eine an Schema grenzende Starrheit gestärkt werden soll — die typische Ausdrucksform der sante conversazioni Mantegnas — gegenüber hat Knapp kein kennzeichnendes Wort.

Wenn gerade diese durch die kraftvolle Steigerung zeichnerischer Elemente bedingte Eigenart des Meisters sich in dem Dresdener Bilde stark ausspricht, dürfen wir in der Tat die Madonna der Sammlung Weber, wo die Komposition weniger „ausgerechnet“ und aus diesem Grunde in ihrer Absicht auf Wirkung freier angeordnet erscheint, zeitlich mit der Dresdener Madonna zusammenbringen. Wir besitzen aber aus dem vorletzten Lebensjahrzehnt Mantegnas noch eine andere Arbeit, der sich die Webersche Madonna weit mehr nähert, aus jener Periode des künstlerischen Schaffens Mantegnas, die in der Madonna della Vittoria (1495/96) und der Madonna mit Heiligen beim principe Trivulzio in Mailand (1497) ihren Abschluß und ihre besondere künstlerische Bestimmung erhält, wo Beziehungen zu der Malerei des Giovanni Bellini äußerlich-dekorativ und stilistisch bestimmend auftreten, wo der Meister innerlich den beiden Werken entgegenreift, die seinen Altersstil von zwei verschiedenen Richtungen her eingrenzen, dem „Triumph des Scipio“ und die „Klage um den Leichnam Christi“. Am Anfange der vorletzten Periode also,

der wir die Madonna der Sammlung Weber einfügen wollen, steht der „Imperator mundi“, das Christkind als Weltherrscher mit dem kleinen Johannes, mit Joseph und Maria, ein Werk, das aus der Sammlung Dr. Ludwig Mond in die Nationalgalerie in London gelangt ist.

In seinem Katalog der Sammlung Mond hat J. P. Richter den „Imperator mundi“ Mantegnas nach seiner inhaltsreichen Darstellung und seiner technischen Ausführung sehr eingehend behandelt und ihm am Schlusse des Kapitels im Werk Mantegnas chronologisch eine Stellung zugewiesen, die ihn an die oben schon genannte Madonna im Museo civico in Verona (1, Abb. bei Knapp, Tafel 160), an die Madonna in der Brera zu Mailand (2, ebenda, Tafel 107) und die Dresdener Madonna (3) als ein viertes und höchstes Stück zeitlich anschließen (vgl. Richter, *The Mond collection*, Vol. I, S. 255 ff.). Richter versucht diese Aufstellung nach drei Seiten zu begründen, durch das Aufsetzen der beiden Füße des Christuskindes, die Ausführung der Haare, Fall der Gewandung (ebenda, S. 265, 266). Richter sieht in den vier von ihm betrachteten Bildern ein immer stärker sich aussprechendes Streben zum Natürlichen, ein immer deutlicheres Aufgeben der Konvention. Bei dieser Einteilung, die also das Bild in Verona für authentisch erklärt, berücksichtigt der Verfasser des Kataloges Mond den Einfluß Bellinis überhaupt nicht. Auch ist ihm, was für Knapp bei seiner sehr ansprechenden Datierung dieses Bildes auf 1493/94 maßgebend wurde, der deutliche Zusammenhang mit der Madonna della Vittoria entgangen. Der „Imperator mundi“ dürfte also die Reihe nicht abschließen, sondern er muß an den Anfang gestellt werden. Ihm zunächst, ebenfalls der Madonna della Vittoria nahe, tritt die Madonna der Sammlung Weber. Dann folgt die Madonna der Brera, und die Dresdener Madonna bildet nach der Madonna Trivulzio den Schluß. Auch diese Reihenfolge hat Knapp bestimmt, der die Jahre 1497/98 für die Dresdener Madonna ansetzt. Der Zustand der Madonna in Verona läßt genaueste Untersuchungen nicht zu, doch scheint hier die Mitarbeit Mantegnas wenigstens für die Anlage der Komposition in Betracht zu kommen. Letztere ist straff und sehr einheitlich. Möglich, daß einer der Söhne das Bild ausgeführt, oder daß ein Veroneser, wie Bonsignori, es übermalt hat. Die ebenfalls übermalte Turiner Madonna mit ihrer gezwungenen und gehäuften Zusammenstellung mantegnesker Typen ist ein Werkstattbild.

Für die Wahrscheinlichkeit, daß die Madonna der Sammlung Weber etwa gleichzeitig mit dem Imperator mundi gemalt worden ist, sprechen diejenigen Gründe, die bei dem rein technischen Verhältnis zweier Bilder zueinander überhaupt nur in Betracht kommen. Nicht die besonders auffälligen malerischen Akzente sind die gleichen — hier würde durch schwächere Wiederholung die Hand des Gehilfen oder Nachahmers festgestellt werden können —, sondern verschiedene gerade wegen ihrer Unwesentlichkeit charakteristische Einzelheiten der Pinselführung, die später besprochen werden sollen. Dazu tritt gleichzeitig das Einhalten einer auf beiden Bildern ähnlichen Kompositionsanlage, die, in ihrer Einfachheit für den Problemerkünstler des Raumes bezeichnend, erst in dem Augenblicke klar wird, sobald wir alle malerischen Absichten außer acht lassen wollen. Sobald wir die Erdkugel, die das Christkind auf dem „Imperator mundi“ in der Linken hält, in der zeichnerischen Konstruktion ebenso hoch werten wie die drei Köpfe, und nun die Gesamteinteilung der oberen Hälfte des Londoner Bildes mit der Einteilung des Weberischen Madonnenbildes vergleichen. Dann ergibt sich die Analogie, wenn wir den Kopf des Kindes unter die von den vier Augen — wie häufig bei Mantegna — rechts und links gebildete Horizontale etwa um ebensoviel herabsetzen, wie er in

Wirklichkeit über sie hinausragt. Unter Beachtung der Notwendigkeit natürlich, den Kopf auf die Mittelsenkrechte zurückzuprojizieren. Da nun die Horizontale durch die Augen des Johannesknaben und die Horizontale durch die Augen des heiligen Joseph von der Horizontalen des Bildrandes auf beiden Bildern gleich entfernt sind, ergibt sich für unsere Konstruktion der Schnittpunkt S zwischen dieser Horizontalen und der Mittelsenkrechten, und der hier eingesetzte Zirkel ergibt die gleichen Entfernungen  $SC_1$  und  $SM$  ( $a = a_1$ ). (Würde man also den Imperator mundi in die Webersche Madonna hineinmalen, wäre S die Mitte zweier gleich großer Entfernungen nach C, dem Auge des Christuskindes und M, dem Auge der Madonna<sup>1</sup>.) Wir haben nur den kleinen Kreis der Erdkugel vom rechten oberen Bildviertel auf das linke zu verlegen, um eine analoge Komposition zu bekommen. Die Ähnlichkeit der Anlage ist so, daß die gleiche Feldereinteilung für die beiden Bilder genommen werden kann. Dabei tut der Breitenunterschied von einem Zentimeter nichts zur Sache.

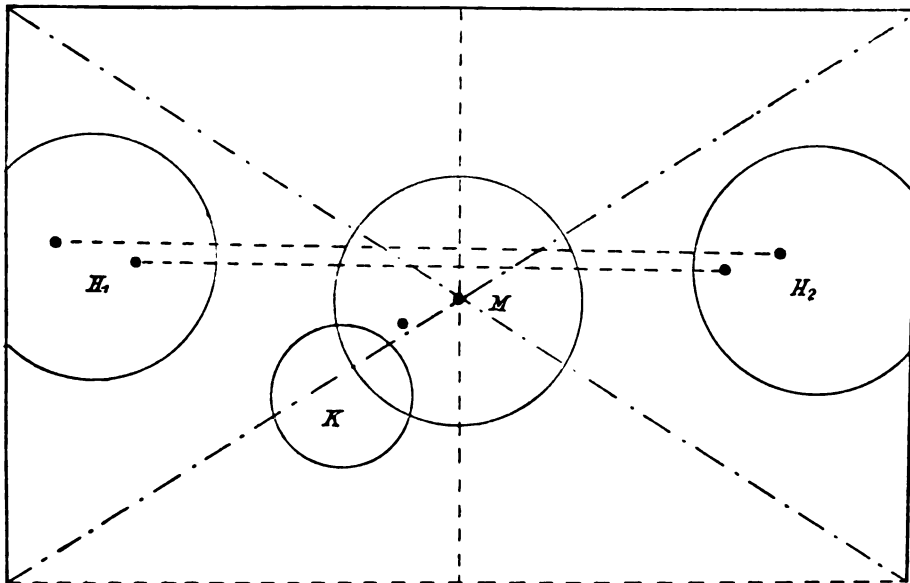
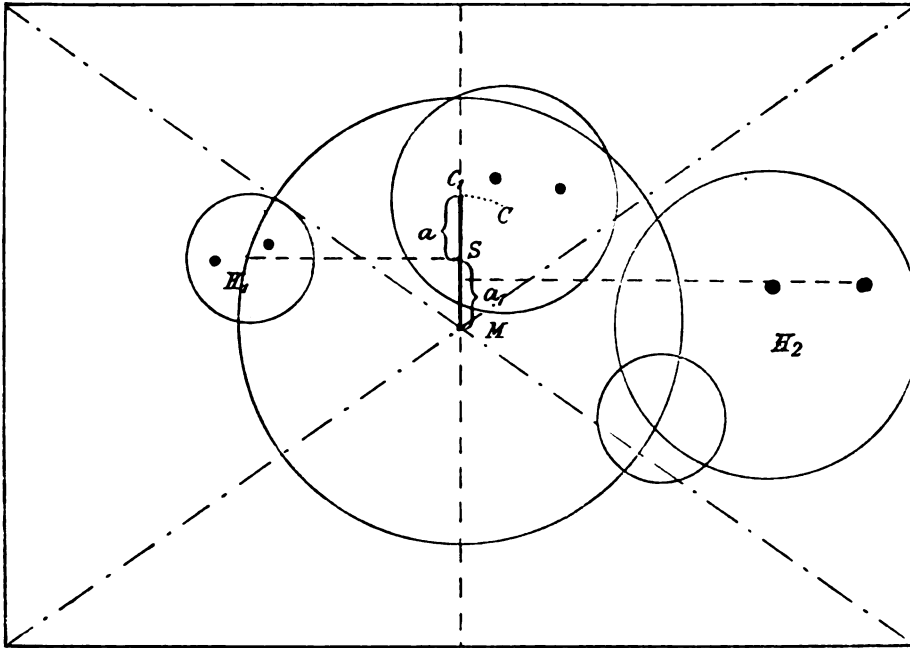
Beide Kompositionen sind von hoher mathematischer Exaktheit bestimmt. Wie bei der Madonna Trivulzio und der Dresdener Madonna ist das linke Auge der Gottesmutter Kompositionszentrum. Bei der Madonna Weber ist es sogar Schnittpunkt der beiden Diagonalen der oberen Bildhälfte. Nicht unwesentlich erscheint ferner, daß die vom Auge des Kindes durch das Standbein gefällte Senkrechte auf dem Londoner Bild und der Madonna Weber völlig übereinstimmend zwischen dem großen und dem nächsten Zehen einfällt, was bei der Madonna in Verona nicht der Fall ist.

Es mag pedantisch erscheinen, mit solchen rein konstruktiven Absichten an Meisterwerke heranzutreten. Wir müssen uns in die Aufgabe eines Kopisten denken, der die beiden in Frage stehenden Bilder kopieren soll, und die leere Leinwand zunächst in der hier ausgeübten Methode einteilen muß.

Aber wie es überhaupt für den genauen Beobachter der Probleme mathematischer Art wichtig ist, solchen Gesetzen der Bildeinteilung nachzugehen, wird besonders die Kunst des Mantegna und seiner Werkstatt, der das Schema des Meisters als heilig galt — darum darf es allein nicht als ausschlaggebend für die Eigenhändigkeit herbeigezogen werden — unter diesen Voraussetzungen einheitlicher und interessanter als die anderer Künstler. Wollen wir Mantegna als strengen Beobachter einer durch die Mittelsenkrechte und zwei in einem im Bilde selbst malerisch hervorzuhebenden Zentrum sich treffende Diagonalen gebildeten Komposition rühmen — so vor allem im Urteil des hl. Jakobus —, ergibt sich am deutlichsten die Beziehung zu der Kunst der Venezianer, vor allem des Giovanni Bellini. Denn die Werke des Piero della Francesca zeigen bei ihrer Prüfung durch das Kompositionsschema des Mantegna, daß nicht dem Auge der Gottesmutter oder des Kindes, sondern der Nasenwurzel die Pflicht als Mittelpunkt der Konstruktion zu dienen, zugewiesen wird (vgl. etwa die Komposition der Madonna Montefeltre in der Brera). Aber dies nur nebenbei. Wäre es nicht denkbar, auch eine mystische Bedeutung des Kompositionsmittelpunktes anzunehmen?

Zurückkehrend zu dem „Imperator mundi“ und der „Madonna Weber“ haben wir noch ein Wort über die Ähnlichkeiten der weiteren Ausführung zu sagen. Daß die Arbeit an den Orangenfrüchten und Orangenblüten bei der Dekoration

(1) Unter Berücksichtigung der wichtigen Tatsache, daß das Londoner Bild um  $\frac{1}{7}$  höher ist. Ich habe meine Konstruktion auf zwei Kartons in halber Größe der Originale 35 : 24,75 cm (London) und 30 : 24 (Weber) ausgeführt. Die hier beigegebenen Zeichnungskonstruktionen sollen nur ein Notbehelf sein. Am deutlichsten wird die Ähnlichkeit, wenn man bei Knapp, wo auf die Größenverhältnisse Rücksicht genommen ist, den Imperator mundi auf der unteren Bildhälfte um das Siebentel deckt.



des Hintergrundes auf die nämliche Hand weist, sei als nebensächlich bemerkt. Auf beiden Stücken kommt einmal der Heiligenschein mit den Blättern zusammen. Wichtiger erscheint die Ausführung des merkwürdig schmalen von aufgeworfenen Lippen begrenzten Mundes, in welchem Andeutungen zweier Vorderzähne gegeben sind, des Christuskinde, wichtig sodann die Ähnlichkeit des linken, allein sichtbaren Ohres mit seiner tiefen Ohrmuschel und dem stark ausgebildeten oberen Ohrbogen, wichtig die Übereinstimmung des rechten Fußes mit der (von Richter betonten) eleganten Schwingung der Linie von der Hüfte zum



**Knöchel.** Auch die Händchen und Füßchen sind übereinstimmend gebildet. Der ein wenig auswärts gerichtete kleine Finger des Kindes auf dem Londoner Bilde erscheint etwas zu dick infolge der inneren Schattierung, was sich auf dem Kinde des Webersbildes wiederholt. Dem allen gegenüber ist die Ähnlichkeit der weiblichen Figuren, der Maria des Londoner Bildes, die fast den Anschein hat als sei sie später gemalt und zudem, um die Wirkung der oberen Hälfte nicht zu beeinträchtigen, mit halbgeschlossenen Augen zu Boden sehen muß, und der Magdalena auf dem anderen Werk nicht von besonderer Bedeutung, wenn auch gerade da die Behandlung der belichteten Kinnpartien beider Figuren wie deren Modellierung übereinstimmt. Ob der Künstler beabsichtigte in dem Weberschen Bilde dem weniger gut ausgeführten Kissen in der Komposition den hohen Wert zu geben, den auf dem Londoner Bild der innere Brunnentrog mit seiner eigenartigen fünfeckigen Form erhalten hat, bleibt nicht ersichtlich. Wie denn überhaupt nicht Aufgabe der Forschung sein darf, mit haarspaltender Genauigkeit Bilderanatomie bis ins kleinste Detail zu treiben, wenn es nicht mehr nötig ist, oder zu belanglosen Resultaten führt.

Die farbige Ausführung der beiden Bilder ist verschieden. Die silbrigen Lichter stimmen dafür ganz überein. Sehr ähnlich ist die Technik, ein leichter, zögernder Auftrag der Farben, so daß das Korn der Leinwand nur dünn gedeckt ist. Von der Bedeutung, der Stimmung der beiden Werke, wobei ebenfalls ein Zusammenhang gegeben ist, ohne aus weiten Fernen herbeigezogen werden zu müssen, am Schlusse einer langwierigen, aber doch nötigen technischen Untersuchung zu sprechen, sei als allzu aufdringlich abgelehnt. Soll es sich doch nicht um eine Lobrede handeln, deren mühsam geformter Stil künstlichen Schnitzwerks und glatter Politur eines Meisters vom Bau bedarf. Hier galt es, die ausgesprungene Leiste richtig einzufügen, und zur Gesellenarbeit ziemen sich keine hohen Sprüche.

# ZUM WIEDERAUFBAU VON MULTSCHERS STERZINGER ALTARWERK

..... Von FRANZ STADLER

**I**m Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (1910, 2. Halbband) wurden zwei von Heinz Braune aufgefundene Engelfiguren aus dem Besitze der Frau Wegscheider in Sterzing veröffentlicht und besprochen. Sie halten je ein Vorhangstück in ihren Händen und sind mit den schon bekannten zwei Sterzinger Vorhangengeln so nahe verwandt, daß ihre Zugehörigkeit zum ehemaligen Hochaltar Unserer lieben Frau nicht bezweifelt werden kann. An ihre Veröffentlichung knüpfte K. Fr. Leonhardt Bemerkungen über die Rekonstruktion des Altarwerkes, die der Richtigstellung bedürfen. Nach der Meinung jenes Autors müßte man sich den ehemaligen Sterzinger Altar nunmehr dem Pinzoner ähnlich (Abb. Münzenberger und Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, II., Tafel 132, und Helbings Monatshefte, III., S. 261) zusammengestellt denken: die Marienfigur in der Mitte von den vier vorhangtragenden Englein nischenförmig umgeben; zu beiden Seiten die heiligen Ritter Georg und Florian. Die vier bisher in den Schrein versetzt gedachten Frauenfiguren dagegen sollten möglicherweise der Schreinbekrönung angehört haben.

Diese Frauengestalten messen in ihrer Höhe nur einige Zentimeter weniger als die Marienfigur (1,58 m und 1,47 m). Es wäre ohne Beispiel und eine befremdliche Vorstellung, in dem Schrein nur drei, in dessen durchbrochenen, luftigen Aufsatz aber vier Figuren von fast gleicher Höhe sich aufgestellt zu denken. Sieht man sich die Figuren selbst genauer an, so muß man sich von der Unhaltbarkeit der neu aufgestellten Vermutungen überzeugen. Während nämlich die Rückseite der Ritterfiguren mit der gleichen Sorgfalt wie ihre Vorderseite ausgeführt ist, zeigen die Standbilder der Jungfrauen, daß sie nur für die Vorderansicht bestimmt waren. Sie sind hinten halbkreisförmig ausgehöhlt und mit Brettern verschalt. Wie soll man es sich nun vorstellen, daß die ganz ausgeführten Ritter im Schrein, die Frauen aber in der durchbrochenen Bekrönung standen? Wie sollten sich ferner bei der dem Pinzoner Altar analogen Aufstellung die auch auf den Photographien erkennbaren seitlichen Aussparungen in der Fassung der mittleren Engel erklären?

Die richtige Einordnung der zwei neu aufgefundenen Engel in das Altarwerk scheint mir keine Schwierigkeiten zu bieten. Im selben Hefte von Helbings Monatsheften, in dem der Pinzoner Altar von Semper besprochen wurde, sind vier vorhangtragende Engel abgebildet (aus Bozen, jetzt im Ferdinandeum zu Innsbruck), die den Sterzinger ziemlich genau entsprechen. Je zwei sind aus einem Stück Holz geschnitzt, sie müssen also in einer Fläche angeordnet gewesen sein und ihren Teppich hinter einer Mehrzahl von Heiligenfiguren gespannt gehalten haben. Ferner ist an den vielfach dem älteren Syrlin zugeschriebenen Altarriss zu erinnern (Stuttgart, Museum für vaterl. Altertümer; Abb. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, Tafel 65; Baum, Ulmer Plastik um 1500, 1911, Tafel 10): Maria, vier weibliche Heilige, hinter ihnen acht Engel mit einem Vorhang. Ein weiteres, aus Schwaben stammendes, ganz erhaltenes Altarwerk ist das von dem Ravensburger Ruß für Chur in der Schweiz angefertigte (Abb. Münsterberger und Beissel, a. a. O., I., Tafel 74 und II., Tafel 154; vgl. auch Schuette, a. a. O., S. 245). Hier derselbe Typus: Maria, vier Heilige und hinter ihnen acht Englein mit einer Draperie in einer Fläche. So war es auch in Sterzing. Die zwei bisher schon bekannten

Engel bekunden durch die Form der Aussparungen in ihrer Fassung, daß sie hinter der Marienfigur, also in der Mitte standen. Die zwei neuen Engel wieder haben die Teppichenden in ihren Händen, sind auch schmaler als die mittleren, sie waren in den Schreinecken aufgestellt. Zwischen den alten und neuen Engeln müssen noch zwei weitere, bisher nicht aufgefundene, vorausgesetzt werden.

Die zwei neuen Engel haben heute einen sehr hohen Standplatz, so daß es meinen Bemühungen nicht gelang, ihre Abmessungen von Sterzing mitgeteilt zu bekommen. Die Maße könnten auch, solange die beiden noch vorausgesetzten zwei Engel fehlen, nichts unbedingt Beweisendes oder Widerlegendes für die ausgesprochenen Vermutungen haben. Immerhin möchten diese durch eine kleine Rechnung noch gestützt werden.

Unter der Voraussetzung der gleichen Höhe der vier Vorhangengel (1,435 m) ergibt sich aus den Abbildungen die Breite der Vorhang eckstücke mit etwa 42 cm. Die Schreinbreite betrug 3,68 m. Jeder mittlere Engel nimmt mit seinem Teppich (samt den zugehörigen Zwischenraum von 9 cm) 70 cm Breitenausdehnung ein<sup>1)</sup>. Die vorausgesetzten verlorenen zwei Engel dürften ungefähr dieselbe Breite gehabt haben. Somit bleiben für jeden Eckengel samt Zwischenraum 44 cm, was mit der oben berechneten Zahl vortrefflich übereinstimmt<sup>2)</sup>.

Der oben erwähnte Altar von Chur hat auch sonst zu dem von mir vorgeschlagenen Wiederaufbau des Sterzinger Altars analoge Motive, wie seitliche Aufstellung zweier heiliger Ritter, Skulpturenschmuck der Rückseite<sup>3)</sup>.

Außer dem Pinzoner Altar werden von Leonhardt auch Pachters Altäre in Gries und St. Wolfgang zu Stützen seiner Aufstellungen herangezogen. Die Altäre Pachters hatten jedoch eine andere Aufgabe als Multscher in Sterzing zu lösen. In beiden Pacheraltären sollte die Krönung Mariä von zwei Heiligen flankiert dargestellt werden. Die Anordnung in drei Nischen ergab sich so von selbst. In Gries sind noch an die Hinterwand aller drei Nischen Vorhangengel gemalt, in St. Wolfgang halten vier geschnitzte Engel nur hinter der Mittelgruppe eine Draperie.

Im Pinzoner Altar wurde zwar an Stelle der Krönung eine Marienfigur in die Mitte gesetzt, doch der auch sonst unselbständige, von Pacher ausgehende Künstler hat die mittlere Nische mit dem Engelkranz beibehalten. Auch die vier erwähnten Teppichengel des Ferdinandeums gehören in Pachters Wirkungskreis (vgl. Semper in Helbings Monatsheften, a. a. O.)<sup>4)</sup>.

An sich ist es nicht unwahrscheinlich, daß Pacher seinerseits den Sterzinger Altar gekannt habe. Die Verwendung der schwäbischen Vorhangengel an der Schreinrückwand, die seitliche Aufstellung Georgs und Florians (vgl. außer Sterzing die schwäbischen Altäre von Chur und Kaufbeuren) lassen sogar die Vermutung zu, daß Pacher den Sterzinger Typus zu seinen Altarentwürfen benutzt habe.

(1) Zu diesen Zahlen vgl. meine Arbeit über Hans Multscher und seine Werkstatt, 1907.

(2) Zu beachten ist vielleicht auch, daß die Marienfigur 16 cm breiter als eine Jungfrauengestalt ist. Die noch fehlenden zwei Engel waren also möglicherweise je 8 cm schmaler als die mittleren. Hierdurch entfielen auf einen Eckengel samt Zwischenraum 52 cm. Wenn wir den in der Mitte sicher feststellbaren Zwischenraum von 9 cm auch sonst annehmen, ergibt sich als Engelbreite  $52 - 9 = 43$  cm.

(4)  $5 + 42 + 9 + 53 + 9 + 61 + 9 + 61 + 9 + 53 + 9 + 42 + 4 \cdot 5 = 366$  cm.)

(3) Er zeigt auch neben vielen anderen Beispielen (der Multscher nahestehende Scharenstetter Altar sei ausdrücklich erwähnt), daß durchaus nicht in allen schwäbischen Altären jede Figur in einer Art Gehäuse stand, wie das Otto Fischer annehmen zu müssen glaubt (Kunstgesch. Anzeigen 1907, S. 64).

(4) Ebenso die Altäre von Klerant, Villnöss, Tisenz und Dreikirchen in Südtirol, die alle das Teppichmotiv in verschiedener Abwandlung zeigen. Vgl. Semper, Zeitschr. d. Ferd. 1895, S. 339 ff. und Der Kirchenschmuck, Blätter des christl. Kunstvereins der Diözese Seckau, 1903, Nr. 5 bis 12.

So gibt uns vielleicht der Altar von St. Wolfgang auch einen Fingerzeig, wo der überzählige, heute nur noch in Photographie bekannte Johannes der Täufer in Sterzing untergebracht war. (Vgl. Tafel 9 meiner Arbeit über Hans Multscher und seine Werkstatt.) Die Bekrönung in St. Wolfgang enthält zu Seiten einer Kreuzigungsgruppe die Heiligen Michael und Johannes den Täufer. — (Die vier heiligen Frauen ebendort sind nur etwa halb so groß als die Schreinfiguren.)

Im übrigen will ich gerne bekennen, daß ich den früher von mir versuchten Wiederaufbau des Sterzinger Altars nicht mehr in allen Punkten aufrecht zu erhalten vermag. Fest steht nach wie vor die dort angegebene Anordnung der Schrein-, Seiten- und Apostelhalbfiguren. Fest auch die Zusammengehörigkeit der Marienfigur, der zwei Vorhangengel und der Rückwand, wie sie sich aus den Ausparungen in der Fassung der mittleren Engel und aus den Stiftlöchern der ehemaligen Befestigung zweifelsfrei feststellen läßt<sup>1)</sup>. Dagegen möchte ich die Annahme einer zur Predella parallelen Reihe von Halbfiguren fallen lassen. Auch glaube ich, daß das im Besitze des Herrn Feistenauer in Sterzing befindliche, in Spitzbogen durchbrochene Werkstück wohl zum Altar gehörte, jedoch nicht als Konsolenverkleidung verwendet wurde. Und schließlich erkenne ich die Berechtigung der Einwände gegen die Anordnung der Kronen tragenden Engel über einem Baldachin an. Daß jedoch die Rückwand soweit heruntergerückt werden müßte, bis die Schwebeengel über Mariens Haupt zu liegen kommen, halte ich schon aus dem Grunde für ausgeschlossen, da diese Rückwand bis auf einen schmalen unteren Streifen hin sorgfältig in Gold gefaßt ist. Der größere Teil dieser kostbaren Vergoldung wurde aber gewiß nicht von der Vorhangdrapierung verdeckt.

Die sechs der Multscherwerkstatt angehörigen Halbfiguren müßten deshalb nicht ganz aus dem Altar verwiesen werden. Ich erinnere an Anordnungen wie in den Heilbronner, Besigheimer (Halbfiguren über den Heiligengestalten) und Blaubeurer (in der Bekrönung) Altären.

Mit dem Verschwinden der sechs Halbfiguren von ihrer Stelle rückt die Gesamtgruppe von Maria, Vorhangengeln und Rückwand weiter herab. Das fehlende Gemäldebruchstück der Rückseite gewinnt so an der Schreinrückwand Platz. Überdies könnte die Schreinmitte auch überhöht gewesen sein. Selbst eine Überhöhung der Rückwand allein kommt vor (Heilbronn)<sup>2)</sup>.

(1) Jeder Interessent kann sich von der Richtigkeit der Angaben meiner angeführten Arbeit überzeugen. Man sollte glauben, daß Leute die über Multscher schreiben, zu diesem Interessentenkreis gehören. Wenn Otto Fischer (a. a. O.) nicht ganz dieser Meinung ist, so mag er das mit seinem Gewissen ausmachen. Wenn er aber nachkontrollierbare Messungen ein „Spiel mit verdeckten Karten“ nennt, „bei dem der Verdacht nahe liege“, so muß ich das als in höchstem Maße ungehörig bezeichnen.

(2) Die Überhöhung der Schreinmitte würde zwei verlorene Ansatzstücke der Flügel voraussetzen (vgl. Blaubeuren). Eigene kleine Verschlüßstäfelchen würde man wegen der großen Höhenabmessung des Schreines kaum voraussetzen können. Doch sei auf G. Tinkhausers Beschreibung der Diözese Brixen (Brixen 1855, I, 664) verwiesen, der von sechs Flügeln des Sterzinger Altars spricht (Predellenverschlüß?). Fischnaler meint zwar die Notiz beruhe auf Irrtum (Zeitschr. d. Ferd. 1884, S. 131). Doch druckt Tinkhauser das Wort „sechs“ gesperrt.

# REZENSIONEN .....

**FRIEDRICH RINTELEN, Giotto und die Giotto-Apokryphen. München-Leipzig 1912, bei Georg Müller.**

Ich mag nicht jedes Wort unterschreiben, das in diesem Buche steht; ich bin nicht blind gegen manche methodische Bedenklichkeiten und kann mich, wie man sehen wird, nicht entschließen, dem Verfasser gerade in einem entscheidenden Punkte beizupflichten. Und doch muß ich gleich herausagen: es ist ein prächtiges Buch! Von welcher Seite man es nehme, von der wissenschaftlich-kritischen oder der kunstbetrachtenden, ein reifes, aufklärendes, förderndes Werk, wie die letzten Jahre uns nur wenige gebracht. Endlich einmal dem Problem, das uns solange ängstet, das „wie eine dunkle Wolke über unserer Kunstwissenschaft liegt“ (wie F. X. Kraus von der byzantinischen Frage einst gesagt), ernsthaft zuleibe gegangen, alle Kraft darauf gewendet, es von innen heraus zu lösen. Keine „Monographie“ nach alter Schablone, doch auch kein trockenes stilritisches Unternehmen, sondern ein Versuch, aus allem was uns überkommen ist, das herauszuarbeiten, was wir heute noch sicher und gewiß von Giotto und an Giotto besitzen.

Die Disposition ist die „einzig richtige“ — aber wer hätte sie, außer im Unterricht, vor R. schon angewandt? Mit Padua setzt er ein, dann Santa Croce, und darauf erst, nachdem das Fundament gewonnen, die „Apokryphen“: Franzlegende, Stefaneschialtar, die Fresken der Unterkirche von Assisi, die Tafelbilder und Kreuzfixe, die unter Giotto's Namen gehen. Und nun werden die Vorteile dieser Disposition voll ausgenutzt, indem an den gesicherten Werken Giotto's Stil mit einer Eindringlichkeit geschildert wird, die bisher noch keiner aufgewendet hat. Es ist erstaunlich — und geht an Bedeutung weit über die Giottofrage hinaus — wie es R. vermocht hat, das Letzte und Tiefste, das einen kunstempfänglichen Betrachter im Anblick von Giotto's Werken bewegt, in Worte zu fassen. Man möchte sagen, die Sprache, ja noch mehr, die Mechanik und Rhythmik des Denkens habe sich in diesen ersten Kapiteln dem Gegenstande völlig assimiliert. Die Beschreibung der Bilder — Stück für Stück durch die drei Zyklen hin — ist ganz durchtränkt von künstlerischem Erleben. Dieses hat eine präzise, allgemeinverständliche und — verbindliche Formulierung gefunden. Doch kommt es dabei nie zu gewaltsamen Abstraktionen und bei aller begrifflichen Klarheit

wird die Darstellung nirgends doktrinär. Und so ernsthaft auch die formale Seite, das „bildende“ an Giotto's Kunst, in den Vordergrund gerückt ist, so verfällt der Verfasser doch nicht der beim Überdruß an Giotto-Poesien so drohenden Versuchung, das Inhaltliche zu vernachlässigen, sondern deckt gerade überall die innige und notwendige Wechselbeziehung von Form und Inhalt auf. Wer die zwei ersten Bücher von R. „Giotto“ gelesen, der hat die Kunst der Arena, der Peruzzi- und Bardikapelle verstanden, der hat sie erlebt. Ob er daran den ganzen Giotto besitzt, das ist nun die Frage.

Die Arena ist für R. der Tradition gemäß das gesicherte Hauptwerk Giotto's, in den figürlichen Teilen durchaus eigenhändig im ersten Dezennium des 14. Jahrhunderts gemalt. Die scharfe Scheidung des Stils, die Romdahl jüngst zwischen den Christus- und Marienbildern vorgenommen, läßt R. nicht gelten, doch hält auch er die letzteren für später, für die reifsten Erzeugnisse einer im allmählichen Fortschritt der Arbeit sich klärenden Kunst. Die Analyse des Bildes erbringt kaum zu entkräftende Beweise hierfür — wenn auch dieser Gang der Arbeit praktisch schwer vorstellbar ist; und die Mariengeschichten waren doch an diesem Ort das Wichtigste, sollte man sie erst nachträglich geplant haben?

Nicht unbedenklich erscheint der Schluß, den R. aus der Tatsache dieser Stilentwicklung auf Giotto's Alter zieht, nämlich „daß G. damals nicht bereits in Jahren gewesen ist, in denen die Entwicklung eines starken Künstlers zwar noch keineswegs abgeschlossen zu sein pflegt, aber doch regelmäßig in einem Stadium angelangt ist, wo auch ein umfangreiches Werk in einem gleichmäßig starken Ton gehalten ist.“ Daß die Arenabilder „ausgesprochene Jugendwerke“ seien, wird man nicht ohne weiteres zugeben können. Man wird darum doch dem Pucci als der „älteren, also in dubio glaubhafteren Quelle“ (so R. selbst) den Vorzug vor dem in Daten absolut unzuverlässigen Vasari geben und Giotto's Geburt eher auf ca. 1266 als auf 1276 ansetzen. Das „adhuc satis juvenis“ des Benvenuto da Imola ließe sich wohl auch noch auf einen angehenden Vierziger beziehen, zumal es wesentlich bedingt erscheint durch das folgende: *Iste G. vixit postea diu, nam mortuus est in 1336.* Es bliebe also am Ende doch noch Zeit für eine größere Arbeit vor der Arena!

R. will wenig wissen von den Einwirkungen der byzantinischen Kunst, die Wulff (Repert. 1904) — allerdings mit dem Zugeständnis, sie seien

„nicht sogleich mit Händen zu greifen“ und mit weitgehenden Einschränkungen im einzelnen — so stark betont hat. Daß der Arenastil nicht unmittelbar aus der byzantinischen Malerei, aus einer bestimmten Miniaturenvorlage etwa, abzuleiten sei, scheint auch mir gewiß. Und doch wird man die byzantinische Grundlage des monumentalen Stils in der Arena immer empfinden. In einem Punkte aber vermag man sie ganz klar aufzudecken: in dem Verhältnis der Figuren zur Architektur; und zwar einmal in der Abbeviatur der Architekturen, in dem Verfahren, „eine ganze Szene durch eine fast nur symbolisch wirkende pars pro toto zu kennzeichnen,“ dann aber vor allem in der Verschiedenheit der Größen- und Raumwerte zwischen den Körpern und ihrer Umgebung. Gewiß, den „echt malerisch gefühlten Raum“ Giottos „hat die byzantinische Malerei nicht gekannt“ — aber das letzte Geheimnis dieses Raumes, in dem „Körper und Plan in einem Wechselverhältnis stehen, welches die Kraft der Erscheinung des einen aus der des anderen hervorgehen zu lassen scheint“ — das ist ohne die Grundlage der byzantinischen Monumentalmalerei nicht zu erklären. Die räumlichen Elemente besitzen durchweg einen kleineren Maßstab als die Körper. In Byzanz ist dies vom malerischen Standpunkt aus ein Mangel: Körper und Raum sind völlig isolierte Größen, die keinen Bezug aufeinander haben. Aber die Raumelemente: Stadtprospekte, Einzelbauten, Möbel, Felsgelände sind an und für sich in starker Plastizität ausgebildet durch Übereckstellung, Belichtungscontraste usw. und besitzen so einen starken Anreiz zu räumlicher Vorstellung. Giottos Tat in Padua ist es, diese isolierten Größen in Beziehung zueinander gesetzt zu haben. Indem nun die in kleinem Maßstab gegebenen, stark räumlich wirkenden Raumelemente zu den großen menschlichen Gestalten in ein bestimmtes flächenrhythmisches Verhältnis treten, scheinen sie auf einmal in die Ferne zu rücken, eröffnen sie auf einmal die Vorstellung räumlicher Weite, und so scheinen nun die ganz nahe an der Bildfläche stehenden Gestalten von einer Unendlichkeit des Raumes umflossen zu sein (ich nenne besonders Joachim beim Opfer und bei der Verkündigung, die Hauptfiguren beim Tempelgang, bei Darstellung, Kindermord, Kreuztragung, Beweinung, Noli me Tangere, auch den Johannes auf Patmos und bei der Drusiana-Erweckung in Florenz). Diese die Gestaltenwirkung zu Riesengröße steigernde Kraft der in Fernsicht erscheinenden Raumelemente ist m. E. das einzige, was R. in seiner erschöpfenden, alle Werte aufdeckenden Analyse der Paduaner Kompositionen

übersehen hat. Und doch handelt es sich um einen zentralen Zug und ein Grundgeheimnis allen monumentalen Stils, wie aus einem vergleichenden Blick auf die „Schule von Athen“ hervorgeht: wie dort die beiden Philosophen durch ihre Stellung unter dem fernen Torbogen zu wachsen scheinen (wenn auch diese Wirkung hier durch die „konzentrische Doppelarkade“ noch gesteigert wird).

Aber zurück zu der Frage nach den Grundlagen des Arenastils: Byzanz wird abgelehnt, dafür Giovanni Pisano, den Wulff a. a. O. ausgeschieden hatte, wieder als Hauptfaktor in die Rechnung eingestellt. Der trait d'union zwischen beiden Meistern läge in der Empfindung für die „Schönheit des Statuarischen“. Worin diese sich bei Giotto äußert, hat R. abermals tiefer als irgendeiner vor ihm erfaßt — aber daß dieses Körpergefühl, das „den ersten Schritt auf dem Wege der Italiener zur Antike“ bedeute, identisch sei mit dem des Pisaners oder gar von ihm entlehnt, dafür hat R. keinen Beweis erbracht, weder in Detailvergleichung noch aus allgemeinen Gesichtspunkten heraus. Er wird auch nicht leicht zu erbringen sein: die ganze Formensprache, Proportionierung und Zuschnitt der Figuren ist doch grundverschieden und das Gemeinsame liegt nur in der Verinnerlichung des seelischen Lebens. Daß Giotto zu ihr von den Werken des Bildhauers angeregt worden sei, erscheint mir nicht so absolut gewiß, wie R. Die Stellungnahme zu den Franzfresken wird auch für diese Frage entscheidend sein.

Nicht ganz zu folgen vermag ich R. bei seiner Würdigung des Jüngsten Gerichts, dem er ein besonderes Kapitel widmet. Daß in ihm wie in Dantes Göttlicher Komödie „die Ideenkraft des mittelalterlichen Geisteslebens in vollkommener künstlerischer Klarheit Leben gewonnen“ habe, ist schwerlich zuzugeben. Vielmehr beruht die Eigenart von Giottos Werk wohl gerade darin, daß er das rein gedankliche Schema mittelalterlicher Gerichtsbilder zu durchbrechen sucht, aber auf halbem Wege stehen bleibt und nun ein unverbundenes Nebeneinander höchst konkreter Gestaltenreihen bietet. Die ruhenden Gestalten Christi und der apostolischen Beisitzer des Gerichts (das sind sie, und nicht Gefährten der Herrlichkeit) haben dabei die ganze Größe und Wucht Giotto'scher Figuren empfangen können, aber die notwendigerweise bewegten Scharen der Seligen bleiben befangen und ordnen sich nicht zu bildmäßiger Einheit. Wenn R. sagt: „Alle Linien und Massen werden von Christus wie von einem großen Stück Magneteisen angezogen“, „alles gravitiert auf Christus“, „in sanfter Hebung ziehen die großen

Scharen der Auserwählten dem Weltrichter entgegen“, so kann ich ihm nicht zustimmen, kann auch der Madonna die vermittelnde, bindende Stellung im Bilde nicht zuerkennen. Hier ist ein Punkt, wo der Drang nach positiver Wertung und die uns allen im Blute steckende Neigung zur heroes worship den Verfasser zu weit geführt und gerade das entwicklungsgeschichtlich Bedeutsame hat übersehen lassen: Giottos Gericht ist keine vollgültige Lösung, nichts Absolutes, Definitives; es ist ein Seil, gespannt zwischen Mittelalter und Michelangelo. Es zeigt die Grenzen der mittelalterlichen Kunst und beweist in seiner Halbheit strenger als irgendwelche logische Erwägung, daß die Umbildung der Vorstellung bei Michelangelo eine Notwendigkeit war.

Zeitlich setzt R. das Gericht mit den Christusbildern und den Grisailen zusammen vor die Marienbilder an, ich glaube mit Recht; was die Allegorien betrifft, so hat er auch hier tiefer gesehen als Romdahl, der sie auf Grund des Begriffs „plastisch“ den Marienbildern zuordnet. Über die Beziehungen des Themas: Tugenden und Laster zur französischen Kathedralskulptur sagt R. sehr vorsichtig und allgemein: „irgendwie, darf man annehmen, haben die französischen Antithesen des Guten und Bösen auf G. Einfluß gehabt.“ Mehr läßt sich auch heute wohl nicht sagen.

Unmittelbar an Padua rückt R. die Akademie-tafel heran, „vielleicht noch etwas vor 1310“. Und auch hier hat er den künstlerischen Wert dieses sonderbar von Strenge und Zartheit gleicher Weise erfüllten Werkes restlos in Worte gefaßt — besonders sei ihm gedankt, daß er die technische Seite der Leistung, die „Gediegenheit der Ausführung“, den koloristischen Reiz des Bildes hervorgehoben und damit bewiesen hat, wie sehr schon hier die „Qualität“ zum Maßstab der Bildkritik gemacht werden darf. —

Das zweite Buch behandelt die Florentiner Kappen. Zunächst die Datierungsfrage: Bardikapelle, wie bekannt, vor 1317 — und Peruzzikapelle vor der Bardikapelle. Ich glaube auch, dem wird nicht mehr widersprochen werden. Die Polemik gegen Wulff, der den zeitlichen Abstand zwischen beiden Werken sogar für beträchtlich hält, hätte wohl wegfallen können: R. bestätigt ihn ja selbst durch die Herausarbeitung der starken Gegensätze, und so müssen wir für den Umschlag der Stimmung doch eine — allerdings erstaunlich — kurze Zeit annehmen. Giottos Entwicklung verläuft in lauter großen Peripethien, das halte sich jeder vor Augen, der die Franzfresken ihm nehmen will! Zu den Einzelanalysen ist nichts zu bemerken: sie setzen

die Bedeutung der (für uns) letzten Werke Giottos ins hellste Licht. Wertvoll ist die genaue Besprechung der noch nie voll gewürdigten Assunta über der Tosinghikapelle — doch warum wurde uns eine Wiedergabe der für den Verfasser angefertigten Aufnahme vorenthalten?

Nun die „Apokryphen“. Die Besprechung der Franzliegende beginnt R. mit der Kritik der Schriftquellen. Ghibertis „quasi tutta la parte di sotto“ auf die Unterkirche, nicht aber auf die unteren Wandteile der Oberkirche zu beziehen, ist wohl einwandfrei. Riccobaldo da Ferraras Notiz von 1313 aber wird m. E. zu schnell abgetan — vorausgesetzt, daß sie echt ist. Die Emendation von Milanesis Zitat ist sehr verdienstvoll und die Frage, ob wir es nicht mit einer Interpolation zu tun haben, muß in der Tat ernsthaft erwogen werden: abgesehen von der konfusen Konstruktion und dem „fuerit“ sieht die unvermittelte Erwähnung des Künstlers unter lauter Daten der politischen Geschichte recht wie die Randbemerkung eines späteren Abschreibers aus. Ist die Stelle aber echt, dann darf man sie nicht so beiseite schieben, wie R. es tut. Ein Oberitaliener nennt im Jahre 1313 als Hauptwerke Giottos, die seinen Ruhm verkünden, Malereien in Rimini und Padua — an erster Stelle aber opera per eum facta in ecclesia Minorum Assisii! Da muß man schließen, daß Arbeiten in S. Francesco den Meister bei seinen Zeitgenossen in erster Linie und zwar in ganz Italien bekannt gemacht haben. An Handlangerarbeiten bei Cimabue ist hier auf keinen Fall zu denken, sondern an ein selbständiges, epochemachendes Werk. Wir berauben uns eigenwillig der Hilfe, die die Schriftquellen uns gewähren können, wollen wir solchen Folgerungen aus dem Wege gehen.

Andrerseits ist gewiß, daß das letzte Wort nur die Stilkritik zu sprechen vermag. Die Vergleichung der Folge mit Giottos gesicherten Werken ist nun hier zum ersten Male ernstlich in Angriff genommen worden. Es ist auch klar, daß nur ein so eindringendes Studium der gesicherten Werke, wie es R. zuvor bewiesen, zur Kritik befähigen kann. Aber die Sache hat so, wie R. sie anfaßt, auch ihre Gefahr: er hat uns die Gesetze des künstlerischen Gestaltens in Padua und Florenz offenbart, nun aber legt er die höchsten Qualitäten der reifen Werke als Maßstab an die (vorausgesetzte) Jugendarbeit an — und findet naturgemäß nur Gegensätze und Mängel. Detailvergleichen werden nicht vorgenommen. Horror Morellianus. Ich meine, man kann sich mit Rintelens Ausführungen Satz für Satz einverstanden erklären

und doch zu einer anderen Schlußfolgerung als er gelangen.

R. geht aus von der Raumbehandlung, der Darstellung von Landschaft und Architekturen und findet da bei allen kompositionellen Mängeln einen Reichtum des Details, den G., nachdem er einmal über ihn verfügt, nicht hätte aufgeben können. Aber ist es nicht gerade charakteristisch für G. Entwicklung von der Arena zur Bardikapelle, daß er auf Überwindung des Details, auf Vereinheitlichung und Vereinfachung der Szene, auf ihre Idealisierung drängt? Und ist nicht, wie schon angedeutet, die Voraussetzung für die Paduaner Szenen jene an einzelnen räumlichen Werten reiche byzantinische Darstellungsweise von Bauten und Gelände, jene Isolierung der Figuren den räumlichen Bestandteilen gegenüber, die der Schöpfer der Franzfresken bis zum Unerträglichem treibt? Giotto hat diese isolierende, zerstückelnde Darstellungsweise überwunden — aber dazu gehört fast notwendig, daß er sie erst selbst geübt hat. Ich muß in diesem Punkt Wulff (a. a. O., S. 310 und Anm. 78) vollkommen beipflichten: der Reichtum der Franzbilder ist primitiv, die Knappheit in Padua ist ein Fortschritt, den der vor allem erzielen konnte, der das Verhängnisvolle jenes Reichtums an sich selbst erlebt. Und will R. es wirklich aufrecht erhalten, daß die Knappheit der Landschaftsdarstellung auf der Flucht nach Ägypten darauf zurückzuführen sei, daß dem G. „die technische Durchführung der ihm vorschwebenden Probleme noch große Schwierigkeit bereitet hat“? Ich sehe also in der Raumdarstellung weder einen Gegenbeweis gegen Giottos Autorschaft, noch im allgemeinen gegen die frühe Datierung; ich meine, die Franzfresken haben gut Platz zwischen byzantinischer Großfächigkeit und dem Arenastil, als erster mißglückter Versuch, das byzantinische Schema aufzulockern und dem Einzelnen darin größere Realität zu geben. G. ringt sich durch zu einer höheren malerischen Einheit zwischen Figur und Raum, die nun von der folgenden Generation in einem neuen Anlauf und darum, trotz aller Halbheit des Trecento, befriedigender aufgelöst wird. Also wäre Taddeo Gaddis Stil doch nicht so unmittelbar, wie R. meint, an die Franzfresken anzuschließen.

Wenn R. die Möglichkeit einer so energischen Stilwandlung bei einem Künstler bestreitet, so möchte ich einwenden, daß das erste Erwachen der Künstlerindividualität von jähem Wechsel begleitet gewesen sein muß, als die Metamorphosen im hellen Lichte persönlichen Kunstschaffens. Das Persönliche findet seinen Ausdruck in oft

entgegengesetzten Formen, weil die geistige Disposition nicht zu allmählicher innerlicher Entfaltung eines bestimmten Kunstwillens drängt, sondern zu einem mehr bewußten Entschluß, von einem künstlerischen Ideal zum anderen überzugehen, und damit die Anlehnung an oft weit auseinanderliegende Vorbildtypen zu suchen. Ein vergleichender Blick auf die Pisani mag das bestätigen. Man darf daher die Kontinuität nicht nur in der formalen Gestaltung, sondern in den den Wechsel bedingenden Trieben suchen; man darf annehmen, daß G. aus der Beschränktheit der Franzfresken heraus wollte und sich darum zur byzantinischen Monumentalität zurückwandte, und daß dann erst eine in sich logische Evolution seines Stils einsetzt. Und ferner: Was würden wir heute, hätten wir's nicht schwarz auf weiß, vom Verhältnis des Bacchus im Bargello zum Matthäus-Abbotto urteilen, oder der Blendung Simsons zum Emausbilde des Louvre? (Dieser leise Hinweis auf Rembrandts Entwicklung von den 30er zu den 40er Jahren vermag wohl eigentümliche Parallelempfindungen anzuregen?)

Es gibt unter Rs. Argumenten nur eines, das tatsächlich durchschlagend erscheint: „daß in dem ganzen Franziskuszyklus sich nicht eine von den Unbeholfenheiten und perspektivischen Verzeichnungen an der einzelnen Figur nachweisen läßt, wie sie uns in Padua auf Schritt und Tritt und selbst noch in Florenz gar nicht selten begegnen.“ Ja, wenn es sich darum handelte, daß der Arenameister technische Fertigkeiten, die der Maler der Franzlegende besessen, „verlernt“ hätte, also eine psychologische Anomalie vorläge, oder aber daß wir in Assisi eine Beherrschung des menschlichen Körpers fänden, zu der die Kunst in diesem Zeitraum nachweislich noch nicht gediehen war! Aber R. führt ja wenige Seiten später selbst aus, daß es sich bei den „Zeichenfehlern“ in Padua um eine notwendige Konsequenz aus dem Gesamtstil handelt, um „einen Tribut, den die fortschreitende Erkenntnis zu leisten hat...“, und daß sie „Zeichen eines mit wachsendem Künstlertum so oft verbundenen Ungeschicks“ sind. Also können sie nicht entscheidend sein, sondern es kommt auch hier wieder nur darauf an, ob sich eine solche Stilwandlung, wie sie zwischen Franzfresken und Arena sich vollzogen haben müßte, erklären läßt. Und dies ist, wie gesagt, m. E. wohl möglich.

Gibt es nun aber zwingende Gründe, eine solche, wie ich auch gern zugebe, erstaunliche Wandlung anzunehmen, d. h. Giottos Hand in den Franzfresken zu erkennen? R. hat es ganz vermieden,



die Sache von dieser Seite her zu betrachten. Er hat nur die Gegensätze herausgearbeitet, aber er hat nicht gefragt, worauf denn die von so vielen, auch kritischen Köpfen aufrecht erhaltene Zuschreibung der Franzbilder an G. sich gründet. Stellen wir also einmal die Gegenfrage: worin bestehen die Beziehungen der Franzbilder zu Giotto's Werken und geht es an, trotz dieser Beziehungen zwei Künstler für sie anzunehmen? Nun, diese Beziehungen sind zweierlei Art. Ganz besondere, fest greifbare bestehen zwischen Assisi und Giotto's Franzfresken in Florenz. Es ist ausgeschlossen, daß beide Zyklen völlig unabhängig voneinander entstanden sind: die Lossagung vom Vater, die Erscheinung in Arles, das Doppelbild der Visionen müssen in einem direkten Zusammenhang miteinander stehen; mit der Annahme einer gemeinsamen Quelle kommt man nicht aus. Wo nun haben wir die erste Redaktion dieser Bilder, wo sind die den beiden Redaktionen gemeinsamen Züge geschaffen worden und wo rezipiert — das ist m. E. methodisch die entscheidende Frage. Ich weise sogleich auf den frappantesten Punkt hin: die Stellung und Haltung des hl. Antonius in Arles. Sie ist beide Male so übereinstimmend, daß sie von der einen in die andere Darstellung übergegangen sein muß. Dann aber ist auch klar, daß der „Meister der Franzlegende“ sie nicht von Giotto entlehnt, sondern daß dieser die Fassung von Assisi variiert hat. Denn bei ihm steht ja der Prediger an einer ganz unwahrscheinlichen Stelle, nicht im eigentlichen Predigtraum mitten unter den Hörern, sondern abseits im inneren Korridor, wo nur ein paar wenige Mönche sitzen, „als sei er vor dem Heiligen zurückgetreten“. So aber kann die Figur nicht ursprünglich erfunden, nicht unmittelbar aus der Erzählung herausgewachsen sein, die in ihr doch die reale Hauptperson sieht. Vielmehr ist es der Antonius von Assisi, der dort mitten unter seinen Zuhörern steht. Er hat bei der gewaltigen inneren und formalen Umstilisierung der Szene, die zu einer Epiphanie des Franz im absoluten Sinne geworden, seinen Platz aufgeben müssen und ist in den Hintergrund gerückt, fest in räumliche und flächige Schranken eingefafßt; denn er darf kein Gegengewicht gegen den Heiligen mehr bilden. Er ist Symbol geworden; eine Parenthese sozusagen. „Der Heilige (wie er in Arles erschien)“, ist nun das Thema. Solche Fassung kann nicht die primäre sein und aus dem Schatten kann der Maler von Assisi nicht die (im Umriß ganz kongruente) leibhaftige Gestalt seines Predigers entwickelt haben. Es ist ein Prozeß der Vergeistigung, der sich hier voll-

zogen, und dieser ist den umgekehrten Weg gegangen. Assisi ist die Vorstufe von Florenz: und dann ist Assisi Giotto's Werk.

Erwägungen dieser Art mußten angestellt werden. Mir erscheint der Schluß zwingend. Vielleicht vermag R. ihn zu entkräften, aber er muß sich mit ihm auseinandersetzen. Und zu einem analogen Schluß führt m. E. eine Vergleichung der Lossagungsbilder. Hier ist die Übereinstimmung in den Hauptfiguren, in Stellung und Haltung des Heiligen und des Bischofs, des Vaters (im Oberkörper) und seiner nächsten Nachbarn so groß, daß abermals das eine Bild nur die bewußte Variation des andern sein kann. Nun experimentiere man doch mit diesen Bildern, lege eins über das andere und lasse die Augen auf und nieder gehen. Wo ergibt sich ein natürlicher Fluß und wo ein Widerhalt? Kann man die rauhe Zerreißung der wunderbar weich ineinanderfließenden Flächenbilder von Florenz nur irgend aus dem allgemeinen Gang der Entwicklung (realistisches Bestreben) oder aus einer persönlichen Veranlagung des Malers von Assisi (plastischer Sinn) plausibel machen? Man müßte die Leistung ungemein bewundern, dann aber den Rückschritt der künstlerischen Gesamtvorstellung eben bei so hoher Befähigung als eine Anomalie der Kunstgeschichte empfinden, die mir persönlich viel ärger gegen den Strich geht, als die Annahme, G. habe sich von Assisi zu Padua emporentwickelt, so wie er sich von Padua zur Peruzzikapelle, von da — im Handumdrehen! — zur Bardikapelle entwickelt hat. Und in umgekehrter Folge scheint sich allerdings vor unseren Augen eine leichte, klare, begreifliche Entwicklung zu vollziehen, wie wenn die stürmische See sich glättet, und es erscheint durchaus normal, daß Giotto ca. 1315 sich vorgenommen hätte, die 20 Jahre zuvor geschaffene Szene zu wiederholen, dabei aber in ihrer künstlerischen Qualität im Sinne seines neugewonnenen dekorativen Monumentalstils zu steigern und zu läutern. Ja, ich könnte mir denken, es habe ihn gereizt, ihr ein völlig neues Gesicht zu geben bei möglichst geringer Veränderung des einzelnen.

Neben solchen besonderen Beziehungen aber bestehen noch andere, allgemeiner Art und ich riskiere es, trotz Rintelen, von einer inneren geistigen Verwandtschaft der Franzbilder mit Giotto's Werken zu reden. Hier geht man zwar auf weniger sicherem Boden, hier bleibt die Entscheidung noch mehr dem subjektiven Empfinden überlassen. Aber die eine Frage hätte doch gestellt werden müssen: Gibt es denn in diesem Zeitraum außer Giotto einen zweiten Künstler, der über eine solche Kraft

seelischen Empfindens verfügt, der so befähigt ist seelisches Leben in plastische Form umzusetzen? Gesichtsausdruck, Gebärden, Posierung der Figuren mußten verglichen werden und das Maß ihrer Verwandtschaft im Rahmen des um diese Zeit überhaupt Möglichen festgestellt. Dann, meine ich, wären die Werke einander plötzlich viel näher gerückt. Ich wiederhole, daß ich das, was R. über die Differenzen der Komposition (im weitesten Sinn) zwischen Assisi und Padua gesagt, fast Wort für Wort unterschreibe und mir innerlich zu eigen gemacht habe, und trotzdem: die Kraft psychischer Konzentration in Gestalten wie dem Papst Innozenz, dem die Brüder weckenden Mönch in der Vision des Wagens, dem Teufelsbeschwörer von Arezzo, Franz vor dem Sultan, bei der Vogelpredigt, beim Tod des Edlen von Celano, die Wucht und Ausdruckskraft der Silhouette in den meisten dieser Figuren, in dem die Kirche stützenden Franz, dem Antonius in Arles, die hinreißende Größe einiger Geberden, wie z. B. die des Sultans, erscheinen mir als die unverkennbare Äußerung von Giotto's persönlichster und in dieser Zeit ihm allein eigener Begabung, und hier finde ich direkteste Berührungen mit Padua.

Wer so ernsthaft wie R. die Autorschaft Giotto's bestreitet, der hätte doch den Versuch machen müssen, einen anderen an die Stelle zu setzen, der gleichen Könnens fähig wäre. Gewiß verlangt man keine Namen, aber die Bezeichnung eines künstlerischen Milieus, in dem Ähnliches zu finden ist. Hier versagt der Verfasser. „Ich habe oft geglaubt, etwas den dumpfen Effekten des Signorelli Verwandtes in den Bildern zu spüren und die schwere Zähheit der umbrischen Kunst“, diese Schlußfloskel, das einzige, was R. hierüber sagt, ist in ihrer vagen Fassung und ihrem bedenklichen Anachronismus kaum ernst zu nehmen. Und so bleibt die Unterschrift unter den Illustrationen zur Franzlegende „Umbrischer (?) Meister um 1320“ leerer Schall. Hat sich R. in den umbrischen Bergen nach irgendwelchen Analogien umgesehen? Ich wüßte keine zu nennen. Auch das Beste, was sich hier findet an früher Trecentomalerei, wie die Werke, die unter Palmeruzzis Namen gehen, in Gubbio oder die bedeutenden Freskofragmente von 1330 aus S. Elisabetta in Perugia, sind weich und matt gegenüber diesen seelenstarken Werken, die man selbst in Assisi als fremd empfunden zu haben scheint: die dortige Lokalmalerei folgt wie die umbrische Malerei der Zeit überhaupt der leichteren Grazie der sienesischen Kunst.

Endlich die Chronologie. R. hat, wie man sieht, die nicht ernst zu nehmende Datierung Wickhoffs:

etwa um 1350, wesentlich korrigiert; er betont auch ausdrücklich den primitiven Charakter der Fresken, ihren Zusammenhang mit den Dugentobildern im Fenstergeschoß. Nun ist es natürlich keine irgendwie zwingende, doch auch keine wertlose Erwägung, ob man wohl die Oberkirche, nachdem sie in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts annähernd in einem Zuge ausgemalt worden, eine beträchtliche Zeit ohne den doch unbedingt von Anfang an geplanten (sonst wären die Wandflächen unter den Fenstern nicht leer, sondern zeigten eine Blendarkatur oder hätten eine andere Dekoration empfangen, die man nicht alsbald einem umbrischen Stümper geopfert hätte) Bilderschmuck der unteren Partien gelassen hätte.

So scheint es mir aus mehr als einem Grunde noch der ernsthaftesten Untersuchungen zu bedürfen, ehe man sich entschließen könnte, die Franzfresken aus Giotto's Oeuvre zu streichen. Wie man sich aber auch entscheiden mag, die Charakteristik, die R. von ihnen gegeben, ist ein unverlierbarer Gewinn für die Kunstgeschichte.

Williger folge ich R. in seiner Kritik der folgenden Werke. Die Stellung des Stefaneschi-Altars ist ja schon seit längerer Zeit erschüttert. In der Tat, die Urkunde von 1342 mit ihren wenig vertrauenerweckenden Preisangaben ist kein zwingendes Argument und wir sind auf die Stilkritik angewiesen. Mag man auch Rintelens Einschätzung des künstlerischen Wertes hie und da zu niedrig finden (Thron Christi, Silhouette des Petrus), die Widersprüche zwischen dem fortgeschrittenen, auch m. E. weit ins 14. Jahrhundert hineinweisenden Charakter der Zeichnung und des Kolorits und dem kompositionellen Ungeschick, andererseits zwischen der raffinierten, von R. auf das Vorbild des Tabernakels über dem Camposanto in Pisa zurückgeführten Disposition des Altarwerks und den dekorativen Schwächen der Malerei zwingen, von Giotto als Autor abzusehen.

Daß die Allegorien in der Unterkirche von Assisi, die Bilder im rechten Querarm und in der Magdalenenkapelle aus Giotto's Oeuvre ausgeschieden werden, wird man mehr als Befreiung, denn als einen Eingriff betrachten und ich möchte mit dem Verfasser nicht um Einzelheiten seiner Motivierung rechten.

Im letzten Kapitel geht er mit den Tafelbildern, die Giotto's Namen tragen, ins Gericht. Die Krönung der Baroncellikapelle wird nicht als eigenhändig anerkannt; „man mag annehmen, daß die Komposition auf eine Skizze Giotto's zurückgeht . . . an der Ausführung des Bildes hat G. bestimmt

gar keinen Anteil gehabt.“ Ob man das gleiche Urteil auch dem Bologneser Altarwerk gegenüber wird aufrecht erhalten können? R. selbst gibt die wesentlich höhere Qualität zu, und ich meine, daß in der Zeit der Bardikapelle aus Giotto's Hand Einzelfiguren anderer Art kaum hervorgegangen sein könnten. Gewiß, „sie haben uns wenig zu erzählen“ — aber ruhende, aus dem großen Ströme eines Lebensvollzuges herausgenommene Gestalten vermochte wohl auch Giotto nicht zum Reden zu bringen.

Voll Spannung fragt man, wie R. sich mit dem Pariser Franziskusbild auseinandersetzt. Es gilt ja als eine der wichtigsten Stützen für Giotto's Autorschaft an den Assisifresken. Streicht man sie, so muß man auch die Tafel trotz ihrer Inschrift und ihrer erheblichen Qualität fallen lassen und einem Künstler geben, der sich nicht gescheut, die Fresken des Anonymus zu transkribieren. R. findet einen Ausweg: die Pisaner haben die Tafel bei Giotto in der Zeit seiner Meisterschaft in den vollen 20er Jahren bestellt; sie forderten dabei die Anlehnung an die berühmte (so schnell berühmt, diese minderwertigen Malereien? deckte die Heiligkeit des Ortes so sehr alle künstlerischen Mängel?) Freskenfolge und den bärtigen Typus, den G. in der Bardikapelle und, wie R. nachweist, auch schon in Padua, im Bilde des Franz unter den Seligen des Gerichts, vermieden. „G. hat den Auftrag der Mönche angenommen, hat sich — vielleicht durch deren Vermittlung — Zeichnungen nach den Bildern in Assisi verschafft, an ihnen dann jene Veränderungen, von denen wir sprachen, in den allgemeinen Grundlinien vorgenommen und im übrigen die für ihn minderwertige Aufgabe, ohne näheren Anteil daran zu nehmen, seiner Bottega überlassen.“ Eines an dieser Argumentation ist richtig: der archaisierende, d. h. bewußt auf die primitivere Fassung von Assisi zurückgreifende Charakter des in der Ausführung der Zeit der Bardikapelle nahestehenden Werkes. Wer den großen Wurf der Stigmatisation von S. Croce getan, malt nicht ohne bestimmte Absicht den Franz des Louvrebildes. Aber sollte man Giotto wirklich zugemutet haben, die Bilder eines Fremden zu kopieren oder hat man ihn nicht eher um eine Wiedergabe seiner (in ganz Italien, vgl. Riccobaldo) berühmten Werke in ecclesia Minorum Assisi gebeten? Rintelens Hypothese stellt für den, der die Franzfresken streicht, eine Möglichkeit dar, aus dem Dilemma herauszukommen; viel Wahrscheinlichkeit besitzt sie nicht und das Louvrebild bleibt doch eher eine — wenn auch nicht die einzige — Stütze der Konservativen.

Mit vollem Recht werden die drei Bilder der Münchener Pinakothek gestrichen (auch an anderer Stelle die Berliner Kreuzigung), von den Kruzifixen ebenfalls zu Recht das von S. Maria Novella; die Zuschreibung an Spinollo freilich, auf Grund der Verwandtschaft mit dem Fresko der Farmacia, erscheint sehr bedenklich. Doch mag ich hierüber ohne erneute Besichtigung des Originals ebenso wenig urteilen, wie über die Ablehnung des Kruzifixus von S. Felice. Hingegen ist der Verfasser bei der Kritik des Paduaner Werkes wohl zu weit gegangen in der Subtilität des Urteils; auch geht er wohl von einer falschen Prämisse aus. Er hält das Bild des Gekreuzigten für eine „Kopie“ des Freskos und schließt nun aus den, seiner Meinung nach durchaus verschlechternden Änderungen auf die Unfähigkeit und Verständnislosigkeit des Kopisten. Aber darum kann es sich ja gar nicht handeln. Vielmehr haben wir es mit einer grundverschiedenen Auffassung zu tun und die Leistung beruht gerade darin, wie diese bei fast völliger Identität der Gesamterscheinung lebendig und bestimmt zum Ausdruck kommt. Im Fresko ist es noch ein Nachklang des triumphierenden Christus, oder, wenn man einen solchen ikonographischen Zusammenhang nicht zugeben will, ist die Gestalt des am Kreuze Hängenden zu der ganzen Feierlichkeit und Ruhe des monumentalen Stils erhoben. Die Ausweichungen aus der reinen Vorderansicht sind minimale, die Vorstellung der Kraftlosigkeit ist verbannt; groß und frei ruht der Körper in der weiten Fläche, und es ist gewiß ungeheuer, wie durch die konzentrierte Darstellung des geneigten, stark verkürzten, in den Schatten von Haaren und Bart getauchten Antlitzes trotzdem die Vorstellung des Todes erweckt wird. Der Gekreuzigte auf dem Kruzifix aber ist ursprünglich ganz anders gedacht: als der im Tode zusammenbrechende, nach gotischer Weise. Alle Veränderung ist selb bewußt auf diese Vorstellung hin angelegt — oder richtiger wohl mit innerer Notwendigkeit aus ihr hervorgegangen: das höhere Heraufnehmen des Körpers, wodurch das Verhältnis zwischen den schrägen Armen und horizontalen Kreuzbalken viel lebendiger wird, die etwas stärkere Einziehung am Bauch, die stärkere Markierung dieser Einziehung durch das Lententuch (die „Kraft der Funktion“ des dreieckigen oberen Kontours ist entscheidend), die magere Bildung der Beine, durch die ihr Umriss reich und ausdrucksvoll wird, vom ganzen Widerstreit der Spannungen erfüllt. Dem entspricht die lineare Belebung des Gesichtes durchaus, die — perspektivisch unrichtige, mimisch ungewohnen wirkungsvolle — Betonung des Mundes,

der Augenbrauen. Alles ist aus einem Guß, von innen her gestaltet, nicht nur „im großen ganzen eine Erfindung Giottos“, sondern eines der unmittelbarsten Zeugnisse seiner einzigartigen Kunst, jede Nuance seelischen Erlebens in einfachste, doch bezwingende Form umzusetzen. Vitzthum.

**FRED. C. WILLIS, Die Niederländische Marinemalerei. Mit 30 Tafeln. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1911.**

Die Geschichte einer einzelnen Bildgattung der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert zu verfolgen, kann nach verschiedenen Seiten gewinnbringend ausfallen. Einmal wird der Bearbeiter eines solchen Gebietes genötigt, ein umfassendes Material auszubreiten, dessen Ordnung für die niederländische Kunstgeschichte wertvoll sein kann. Dann reizt die Wahl eines solchen Themas vor allen Dingen deswegen, weil sich naturgemäß in der Geschichte der einzelnen Bildgattung auch die allgemeine Entwicklung der niederländischen Malerei und ihrer Probleme im Verlaufe des 17. Jahrhunderts spiegeln muß. Das vorliegende Buch wählt das Marinebild zur Untersuchung. Nach einer Einleitung werden zunächst die Seedarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts behandelt. Dann folgen die Marinemaler des 17. Jahrhunderts in drei großen Gruppierungen, entsprechend den vom Verfasser angenommenen Entwicklungsstufen: 1. das Marine-Historienbild, 2. der graue Ton und die Stimmungsmalerei, 3. die Erneuerung des Kolorismus. Effektstück und Vedute. — Das Material zeigt sich erfreulich sorgfältig und lückenlos aufgestellt, und es sind auch solche Künstler verzeichnet, die nur nach archivalischen Notizen als Seemaler bekannt sind, deren Werke sich jedoch nicht erhalten haben. Das was schließlich allein dem fleißigen Buche fehlt, ist eine straffere Gliederung. Die Darstellung bleibt mehr aufzählend, und das ist schade. Gerade hier, wo es sich um ein umfassendes und in sich geschlossenes Gebiet handelt, hätte man gewünscht, einige Fragen, die sich auf Gliederung des Ganzen, Entwicklung und Charakterisierung der einzelnen Stilphasen beziehen, und die in der Einleitung nur kurz gestreift werden, in einem besonderen zusammenfassenden Kapitel verarbeitet zu sehen. Dabei hätte dann manche richtige Einzelbeobachtung erst ihre volle Erklärung erhalten.

Bei der vom Verfasser angenommenen Gruppierung werden wichtige Züge der Entwicklung verwischt. Die Teilungsstriche, die Willis in der

Entwicklung des Seestückes zieht, ergeben sich nicht konsequent aus den richtigen Beobachtungen seiner Untersuchung. Woher dieser Mangel rührt, wird in der Einleitung deutlicher. Es werden da entwicklungsgeschichtlich drei Stufen unterschieden: das Historienbild, das Stimmungsbild, das Effektstück. Die Bezeichnung „Stimmungsbild“ bleibt bei Willis so allgemeiner Natur, daß in ihrem Rahmen Maler ganz verschiedener Stilphasen auftreten können, Porcellis, van Goyen, Jakob Ruysdael, Jan van de Cappelle. Der Verfasser übersieht natürlich keineswegs, wenn er im Text zu diesen Meistern gelangt, daß sie ihrem ganzen künstlerischen Charakter nach völlig verschieden geartet sind, aber er stellt sie nicht entschieden einander gegenüber und verliert, wo es drauf ankommt, die Übersicht über das Ganze. Bei einer zusammenfassenden Betrachtung der Gemälde nach Komposition, Farbe, Raumdarstellung und der Beziehung aller formalen Darstellungsmittel zu Motiv und Auffassung im Marinebild hätte sich ohne weiteres eine strengere Scheidung für den zweiten Teil des Buches ergeben. Wo es sich um die Farbe handelt, wechselt Willis gleich in der Einleitung seinen Standpunkt. „Innerhalb der drei genannten Phasen aber ist eine vierfache Wandlung des koloristischen Empfindens zu bemerken. Die historische Marine setzt zu Beginn des Jahrhunderts mit der vollen Herrschaft der Lokalfarbe ein. Während sie an der altertümlichen Buntheit noch lange festhält, macht sich Schritt für Schritt mit der Entwicklung des Stimmungsbildes eine immer monochrom werdende Richtung des grauen Tones geltend, die in den fünfziger Jahren zur Reaktion führt. Die Lokaltöne entfalten wieder ein reicheres Leben, das bei den extremen Vertretern des Effektstückes und der Vedute oft unangenehme Wirkungen erzeugt, bis schließlich eine zweite, fadere Tonigkeit das Jahrhundert beendet.“ Hier ist also den fünfziger Jahren ganz richtig eine entscheidende Stellung eingeräumt. Nun handelt es sich aber nicht nur um Änderungen der Farbe, sondern die gesamte Bilderscheinung gewinnt gegenüber der Zeit „des grauen Tones“ einen andern Charakter. Die fünfziger Jahre bezeichnen den Beginn des wichtigsten Abschnitts in der Geschichte der holländischen Malerei. Diese Linie ergibt sich auch in der Behandlung der einzelnen Meister des Seestückes bei Willis. Sie durfte daher bei der Disposition des ganzen Buches nicht unbeachtet bleiben. Wenn dann bei solch schärferer Gliederung das Werk von Meistern wie Simon de Vlieger hätte zerlegt werden müssen, so wäre die Bedeutung dieses

Meisters für die Gesamtentwicklung des Seestücks nur um so klarer hervorgetreten. Schließlich hätten dann auch Erscheinungen wie sie die letzten Werke Jan van Goyens bieten, ihre Erklärung gefunden. Van Goyens Haarlemer Meer im Frankfurter Stadel zeigt eine Tendenz zu buntfarbiger Wirkung, im Gegensatz zur impressionistischen Tonmalerei der früheren Werke des Meisters. Ein anderes Seestück aus der Sammlung der Grafen Blondoff (bei Willis nicht erwähnt) zeigt gar im Hochformat eine klassisch streng behandelte Raumkomposition ganz in der Art wie sie später bei dem jüngeren van de Velde auftritt und ist 1655 datiert (Trésors d'Arts en Russie 1905). Das Frankfurter Bild entstammt dem Todesjahre van Goyens 1656 (nicht 1655). Beide Gemälde des alternden Meisters zeigen sich also beeinflusst von jener Entwicklungsphase des Seestücks, die zu Beginn der fünfziger Jahre durch die prächtigen Schöpfungen Simon de Vliegers und Jan van de Cappelles eingeleitet werden, und es ist interessant zu sehen, wie die neue Bilderscheingung doch noch den ausgeprägten Stil van Goyens zur Anpassung und zur Aufnahme neuer Bildwerte zwingt.

Die zahlreichen und schönen Lichtdrucke, die dem vorzüglich ausgestatteten Buche beigegeben sind, vermitteln eine ausgezeichnete Übersicht über alle Erscheinungen der niederländischen Marine-malerei von dem bekannten Seestück aus den Heures de Turin bis zu den Seestürmen des Ludolf Bakhuysen. Der Verfasser hat die Bilder mit großem Geschick ausgewählt und erfreut durch manches weniger bekannte und wenig beachtete Stück. Besonders bemerkenswert die eigenartige Votivtafel der Heringsfischerin in der Kirche zu Maaßluis.

Hans Jantzen.

**M. LIEFMANN, Kunst und Heilige.** Ein ikonographisches Handbuch zur Erklärung der Werke der italienischen und deutschen Kunst. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1912.

Franz Wickhoff hat einmal die Lehre von der Gleichgültigkeit des Inhalts der Kunstwerke für den Beschauer eine Schusterästhetik genannt und gefordert, daß gerade bei italienischen Kunstwerken nie an die „Bestimmtheit des Inhalts“ vergessen werde. Werke, die das romantische 19. Jahrhundert für poetische Stimmungsbilder hielt, die oft gerade diesem Umstand ihre Popularität verdanken, erweisen sich als Illustrationen bestimmter Stellen aus den literarischen Erzeugnissen der verschiedensten Epochen, spälateini-

schen Mythologien, altfranzösischen Gedichten, religiösen Poesien, als künstlerische Bewältigungen eines bestimmten geistigen Inhalts. Und selbst bei einem Bilde wie bei der nur allzu beliebten „Venezianerin“ von Salvoldo im Kaiser Friedrich-Museum scheint mir die Untersuchung der Frage, ob der Künstler auch hier eine heilige Magdalene darstellen wollte, nicht überflüssig. Die rein formalistische Betrachtungsweise, die bei der modernen, jeder geistigen und geistlichen Bildung entledigten Kunst berechtigt ist, wird auf die alte Kunst angewandt jedem historischen Verstand als verfehlt erscheinen.

Die Voraussetzung zu einer gegenständlichen Betrachtungsweise der alten Kunst ist aber die Kenntnis eben jener literarischen Grundlage. Diese fehlt heute so gut wie vollkommen selbst bei dem bedeutsamsten literarischen Erzeugnis aller Zeiten — der Bibel. Man macht die erstaunliche Erfahrung, daß die Majorität unter den Gebildeten, die sich schämen würde, Shakespeares Dramen oder Goethes Gedichte nicht zu kennen, mit den Geschichten des Alten oder Neuen Testaments keineswegs vertraut ist, geschweige mit den Einzelheiten der christlichen Mythologie und Legende. Wenn der Autor es nun unternimmt, diesem Mangel abzuhelfen, so muß gleich vorausgeschickt werden, daß er sich in keiner Weise an den wissenschaftlichen Benutzer wendet, sondern, wie die Ankündigung des Verlags sagt, eine „Ergänzung zum Baedeker“ bieten will, sich also damit bloß dem interessierten Laien zum praktischen Gebrauch empfiehlt. Damit ist der Maßstab für seine Beurteilung gegeben, da er sich so jeder wissenschaftlichen Ambition für ledig bekennt.

Der Anlage nach ist das Buch als eine bloß verbesserte Nachahmung einer bestimmten Gattung älterer ikonographischer Handbücher anzusehen, von denen es auch die lexikalische Form übernommen hat, und von denen es vielleicht nur die Verschwommenheit des wenig glücklich gewählten Haupttitels unterscheidet. Wohl das älteste dieser Gattung ist die 1834 in Berlin erschienene „Ikonographie der Heiligen“ von J. v. Radowitz. Diese besteht aus einem Verzeichnis der Heiligen und ihrer Attribute in alphabetischer Reihenfolge, ferner aus Listen der christlichen Embleme und Symbole, der Patrone der Künste, Gewerbe usw., Länder und Städte. 1843 erschien anonym in Hannover ein Büchlein von A. von Münchhausen, betitelt „Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet“. Die erste Vereinigung dieser beiden alphabetischen Reihen bot die „Ikonographie Gottes und der Heiligen“ von Wessely, Leipzig 1874. Sie be-

steht aus drei Teilen: I. Die Heiligen und ihre Attribute, alphabetisch geordnet mit Angabe berühmter Darstellungen in der Kunst. II. Die Attribute und ihre Heiligen. III. Das Patronat. Denselben Typus vertritt das erst 1898 in Ulm erschienene alphabetische Nachschlagebuch von Pfeleiderer: „Die Attribute der Heiligen“. Die alphabetische Liste der Heiligen ist hier als Register dem Hauptteile angegliedert. Auch die große „Christliche Ikonographie“ von Detzel schließt sich in ihrem zweiten Band: „Die bildlichen Darstellungen der Heiligen“ 1896 an dieses Schema an. Hier ist wieder die alphabetische Reihe der Attribute als Anhang der alphabetischen Liste der Heiligen beigegeben. Einen anderen Typus hingegen vertreten die französischen Ikonographien, bei denen eine sachliche Einteilung vorwaltet (Crosnier, Cloquet, Grimouard). An den Typus dieser Handbücher schließt sich das vorliegende aufs engste an und übertrifft sie nur durch die größere Ausführlichkeit in der Wiedergabe der zugrundeliegenden Geschichten und Legenden bei anerkannter Klarheit und Knappheit der Erzählung. Als Quelle ist meist nur die Bibel angegeben. Doch vermißt man auch bisweilen diese Angabe wie z. B. S. 153 bei dem Artikel Hiob, von dem es etwas primitiv heißt: „Er war ein reicher Hirtenfürst usw.“. Obwohl die Forderung nach einer durchgängigen Aufzählung und kritischen Würdigung der Quellen vielleicht eine zu weitgehende wäre, wird sie sich bei dem nur einigermaßen wissenschaftlich denkenden Benutzer doch in vielen Fällen von selbst einstellen. So schiene mir die Nennung der *Legenda aurea* des *Jacobus de Voragine* oder die der apokryphen Evangelien (z. B. bei „Joachim und Anna“), aus denen mindestens ebenso reich geschöpft ist wie aus den beiden Testaments, sehr nützlich. Sie hätte ja einfach durch eine Sigle erfolgen können und wäre wichtiger als die überflüssige Erklärung von Namen wie „St. Hilarius, griechisch = der Heitere.“

Die Folge der kritiklosen Wiedererzählung ist, daß alle Geschichten, namentlich für den laienhaften Benutzer die gleiche naive Realität zu besitzen scheinen. Die mythische, mit der Oedipuslegende verwandte Jugendgeschichte des Judas Ischariot oder die alttestamentarische des Hiob wird nicht anders erzählt als die historisch gesicherten Daten aus dem Leben einer historischen Persönlichkeit wie des hl. Ignatius von Loyola.

Hand in Hand damit ginge die Forderung nach einer kurzen zeitlichen und lokalen Begrenzung der Verehrung bestimmter Heiliger, besonders bei Gleichnamigkeit, umso mehr als der Ansatz dazu

ohne dies gemacht wird. Eine Patronatsliste wäre eine erwünschte und gar nicht einmal neue Ergänzung, da sie bei keinem der älteren Handbücher fehlt. Auch die typologischen Bemerkungen sind mehr zufällig als systematisch eingefügt. — Eine sehr naheliegende Forderung wird vom Autor bereits im Vorwort abgelehnt. Sie erscheint mir aber dennoch nicht nur berechtigt, sondern auch ohne wesentliche Belastung des Buches durchführbar: es ist die nach der Anführung der monumentalen Quellen d. h. der Kunstwerke selbst, besonders dort, wo sie auch die Hauptquellen sind. Eine Vollständigkeit wäre ebenso unmöglich als zwecklos. Aber die Zitierung besonders berühmter, typischer oder prototypischer Beispiele sogar noch knapper als in dem immer noch handlichen Band von Wessely schiene mir erst jene Beziehung zwischen dem Buch und den Kunstwerken für den Laien herzustellen, welche die Gewähr bietet, daß die Angaben des Buches richtig verstanden werden. Eine natürliche Illustration wäre damit gegeben, die jetzt eigentlich ganz fehlt. Wer z. B. die Darstellung der Gründung der Basilika *Liberiana* (*S. Maria ad nives*) nie gesehen hat, wird sie aus der Erzählung der Legende des Papstes *Liberius* wie sie S. 184 zu lesen ist, nie erkennen, geschweige sich vorstellen können. Dies nur als ein zufälliges, durchaus nicht als das prägnanteste Beispiel.

Im einzelnen scheint mir die Durchführung nicht ganz exakt. Als Resultat einiger Stichproben sei erwähnt, daß z. B. bei dem Artikel der hl. *Maria Egyptiaca* gerade die populärere Form der Legende von den wunderbar gewachsenen Haaren fehlt. Bei *Gregor dem Großen* wird zwar die Legende von der Gerechtigkeit des *Trajan* erzählt, bei den Attributen des Heiligen aber nicht erwähnt, daß er auch mit dem aus dem Fegefeuer herausragenden *Trajan* dargestellt wird (*Michael Pacher*) usw. Dies sind jedoch Bagatellen, welche den Zweck des typographisch nett ausgestatteten Büchleins kaum beeinträchtigen werden. Als neuerlicher Ausdruck einer Reaktion gegen die duselige Betrachtungsweise der alten Kunstwerke, die sich mit dem Erleben farbiger oder linearer Sensationen für befriedigt erklärt, ist es ebenso zu begrüßen wie als ein Präventivmittel gegen Irrtümer wie es der eines Herrn aus der Provinz war, der neulich im *Kaiser Friedrich-Museum* vor dem Pfeildurchbohrten hl. *Sebastian des Liberalen* da *Verona* durch eine bedauerliche Verwechslung der Nummern seiner stauenden Familie aus dem Katalog vorlas: „Tizian, Selbstporträt des Künstlers“, und diese seltsame Darstellungsform aus den merkwürdigen Kulturzuständen jener Zeit zu erklären suchte. *Georg Sobotka*.

**PAUL KAUTZSCH, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen u. seine Schule. Mit 75 Abb. auf 20 Tafeln. Leipzig 1911. Verlag von Klinkhardt & Biermann. (96 S.)**

Die Hallesche Dissertation des Verfassers vom Jahr 1911 liegt diesem Buch zugrunde. Ausgehend von einigen urkundlichen Nachrichten über den Meister, besonders den ihm durch Erzbischof Albrecht erteilten Freiheiten, und von den Kreuzigungsgruppen in Frankfurt und Mainz, die schon seit der Entdeckung Battenbergs als Arbeiten Backoffens oder seiner Werkstatt gelten konnten, versucht K. das ganze Werk Backoffens und seiner Schule zusammenzustellen.

Ein Hauptergebnis der gründlichen und scharfsichtigen Untersuchung ist die Zuweisung des Henneberg-, des Liebenstein- und des Gemmingendenkmals im Mainzer Dom an Backoffen. Bekanntlich war gleichzeitig Dehio zu demselben Ergebnis gelangt. Es gründet sich bei K. nicht allein auf stilistische Kriterien, sondern zugleich auf Prüfung des Steinmaterials (Eifeltuff aus der Gegend von Laach für die Figuren bevorzugt); auch die durch die erwähnten Urkunden dem Meister verliehenen erzbischöflichen Vergünstigungscheine dafür zu sprechen. Übereinstimmend haben K. und Dehio ferner das Luterndenkmals in Oberwesel dem Meister zugesprochen und mehrere Werke als Arbeiten seiner Schule erkannt: außer der Kreuzigungsgruppe bei der Mainzer Ignazkirche das Gutensteindenkmals in Oberwesel, die Thomasgruppe im Mainzer Dom, die Halleschen Apostel. Dagegen lehnt K. einiges andere, das Dehio mit der Backoffen-Werkstatt in Verbindung zu bringen geneigt war, ab; die Verwandtschaft des Rothenburger Marienaltars mit den Werken Backoffens erklärt er aus einer gemeinsamen Abhängigkeit von Riemenschneider. Er führt dafür eine große Anzahl von Stein- und Holzskulpturen als eigenhändige oder als Werke der Schule ein: überzeugend für mich die Kreuzigungsgruppen von Hattenheim, Eltville und Oberwesel, die bereits von K. Simon erkannten Holzskulpturen der hl. Barbara und Margareta, vielleicht auch das Grabmal des Reyffenberg in Cronberg.

Die Übereinstimmung in Einzelheiten der architektonischen Ausstattung scheint mir weniger beweiskräftig für die Identität der Hand oder der Schule. Ich glaube, K. unterschätzt die Leichtigkeit, mit welcher solche Motive, wenn sie an so hervorragender Stelle wie im Mainzer Dom einmal aufgetreten sind, Allgemeinbesitz, eine Art Mode werden. Aber wenn auch die kritische Nachprüfung manche von K.

hier eingereichte Skulptur aus dem Werk Backoffens und seiner Schüler wieder streichen wird, behält doch die Formenanalyse, die K. im einzelnen vornimmt, und seine Gruppierung des ganzen, zum großen Teil bisher unbeachteten Materials, ihren Wert.

Kautzsch läßt den Meister aus der Werkstatt Riemenschneiders hervorgehen. Er sieht ihn in den frühesten Arbeiten, die ihm zugeschrieben werden können, in der Kreuzigung von Eltville und im Henneberg-Denkmal († 1504), noch sehr abhängig von Riemenschneider, er nimmt im Liebenstein-Denkmal († 1508) ein Sich-los-reißen vom Einfluß des Lehrers wahr, das erst im Gemmingen († 1514) zu einem ganz selbständigen, persönlichen Stil geführt habe. Aber sind die Anklänge an den Würzburger Meister in dem Werk von Eltville und im Henneberg wirklich derart, daß sie ein Schulverhältnis beweisen? Sind sie nicht vielmehr nur eine vorübergehende Erscheinung in der Entwicklung Backoffens, die Folge eines starken Eindruckes, den er von einem Werk Riemenschneiders empfing? Gerade in Eltville, die mehr als anderes an den Würzburger erinnert, scheint mir dafür zu sprechen. Es ist überdies nicht recht glaubhaft, daß ein Künstler von so eigenartiger Kraft, wie sich Backoffen jedenfalls im Gemmingendenkmal erweist, es solange im Gefolge eines anderen ausgehalten und erst im Alter seinen eigenen Stil gefunden haben soll.

Eine Beziehung Backoffens zu der älteren Mainzer Kunst erkennt K. nur in der deutlichen Anlehnung der Anlage seiner Grabmäler an frühere Werke des Mainzer Doms, in der auch von Dehio beobachteten Abhängigkeit des Christuskopfes der Thomasgruppe von dem Lünettenrelief über dem Ostportal des Domes und in Backoffens entwickeltem Gefühl für die schön bewegte Linie (S. 24 f., 51). Ich meine auch für das außerordentlich weiche und malerische Formgefühl, das besonders das Hauptwerk, das Gemmingen-Denkmal auszeichnet, bieten ältere mittelrheinische Werke wie das Daundenkmal in Mainz und die Anbetung der hl. drei Könige an der Frankfurter Liebfrauenkirche eher eine Vorstufe als andere Schulen.

Kautzsch hat bei der Kreuzigungsgruppe des Frankfurter Peterskirchhofs die sehr symmetrische Anlage bemerkenswert gefunden. Noch mehr verdient beim Gemmingen und in der Thomasgruppe der ungewöhnlich tektonische Wille Beachtung, der die reiche Bewegung durch große Richtlinien straff zusammenfaßt: er ist ein hervorstechender Zug der mittelrheinischen Kunst. K. betont die starke Ausprägung des Persönlichen in den Werken

Backoffens: auch dazu war die Luft am Mittelrhein besonders günstig; ich erinnere nur daran, daß gleichzeitig mit Hans Backoffen Matthias Grünewald in Mainz arbeitet. Noch eine Einzelheit: die kniende Haltung der Verstorbenen, die K. als eine Neuerung Backoffens ansieht, ist bereits für das Ende des 14. Jahrhunderts durch das Siegfriedzum Paradies-Denkmal in Frankfurt zu belegen.

Kurz es fehlt nicht an Anhaltspunkten, um die Quellen seiner Kunst in seinem Wirkungsgebiete zu suchen, am Mittelrhein selbst. Für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hat mittlerweile die weitblickende Forschung Pinders den Mittelrhein gerade im Verhältnis zu Würzburg als den gebenden Teil erwiesen.

Kautzsch hat ausdrücklich nur eine „grundlegende Materialsammlung“ geben wollen. Diesen Dienst erfüllt sein Buch in vollem Maße, auch durch die reiche Beigabe an Abbildungen, die alles nachzuprüfen ermöglichen, und durch die übersichtliche Zusammenstellung der Maria- und Johannesfiguren der Kreuzigungsgruppen. Friedrich Back.

### WERNER WEISBACH, Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Bd. II. Berlin 1911. (Grote.)

Die Ablehnung, die ich schon gegen den ersten Band dieses Werkes an dieser Stelle (III. Jahrgang, S. 442) ausgesprochen habe, muß ich hier noch stärker betonen. Daß der Verfasser auch auf diesen Band viel Mühe und Studium verwandt hat, sei von vornherein anerkannt, wie auch die Ausstattung des Werkes wieder viel Freude macht. Aber auch dieser Band beweist, daß es heute nicht mehr möglich ist, ein kunstwissenschaftliches Thema zu behandeln, ohne die Grundlage einer klaren geschichts- und kunstphilosophischen Anschauung. Sonst versagt man selbst da, wo der Verfasser noch am ehesten etwas zu leisten scheint, im Descriptiven.

Der Verfasser mag Recht haben, daß wir im Laufe der Geschichte nicht Fortschritte, sondern „Wandlungen, Strebungen“ sehen. Und der Satz, daß „Kunstentwicklung das In-die-Erscheinung-Treten künstlerischer Probleme“ ist, ist so selbstverständlich wie unschön. Aber was ist mit alledem gesagt? Wir vermissen hier die Erkenntnis, daß die geschichtlichen Erscheinungen nicht tote Tatsachen, sondern Ausdrucksformen des menschlichen Geistes sind und daß zu diesen Ausdrucksformen auch die künstlerischen Erscheinungen als die wichtigsten und charakteristischsten ge-

hören. Es ist allerdings gewagt, das Wort Impressionismus auf einen ganzen Kulturkomplex anzuwenden, aber sicher ist, daß die impressionistische Kunst die Erscheinungsform eines ganz bestimmten, durch viele Symptome faßbaren Kulturgeistes ist. Auf Grund dieser Geschichtsauffassung würden auch wir den Begriff der Entwicklung im materialistischen Sinne, den der Verfasser so sehr fürchtet, vermeiden und kämen doch zu einer Erkenntnis innerer Zusammenhänge, die dem Verfasser fehlt. Was er gibt, ist nur eine Aufzählung der Tatsachen, aber es fehlt das geistige Band. Wir vermissen jede Betonung der großen Wendepunkte, eintönig folgt ein impressionistischer Künstler dem anderen, oft nicht einmal in der entwickelungsgeschichtlich richtigen Reihenfolge (wenn z. B. Cézanne vor den Neoimpressionisten erscheint), und an der entscheidendsten Stelle der modernen Kunstentwicklung, da wo bei Cézanne und van Gogh die Wendung zum Expressionismus eintritt, geht die Fahrt ruhig unter der Flagge des Impressionismus weiter. Das liegt aber eben an jenem Fehler, daß bei dem Verfasser über die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Probleme und kunstpsychologischen Vorgänge Unklarheit herrscht. Überall in dem Buche spukt noch die Nachahmungstheorie, die Idee, daß es eine besondere Art von Künstlern gibt, die danach streben, die Dinge „möglichst exakt in Einklang mit der Wirklichkeit darzustellen“ (S. 293) oder deren Ziel „ein in realistischem oder (!) naturalistischem Sinn formales Abbild ist“, während eine andere Gruppe von Künstlern „den ästhetischen Schönheitswert herauszuarbeiten“ sucht. Hierzu käme dann nach Weisbach die dritte Gruppe, nämlich die Impressionisten, die die Dinge momentan und in ihrer Beziehung zur Umgebung auffassen. Was dem Verfasser hier vorgeschwebt hat, sind die verschiedenen Kunstanschauungen, wie sie Worringer mit den Begriffen Einfühlung und Abstraktion so klar ausgeprägt hat, und die Aufgabe eines Werkes über den Impressionismus wäre es gewesen, zu untersuchen, wie sich die impressionistische Anschauungsweise zu jenen beiden verhält, ob sie vielleicht mit einer von beiden teilweise zusammenfällt, oder ob sie eine neue Art für sich ist, schließlich welche geistige und seelische Verfassung eines Volkes oder Künstlers dieser Kunstanschauung entspricht. Vor allem aber wären dann die verschiedenen Arten des Impressionismus zu den verschiedenen Zeiten herauszuarbeiten und diese Unterschiede zu erklären gewesen.

Das sind Untersuchungen, wie sie der Analyse der einzelnen Künstler und Werke notwendig hätten



vorausgehen müssen. So aber schwankt die Analyse immer zwischen richtig Geahntem und falsch Dargestelltem hin und her. Infolgedessen ist es sehr schwer, aus diesem Buche von der Eigenart einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit ein klares Bild zu gewinnen. Als ein Beispiel möge die Analyse van Goghs dienen. Der Verfasser ahnt hier van Goghs Streben nach Stil und deutet das Wesen seiner Kunst ganz gut an, wenn er sagt: „Die durch Vereinfachung auf ein Höchstmaß von Ausdruck und Eindringlichkeit gebrachte Form ganz aus der Farbe heraus erstehen zu lassen, das ist für ihn das große Problem“ (S. 226). Aber dazwischen führt er Begriffe ein, die diesem Wesen völlig entgegengesetzt sind. So faßt er die Veränderungen, die van Gogh mit den Formen der Dinge vornimmt, als „Übertreibungen“ auf und läßt hier wieder jene Nachahmungstheorie hervortreten, die allzu sehr das dargestellte Objekt mit der Darstellung vergleicht. Denn jene Veränderungen sind nicht Übertreibungen der Naturform, sondern sind Gestaltungen der seelischen Zustände des Künstlers. Gänzlich irreführen aber muß es, wenn der Unterschied seiner Kunst gegen die der Impressionisten mit den Worten bezeichnet wird: „Er sah ornamentaler als die Impressionisten“. Denn dieser Kunst, die in jeder Beziehung ihr Gesetz in der Seele des Künstlers hatte und nicht außerhalb, lag nichts ferner, als das Ornamentale. Und wenn van Gogh selbst von einer Ausführung großer monumentaler Werke, gemeinsam mit anderen Künstlern, träumte, so ist auch hier wohl nicht an „dekorative Aufgaben“ in der Art der Renaissance zu denken, sondern an eine Kunst, die trotz ihrer Einfügung in einen architektonischen Organismus selbständige Ausdruckskraft bewahrt, eine Kunst, zu der wir in Hodler nur erst Anfänge besitzen. Es zeigt sich hier auch, wie leicht man irreführt wird, wenn man nicht vorsichtig genug eigene Aussprüche der Künstler über ihre Kunst verwertet.

Ich habe die Analyse van Goghs etwas ausführlicher kritisiert, weil sie mir für die Methode des Verfassers — oder für seinen Mangel an Methode — besonders charakteristisch erscheint und weil sich hier die behaupteten Mängel des Buches besonders deutlich zeigen. Die Schwierigkeit, dem Buche nahe zu kommen, wird noch dadurch vermehrt, daß das kunstwissenschaftlich Wesentliche überall durch das Historisch-Anekdotische, durch Mitteilung von allerlei Dingen, die mit der Kunst nichts zu tun haben, verdrängt wird. Und dazu kommt dann noch der oft geradezu unerträgliche Stil. Wenn Sätze vorkommen, wie der folgende: „Wo es sich

um eine sich nur einem empfundenen einfachen Natureindruck anpassende Veranschaulichung handelt“ (S. 48) oder Journalistika wie: „Welche Ausdrucksfähigkeit, welchen Charme, welche Pikanterie besitzt diese Strichführung!“ (S. 10) — (und eine große Anzahl ähnlicher Proben ließen sich anfügen) — so muß man schließlich trotz manchem Guten das Buch zu jenen übrigen legen, die nicht der Wissenschaft dienen, sondern einem anspruchsloseren Publikum.

Kurt Freyer.

**JULIUS von SCHLOSSER, Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vliese. Im Auftrage des hohen Oberstkämmereramtes Sr. K. und K. Apost. Majestät herausgegeben. 2 Tafeln in Farbendruck, 3 Doppeltafeln und 26 einf. Tafeln in Lichtdruck. Wien 1912. Verlag von Anton Schroll & Co.**

Dieses Werk stellt die erste eigentliche Publikation der bedeutenden Stickereien dar und bietet in seiner knappen Sachlichkeit und seinem inneren Reichtum ein Muster für die Form, in der „handgerechtes Material für eindringende wissenschaftliche Arbeit“ dargeboten werden sollte. Der Text hält sich bescheiden zurück und beschränkt sich auf die Mitteilung des Tatsachenbestandes: den historischen Notizen folgt die Beschreibung der Tafeln, die nur die Bestimmung der dargestellten Personen und eine kurze, möglichst sinnliche Farbenangabe bringt. Die historischen Notizen betrachten, vom Allgemeinen ausgehend, Technik, Stil und Herkunft und Geschichte der Paramente. Der Schatz ist eine chapelle entiere, bestehend aus Antependium und Rückklaken für den Altar und aus der Casula, den beiden Levitengewändern und den drei Chappes für den zelebrierenden Priester und die Assistenz. Sie sind ganz gestickt, in Plattstich (für die Fleischteile) und in der nach ihnen benannten burgundischen Technik. Sehr glücklich ist hier im Text der Hinweis auf das translucide Email auf Gold und Silber seit dem 14. Jahrhundert und auf die wohl von ihnen angeregten Gold gehöhten Miniaturen Fouquets.

Die außerordentliche Bedeutung der Stickereien liegt in ihrem Zusammenhange mit der großen Kunst, mit der Malerei, und es erscheint wunderbar, daß sie bisher nur von zwei Historikern eingehender nach ihrem Stil untersucht worden sind. — Aus welcher Malerschule sind die augenscheinlich sehr getreu in der Technik der Stickerei wiedergegebenen Kartons hervorgegangen? Waagen unterscheidet in seinen Kunstdenkmälern in Wien

(1862) vier Hände. Für die Kasel Jan van Eyck; in den Chappes sieht er den Stil Rogiers van der Weyden; in den Levitenkleidern erkennt er eine dritte Hand, und in Antependium und Dossale einen „vierten und höchst ausgezeichneten“ Meister.

Diese hat Dvořák in seiner Untersuchung über das „Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck“ als Arbeiten eines Stillisten des 14. Jahrhunderts in der Richtung des André Beauneveu bestimmt, und an dem französischen Einflusse hält Schlosser fest, wenn er auch die Arbeiten später als Beauneveu setzt. Johannes und Marienmantel weisen nach Dvořák auf den Stil Huberts van Eyck, Kasel und Dalmatiken auf Jan, der Christumantel dagegen auf eine andere lokale Schule, etwa Tournai oder Lille.

Nicht aus der flandrischen Genter Schule der van Eycks, sondern aus der von Waagen und Dvořák für den Christumantel erkannten und mit der älteren französischen Richtung zusammenhängenden Schule von Tournai sind nach Schlosser die einer gemeinsamen Werkstatt entstammenden Priestergewänder hervorgegangen — mit Ausnahme der Kasel. Dieses — später und vielleicht erst in der Zeit Philipps des Schönen überarbeitete — Stück verrät eine andere Art, in der möglicherweise Zeit und Stil des Hugo van der Goes zu sehen ist.

Die Zuweisung an das wallonische Flandern findet eine kräftige Stütze an der Geschichte und Herkunft des Paramentenschatzes. Schlosser hat das große Verdienst, zuerst auf die Urkunden selbst zurückgegriffen zu haben; in dem ältesten, nach dem Tode Karls des Kühnen 1477 aufgenommenen Inventar der Trésorerie des Toisonordens fand er den Schatz vollständig verzeichnet. Damit hat sich die alte, aus den Niederlanden stammende Tradition über seinen Ursprung, die leichten Herzens und ohne weitere Untersuchungen von der Wissenschaft über Bord geworfen wurde, glänzend bestätigt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Herstellung noch in die Jahre des Gründers, Philipps des Guten, fällt, zwischen 1429 und 1467. — Aus den Inventaren der folgenden Jahrhunderte geht hervor, daß die Paramente ununterbrochen in ihrem Ursprungslande blieben, sie wurden in der Hofkapelle zu Brüssel verwahrt und erst 1797 vor dem Revolutionsheer nach Wien geflüchtet.

Einen weiteren Zusammenhang mit Frankreich hat Schlosser in der großen Heiligenlitanei der Paramente dargelegt: sie enthält vorwiegend nordfranzösische Heilige und darunter die Stadtpatronin Brüssels, die heilige Gudula, und Geneveva, die Stadtheilige von Paris.

Auf Nordfrankreich und das burgundische Flandern weist auch die Technik in ihrem Zusammenhange mit der Hautelisse-Weberei. Denn ihre Zentren liegen seit dem 14. Jahrhundert in Arras und Tournai, und wenn auch Brüssel als Sitz dieser Industrie erst sehr viel später, von 1451 ab bezeugt wird, so ist doch gerade für den in Brüssel ansässigen Rogier eine Verbindung mit dieser Technik beglaubigt. Maler haben den Hautelisse-Wirkern die „patrons“ geliefert, und ebenso auch den Stickern. Einer der hervorragendsten Brodeurs im Dienste der burgundischen Herzöge war Thierry du Chastel aus Paris, ihm zahlte Philipp der Gute Anfang der dreißiger Jahre den ungeheuren Preis von 3750 Livres für zwei Antependien „und es wäre immerhin möglich, daß die anscheinend älteren, durch Thierry nur vermittelten Stücke mit den heute in Wien bewahrten identisch sein könnten“. —

Aus diesem, nur die Hauptsachen wiedergebenden Referat geht die außerordentliche Bedeutung der Publikation für die Kenntnis von altniederländischer Malerei und Kunstgewerbe hervor, hier darf man tatsächlich von einem Mangel reden, dem abgeholfen worden ist.

Leider sind in den vielfigurigen Stücken die Lichtdrucke nicht gleichmäßig gut, die stets wechselnden Valeurs der vielen sehr verschiedenfarbigen Gewandfiguren bieten der Photographie außerordentliche Schwierigkeiten. Einen guten allgemeinen Eindruck der goldschimmernden Farben geben die beiden Farbentafeln, während die größeren Teilaufnahmen aus den Chappes vortrefflich sind.

Schuette.

RICHARD P. BEDFORD, St. James the Less. A Study in Christian Iconography. London 1911. Kl. 4<sup>0</sup>.

Das 56 Seiten starke Heft stellt in übersichtlicher Weise zusammen alles das wenige, was über das Leben dieses Heiligen und seinen Martertod bekannt ist. Ein Kapitel wird seinem Abzeichen, der Keule, ein zweites dem Walkerbaum, ein drittes den übrigen viel seltener angewandten „claves“ des hl. Jacobus minor (Spielzeug-Windmühle, Kreuz, Speer usw.) gewidmet. Die Uneinigkeit und Verwirrung, die bei den alten, noch mehr bei neueren Künstlern, betreffs der Verteilung dieser Attribute vorherrscht, werden angedeutet. Zu jedem Attribut gibt der Verf. als Belege eine Anzahl von Bildern und Bildwerken an. Die Liste ist nie erschöpfend, jedoch ausführlich genug um zu zeigen, in welchen Landstrichen dieses oder jenes Attribut

sich mehr eingebürgert hat. Dabei passiert dem Verf., daß er das Meißner Dombild schlankweg Dürer zuschreibt. Die Verwandtschaft des Heiligen zu Jesus veranlaßt endlich noch ein Kapitel über die Sippschaftsbilder. Sie werden gruppiert in hl. Sippen mit 29 Personen, mit 27 (ohne Ysathar und Susanna) und mit 17 (ohne die Sippschaft Hismaria und Ephraim).

Eine Studie kann man das Heft kaum nennen: dazu bietet es zu wenig neue Forschung. Aber es ist als brauchbare Zusammenstellung, mit seinen 43 in den Text gedruckten Abbildungen, recht willkommen zu heißen. Hans W. Singer.

**ANDRE FONTAINE, Les Doctrines d'art en France: De Poussin à Diderot. Paris, Henri Laurens. Fr. 9.—**

**ANDRÉ FONTAINE, Les Collections de l'académie royale de Peinture et de sculpture. Paris, Henri Laurens. — Fr. 10.—**

Vor bald zehn Jahren gab ein junger, französischer Gelehrter, André Fontaine, unter dem Titel „Essai sur le principe et les lois de la critique d'art“ ein umfangreiches Werk heraus, das nicht nur durch umfassende Belesenheit, durch Beherrschung der ästhetischen Literatur, sondern vor allem durch strenge Methodik und fein geschliffene Vortragsweise in Fachkreisen Beachtung fand. Dieses Buch ist eine der wertvollsten ästhetischen Studien aus neuerer Zeit geblieben. Fontaines jahrelange Tätigkeit als Konservator der Bibliothek der Sorbonne führte ihn dazu, sich noch weiter in die ästhetischen Schriften besonders seines Landes zu vertiefen. Die Frucht dieser Studien ist jene Geschichte der Kunsttheorien, deren Titel oben angegeben worden ist. In diesem Werk ist zum erstenmal versucht worden, die Entstehung der klassizistischen Gesinnung in Frankreich, für die bisher immer Poussin und besonders Lebrun verantwortlich gemacht worden sind, historisch zu ergründen. Fontaine beweist an der Hand der Erstausgaben von Alberti, Armenini und Lomazo, daß die italienischen Kunsttheoretiker schon vor der Ankunft Poussins in Rom klassizistische Ideen verfochten, daß die ganze Doktrin der ersten französischen Akademiker im Keime schon in der 1637 in Amsterdam erschienenen Schrift von Junius „De pictura veterum“ enthalten ist, daß mitten im Zeitalter des Barock gleichzeitig in Paris, Rom, Holland, England, Toulouse und Montpellier in teilweise voneinander unabhängigen Milieus, der

akademische Geist sich erhob, der in der Gründung von Akademien seinen mächtigsten Ausdruck fand. Fontaine hätte sein kluges und geistreiches Buch auch „Die Auffassung der Antike von Junius bis Diderot“ nennen können; denn die Antike steht im Mittelpunkt der hier abgewandelten Kunsttheorien und die Stellung seiner Zeit zu ihr enthüllt uns den Geist einer Epoche. Der Kampf zwischen Rubenisten und Poussinisten, der im 17. Jahrhundert einsetzte, ist auch heute noch nicht endgültig geschlichtet worden. Wellen in einem fast gleichmäßigen Abstand von 50 bis 75 Jahren heben bald die einen bald die andern auf die Höhe einer Zeit, wo sie einen Augenblick der Endgültigkeit erleben, bevor eine neue Entwicklungswelle, Zweifel einer neuen Jugend an den Wahrheiten der Väter, sie wieder unterspült und zu Tal trägt. Fontaine stellt in seinem meisterhaft geschriebenen Werk kleine historische Tatsachen zusammen und baut auf ihnen meisterhaft die Geisteswelt auf, die den dargestellten Epochen Charakter gab. Er ist mißtrauisch gegen alle formelästhetischen Versuche. „Tant qu'on n'aura recours, pour identifier une oeuvre d'art, qu'à l'expérience de l'amateur ou même qu'à l'analyse minutieuse des procédés particuliers de tel et tel artiste, on s'exposera aux plus lamentables erreurs. La critique intrinsèque, chère aux experts et aux marchands, peut mettre sur la voie d'une découverte; elle ne suffit jamais à légitimer“, ist ein Glaubensbekenntnis, das er im Vorwort zu seinem zweiten Buch: „Les collections royale de peinture et de sculpture“ ausspricht. Auch dieses bedeutende Werk läßt alle Vorsüge der vorsichtigen, geduldigen und scharfsinnigen Methode dieses Gelehrten erkennen. Im Textteil behandelt er die Ursprünge der Akademie, die Folgen des Erlasses von 1663, den Lebrun durchsetzte, die Schenkungen und Ausstellungen unter Ludwig XIV., die Entwicklung der Sammlungen im 18. Jahrhundert, das Zeitalter der Revolution und die Aufteilung der Sammlungen im 19. Jahrhundert. Als Anhang ist das Inventar vom Jahre II gegeben mit historischen Anmerkungen zur Geschichte der Bilder vom Verfasser. Dieses hervorragende Werk füllt eine lang gefühlte Lücke in der kunsthistorischen Literatur Frankreichs aus und ist auch darum wertvoll, da es an der Hand des durchgearbeiteten archivalischen Materials mehrere Bilder aus französischem Staatsbesitz neu bestimmt, so u. a. feststellt, daß das Selbstbildnis von Philippe de Champaigne im Louvre nur eine alte Kopie ist, daß das Selbstporträt von Mignard im Louvre von unbekannter Hand gemalt ist usw. Otto Grautoff.

**JOHANNES SIEVERS, Bilder aus Indien. 65 photograph. Originalaufnahmen mit einer Einführung. Verlegt bei Paul Cassirer. Berlin 1911.**

Nur drei Kapitel hat die etwas über 60 Seiten umfassende Einführung dieses vielseitigen Buches, das unter den verschiedensten Gesichtspunkten gerade den Kunstgelehrten interessieren muß: Aus Ceylon, Vom brahmanischen Indien, Muhammedanische Baukunst, so lauten die Überschriften. In jedem dieser Kapitel steckt das Sentiment eines mit künstlerischer Seele suchenden, aufnehmenden und verarbeitenden Geistes: Naturachilderung, die mit dem Wohlklang der Worte den Rhythmus der Empfindung malt, Völkeranalyse, die mit dem Verstande des Kulturmenschen unseres Jahrhunderts in die Psyche des primitiven Naturvolkes hinableuchtet, bewußtes architektonisches Formgefühl, das sich mit Ehrfurcht einem großen künstlerischen Erbe nähert. Sievers, der in erster Linie photographische Bilder von den Eindrücken einer Studienreise durch Indien zusammenfassen wollte, ist unversehens, als er die Bilder textlich in einer Einleitung verarbeitete, zum Mentor der indischen Schönheit geworden, wie wir ihn uns besser gar nicht wünschen könnten. Sein „Bilderbuch“ ist — wenn der Ausdruck zunächst gestattet sein mag — ein Lesebuch für den Kunstfreund im besten Sinne des Wortes, das durch die mit künstlerischem Feingefühl ausgewählten Reproduktionen noch einen besonderen Reiz besitzt. Indien wird — wie jedes ferne und fremde Land — auf den Besucher nach Maßgabe der verschiedenen Temperamente und Sonderinteressen immer anders wirken: Der Globetrotter vom allgewohnten üblichen Durchschnittsniveau berauscht sich am Neuen, an der Meilenentfernung schlechthin, die dies Land von der

Heimat trennt (Bücher solcher Leute gibt es leider en masse), der Jäger sucht die Spuren der urweltlichen Kampfesgenossen, die nur hier im Zweikampf zu stellen sind (Bücher unter dieser Voraussetzung über Indien sind schon eine gar köstliche Lektüre!), der Mensch von künstlerischer Begabung aber, der auch der Alltäglichkeit gegenüber eine gewisse Distanz hat, schreibt Bücher wie Sievers eines kürzlich veröffentlichte. Das hat seinen Wert ebenso sehr durch die vielen feinen ästhetischen Bemerkungen wie durch seinen Stimmungsgehalt und es tut einem wohl, feststellen zu können, daß ein Kunstgelehrter strengster Observanz auch einmal über die Wissenschaft hinaus schreitet, um selbst Künstler zu sein. Was Sievers z. B. über die muhammedanische Baukunst zu sagen hat, bleibt bestehen, auch wenn die schönen Bildbeigaben durch eine bessere Technik überholt sein werden.

G. Biermann.

**ARSÈNE ALEXANDRE, Durand-Ruel, Portrait et Histoire d'un marchand.**

Diese vortreffliche kleine Studie, die im November vorigen Jahres in einer Berliner Zeitschrift erschien, hat Durand-Ruel im französischen Originaltext als kleine Broschüre an seine Freunde verteilen lassen als Dank für die Glückwünsche, die der Veteran der Pariser Kunsthändler zu seinem achtzigsten Geburtstag empfangen hatte. In Frankreich erlauben die Verhältnisse nicht, daß die Tagespresse Aufsätze über Kunsthändler veröffentlicht, da dieselben — auch wenn es sich um Jubiläumsartikel handelt — als Reklameartikel aufgefaßt werden, für die der Verlag Bezahlung fordert. Daher übergibt die Pariser Presse Durand-Ruels achtzigsten Geburtstag mit Stillschweigen. Otto Grautoff.

---

**BERICHTIGUNG.** Zu meiner Studie im Maiheft d. J. „Dürers Selbstbildnisse und ‚konstruierte Figuren‘“ habe ich zu berichtigen, daß E. Heidrich im Rep. für Kstw. XXX, p. 373 nicht die Behauptung aufgestellt hat, daß L. 185 zu Dürers Selbstporträt in München und zur Madonna mit dem Zeisig verwendet sei. E. H. hat nur gesagt, daß die Hand auf Dürers Selbstporträt in dem Madonnengemälde wiederholt sei. Er bemerkte weiter: „Man wird nunmehr auf die bekannten Zeichnungen aus dem Jahre 1506 als nächststehender Vergleich hinweisen müssen; in ihrer Art wird die voraussetzende Studie zu denken sein. Daß aber diese beiden Bildern zugrunde liegende Zeichnung für das Selbstporträt und nicht für das Madonnenbild angefertigt wurde, bedarf keines Beweises.“ Die hier „voraussetzende“ Zeichnung sah Ochenkowski in seiner von mir ebenfalls angezogenen Studie in L. 185. Irrtümlicherweise identifizierte ich in diesem Punkte beide Forscher. Die mir wichtigste Frage hinsichtlich des Heidrichschen Versuches, aus der Hand des Selbstporträts die des Madonnenbildes zu entwickeln, wird natürlich dadurch nicht berührt. Heidrich ist übrigens, laut brieflicher Nachricht, „geneigt“ in der Zeichnung ebenfalls Dürers „eigene Hand“ zu erkennen aber von ca. 1518/19. B. Haendcke.

---

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 11:

GEORG BIERMANN, Die Gemäldesammlung des Baron Herzog in Budapest. (24 Abb., davon 2 auf Tafeln.)

R. KIESER, Ricard und Carpeaux.

Heft 12:

HERMANN VOSS, Antonio Amorosi, der „falsche Spanier“. (9 Abb.)

EMIL HANNOVER, Die Majoliken Veronas. (4 Abb. und 2 Faksimiles.)

WILHELM LESENBERG, Joseph M. Olbrich. Zur Ausstellung seines Nachlasses im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

G. B., Eine wiedergefundene Voltaire-Büste von J. Antoine Houdon. (3 Abb.)

## DIE KUNST.

Heft 9:

ALBERT DRESDNER, Otto Greiner. (20 Abb.)

CURT GLASER, XXIV. Ausstellung der Berliner Sezession. (1 farb. Tafel und 24 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 9:

GEORG BIERMANN, Leo Putz, München. (1 farb. Tafel und 13 Abb.)

KONRAD WEISS, Maria Caspar-Filser, München. (8 Abb.)

JOSEF ADOLF BONDY, Neue Arbeiten von Franz Metzner. (8 Abb.)

## DIE GALERIEN EUROPAS.

Heft 4 (Græco-Heft):

Farbige Reproduktionen:

- Die heilige Familie . . . . .
  - Christus am Ölberg . . . . .
  - Die Entkleidung Christi . . . . .
- } Text von August L. Mayer.
- Christus in den Armen Gott-Vaters, Text von A. de Beruete.
- Bildnis des Kardinal-Inquisitors Don Fernando Niño de Guevara, Text von August L. Mayer.

Heft 5:

Farbige Reproduktionen:

- Francisco Goya, Der Töpferwarenhändler, Text von A. de Beruete y Moret.
- Velasquez, Hofnarr Don Antonio, „Der Engländer“, Text von A. de Beruete y Moret.
- Murillo, Geldzählende Kinder.
- Lorenzo Lotto, Die Vermählung, Text von August L. Mayer.
- Murillo, Heilige Familie mit dem Vöglein, Text von A. de Beruete y Moret.

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 9:

HOLBEIN, Ein Bild von ihm von Herbert Eulenberg.

KARL SCHEFFLER, Berliner Sezession. (18 Abb.)

ROBERT BRÉUER, Die Sammlung Eduard Fuchs. (20 Abb.)

KARL VOLL, Zwei altniederländische Varianten des Feigenblattes.

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 9:

MAX SCHMIDT, Josse Goossens.

WILHELM BODE, Der jüngere Rembrandt, Betrachtungen vor einem Bildnis von Rembrandts Vater. Im Besitz v. Herrn Julius Böhler in München. (1 Abb.)

VALERIAN VON LOGA, Die spanischen Bilder des Königs Carol von Rumänien. (12 Abb.)

FELIX BECKER, Ein neuer Scheibenriss des Hausbuchmeisters. (2 Abb.)

GEORG HERMANN, Hermann Struck. (1 Originalradierung, 5 Abb.)

## ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 3:

A. ALMAYRO CARDENAS, Die Alhambra im Lichte der Kunstgeschichte. Beziehungen zwischen der Architektur Granadas und der nordafrikanischen. (8 Abb.)

Knappe Charakteristik der maygrebinischen Stilmformen.

T. KRYGOWSKI, Polenteppiche. II. (7 Abb.)

Verfasser tritt wieder für den polnischen Ursprung dieser Teppichgattung ein, die neuerdings allgemein persischen Manufakturen zugeschrieben wurden.

T. J. ARNE, Ein persisches Gewichtssystem in Schweden. (17 Abb.)

E. SUPKA, Iskender-Dû'l-Qarnein und Chadhir — Eine Darstellung der Silberschüssel von Klimowa. (2 Abb.)

Es handelt sich um die Darstellung der Himmelfahrt Alexanders d. Gr.

H. GROTHE, Die Kalamkar, ein Erzeugnis des persischen Kunstgewerbes. (4 Abb.)

Es handelt sich um Baumwollstoffe mit zeichnerischen Motiven in Buntdruck.

H. v. WINIWATER, Notes à propos de Harunobu. (9 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 4:

H. G. STRÖHL, Die Wappen der Ordensstifte in Tirol und Vorarlberg. (46 Abb.)

Behandelt das Stift der Augustiner-Chorherren (Neustift), das der Präconstratenser (Witten), die

der Benediktiner (Muri-Gries, St. Gallus, Marienberg, Fiecht, Säben) und der Zisterzienser (Wettingen-Mehrerau, Stams, Mariastern, Mariengarten).

TH. de KULMER, Die Ausstellung der modernen dekorativen Künste im Musée des arts décoratifs zu Paris. (15 Abb.)

H. FISCHER, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten (u. a. Zuwachs der Kais. Kunstsammlungen im Jahre 1911, mit 24 Abb.).

Heft 5:

H. FISCHER, Alte Innenräume österr. Paläste und Schlösser. (12 Abb.)

M. D. HENKEL, Die Sammlung holländischer Fayencen im Rijksmuseum zu Amsterdam. (13 Abbildungen.)

E. KÜHNEL, Persische Kunstforschung.

Besprechung des Werkes von H. R. d'Allemagne, „Du Khorasan an Tays des Buckhtiaris.“

H. UBELL, Neuerwerbungen des Museums Francisco-Carolinum in Linz in den Jahren 1910/11. (21 Abb.)

H. FISCHER, Aus dem Wiener Kunstleben.

## RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 3:

SAC. ACHILLE RATTI, Ancora della „Sacra Famiglia“ di B. Luini all' Ambrosiana. (2 Abb.)

LAURA COGGIOLA PITTONI, Per la ricostituzione dell'opera di Giambattista Pittoni. (15 Abb.)

Bilder in Rovigo (Accademia de' Concordi), Florenz (Raccolta Ceccoli), Venedig (Museo Correr), Verona (Museo Civico). Zeichnungen der Biblioteca Marciana und der Uffizien in Florenz sowie des Museo Correr, Venedig.

ANGELO BELLINI, La pala del Bevilacqua in S. Vito a Somma Lombardo. (Abb.)

UMBERTO GNOLI, Un dipinto di Simone de' Crocifissi. (Abb.)

Schutzmantelbild in der Villa Potenziani zu Ricci.

F. MALAGUZZI VALERI, Un ritratto di van Dyck. (Abb.)

In der Sammlung De Minerbi in Belgisate Ancora di Zanetto Bugotto e de' suoi soci (Abb.) Triptychon der Kirche von Casorate.

fasc. 4—5:

GINO FOGOLARI, Ricordi nella pittura veneziana del vecchio Campanile di S. Marco. (21 Abb.)

Ansichten des Campanile auf Bildern von Paolo Veronese, Tizian, Tintoretto, Bassano, Canaletto u. a.

MAX ONGARO, Come è caduto il Campanile di S. Marco.

LUIGI SERRA, Il Campanile risorto. (18 Abb.)

Geschichte der Neuaufriechtung, illustriert durch Ansichten seines Baues. Geschichte der Loggetta.

EMILIO GUSSALLI, La chiesa di Palo Pignano. (9 Abb.)

EMIL SCHAEFFER, La vendita della Collezione Weber a Berlino. (9 Abb.)

HERBERT COOK — GUIDO CAGNOLA, La Madonna di Münster. (2 Abb.)

Attribution an Bartolommeo Veneto und Vergleich mit einer Madonna und Engel bei Benson, London. — Zuweisung einer Madonna und des hl. Johannes der Sammlung Boszotti, Mailand, an Bart. Veneto.

F. MASON PERKINS, Una „Annunciazione“ di Giovanni della Robbia. (2 Abb.)

In der SS. Annunziata bei Norcia.

## MUSEUM.

Heft 2:

M. MARINELLO, La pintura de Felix Mestres. (Farbtaf., 14 Abb.)

Behandelt einen modernen katalanischen Landschafts- und Porträtmaler.

J. GUDIOL, A propósito del „Textus Argenti“ de la catedral de Vich. (7 Abb.)

Es handelt sich um einen im Jahre 1557 von Antonio Vilareal geschriebenen und 1561 von Sebastian Sitjar mit silbernen Reliefdeckeln verzierten Text.

B. BASSEPODA, Artes decorativas: Platería y joyería. (22 Abb.)

Heft 3:

E. ROMERO DE TORRES, La patria de Valdés Leal. (8 Abb.)

Der Verf. publiziert wichtige, von ihm gefundene Akten, aus denen u. a. hervorgeht, daß Valdés Leal in Sevilla (nicht in Córdoba) 1622 (nicht 1630) geboren wurde.

V. PICA, Valentín y Ramón de Zubiaurre.

M. UTRILLO, Los Zubiaurre. (2 Farbtaf., 26 Abb.)  
Ecos artísticos. (4 Abb.)

## THE STUDIO.

Juni:

T. MARTIN WOOD, The paintings of Wilfried G. von Glehn. (8 Abb. und 2 farb. Taf.)

The Royal Academy Exhibition 1912. (14 Abbildungen.)

A. S. LEVETUS, The Spring Exhibition in Vienna. (18 Abb.)

BARONESS ROSENKRANTZ, Some moderne Illustrations. (2 Abb.)

## L'ARTE.

fasc. 1:

FEDERICO HERMANIN, Un probabile quadro di Gianlorenzo Bernini. (4 Abb.)

Christus und die Samaritanerin in der Galerie Spada zu Rom, bisher dem Baciccia zugeschrieben, von Hermanin den Illustrationen Berninis zu Predigten des Padre Oliva stilistisch in Beziehung gesetzt.

AUGUST SCHMARSOW, Domenico Veneziano. (5 Abb.)

- GIACOMO DE NICOLA**, Una copia di Segna di Tura della Maestà di Duccio. (9 Abb.)  
Im Dome von Massa Marittima.
- MARIO SALMI**, Il Crocefisso di Segna di Bonaventura ad Arrezo. (Abb.)
- ROBERTO PAPINI**, Un rilievo ignorato di Andrea della Robbia. (2 Abb.)  
Gruppe des Raphael und Tobias in der Bibliotheca Roncioniana zu Prato.
- ALBERTO SERAFINI**, Ricerche sulla miniatura Umbra (sec. XIV—XVI). (16 Abb.)
- JOSEPH BRECK**, Una pittura di Neroccio a Rapolano. (Abb.)
- GIULIO SALVADORI**, Un telaio di Giotto. (Documento von 1312.)
- fasc. 2:  
**AUGUST SCHMARSOW**, Domenico Veneziano. (10 Abb.)  
Fortsetzung und Schluß; Begründung der Zuweisung des Freskenschmuckes der Cappella dell'Assunta (Prato, Dom) an Domenico Veneziano.
- ALBERTO SERAFINI**, Ricerche sulla miniatura Umbra (sec. XIV—XVI). (18 Abb.)  
Fortsetzung: Umbrische Miniaturisten vor Pietro Perugino.
- LIONELLO VENTURI**, Saggio sulle opere d'arte a Pietroburgo. (10 Abb.)  
Italienische Gemälde der Renaissance, meist der venezianischen Schule.
- PAUL SCHUBRING**, La collezione Weber di Amburgo. (7 Abb.)

# NEUE BÜCHER .....

**AUGUST SCHMARSOW**, Wer ist Gherardo Starina? Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Renaissance. Verlag B. G. Teubner, Leipzig. Preis geh. M. 2.80.

**JOHANN GEORG**, Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai. Ebenda. Preis kart. M. 3.30.

**RUDOLF HIRZEL**, Plutarch. Das Erbe der Alten. Heft IV. Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Theodor Weicher, Leipzig. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 5.—, in Pergament M. 8.—.

**LÜBKE — SEMRAU — HAACK**, Grundriß der Kunstgeschichte. Bd. III. Die Kunst der Renaissance. 14. Aufl. Preis M. 12.— geb. Paul Neff, Verlag (Max Schreiber), Esslingen.

**MAX DERI**, Versuch einer psychologischen Kunstlehre. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart. Preis M. 5.—.

**LEOPOLD ZIEGLER**, Florentinische Introdution. Felix Meiner, Verlag, Leipzig. Preis M. 4.—.

**LUDWIG GEIGER**, Alexander VI. und sein Hof. Nach dem Tagebuch seines Zeremonienmeisters Burcardus.

**F. BURGER**, Die Schackgalerie, München. Delphin-Verlag, München. Preis M. 3.—.

**H. RÖTTINGER**, Einzelformschnitte des 15. Jahrhunderts aus der Erzherzogl. Sammlung in Wien. Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg. Preis M. 50.—.

**E. VISCHER**, Formschnitte des 15. Jahrhunderts in der Großherzogl. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe. Ebenda. Preis M. 50.—.

**E. HINTZ und K. MOSNER**, Goldschmiedearbeiten Schlesiens: eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten schlesischer Herkunft oder aus schlesischem Besitze. Breslau (Schlesischer Altertumsverein). Preis M. 200.—.

**H. W. SINGER**, Meister der Zeichnung: I. Max Klinger; II. Max Liebermann; III. Franz von Stuck. Verlag Glass & Tuscher, Leipzig. Preis je M. 15.—.

**ADOLF PHILIPPI**, Der Begriff der Renaissance. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Preis geh. M. 4.50, geb. M. 5.50.

**OLGA VON GERSTFELDT — ERNST STEINMANN**, Pilgerfahrten in Italien. II. Auflage. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Preis geh. M. 6.—, geb. M. 7.50, in Leder M. 10.—.

**F. ADAMA VON SCHELTEMA**, Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung. Verlag ebenda.

*Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma Anton Schroll & Co., Wien, über die Werke des Plastikers JOSEF THADDAUS STAMMEL in Admont und anderen Orten († 1765), herausgegeben von Professor Anton Mayr bei, der den Lesern besonders empfohlen sei. — Ferner verweisen wir auf den Prospekt der Firma Klinkhardt & Biermann, Leipzig, über „PILGERFAHRTEN IN ITALIEN“ von Olga von Gerstfeldt und E. Steinmann, welche soeben in 2. Auflage erschienen sind.*

## V. Jahrgang, Heft VII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>I</sup>. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Everaley, Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILIENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: I. V.: Dr. KIESER, 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. — Telephon: 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.



# Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariats handels 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.** Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron. SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

**Frankfurt a. Main.**  
- **Philipp Bode**, *Wasserstraße 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 Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

- **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein**.) Kunstauktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

**Leipzig.** C. G. BOERNER. Kupferstich., Handzeichnungen, Autographen, 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, Einl. ganz. Samml. u. hervorrag. Einzel. Pläcen. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufsch. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.*

## Antiquitäten und Alte Meister

**Berlin.** Thos. Agnew & Sons. Unter den Linden 31<sup>1</sup>. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

- **Gaston von Mallmann.** Anhaltstr. 5<sup>1</sup>. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

- **Galerie Henry Weustenberg** Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

**München.** Julius Böhler, Hofantiquar. Brienerstraße 12. An-u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

- **A. S. Drey**, Hoflieferant, Maximilianplatz 7. 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. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 25. Bücher aus allen Wissensgebieten

**Bonn.** Math. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein**.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600000 Bänden, über welches fachwissenschaftl. Katalogersch.

**Dresden.** v. Zahn & Jaensch, Waisenhausstr. 10. Wir versenden gratis Katalog 287 Zeitalter Napoleons I; Porträts, Schlachtenbilder, Militärkostüme etc. Kat. 289 Jagd- u. Sportbilder u. Literatur. Kat. 240 Kulturgeschichte, Bibliothekswerke. 242 Geschichte, Genealogie. 244 Philosophie.

## HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen holländischer Meister.



Abb. 1. AGOSTINO DE' FONDUTI, Pietà. Tongruppe in S. Satiro, Mailand  
(Eigene Aufnahme)



Abb. 2. AGOSTINO DE' FONDUTI, Fries in der Taufkapelle in S. Satiro, Mailand

Zu: PAUL SCHUBRING, DIE TONGRUPPE DER PIETÀ IN S. SATIRO IN MAILAND





Abb. 3. G. MAZZONI, Pietà. Tongruppe. Modena, S. Giovanni



Abb. 4. NICCOLÒ DA BARI, Pietà. Tongruppe. Bologna, Sa. Maria della Vita

Zu: PAUL SCHUBRING, DIE TONGRUPPE DER PIETÀ IN S. SATIRO IN MAILAND





Abb. 5. FRANCESCO DI GIORGIO, Parisurteil  
Paris, G. Dreyfuss



Abb. 6. DOMENICO PARIS, Tonmadonna  
Wien, Fürst Liechtenstein



Abb. 7/8. FRANCESCO DI GIORGIO, Medaille auf Federigo d'Urbino  
London, Privatbesitz

Zu: PAUL SCHUBRING, DIE TONGRUPPE DER PIETÀ IN S. SATIRO IN MAILAND





Abb. 1. ROGER, Heimsuchung. Turin



Abb. 2. MEISTER DER ULRICHSLEGENDE, Wunder des hl. Ulrich. Augsburg

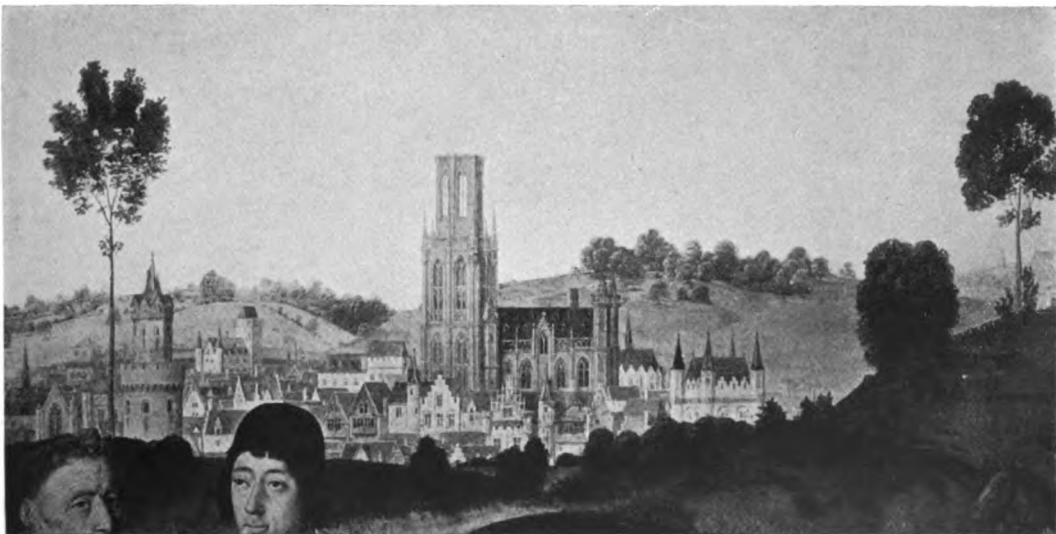


Abb. 3. BOUTS, Abraham und Melchisedeck. München

Zu: AUGUST GRISEBACH, ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS







Abb. 4. FOUQUET, Sposalizio



Abb. 5. FOUQUET, Plünderung des Tempels

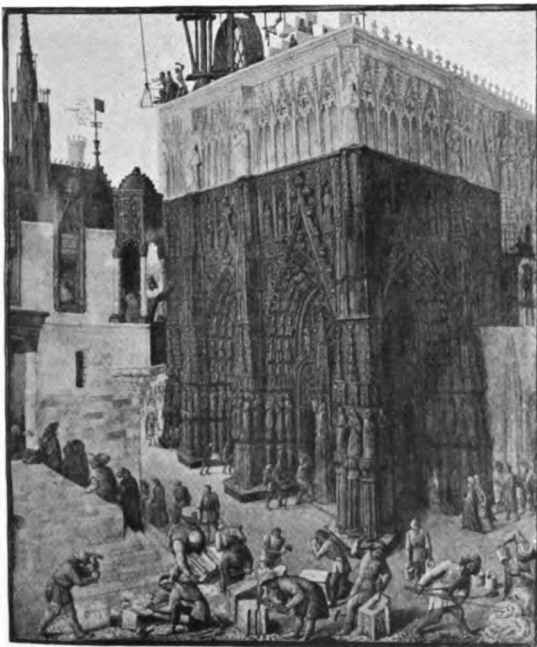


Abb. 6. FOUQUET, Bau des Tempels

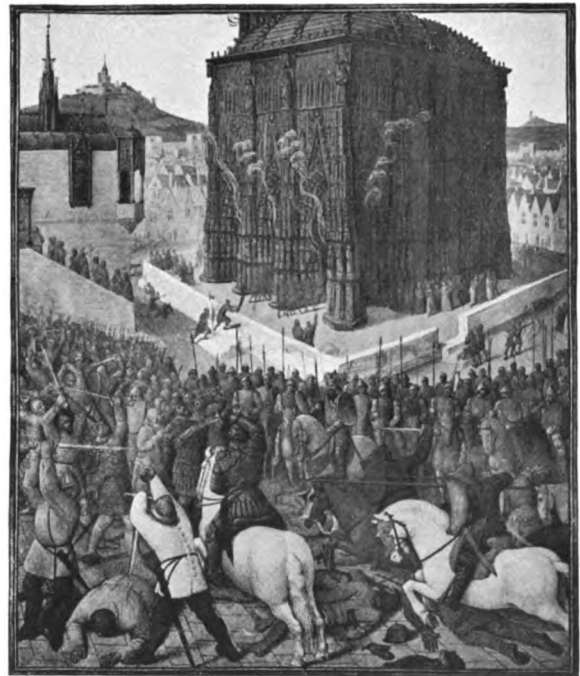


Abb. 7. FOUQUET, Zerstörung des Tempels

Zu: AUGUST GRISEBACH, ARCHITECTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS





Abb. 8. Van EYCK, Die Frauen am Grabe

Sammlung Cook, Richmond



Abb. 9. Holländischer Meister Ende 15. Jahrh., Kreuztragung

Sammlung Kleinberger, Paris

Zu: AUGUST GRISEBACH, ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS





Abb. 10. WOLF HUBER, Allegorische Darstellung. Wien

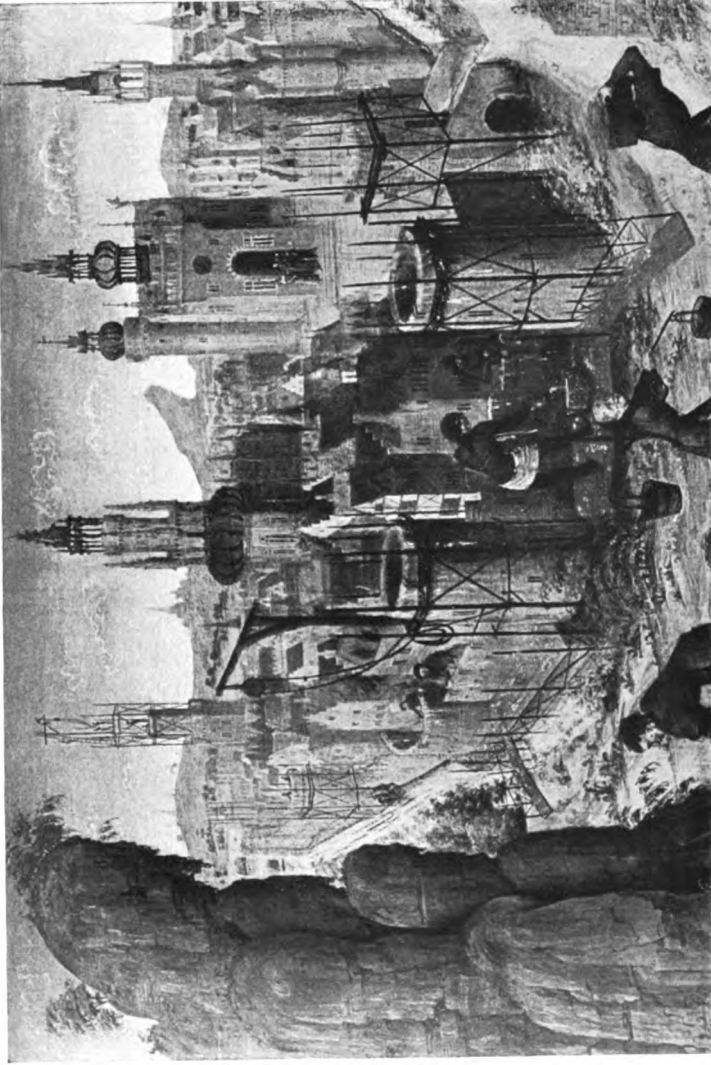


Abb. 11. Brügger Schule um 1450, Belagerung von Jaffa. Wien

Zu: AUGUST GRISEBACH, ARCHITEKTUREN AUF NIEDERLÄNDISCHEN UND FRANZÖSISCHEN GEMÄLDEN DES 15. JAHRHUNDERTS





Abb. 1. MANTEGNA, Madonna mit Heiligen

Vormals Sammlung Weber, Hamburg



Abb. 2. MANTEGNA, Imperator mundi

London, National-Galerie (Sammlung Mond)

Zu: HERMANN UHDE-BERNAYS, DER MANTEGNA DER SAMMLUNG WEBER





# MONATSHEFTE FÜR KUNST WISSENSCHAFT

*J. Basermann*



V. LAHRGANG · HEFT 8 — AUGUST 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 8

### ABHANDLUNGEN

**AUGUST HAHR**, Donatello's Bronze-David u. das Praxitelische Erosmotiv. Zur Donatello-Forschung. Mit 7 Abbildungen auf 5 Tafeln . . . . S. 303

**MAX GEISBERG**, Teigdruck u. Metallschnitt. Mit 3 Abb. auf 1 Tafel S. 311

**HERMANN VOSS**, Venus entwaffnet den Cupido. Ein unerkanntes Hauptbild des Luca Cambiaso. Mit 5 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . S. 321

### MISZELLEN

Über die Abstammung des Veit Stoss (Ettinger) . . . . . S. 323

Ein unveröffentlichter Abel Grimmer. Mit 1 Abbildung auf 1 Tafel (Nasse) . S. 325

### LITERATUR

Friedrich Back, Mittelrheinische Kunst. Beitrag zur Geschichte der Malerei und Plastik im 14. u. 15. Jahrh. (Clemen) . . . . . S. 327

Adolf Zeller, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II. (Meier) . . . . . S. 330

Curt H. Weigelt, Duccio di Buoninsegna, Studien zur Geschichte der frührenaissance Malerei (Hartlaub) . . . . . S. 331

Wilhelm Waetsoldt, Einführung in die bildenden Künste (Derl) . . . . . S. 333

Alfons Diener-Schönberg, Die Waffen der Wartburg. Beschreibendes Verzeichnis der Waffensammlung Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs Ernst Wilhelm von Sachsen-Weimar-Eisenach (Haenel) . . . . . S. 335

W. Eggert Windegg, Künstler's Erdenwallen (Höhn) . . . . . S. 337

W. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrhunderts (Bergner) . . . . . S. 337

Léandre Vaillat, La société du XVIII. siècle et ses peintres (Grautoff) . . . . . S. 338

Maurice Barrès, Gréco et le secret de Tolède (Grautoff) . . . . . S. 338

Rundschau . . . . . S. 339

Neue Bücher . . . . . S. 342

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

# DONATELLOS BRONZE-DAVID UND DAS PRAXITELISCHE EROSMOTIV

ZUR DONATELLO-FORSCHUNG

Von AUGUST HAHR

Mit sieben Abbildungen auf fünf Tafeln .....

Die Bedeutung der Antike für die Ausbildung der Formensprache der Renaissance, vornehmlich was die Bildkunst angeht, ist von gewisser Seite her, wie bekannt, allen Ernstes in Frage gestellt worden. Gewisse der Kunst der Frührenaissance immanente Entwicklungstendenzen sollten allmählich spontan zu der neuen klassischen Blütezeit geführt haben. Hier könne es sich nur um etwas der Antike Wesensverwandtes handeln, um „einen eigenen inneren Entwicklungsgang, nicht um die Folge eines absichtlichen Studiums der alten Fragmente“, meint einer der vornehmsten Verfechter dieses Gedankens<sup>1)</sup>. Wenn so das geringe Verständnis des Quattrocento für die Antike recht schlagend exemplifiziert werden soll, weist man hin auf die schwächtigen Kolonnen und phantasiereichen Kapitäle oder Boticellis „frierende“ Venus, auf seine Flora, seine Nymphen u. a.

Wenden wir uns jedoch der Plastik jenes Zeitalters zu, so nimmt sich die Sache ein wenig anders aus. Es gibt wirklich Quattrocentoskulpturen, die einen unmittelbaren Hauch vom Geiste der Antike verspüren lassen. Wie oft steht nicht gerade das Nackte in dieser Periode der Plastik der Antike näher als der Natur? — Die Lösung des Problems des Nackten hatte man nämlich nahe zur Hand in zahlreichen hellenistisch-römischen Werken, nicht zum wenigsten in Reliefs, und die großen Plastiker gingen wahrhaftig diesen nicht aus dem Wege, ja sie lernten auch den Sinn in der Sprache dieser Vorbilder verstehen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese ständige Wiederkehr zur Antike zu der Offenbarung der „neuen Schönheit“ in der Kunst des Cinquecento beitrug, sowie dazu, daß — neben dem direkten Studium der Antike — die einmal eingeschlagene Richtung von der Entwicklung auch beibehalten wurde.

Donatello, die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit der Frührenaissance, deren bisweilen übertrieben weit gehende Verehrung des Individuell-Charakteristischen mit so leidenschaftlicher Kraft aus mehreren seiner Werke hervorleuchtet, hat — auch er — anbetend vor der Antike gestanden und daher nicht nur gewisse klassische Voraussetzungen empfangen, gewisse Motive, sondern auch — wenigstens in einigen seiner Arbeiten — vermocht, sich das antike Formgefühl anzueignen, vor allem was die Behandlung des Nackten betrifft. Sowohl Linien- wie Formwerte sind von der Welt der Antike in seine eigene Kunstwelt hinübergeströmt. Mit einer seiner Schöpfungen, bei der dieses in hohem Grade der Fall ist, wollen wir uns etwas eingehender beschäftigen.

In seinem Werke „Studier i florentinsk renaissansskulptur“ hat Professor Dr. Osvald Sirén in dem Aufsätze „Antikens betydelse för Ghiberti och Donatello“ lebhaft die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit der klassischen Bildhauerkunst für die Renaissanceeskulptur im allgemeinen und im besonderen für Ghiberti und Donatello betont, für

(1) Wölfflin, „Klassische Kunst“, S. 227 ff. Auch Julius Lange kann nicht genug den Unterschied betonen zwischen dem „antiken Humanismus“ und dem „modernen Humanismus“, der durch die Renaissancemeister vertreten wurde, für die die Reste der antiken Kunst keine Rolle in Ansehung der Herausbildung des neuen Figurenstiles gespielt haben sollen. Vgl. „Menneskefiguren i Kunstens Historie, S. 315 ff.

den „gotischen Liniendichter“ und den rücksichtslosen Realisten und Charakteristiker<sup>1)</sup>. Die Aufgabe war ja sehr verlockend und dem Verfasser ist es gelungen eine ganze Menge von Vergleichen, die Interesse heischen, einzuheimsen. Doch muß billigerweise hervorgehoben werden, daß mehrere der Zusammenstellungen früher schon von anderen Renaissanceforschern vorgenommen worden sind.

Eine der Anregungen des schwedischen Forschers, die die Aufmerksamkeit weiterer Kreise erweckte, ist indessen sein Versuch, Donatellos berühmte Bronzefigur „David“ (im Bargello) mit einem antiken Hermes aus dem Kreise des Praxiteles zusammenzustellen, ein Versuch, der meines Erachtens allerdings nach der richtigen Richtung hinweist, nämlich nach dem umfangreichen Praxitelischen Kunstkreise, aber kaum innerhalb dieses das richtige und entscheidende trifft. Ob die folgenden Zeilen das Problem wirklich lösen, darüber ist es nicht leicht sich positiv zu äußern, aber eine keineswegs unwesentliche Ergänzung einer ausgesprochenen Hypothese, sowie ein Moment, das die Frage der Lösung um einen Schritt näher bringt, dürfte wohl in meinem Hinweis auf eine ganz andere Praxitelische Gestalt als die von dem eben erwähnten Gelehrten vorgeschlagene liegen.

Über das Klassische in dieser Davidstatue Donatellos dürfte es unter den Kunstforschern nur eine Stimme geben. „Kein Werk des Quattrocento atmet eine so reine hellenische Stimmung“, sagt ein Donatelloforscher, „keine Renaissancestatue erinnert so an die Blütezeit der griechischen Kunst“, ruft ein anderer aus. Es wäre da doch wahrlich eigentümlich, wenn der Ursprung des Kunstwerkes nicht im Kausalzusammenhang mit der antiken Kunst stände, ja sogar mit einem bestimmten antiken Kunstwerke.

Es muß ohne weiteres zugegeben werden, daß die Statue eine etwas sonderbare Darstellung des biblischen Hirtenknaben ist (vgl. Fig. 1). Vollkommen nackt steht er da, sich auf das rechte Bein stützend, das linke Knie gebeugt und etwas erhöht, da der Fuß auf dem abgehauenen Haupte des Riesen Goliath ruht. Er trägt nur einen laubverzierten Helmhut sowie Beinschienen und hält in der abwärts gerichteten Rechten ein kräftiges Schlachtschwert. Die linke Hand stemmt er in die Seite, während die entsprechende rechte Seite über dem Stützbein die Praxitelische Hüftlinie zeigt, obschon nicht so harmonisch und weich ausgebildet wie an den antiken Vorbildern. Dächte man sich eine Stütze unter dem linken Arme, einen Baumstamm oder einen Pfeiler, wie bei so manchen Schöpfungen des Praxiteles oder seines Nachfolgers, so würde das Ausladen der rechten Hüfte noch besser motiviert. Das lockenumwallte Haupt ist gesenkt und der Blick auf den Boden gerichtet. Die Formgebung ist so knapp wie möglich.

Wäre die Figur direkt nach der Natur studiert, so würde die Muskulatur sicherlich mehr detailliert angedeutet worden sein, ebenso wie der ganze Charakter realistisch unmittelbarer gewirkt haben würde. Aber nun ist es im wesentlichen die Natur, gesehen mit den Augen der Antike, die wir vor uns haben, und das Gepräge der Statue ist daher in allem antiker geworden als wir eigentlich hätten erwarten können von Donatellos gewöhnlichem, scharf formulierten, naturalistischem Stil, ja das Werk ist sogar so ausgefallen, daß man von seinem „rein hellenischen Geiste“ hat reden können. Antike Züge und u. a. die Formgebung der Hüften und der Brust, die Wiedergabe des deutlich markierten unteren Brustkorbrandes, der durchschnitten wird von der vom Nabel herab verlaufenden vertikalen Linie. Auch der Antlitztypus weist einen mehr allgemein klassischen als einen individuell charakteri-

(1) O. Sirén, Studier i florentinsk renässansskulptur. Stockholm, 1909.

stischen Grundzug auf. Auch drückt dieser David keineswegs irgendwelchen Siegesjubel aus, nicht einmal ein frohes, keck auf die eigene Kraft vertrauendes Selbstbewußtsein. Man muß ihn in dieser Beziehung vergleichen mit Verrocchios elastischem, lebensprühendem David, der ja einen weit besseren Ausdruck der Idee an und für sich gibt.

Donatellos Hirtenknabe scheint da zu sehr versunken in wehmütige Träume, seiner selbst und der heroischen Tat vergessend, unberührt von enthusiastischem Jubel über den gewonnenen Sieg.

Aber der Künstler hat deutlich weniger an den gewählten Vorwurf als an die Darstellung einer schönen, jugendlichen, nackten Gestalt gedacht. Unerfahren in dieser schweren Aufgabe hat er in der Schatzkammer der klassischen Kunst eine Leitung gesucht und gefunden. Darin liegt sicherlich die Erklärung des Befremdenden und Rätselvollen in dieser Statue des Goliathsiegers. Aber wo in der Skulptur der Antike fand Donatello sein Vorbild? — Hierüber äußert sich Professor Sirén folgendermaßen: „Ist es nicht der Antinous der antiken Kunst, der in dieser träumenden, niederwärts blickenden Gestalt erscheint? Ist nicht dieser trauergebannte Schimmer, der über dem harmonisch schönen Angesichte des jungen David ruht, eine Anleihe von einer von dessen klassischen Statuen, die mit Recht oder Unrecht benannt sind nach jenem Jünglinge, nach der allgemeinen Auffassung immer noch dasteht, »mit dem Blick starrend in die Flut der Zeit«?“

Er weist dann auf den bekannten „Antinous di Belvedere“ im Vatikan hin und läßt sich durch diesen, der ja kein Antinous ist, zu der Hypothese verführen, daß die gesuchte für Donatello vorbildliche Statue ein Hermes aus dem Kreise des Praxiteles sei (vgl. Fig. 2). Für noch näher verwandt mit Donatellos David als den eben erwähnten „Vatikanischen Hermes“ hält er ein Exemplar im Palazzo Vecchio zu Florenz, das in den Augen moderner Archäologen weit besser der Vorstellung von dem ursprünglichen griechischen Originale entsprechen würde. Diese Figur hat indessen ein nicht zu ihr gehöriges Haupt, das von einem älteren Hermestyp mit Flügelchen her stammt und ist fernerhin mehr beschädigt als die vatikanische Entsprechung. Außerdem besitzt sie eine bedeutend knappere, trockenere, aber auch nachlässigere, handwerksmäßigere Formgebung als jene. Beide Statuen befanden sich anfangs in Rom, die vatikanische ungefähr von den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts an, da sie entdeckt wurde, die des Palazzo Vecchio von unbestimmtem Zeitpunkte an bis zum Jahre 1787, da sie nach Florenz übergeführt wurde.

Hier muß doch eingeschaltet werden, daß es auch noch andere Analogien gibt, so z. B. die ganz kraftvoll durchgebildete Hermesstatue in der Sammlung Landsdowne zu London, sowie ein ähnlicher Hermes im British Museum.

Nach Sirén wäre es nicht unmöglich, daß das florentinische Exemplar Donatello inspiriert hätte. Vorsichtig genug fügt er jedoch hinzu, daß, wenn es nicht dieses sei, es jedenfalls „irgendeine andere antike Statue sei, die derselben typologischen Gruppe wie dieser Hermes angehört habe“.

Ganz sicher dürfen wir aber gleichwohl das Kunstwerk, dessen Anregungskraft wir den David verdanken, nicht in irgendeiner Hermesgruppe Praxitelischen Charakters suchen. Erweitert man hingegen die Gruppe, so daß sie alle nackten männlichen Figurentypen der Praxitelischen Nachklangsphäre umfassen, so könnte man mit der Möglichkeit rechnen, das Richtige zu treffen. Zugegeben, daß verschiedene Motive haben hineinspielen können, so liegt klar zu Tage, daß die Davidstatue in all ihrer „hellenischen Schönheit“ die Erinnerung an einen im Altertum

besonders geliebten Figurentyp wecken muß. Die erste Voraussetzung ist dann, daß dieser eine männliche Gestalt im selben Lebensalter wie Donatellos Hirtenknabe wiedergibt. Ein Praxitelischer Hermes, so wie der vorgeschlagene, ist schon deshalb nicht gut denkbar, weil wir in ihm einen voll erwachsenen, voll entwickelten Jüngling vor uns sehen. Bedeutend näher steht uns da natürlich Eros, der Liebesgott, wie er unter Praxiteles Meißel Gestalt gewann und in zahlreichen Exemplaren und Varianten in die Freiskulptur und Reliefbilderei der hellenisch-römischen Kunst hinauswanderte.

Die berühmtesten Erosbilder des Praxiteles waren seine Eros in Thespiä und Eros in Parion. Wir wissen nun freilich ganz genau nicht, wie diese Statuen ausgesehen haben, aber der erstere von Phryne an die böotische Stadt geschenkte Eros geht wahrscheinlich in einer großen Anzahl hellenistischer und römischer Nachbildungen wieder unter, von denen die bekanntesten Exemplare dieses Typus im Vatikan und in Neapel sind.

Der vatikanische Eros ist der sogenannte Eros von Centocelle oder „der Genius des Vatikans“ (vgl. Fig. 3), mit abgeschlagenen Beinen und Armen, aber mit dem schönen Lockenhaupt und einer Spur von Flügeln.

Von wesentlich besserer, frischerer Arbeit ist der Eros von Neapel (vgl. Fig. 4), eine Statue, die Furtwängler ins erste Jahrhundert vor Christi Geburt setzt<sup>1)</sup>. Auf dem von einer Draperie bedeckten Stamme findet sich noch ein Rest des Bogens, den der Eros in der Linken gehalten hat. Nach diesen Anhaltspunkten ist diese Partie restauriert worden. Auch der rechte Arm ist ganz und gar neu. Die Schwingen sind dagegen größtenteils antiken Ursprungs. Welch träumerisch-wehmütige Anmut umweht nicht diese jugendliche Gestalt, die, das lockenumgebene Haupt gleichsam grübelnd gesenkt, dasteht! Die Formen sind bei der Neapeler Statue im allgemeinen elastisch, frisch wiedergegeben. Noch besser bewahrt ist indessen eine Kopie in Turin. Eros hält den Bogen in der linken Hand, dessen Spitze auf den Boden aufstützend. Dessen ungeachtet ist er teilweise an dem Baumstamme ausge-meißelt, an dem der Köcher hängt. Bei Furtwängler sind noch vier weitere Repliken in Körpergröße aufgenommen worden, nämlich die von Pawlosk in Rußland, sowie die im Thermen-Museum, im Palazzo dei Conservatori und in der Sammlung von Monteverde zu Rom. Hierzu muß vielleicht auch gestellt werden der sogen. Cupido con lira im Kapitolinischen Museum, ein Erosapollon von bedeutend kraftvollerem, völligerem Körperbau. Statuetten trifft man an: im Vatikan, in Berlin, in Turin, in der Neuen Carlsberger Glyptothek zu Kopenhagen; an letztgenanntem Orte jedoch lediglich einen Torso.

Die vatikanische Statuette hält in der Rechten eine Fackel, die er auf einen kleinen Altar senkt. Auch der Eros im Konservatorenpalaste hat in derselben Hand Reste einer Fackel.

Diesen beiden Figuren fehlen indessen die Flügel. Sie sind von besonderem Werte dadurch, daß sie einen deutlichen Fingerzeig geben, wie das Motiv während der römischen Zeit umgebildet worden ist. Diese späteren Erosfiguren haben nämlich Todesgenien vorgestellt. In dieser Bedeutung nun ist der Typ in verschiedener Weise aufgenommen und umgestaltet worden, wie Statuen in den Uffizien, in Oxford und in Ny Carlsberg (Kopenhagen) usw. an die Hand geben, Statuen also, die den Genius darstellen, sich auf eine nach unten gewandte Fackel stützend.

(1) A. Furtwängler, „Meisterwerke der griechischen Plastik“. Berlin, 1893. Über den Eros des Praxiteles vgl. hier S. 539—546.

Die Exemplare, die mehr rein den Typus wiedergeben, sind dagegen wirkliche Erosfiguren, obwohl die Möglichkeit nicht ausgeschlossen erscheint, daß sie in gewissen Fällen als Grabschmuck gedient haben können. Die Rechte war entweder leer, wie bei dem Turiner Exemplar, oder hat vielleicht einen Zweig gehalten.

Praxiteles' „Eros von Thespiä“ entstand in der Jugendzeit des Künstlers, während sich noch ein Nachklang Polykletischer Kunstauffassung in seinen Werken fühlbar macht. Seine am meisten an Polyklet erinnernde Statue ist, wie bekannt, „Der einschenkende Satyr“, von dem sich eine getreue Kopie in Dresden befindet. Sowohl in der Beinstellung wie in der Körperbildung hat der Praxitelische Eros etwas, was uns an gewisse dem argivischen Meister zugeschriebene Jünglingsstatuen gemahnt. So mag z. B. besonders hingewiesen sein auf eine der Polykletischen Knabenstatuen, die sich in Dresden befinden (vgl. Fig. 5).

Zeitlich auf den thespischen Eros folgte der Eros von Parion am Schwarzen Meere. Der sogenannte Eros Borghese im Louvre, eine übel restaurierte Statue von weicher, fast weiblicher Körperbildung, soll eine wenn auch nur entfernte Vorstellung von dem Praxitelischen Originale in Parion geben. Römische Münzen von dieser Statue, besonders einige Antoninische, lassen dieses freilich nicht unwahrscheinlich erscheinen, aber weisen mit weit größerem Effekt auf eine im Nationalmuseum zu Sofia befindliche Statue hin, auf den Eros von Nicopolis ad Istrum (vgl. Fig. 6 und 7), die ursprünglich den Liebesgott wiedergab, wie er den linken Arm gegen einen Pfeiler lehnt, auf dem rechten Beine stehend. Es handelt sich also um eine gewöhnliche Praxitelische Stützstellung! Der Pfeiler mit der zugehörigen Basis ist fortgenommen worden. Der rechte Arm, der unvollständig ist, weist abwärts. Der Kopf ist nicht gefunden worden. Die Statue ist von römischer Extraktion. Ihre Übereinstimmung mit Münzbildern von Parion ist indessen von größtem Interesse. Es mag noch bemerkt werden, daß eine antike Gemme, die von Furtwängler in die Mitte des vierten Jahrhunderts gesetzt wird, fast genau dieselbe Figur aufweist<sup>1)</sup>.

Es kommt mir nun ganz und gar nicht unwahrscheinlich vor, daß Donatello auf eine in der Antike alltägliche Darstellung des Erosmotives gestoßen und dadurch zu seiner Schöpfung angeregt worden ist. Schon die Anzahl der Erosbilder dürfte erklecklich die der Hermesstatuen von dem Typus, den der „Vatikanische Hermes“ repräsentiert, überschreiten, einem Typus übrigens, den Furtwängler dem Praxiteles selbst nicht zulegen will, sondern dessen Söhnen, wie nahe er auch dem berühmten „Hermes von Olympia“ stehen mag. Wir kennen fernerhin Donatellos lebhaft bewunderung für die kleinen Eroten und Putten der Antike wie für den schelmischen Gott Amor selbst — wir erinnern uns an seinen „Amor“ im Bargello, in Berlin usw., an die Puttenstatuetten im Baptisterium von Siena, an das Verkündigungstabernakel in St. Croce, an die Gesangslettner im Dome zu Florenz usw. — sollte dieses demnach nicht auch dafür sprechen können, daß seine Blicke auch auf den ernstesten „dämonischen“ Eros gefallen sind? — Man wäre auch versucht zu fragen, ob nicht die auf Goliaths Helm abgebildete antike Kamee mit Amor und Psyche auf einem von Eroten gezogenen Wagen gleichsam ein Fingerzeig des Künstlers sei!

Aber eine unmittelbare Vergleichung der verschiedenen Gestalten stützt meine Vermutung mit guten Gründen. Zuvörderst ist, wie schon angedeutet, der Eros vom selben Lebensalter wie Donatellos David. Zwischen der letztgenannten ziem-

(1) B. Filow, Die Erosstatue aus Nicopolis ad Istrum. Jahrb. d. Kaiserl. d. Instituts, Bd. XXIV (1909), S. 60—73.



lich zarten, unentwickelten Knabengestalt und dem vollerwachsenen Hermesjüngling besteht unleugbar ein wesentlicher Unterschied. Sind wir uns schon darüber einig, daß wir zweifellos das Vorbild im Praxitelischen Kunstkreise und in dessen weit-aushallender Nachklangsphäre zu suchen haben, so scheint kein Typ mehr zu einer Zusammenstellung einzuladen, als die Nachbildungen des Eros von Thespiä und dessen Variante, der Eros von Parion<sup>1)</sup>.

Nun ist freilich an den genannten Statuen in Neapel, im Vatikan, in Turin usw. im Vergleiche mit Donatellos David rechterhand und linkerhand vertauscht und die Armstellung ist ebenfalls nicht dieselbe, aber es ist keine sklavische Nachahmung der Antike, mit der wir es bei diesem David zu tun haben, sondern eine freie Nachbildung. Um z. B. den „Eros von Neapel“ auch, was rechts und links betrifft, mit der Donatellischen Bronzefigur übereinstimmen zu lassen, braucht man sie sich ja nur als Spiegelbild zu denken. Die Erosstatue in Sofia legt in dieser Hinsicht eine größere Übereinstimmung zutage. Des Bronze-Davids Armstellung hat außerdem ihr Vorbild in älteren Statuen des Donatello, z. B. in seinem Marmor-David im Bargello, der etwa aus den Jahren 1410 — 1412 stammt. An antiken Figuren, die ihre Hand in die Seite stemmen, herrscht übrigens auch kein Mangel.

Die Körperhaltung bei Hermes — besonders beim Florentinischen Exemplar — ist gerader und fester als bei unsrer Davidstatue, die sich dem ganzen Habitus nach dem Eros mehr nähert. Trotz der in die Seite gestemmtten linken Hand liegt etwas ganz anderes als Aufrechtes, Stolzes und Selbstbewußtes in Jung-Davids Stellung. Sie ist mehr bequem, macht mehr den Eindruck einer sinnenden, träumenden Stimmung — ganz wie es beim Eros der Fall ist. Der Linienrhythmus bei diesen beiden Figuren ist daher sehr verwandt. Die Beinstellung ist fast identisch. Bei beiden ist das ruhende Bein mehr nach der Seite gesetzt und ganz unbedeutend belastet. Der Winkel zwischen den Unterschenkeln ist daher etwas größer als bei dem Hermestypus. Bei dem David liegt das Knie des linken Beines höher als das Knie des anderen, da er seinen Fuß ja auf das Haupt des Philistäers gesetzt hat. Man hätte doch erwarten sollen, daß der Unterschied größer ausgefallen wäre. Die geschwungene Hüftlinie stößt etwas schwer auf den Thorax; hier hätte man eine feinere, mehr harmonische Ausgleichung gewünscht. An dieser Stelle ist der Hüftmuskel des neapolitanischen Eros allzu kräftig ausgebildet, aber bei römischen Kopien ist dieses ja eine gewöhnliche Übertreibung. Im übrigen ist die Formenbehandlung bei den beiden Analogien, wie dem Torso im Thermeneum und dem „Eros in Turin“, in naher Übereinstimmung mit dem was wir bei dem Praxitelischen Originale in dieser Hinsicht voraussetzen müssen, ja der „Eros von Centocelle“ zeigt eine Härte und Knappheit, die ungesucht unsre Gedanken zu den älteren dahinterstehenden Knabenfiguren des Polyklet, die vermutlich Praxiteles zu seinen Jünglingsgestalten einmal inspirierten, leitet.

Dieselbe stramme, etwas trockene Formengebung zeichnet nun ebenfalls Donatellos Aktstudie aus, ein Umstand, der uns zu der Annahme berechtigt, daß des Meisters Vorbild eine Statue oder eine Statuette war, die in der Behandlung des Nackten dem Originale nicht allzu ferne stand. An ein Marmorrelief oder eine Gemme oder eine Kamee könnte man auch denken — in der Tat haben wir ja auch eine ähnliche Erosfigur auf einer Gemme — aber diese hätten dem Künstler doch wohl nicht eine solch ausführliche Direktive gewähren können. In seinen Medaillons

(1) Irgendeine Hindeutung auf dieses Verhältnis habe ich bei den Donatelloforschern nicht gefunden, wie antik sie auch die Statue gefunden haben. (Vgl. die einschlägigen Arbeiten von W. Bode, A. G. Meyer, F. Schottmüller, A. Schmarsow u. a.)

auf dem Hofe des Palazzo Riccardi, die sich nahe an antike Kameen in Cosimo Medicis Sammlung anschließen, gibt es Aktfiguren, aber von sehr flüchtiger Behandlung. Zudem sind sie etwa 20 Jahre jünger als unser David. Sowohl von des großen argivischen sowie von des großen attischen Bildhauers Werke sollten wir also in der Bronze des Florentinischen Renaissancekünstlers einen — wenn auch entfernten — Widerklang finden.

Das herabgebeugte Haupt schließlich, umrahmt von reichem Lockenschmuck, kehrt ebenso wieder in beiden Statuen wie der träumerische, abwesende Ausdruck des Antlitzes. Das Haupt ist nach der Seite des ruhenden Beines geneigt. In den Polykletischen Mustertypen ist der Kopf nach der Seite des Stützbeines gerichtet. Aber schon bei Skopas tritt, wie bekannt, hierin eine Variation ein. Im ersten Falle bemerken wir, daß dies Motiv zur ruhigen geschlossenen Wirkung, während wiederum das nach der entgegengesetzten Seite gewendete Haupt gleichsam den Eindruck seelischer Bewegung bei der dargestellten Figur verstärkt. Ist dieses aber der Fall, so darf es uns nicht weiter in Staunen setzen, daß wir den letzterwähnten Zug bei dem „dämonischen Eros“ finden.

Bei ihm sowohl wie bei David bedecken die Locken die Ohren und fallen, sich ringelnd, auf die Schultern herab. Bei Eros liegt ein Haarknoten auf der Stirn. Bei David wird der Scheitel bedeckt durch den laubumwundenen Helmhut. Die Behandlung des Haares ist indessen wesentlich verschieden. Eros hat im Geiste des fünften Jahrhunderts stilisierte Locken, während bei David der Charakter des Materiales und Donatellos Naturstudium ein ganz anderes Ergebnis liefern.

Die Gesichtsbildung erinnert an die Formensprache der Antike, ohne daß man behaupten kann, daß das „griechische Profil“ sich mehr ausgeprägt merkbar mache. Es gibt indessen viele Antiken idealen Charakters, bei denen dieses nur in geringem Maße der Fall ist. Aber die Stimmung, der Geist über Jung-Davids schönem Lockenkopfe wirken auf uns antik, fast praxitelisch. Die träumerische Stimmung, die gerade für Praxiteles Gestalten so bezeichnend ist, dieses Lauschen auf ferne Stimmen, innere Melodien, das sich beim „Hermes von Olympia“, bei „Praxiteles' Satyr“, bei seinem „Eros“ offenbart, kehrt auch wieder bei ihm, dem für eine scharfe naturalistische Charakteristik, für das leidenschaftlich Erregte, das Momentane, das dramatisch Verknüpfte sonst so hingegen interessiertem Donatello. Jedoch ist es hauptsächlich nur beim Bronze-David, daß die Praxitelische Note klarer und deutlicher vernehmbar anklingt, so oft auch der Künstler, wie in so vielen seiner Werke, bewußt oder unbewußt, auf die ehrfürchtig bewunderten antiken Muster zurückgegriffen hat.

Trotz der Attribute — Goliaths Haupt, der todbringende Stein, die Beinschienen, der Helm, das Schwert —, die hier den jungen biblischen Helden charakterisieren sollen, schimmert hier doch allzuleicht unter der schützenden Verkleidung der Eros der Euripideischen Poesie und der Praxitelischen Bildkunst hervor, der wegen seiner Zaubermacht gefürchtete unwiderstehliche junge heidnische Gott der zeugenden Kraft. Über seiner neuen Rolle und ihr fremd steht er wie zuvor versunken in weiche lyrische Träume, fernab vom blutigen Ernste des Jetzt.

Was nun endlich die umstrittene Frage der Entstehungszeit des Eros-David betrifft, so scheint mir wenig wahrscheinlich, daß diese vor Donatellos römische Reise (1432—1433) zu setzen ist. Wenn er freilich auch in Florenz zuvor Antiken gesehen und studiert hat, dürfte sich ihm jedoch erst in Rom das eigentliche Wesen der klassischen Kunst und ihre wirkliche Schönheit offenbart haben. Es wird erzählt, daß er in Gesellschaft mit seinem Freunde Brunelleschi diese Reise

unternahm und daß die Leute in Rom scheinbar auf die beiden Florentiner blickten und sie für Schatzgräber hielten, wenn sie draußen vor den Toren der ewigen Stadt nach antiken Skulpturen und Architekturfragmenten gruben. Vielleicht war es bei Gelegenheit einer dieser archäologischen Grabungen, daß der herrlichste Eros der antiken Kunst sich vor den staunenden Augen der entzückten Freunde offenbarte und den einen von ihnen zu einem klassischen Werke inspirierte, einer der schönsten Gestalten der Renaissance von hellenischem Adel. Aber vielleicht war es auch unter weniger poesievollen Umständen, in der neuerworbenen Sammlung eines Bewunderers der Antike, wo dem Künstler die Eingebung kam.

# TEIGDRUCK UND METALLSCHNITT ::

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von MAX GEISBERG

Es mag vielleicht überflüssig scheinen, wenn eine Untersuchung der Teigdrucke mit Definitionen der im folgenden verwendeten Bezeichnungen der Inkunabeltechniken beginnt, aber ich kann nicht annehmen, daß alle die hier in Betracht kommenden verwickelten Dinge den Nichtfachleuten geläufig sein werden. Auch dürften auf diese Weise wohl Mißverständnisse am sichersten vermieden werden.

Das 15. Jahrhundert besitzt bekanntlich von den graphischen Vervielfältigungsverfahren den Kupferstich und den Formschnitt. Der erstere ist eine Tiefdrucktechnik: mit dem Stichel oder der Kaltnadel wird eine Furche in die Abdruckfläche der Kupferplatte gegraben bzw. gezogen; die Druckerschwärze wird in diese Furchen hineingerieben und beim Abziehen von dem angefeuchteten Papier durch das scharfe Aufpressen auf die Platte wieder herausgeholt; die Ätzung oder Radierung, welche letztere Bezeichnung nicht selten auch von der Kaltnadelarbeit gebraucht wird, ist dem 15. Jahrhundert noch unbekannt. Alle diese Tiefdruckverfahren kommen hier nicht in Betracht. Im Gegensatz zu ihnen ist der Formschnitt eine Hochdrucktechnik, bei der nicht die Linie vertieft, sondern der Raum zwischen ihnen weggenommen wird; diejenigen Linien und Flächen, die auf dem Papierabzug die Darstellung wiedergeben sollen, sind also stehengelassene Teile der ursprünglichen Oberfläche der (Holz- oder Metall-)Platte<sup>1</sup>). Beim Abdruck werden diese über den ausgehobenen Grund erhabenen Linien und Flächen mit Druckfarbe bedeckt und mit dem aufgelegten Papier in Berührung gebracht, so daß hier die unveränderte Oberfläche der Platte einen schwarzen, bei dem Kupferstich einen weißen Abdruck gibt. Auch die Benennung „Reliefschnitt“ wird häufig, namentlich in England, synonym mit Formschnitt gebraucht, weil bei einem Hochdruckverfahren die Oberfläche der bearbeiteten Platte eine Art Relief zeigt, insofern sich die den Linien auf dem Abdruck entsprechenden Stege über den vertieften Grund erheben. Immerhin trifft der Vergleich nur teilweise zu, und ich ziehe die Bezeichnung Formschnitt vor, weil die Benennung Reliefschnitt vielleicht die irrige Vorstellung erwecken könnte, die Oberfläche der Platte zeige ein wirkliches Relief wie z. B. der Prägestempel einer Münze. Der Formschnitt umfaßt Holzschnitt und Metallschnitt. Über den ersteren werden kaum Irrtümer zu befürchten sein, seitdem man von der früheren Neigung, auch hierunter manche Metallschnitte zu wittern, abgekommen ist<sup>2</sup>). Aber schon das Wort Metallschnitt läßt verschiedene Deutungen zu. Im engsten Sinne pflegt man damit, wie oben, jenes Verfahren zu bezeichnen, das sich technisch nur durch das Material, das Metall, vom Holzschnitt unterscheidet, wobei man etwa an die kleinen Metallschnitte Holbeins d. J. denken mag. Im weitesten Sinne kann man alle frühen Reproduktionstechniken darunter verstehen, bei denen Metallplatten statt Holzstücke verwendet wurden, so daß z. B. auch Schrotschnitte, die leicht an den durch Punzenschläge in die Platte entstandenen weißen Punkten, Kreisen oder Zierfigürchen zu erkennen sind, in diesem Sinne als Metallschnitte zu bezeichnen wären. Drittens können aber unter Metallschnitten auch jene Inkunabelschnitte verstanden sein, die sich auf den ersten Blick dadurch von den Schrotschnitten unterscheiden, daß bei ihnen nur der Stichel, nicht aber die Punze, An-

(1) Besonders klar entwickelt bei C. Dodgson, Catalogue of early german and flemish woodcuts ... in the British Museum, Vol. I, p. 3 ff.

(2) Vgl. Dodgson, a. a. O., p. 29 f.

wendung gefunden hat, und in diesem Sinne soll das Wort im folgenden gebraucht werden. Die beiden nah verwandten Techniken, Schrot- und Metallschnitt, deren Erzeugnisse nicht immer scharf zu trennen sind, haben gegenüber dem Holzschnitte das eine feinere Bearbeitung zulassende Material, Kupfer statt Langholz, und auch ein feineres Instrument, den Stichel statt des Schneidmessers, voraus, unterscheiden sich aber auch sonst prinzipiell vom Holzschnitt. Beides sind Weißlinientechiken, wie Koehler<sup>1)</sup> sie getauft hat. Während bei dem (alten) Holzschnitt von der ursprünglichen Oberfläche des Stockes nichts stehen bleibt wie die schmalen Stege, die im Abdruck die Linien der Darstellung ergeben sollen, und der Raum dazwischen ausgehoben wird, bleibt bei Schrot- und Metallschnitt die Oberfläche der Platte im wesentlichen erhalten, die Linien sind es, die ausgehoben werden<sup>2)</sup> und, entsprechend der Einschwärzung der Platte als Hochdruck, auf dem Abdruck weiß wirken. Die stehenbleibenden Flächen können durch Kreuzlagen vermittels des Stichels und durch Musterung vermittels der Punzen belebt werden, und in dieser Modellierung der dargestellten Figuren durch Flächen statt durch Linien nehmen beide Techniken schon damals das im modernen Holzschnitt durchgeführte Prinzip vorweg. Bei bestimmten Einzelheiten, wie z. B. bei der Innenzeichnung des Gesichtes, kommen auch hier dem Holzschnitt entsprechende (Schwarzlinien-)Stege vor, wodurch aber ihr Gesamtcharakter als Weißstich<sup>3)</sup> nicht beeinflußt wird.

Die Literatur über die Teigdrucke, die uns hier des nähern beschäftigen sollen, ist noch sehr klein. Schreiber, der uns im dritten Bande des Manuel ein genaues Verzeichnis des erhaltenen Materials gegeben, hat sich über die allgemeinen damit zusammenhängenden Fragen einstweilen noch nicht ausgesprochen. Statt seiner hat unlängst Oberbibliothekar Dr. Leidinger, dem wir schon manch wichtigen Fund und einige sorgfältige Veröffentlichungen<sup>4)</sup> von Inkunabeln der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zu danken haben, die Teigdrucke zum Gegenstande seiner Forschungen gemacht<sup>5)</sup>. Seine scharfe Beobachtungsgabe und gewissenhafte Arbeitsweise haben ihn zu Ergebnissen geführt, die alles überholen, was bisher über diese, große Ansprüche an die Augen stellenden Bildchen geschrieben war.

Die Untersuchung der Teigdrucke<sup>6)</sup> hat mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Man darf sie als die seltensten Vervielfältigungen bezeichnen. Nach Leidingers Zusammenstellung sind von den 100 Teigdrucken, die Schreiber aufzählt, nicht weniger wie 96 Unika; von je zweien sind je zwei Exemplare bekannt, ja, Leidinger

(1) White-Line engraving for relief-printing in the fifteenth and sixteenth centuries. (Report of the National Museum in Washington 1890, p. 385 ff.)

(2) Auch bei dem Kupferstich werden in gewissem Sinne die Linien ausgehoben, aber die Platte wird als Tiefdruck eingeschwärzt.

(3) Vereinzelt Weißschnitte aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts übertragen dasselbe Prinzip auf die Holzplatte, z. B. Schreiber Nr. 2869, 2875, 2876.

(4) Einzelholzschnitte des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, I und II; die Einzelmetallschnitte (Schrotblätter) in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. Straßburg, Heitz, o. J.

(5) Die Teigdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, von H. Leidinger. München, G. Callwey o. J. (1908).

(6) Passavant unterscheidet irrtümlich noch zwei Abarten des Teigdruckes, den Samtdruck, dessen Technik Leidinger im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, II. Halbjahrsband 1907, S. 24 ff. untersucht hat, und „l'empreinte à guise de broderie“, womit jene Holzschnitte gemeint sind, bei denen einzelne Teile der Darstellung durch eine sandige, mit Goldfittern durchsetzte, nachträglich aufgetragene Kruste nach der Auffassung jener Zeit verziert sind. Beide Abarten haben mit den eigentlichen Teigdrucken nichts zu tun.

hat sogar, eine einzig dastehende Ausnahme, einen Teigdruck in drei Exemplaren nachweisen können. Nur neun öffentliche Sammlungen besitzen mehr als zwei Exemplare; unter ihnen kommt das Dresdener Kabinett mit acht Blättern schon an vierter Stelle. Außer dieser beispiellosen Seltenheit ist es noch der Erhaltungszustand der Bildchen, der die Untersuchung über das Wesen und die Technik des Teigdruckes so erschwert. Eine Anzahl von ihnen läßt den dargestellten Gegenstand überhaupt nicht mehr erkennen, bei manchen andern schimmert nur eine Figur, ein Baum, ein Dach oder anderes, undeutlich hervor. Es ist ein seltener Glücksfall, wenn eine Ecke noch gut erhalten ist, ganz intakt ist meines Wissens kein einziges auf uns gekommen und selbst die relativ nicht schlecht erhaltenen geben von ihrer ursprünglichen Schönheit keinen Begriff mehr. Denn etwas schönes und ausgezeichnetes in ihrer Art müssen die heute so unansehnlichen Blätter dennoch gewesen sein. Nach unseren heutigen Kenntnissen fällt ihre Blütezeit etwa in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts; sie sind demnach mit den technisch sehr hochstehenden Stichen des Meisters E. S., den idealen Wunderwerken Schongauers und den reizvollen Kaltnadelarbeiten des Hausbuchmeisters zusammen auf den Markt gekommen. Auf einem Teigdruck der Münchener Bibliothek<sup>1)</sup> steht von gleichzeitiger Hand geschrieben: „Ad 15. Decemb. anno (14)87 kauft pro 10 k(reuzer)“; bezieht sich diese Annahme, wie ich im Gegensatze zu Leidinger für wahrscheinlich halte, auf den Teigdruck und nicht auf den ganzen Band, so wäre sogar der Preis dieser zerbrechlichen Zierbildchen ein recht beträchtlicher gewesen. Wie hätten nun diese kostspieligen Blättchen es wagen können, die Konkurrenz mit den zeitgenössischen Stichen und Holzschnitten aufzunehmen, wenn sie nicht in irgendeiner Richtung etwas vor jenen vorausgehabt hätten?

Für die Frage ihrer Herstellung, die zunächst erörtert werden soll, bedeutet Leidingers Beobachtung einen großen Fortschritt, daß der Teig nicht, wie Passavant noch annahm, zunächst auf die Platte aufgetragen und mit dieser auf das Papier gedruckt wurde, sondern daß die Platte in den vorher auf das Papier aufgetragenen Teig gepreßt worden ist. Das reiche Vergleichsmaterial der Münchener Hofbibliothek ließ ihn ferner erkennen, daß bei einem Teil der Teigdrucke und zwar bei den älteren, besser erhaltenen, zunächst das Papier mit einer Leimschicht in der Größe der Darstellung bestrichen worden ist, die ein festeres Haftenbleiben des Teiges bewirken sollte und auch tatsächlich bewirkt hat. Diese Leimunterlage, die ohne Zweifel noch obendrein nachgedunkelt sein wird, gibt den Teigdrucken, bei denen sie durch das Abbröckeln des Teiges wieder zutage getreten ist, jenen charakteristischen, fuchsigbraunen Gesamtton. Woraus der Teig selbst besteht, wird uns wohl stets verborgen bleiben. Leidinger hat gewiß recht, wenn er meint, eine chemische Untersuchung werde diese Frage leicht lösen, aber ich zweifle, ob je eine öffentliche oder private Sammlung sich finden wird, die von dem wenigen Teig, der noch auf den wertvollen Blättern haftet, eine genügend große Probe ins Laboratorium liefern möchte. Pfeiffer<sup>2)</sup>, der sich m. E. allerdings auf einer falschen Fährte befindet, hat bei seinen Versuchen „sogenannten Schwarzbrotteig“ benutzt. Ich habe dazu Oblaten verwendet, die wenigstens das feinere Korn mit den alten Teigdrucken gemein zu haben scheinen, aber ich bin weit davon entfernt zu behaupten, daß im 15. Jahrhundert Oblaten tatsächlich verwendet sind. Schließlich kommt es ja auf diese Feststellung weniger an als auf die Frage nach der Beschaffenheit der benutzten Platten.

(1) Leidinger S. 25, Nr. 23.

(2) Einzelformschnitte des 15. Jahrhunderts in der Kgl. Bibliothek zu Bamberg, Straßburg, Heitz o. J.

Auch hier wird man Leidinger beipflichten müssen, der ebenso wie Passavant<sup>1)</sup> und Dodgson<sup>2)</sup> annimmt, es seien Metallplatten verwendet worden, und aus seiner Angabe, daß auch die Platten jener Unterabteilung der Metallschnitte, welche man Schrotschnitte nenne, zum Teigdruck benutzt seien, geht evident hervor, daß er das Wort Metallschnitt in genau demselben Sinn verstanden wissen will, wie wir es oben bestimmt haben. Er fährt dann wörtlich fort: „Ob Kupferstichplatten zu Teigdrucken verwendet worden sind, ist eine offene Frage... Je tiefer die erhabenen geschnittenen Teile der Metallplatte in den Teig eindringen, um so dünner und hellfarbiger wurde dort an den Druckstellen die Teigschicht. Die gar nicht von der Bildfläche der Metallplatte berührte Oberfläche des Teiges ist meist ganz schwarz geworden.“ Hier gehen nun unsere Auffassungen auseinander. Zunächst ist eine Verwendung von Metallschnitt- (oder Schrotschnitt-)Platten, die doch für den Hochdruck bestimmt sind, und von Kupferstichplatten, die dagegen zum Tiefdruck dienen, zur Erzielung der gleichen Wirkung von vornherein ausgeschlossen. Was eine als Hochdruck eingeschwärzte Kupferstichplatte für einen Abdruck liefert, wissen wir durch eine hl. Dorothea<sup>3)</sup> in Brüssel (Schreiber 2870); auch Dodgson wendet sich bereits gegen diese Annahme. Ebenso unzutreffend sind Leidingers angeführte Bemerkungen über die Metallschnittplatten selbst. Obwohl schon Dodgson Willshires ähnlichen Irrtum bekämpft, stellt auch Leidinger sich die Teigdruckplatten wie Holzschnittplatten vor, bei denen die erhabenen Stege, die von der ursprünglichen Oberfläche der Platte stehen gelassen sind, den Teig beiseite quetschen und so hellere Linien erzeugen sollen, in denen das Papier durchscheint, während die übrigen Teile des Teiges mit dem genügend tief ausgehobenen Grunde gar nicht in Berührung kommen würden<sup>4)</sup>. Tatsächlich bleibt aber doch beim Teigdrucke wie beim Metall- und Schrotschnitte die Oberfläche der Platte das Überwiegende, Bestimmende und für den Abdruck Charakteristische. Was Leidinger zu jenem Irrtum geführt, läßt sich fast an jedem Teigdruck beobachten. Er nimmt augenscheinlich an, daß jene helleren Furchen, in denen auf den Teigdrucken heute der Leimgrund zutage tritt, durch das beabsichtigte tiefe Einpressen solcher hoher holzschnittartiger Stege hervorgerufen seien. Demgegenüber zeigen aber zahlreiche, noch teilweise intakt erhaltene Stellen auf manchen Blättern, daß ein Bloßlegen oder Durchscheidenlassen des Grundes keineswegs in der ursprünglichen Absicht lag. Diese guterhaltenen Stellen zeigen vielmehr schwarze, auf den Teig aufgedruckte Linien; bei den schlechterhaltenen hat der unter dem Drucke der Plattenoberfläche, die hie und da auch eigentliche Linienstege bildet, zusammengedrückte Teig seinen Zusammenhalt mit der festeren Oberfläche verloren, und war die Teigmasse in sich nicht klebrig genug, sondern zu trocken, so wurde sie durch diesen scharfen Druck zu Pulver gemahlen, das früher oder später abfallen mußte. Das heutige Aussehen schlechterhaltener Teigdrucke ist also der ursprünglich beabsichtigten Wirkung diametral entgegengesetzt, denn wie ein Negativ vertauscht es Hell und Dunkel und zeigt eine lichte Furche statt einer schwarzen Linie. Pfeiffer, der die Angaben Leidingers „durch praktische Versuche zu bestätigen und ergänzen

(1) Peintre-Graveur I, p. 103.

(2) Catalogue of early german and flemish woodcuts . . . in the British Museum I, London 1903, p. 204.

(3) Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque Royale de Belgique, Brüssel 1877, Pl. 14 a.

(4) Ich vermag die angeführte Stelle nur so zu deuten, denn Randstreifen, um die der auf das Papier aufgetragene Teig größer wäre als die auf ihm abgedruckte Platte kommen m. W. in keinem Falle vor und werden darum nicht gemeint sein.

hoffte“, erzielte in der gleichen irrigen Annahme, es käme darauf an, in den Linien der Darstellung das Papier durchtreten zu lassen, naturgemäß nach seinen eigenen Worten mit Holzschnittplatten die besten Abdrücke. Man erkennt aus seinen Anweisungen, daß die von ihm hergestellten Neudrucke den heutigen schlechterhaltenen Teigdrucken sehr ähnlich sehen werden, aber von den alten, wie sie ursprünglich aussahen und aussehen sollten, sind sie weit entfernt<sup>1)</sup>. Überall dort, wo heute keine Druckschwärze mehr zu bemerken ist, möchte ich lieber ein Abfallen der damit bedruckten Teigfurchen annehmen, als ein Drucken mit leerer, nicht eingeschwärzter Platte, wie es Leidinger in einzelnen Fällen für wahrscheinlich hält.

Der Gegensatz zwischen seiner Auffassung und der meinigen liegt aber keineswegs nur darin, daß er die Linienstege<sup>2)</sup> bis auf den Papiergrund durchgepreßt, ich dagegen eingeschwärzt und auf den Teig abgedruckt haben will, sondern vielmehr noch in unseren Ansichten über die Herstellung der Vertiefungen in der Plattenoberfläche und die künstlerischen Absichten des Teigdrucks. Alle dazu verwendeten Metallplatten sind mit dem Grabstichel in sehr energischer Weise gearbeitet. Aber durch die tiefen gekreuzten oder gleichgerichteten Taillen, die in erster Linie nur dazu dienen sollten, die für die Einschwärzung der Platte unerreichbaren Tiefen zu schaffen, entstand dabei doch noch ein anderes, das ebenso gut in der Absicht der Stecher lag, nämlich ein feines, flaches Hohlrelief, das man nur in Wachs oder einer anderen weichen Masse, wie es auch der Teig war, abzudrucken brauchte, um einen Positivabdruck davon zu erhalten<sup>3)</sup>. M. E. waren die Teigdrucke eigentliche Reliefdrucke, wie es z. B. die Darstellungen auf Münzen sind, also nicht nur in dem Sinne, wie man auch den Holzschnitt als Reliefschnitt bezeichnet. An den Teigdrucken selbst ist diese Eigentümlichkeit nicht leicht zu erkennen, weil in den damit geschmückten Gebetbüchern der Druck durch Metallschliessen und die Reibung der gegenüber befindlichen Pergamentblätter das ursprüngliche Relief abgeschliffen und verquetscht haben. Daß die Teigdrucke Reliefdrucke seien, bemerkt schon Passavant<sup>4)</sup>, und er läßt über seine Vorstellung davon keinen Zweifel, wenn er hinzufügt, daß der Teig die Höhlungen der Platte ausgefüllt und daß die Darstellung (auf der Teigmasse) in Relief und dunkler Farbe herausgekommen sei. Auch Dodgsons von ihm selbst entkräftete Vermutung, die Teigdrucke seien vielleicht Probedrucke zu den Lederpressungen der Bucheinbände, beruht auf derselben Auffassung. Leidinger, der Dodgson gegenüber mit Recht den Selbstzweck der Teigdrucke betont, bezeichnet diese zweimal als Reliefschnitte, läßt aber seine Vorstellung im übrigen ungewiß. Während er einerseits sagt, bei der Herstellung der Teigdrucke müsse „die Absicht bestanden haben, nicht bloß durch die Linien der Zeichnung (die nach seiner Auffassung wie wir gesehen haben den Grund bloßlegen sollen) sondern auch durch die leisen Schatten des durch das Eindringen der Platte in den Teig entstandenen Reliefs zu wirken“, ist andererseits seine oben angeführte Äußerung über „die nicht von der Bildfläche der Metallplatte berührten Oberfläche des Teiges“ damit schlechterdings nicht in Einklang zu bringen, denn

(1) Es liegt mir fern, damit irgendeinen Vorwurf aussprechen zu wollen, da die beiden in Bamberg befindlichen, nicht guterhaltenen Teigdrucke den Irrtum nur zu begreiflich erscheinen lassen.

(2) Ich behalte diese Bezeichnung der Kürze wegen bei, obwohl sie auf die Gestaltung der Plattenoberfläche, wie ich sie mir vorstelle, nur zum Teil zutrifft.

(3) Dazu wird die Anwendung einer Presse, wie ich im Gegensatze zu Leidinger annehme, erforderlich gewesen sein.

(4) Peintre-Graveur I, p. 103.



beim eigentlichen Reliefdruck kommt natürlich jede Stelle des Teiges mit der Metallplatte, sei es nun mit deren Bildfläche oder dem Grunde ihrer Vertiefungen, in engste Berührung.

Beim Teigdruck verfolgt somit selbst die Art und Weise, wie das Vertiefen der Figuren in der Abdruckfläche zu geschehen hat, eine künstlerische Absicht, weil jede Sticheltaile hier zum Abdruck kommt, während es z. B. beim Holzschnitt nicht im mindesten darauf ankommt, wie die Fläche des ausgehobenen Grundes nachher aussieht. Bei den Teigdruckplatten werden dagegen die Stichelführungen, welche die Vertiefungen schaffen, noch dazu ausgenutzt, die dargestellten Teile zu beleben, Stoffe zu mustern oder ähnlichen Zwecken zu dienen. Man kann z. B. an der (Abb. 3) abgebildeten Kupferplatte am Gewande des hl. Johannes Stichelanschläge noch an den am meisten vertieften Stellen beobachten, wohin Drucker- schwärze und Papier nie hätten vordringen können<sup>1)</sup>.

Die so lange verkannte künstlerische Absicht der Teigdruck geht aber nicht nur auf die Erzielung eines Reliefdruckes aus. Damit wäre nur die Hälfte ihres Wesens bezeichnet. Das eigentlich Charakteristische sehe ich vielmehr in der Verbindung von Hochdruck und Reliefdruck. Einmal sollen die mit dem Stichel vertieften Bilder auf dem Teigdruck als Flachrelief herauskommen, zweitens aber unterstützt die als Hochdruck eingeschwärzte Metallfläche diese Absicht, indem sie einen schwarzen Hintergrund schafft, von dem sich die Figuren um so besser abheben, und indem sie auch in die auf dem Abdruck am wenigsten erhabenen Stellen schwarze Linien oder Schraffen hineinsetzt und dadurch die Körperlichkeit der Darstellung um so mehr betont.

Aber noch ein drittes kommt hinzu. Der Teig bietet nicht nur die damals dem Papier versagte Möglichkeit, die Figuren in Relief erscheinen zu lassen, er gestattet auch auf Gold zu drucken und hierin liegt der dritte, ebensowichtige und bisher nicht genügend hervorgehobene Faktor, der die alten Teigdrucke dem farbenfrohen Geschmack unserer Verfahren vielleicht mehr in die Augen stechen ließ als manches, rein künstlerisch unendlich viel höher stehende Schwarzweißblatt. Damals, als man nur das Blattgold kannte, wußte man mit einer Kupferstich- oder Holzschnittplatte noch nicht mit Gold zu drucken; bedienen sich doch selbst die ersten auf Papier gedruckten Gold-Holzschnitte Cranachs von 1507 noch eines weißen Unterdruckes<sup>2)</sup>. Dagegen war es leicht, einen Teig durch Bestreichen mit Eiweiß ganz oder nur teilweise mit Blattgold zu überziehen und darauf eine eingeschwärzte Hochdruckplatte abzudrucken. Der Erfolg muß sehr befriedigt haben. Die Figuren der Darstellung, die Blumen und Blätter der Ornamentumrahmung erschienen in blitzendem Metall, sich kräftig von dem schwarzen Hintergrunde, der nicht zu entbehren war, abhebend. Die Fleishteile, eventuell auch das rote Blut und in vielen Fällen ein mennigroter Einfassungstreifen wurden nachträglich mit der Hand eingemalt und hinzugefügt. Ich möchte glauben, daß die Anwendung von Blattgold bei den Teigdrucken die Regel bildete. Der Zustand einiger Originale wird freilich eine Entscheidung nicht mehr gestatten. Auf einem Blättchen des Dresdner Kabinetts z. B. zeigt sich an einer Stelle noch ein winziges Flitterchen Gold; wäre zufällig auch dieses verloren gegangen, so würde man vermutlich überzeugt sein, einen Teigdruck ohne Blattgold vor sich zu haben. Aber auch bei jenen Dresdner Teigdrucken, an

(1) Der naheliegende Zusammenhang mit den Reliefunterlagen für durchsichtigen Schmelz ist m. E. unwahrscheinlich, weil es sich dort um ein Hochrelief, bei der Teigdruckplatte um ein Hohlrelief handelt.

(2) Ein solcher Probedruck vor dem Goldauftrag befindet sich im Dresdner Kabinett. Vgl. Chmelarz im Österreichischen Jahrbuch der Kunstsammlungen XV, S. 393.

denen äußerlich keine Goldspuren zu sehen waren, haben sich Reste davon unter der schwarzen Druckfarbe nachweisen lassen. Das verwendete Material ist Zwischgold, auf der Rückseite silbern. Es ist wesentlich stärker, als unser heutiges bis auf  $\frac{1}{9000}$  mm geschlagenes Blattgold, wodurch sich einerseits der beträchtliche Preis jenes oben erwähnten Teigdruckes erklären dürfte, andererseits auch verständlich wird, daß die schwarze Druckfarbe so gut darauf haftete. Übrigens würden auch vereinzelte nachweislich ohne Blattgold gedruckte Teigdrucke als Ausnahmen nur unsere Auffassung bestätigen, daß die Möglichkeit mit Gold zu drucken neben der Verbindung von Reliefdruck und Hochdruck das Wesen und die künstlerische Absicht des Teigdruckes ausmachen. —

Eine Eigentümlichkeit ist fast allen Teigdrucken gemeinsam: eine Umrahmung von Blumen und Ranken, die, wie Leidinger nachgewiesen hat, nicht mit gedruckt zu werden brauchte. Man würde also die Behauptung, alle Teigdruckplatten ohne jede Ausnahme seien mit solch einem Zierrahmen versehen, nicht leicht widerlegen können. In manchen Fällen ist der Hintergrund der Darstellung glatt, um ein möglichst kräftiges Absetzen der Figuren zu erzielen. Man geht wohl nicht fehl, als Verfertiger der Teigdrucke Kupferstecher anzunehmen, denn einmal erfordert der Gebrauch des Stichels einen hohen Grad von Übung und zweitens zeigt sich noch mehr wie bei den zum großen Teile ebenfalls den Kupferstechern zuzuweisenden Schrotschnitten eine Abhängigkeit von den gleichzeitigen Kupferstichen. Ich greife z. B. aus den von Leidinger veröffentlichten Teigdrucken heraus Nr. 2: Anbetung der Könige nach demselben verlorenen Originale wie der Metallschnitt Schreiber 2208; Nr. 4: Geißelung nach dem Meister des Calvarienberges, Lehrs; Nr. 8: Entkleidung nach dem Meister E. S., Lehrs 43<sup>1)</sup>, Nr. 10: Grablegung nach dem Stecher aus der Schule des Spielkartenmeisters, Lehrs 1; Nr. 11: Pfingstfest nach dem Meister der Berliner Passion, Lehrs 23; Nr. 18 und 19: Madonna nach dem Meister mit dem Blumenrahmen (unbesch., Lüttich); Nr. 20: Katharina, gegenseitig zum Schrotschnitt, Schreiber 2571; Nr. 21: Katharina nach dem Meister E. S., Lehrs 166, Nr. 23: Gregormesse nach dem Meister der Berliner Passion, Lehrs 64; ferner eine Dornenkrönung in der Dresdner Kgl. Bibliothek nach dem Meister E. S., Lehrs 41; aus dem Manuskript des Dresdner Kabinetts: Christus am Kreuze, Schreiber 2793, nach einem Stiche aus der Schule des Spielkartenmeisters, Lehrs 8: die Verkündigung, Schreiber 2770, nach einem verlorenen Stiche des Meisters der Berliner Passion, der uns in einer Kopie Meckenems<sup>2)</sup> erhalten ist usw. Diese Zusammenstellung ließe sich leicht erweitern. Daß die Teigdrucke vermutlich in Oberdeutschland zu lokalisieren sind, vermutet bereits Schreiber, und Leidinger bestätigt es. Auch das Dresdner Manuskript stammt aus der Diözese Konstanz, wie sich mit Sicherheit aus dem Kalendarium ergibt, nach dem SS. Pelagius und Konrad als festa fori begangen werden sollten.

Die obigen theoretischen Untersuchungen über die Technik der Teigdrucke finden durch die Nachweisung einer alten Teigdruckplatte ihre Bestätigung. Im Berliner Kabinett befindet sich ein Teigdruck (Schreiber 2792), eine Darstellung Christi am Kreuze mit der obligaten Blumenumrahmung, teilweise eine Kopie nach dem Meister E. S., Lehrs 44. Die Darstellung deckt sich mit jener einer gravierten Kupferplatte im Bayrischen Nationalmuseum in München. Die Direktion dieser Sammlung hatte nicht nur die Liebenswürdigkeit, die Platte selbst zwecks genauerer Untersuchung nach Dresden zu schicken, sondern sie ge-

(1) Schreiber 2804, nicht unbeschrieben wie Lehrs meint.

(2) P. II, 213, 8.

stattete auch die Anfertigung eines galvanischen Abgusses zur Veranstaltung von Druckproben. Diese Neudrucke (Abb. 1—3) die um jede eventuelle Täuschung auszuschließen mit der Jahreszahl 1911 versehen sind, ergaben nun dreierlei, nämlich erstens, daß der Berliner Teigdruck, der übrigens auch gegenseitig zu den Neudrucken sich verhält, trotz weitgehenster Übereinstimmung nicht von der Münchener Platte genommen sein kann, weil einige Stichelglitscher fehlen und z. B. auch das Halstuch der Madonna einen anderen Faltenwurf aufweist. Diese Feststellung ist darum nicht unwichtig, weil noch mehrere andere Fälle bekannt sind, bei denen Teigdrucke und Schrotschnitte bis auf die Gegenseitigkeit genau übereinstimmen<sup>1)</sup>. Wollte man annehmen, beide Drucke seien auf dieselbe Platte zurückzuführen, so müßte man wie es F. v. Bartsch getan hat, die Teigdrucke als Schwefelabgüsse ansehen, bei denen die Vervielfältigung der Platte entspricht. Das ist aber ausgeschlossen. Die Analogie des Berliner Teigdruckes zeigt vielmehr, daß wir es in diesen Fällen doch mit zwei verschiedenen Platten zu tun haben, von denen die eine nach der anderen kopiert sein muß, und vor allem ist damit unzweifelhaft bewiesen, daß die Kupferplatte des Nationalmuseums eine Teigdruckplatte ist.

Zweitens ergaben die Neudrucke, daß der von Schreiber unter Nr. 2321 beschriebene und bei Soldan<sup>2)</sup> Tafel 49 abgebildete Metallschnitt in den Graphischen Sammlungen zu München von der Münchner Platte herrührt, daß also Teigdruckplatten auch als Metallschnitte auf Papier abgedruckt werden können. Daß sie schon zu alter Zeit auch tatsächlich so abgedruckt worden sind, kann angesichts der großen Anzahl von Metallschnitten, die sich jetzt ohne Mühe als mit Teigdruckplatten gedruckt erkennen lassen, nicht zweifelhaft sein. Ihr Merkmal ist der schwarze Hintergrund und die Ornamentumrahmung. Schon Schreiber stellt in der Einleitung seines III. Bandes eine Anzahl von ihnen zusammen, die, wie er annimmt, von einer Hand herrühren sollte. Ich nenne z. B.: Vorbereitung zur Kreuzigung, Schreiber 2413, Kreuzigung, ebenda 2415, Kalvarienberg, nach dem Meister E. S., Lehrs 30, Schreiber 2344 (Reproduktion: Soldan 94); Madonna von zwei Engeln gekrönt, Schreiber 2512; St. Johannes, nach E. S., Lehrs 103, Schreiber 2667; S. Florian, Schreiber 2623 (Repr.: Soldan 40); S. Hubert, nach E. S., Lehrs 147, Schreiber 2662 (Repr.: Soldan 30); die berühmte Dorothea, Schreiber 2716 (Repr.: Bouchot<sup>3)</sup> 140); S. Sebastian, Schreiber 2727, die Anbetung, nach dem Meister mit den Blumenrahmen, Wessely<sup>4)</sup> 76, Schreiber 2209 (Repr.: Pfeiffer 31); die Gefangennahme Christi, nach demselben Stecher (Cat. Huth 1718(6), Schreiber 2255 (Repr.: Schulz<sup>5)</sup> 2); S. Bartholomaeus (fehlt Schreiber, Repr.: Leidinger 29); S. Andreas aus derselben Folge, Schreiber 2526 (Repr.: Bouchot 80). Da nun die Teigdrucke eine besondere technische Behandlungsweise zur Differenzierung der dargestellten Stoffe gemeinsam haben, die in einer Striche-

(1) Anbetung der Könige, Schreiber 2775 und 2208, S. Katharina 2834 und 2571, Gregormesse (fehlt Schreiber, Augsburg) und 2653. Zu betonen ist dabei, daß der Zustand der Teigdrucke eine Bestimmung von Abweichungen sehr erschwert. Daß manche Darstellungen auf Teigdrucken wie Metallschnitten gegenseitig sind (vgl. den vorliegenden Christus am Kreuze) und gegenseitige Legenden aufweisen, ist einstweilen nur als Gedankenlosigkeit der Stecher zu erklären.

(2) Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes... in München; Nürnberg, Soldan o. J.

(3) Les deux cents incunables xylographiques du département des estampes II, Paris o. J.

(4) Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde (Separatabdruck aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft IV, 1881, S. 120).

(5) Die Schrotblätter des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Straßburg, Heitz, o. J.

lung mit parallel gerichteten, kurzen, welligen Linien besteht und die sich nie bei Schrotschnitten findet, und anderseits auch mehrere Teigdrucke bekannt sind, bei denen der Hintergrund nicht schwarz, sondern gemustert ist<sup>1)</sup>, so darf man auch jene die gleichen Merkmale aufweisenden Metallschnitte als Vervielfältigungen von Platten in Anspruch nehmen, die auch einen Abdruck als Teigdruck zuließen, wenn sie nicht gar dafür bestimmt waren. Ich nenne z. B. mehrere Arbeiten des Meisters mit dem Keulenwappen<sup>2)</sup>: ein Abendmahl Christi, Schreiber 2234 (Repr.: Schreiber, Tafel XXX), die dazu gehörige Dornenkrönung (unbeschrieben, im Katalog der Auktion Schreiber Nr. 56 mit Repr.) und der Tod Mariae, Schreiber 2431, ferner einen Christophorus, Schreiber 2599 (Repr.: Leidinger 32), eine Madonna (fehlt Schreiber, Leidinger 22), eine mit einer Künstlermarke bezeichnete Gregormesse, Schreiber 2652 (Repr.: Leidinger 36), die Krönung Mariae, Schreiber 2437 (Repr.: Koehler, Pl. XLVII) und auch vermutlich die mit der gleichen Marke bezeichneten Metallschnitte, Schreiber 2180 und 2587.

Wenn somit Teigdruckplatten als Metallschnitte abgedruckt werden konnten, so muß auch das Umgekehrte der Fall sein. Zwei Teigdrucke der Heidelberger Bibliothek, Christus am Kreuze, Schreiber 2790 und S. Veronika, Schreiber 2850 (Repr.: Sillib<sup>3)</sup> 2 und 3) sind evident mit Schrotschnittplatten gedruckte Teigdrucke, über und über bedeckt mit Punzenarbeit. Da jedem Punzenschlag in die Platte eine kleine Säule auf dem Teigabdruck entsprechen mußte, scheint man Schrotschnittplatten sonst für den Teigdruck nicht verwendet zu haben. Es gibt übrigens auch Metallschnitte, die wegen ihrer außerordentlich zarten Behandlung nicht zum Teigdruck, der ein ziemlich kräftiges Relief erforderte, benutzt werden konnten; so vor allem jene Meisterwerke des Monogrammistens  $\mathfrak{D}$ , den Bouchot zum Franzosen, zum Bürger von Douai machen wollte, den wir aber durch eine eingestochene mundartliche Legende auf der Gregormesse, Schreiber 2645, für einen Deutschen (der heutigen niederländischen Ostgrenze<sup>4)</sup>) reklamieren dürfen. Unter der von Schreiber an zweiter Stelle verzeichneten Gruppe sind also Metallschnitte, Schrotschnitte und Hochdrucke von Teigdruckplatten zu unterscheiden.

Aber noch ein drittes bewiesen die Neudrucke mit der Münchener Platte. Da man theoretisch jede Metallplatte entweder als Hochdruck oder als Tiefdruck einschwärzen und abdrucken kann, wurde auch diese Variante nicht unversucht gelassen (Abb. 2). Was ich erzielte, war ein Schwarzstich, der sich mit den beiden neueren Abdrücken, die das Dresdner Kabinett besitzt<sup>5)</sup>, identisch erwies. Damit ist das Wesen dieser merkwürdigen Erzeugnisse, denen Schreiber eine vierte Unterabteilung zuweist, wohl definitiv festgestellt. Sowohl die Kreuzigung, Schreiber 2868, die Gregormesse, 2871, S. Laurentius, 2872, Petrus Martyr, 2873<sup>6)</sup>, Simon, 2874 und der Verliebte, 2877, sind neuere, verkehrt eingeschwärzte Teigdruckplatten, dagegen die Verkün-

(1) Z. B. Leidinger Nr. 3: Gebet am Ölberg, 10: Grablegung, 20: S. Katharina.

(2) Es findet sich auf dem S. Christoph, Schreiber 2596 (Repr. Leidinger 31). Schreiber betont bereits die Übereinstimmungen mit dem Tod Mariae, die Leidinger mit Unrecht wieder in Frage stellt. Er seinerseits weist dagegen mit Recht auf das Abendmahl, Schreiber 2234 hin.

(3) Holz- und Metallschnitte aus der Universitätsbibliothek Heidelberg, Straßburg, Heitz, o. J.

(4) Nicht Köln wie Molsdorf (Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1909, S. 31 ff.) annimmt.

(5) Der eine wurde 1902 erworben, das Erwerbungsdatum des andern ist nicht bekannt, fällt somit vielleicht schon in das 18. Jahrhundert.

(6) Vgl. schon Dodgson, Cat., p. 207, Nr. B 24.

digung<sup>1)</sup>, Schreiber 2865 und der Kalvarienberg 2867 neuere, auf die gleiche verkehrte Weise behandelte Schrotschnittplatten. Die ganze, die Schreiber-Nummern 2864—2879 umfassende Abteilung „Schwarzdrucke“ ist entweder aus seinem, nur dem 15. Jahrhundert gewidmeten Manuel zu streichen oder an anderer Stelle einzuordnen. Nr. 2864 ist nach Dodgsons glaubhafter Annahme<sup>2)</sup> eine moderne Fälschung, 2869, 2875, 2876 sind Weißlinien-Holzschnitte des 16. Jahrhunderts, 2878 und 2879 sogar Platten für Lederpressungen von 1563 (!), 2870 ein als Hochdruck eingeschwärzter Kupferstich und 2866 nach Schreibers eigenem Urteil eine italienische nicht zum Abdruck bestimmte Zierplatte.

Zum Schlusse noch ein Wort über den Weißstich. Die bekannte Madonna auf der Rasenbank von Meister E. S., Lehrs 70, ist mit einer eigens darauf berechneten gestochenen Kupferplatte mit weißer Farbe auf schwarzes Papier gedruckt. Ich habe in meinen „Anfängen des Deutschen Kupferstiches“ bemerkt, daß man ein in der Wirkung gleiches Bild erhält, wenn man eine Hochdruckplatte als solche einschwärzt und abdruckt oder wenn man dieselbe Platte als Tiefdruckplatte einweißt und auf schwarzes Papier abzieht. Jetzt, nachdem es möglich war, diese theoretische Annahme praktisch nachzuprüfen, zeigen sich doch, wenn man den einzigen uns bekannten Weißstich damit vergleicht (Abb. 3) einige Unterschiede. Während bei einem zum Teigdruck bestimmten Metallschnitt wie der Münchener Platte die Tiefe des Reliefs nicht unerheblich ist, zeigt der Stich des Meisters E. S. nur einzelne Linien, denen auf der Platte feine Furchen, aber keine Gruben, wie sie zur Erzielung eines Reliefs nötig sind, entsprochen haben müssen. Feiner behandelte Metallschnitte, wie die Nürnberger Madonna des Monogrammisten  $\mathfrak{M}$  oder der Kalvarienberg, Schreiber 2867, würden gewiss eine größere Verwandtschaft zeigen. Aber solange nicht auch eine Metallplatte dieser Art wieder nachgewiesen ist, mit der praktische Versuche gemacht werden könnten, wird man einstweilen gut tun nicht anzunehmen, daß eine jede Metallschnittplatte auch zum Weißstich gedient habe oder hätte dienen können, zumal bisher auch kein Fall dieser Doppelverwendung bekannt geworden ist. Aber wohl könnte man, wenn man schon einmal für die Erfindung des Weißstiches eine Eselsbrücke, wie das Niello für die Erfindung des Kupferstiches, annehmen will, auf den Metallschnitt hinweisen. Ein Kupferstecher hätte eine Metallschnittplatte nur einzuweißen und abzuziehen brauchen, und die Ausbildung des Weißstiches wäre eine unausbleibliche Folge der sich aufdrängenden Erkenntnis gewesen, daß die dazu verwendeten Metallplatten zur Erzielung einer künstlerischen Wirkung, eine feinere, rein stecherische Behandlung erforderten. —

Wie die Aquatinta Grateloups und der Weißdruck Bonnets gehörte auch der Teigdruck bisher zu den verlorenen Techniken auf dem Gebiete der Graphik, aus deren Reihe er — hoffentlich! — nunmehr gestrichen werden kann.

(1) Für dieses Blatt hat bereits Molsdorf dies durch zwei Reproduktionen, Tafel VIII und IX, nachgewiesen.

(2) Cat. I, p. 206.

# VENUS ENTWAFFNET DEN CUPIDO

## EIN UNERKANNTES HAUPTBILD DES LUCA CAMBIASO

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von HERMANN VOSS

Durch die Correggio-Literatur schleppte sich lange Zeit eine in mehreren Varianten vorkommende, öfters gestochene Komposition: Venus mit der Rechten den Bogen Amors hochhaltend, den dieser vergeblich zu erlangen sucht. Beide Figuren in ganzer Gestalt; der Knabe in Rückenansicht interessant gegen den Akt der Göttin kontrastierend und ihn teilweise überschneidend; rechts lugt durch das hinten abschließende Laubwerk ein Satyr herein, der den unbewachten Köcher Amors an sich zu bringen trachtet. Julius Meyer erwähnt das Bild in seinem Werke über Correggio unter den angeblichen Gemälden des Künstlers mit der Bemerkung, diese dem Correggio zugeschriebene Komposition sei im Original nicht nachzuweisen und gehe vielleicht nicht einmal in der Zeichnung auf ihn zurück. Von den mannigfachen Wiederholungen hält er das Exemplar bei Lord Folkestone in Longford Castle für eine im Ton schwerere und schwach modellierte Arbeit aus späterer Zeit; die im Anfange des 19. Jahrhunderts im Besitz des Chevalier de Fabry in Genf befindliche, später der Sammlung Mayer in Straßburg angehörige Replik (bei Meyer nach dem Guerinschen Stiche zitiert) sei vielleicht identisch mit dem Bilde in Longford Castle.

Mir sind von der Komposition zwei leicht voneinander abweichende Exemplare bekannt: eines im Besitze des Herrn Müller-Simonis in Straßburg (unzweifelhaft ein originales Bild, das allerdings mit Correggio nichts zu tun hat) und eines in amerikanischem Privatbesitz (viel schwächer und ohne die Gewandpartie am rechten Bein der Venus). Von diesen beiden Gemälden ist das erstere offenbar identisch mit dem früher bei Mayer in Straßburg befindlichen; darnach ist die Meyersche Identitätshypothese natürlich fallen zu lassen. Ob auch die jetzt in Amerika aufbewahrte Kopie jenes Bild ist, das früher Lord Folkestone war, entzieht sich meiner Kenntnis.

Bei unserer Analyse dürfen wir unbedenklich von dem Straßburger Exemplar (Abb. 1) ausgehen. Wie bereits Meyer vermutete, ist Correggio dafür nicht nur als Maler, sondern auch als Erfinder vollkommen beiseite zu lassen. Schon die einfache Gegenüberstellung mit der Antiope des Louvre und der Erziehung des Amor in der National Gallery zu London zeigt bei unserer Komposition ein viel herberes lineares Gefühl, ein Komponieren mit durchlaufenden großen Richtungen, gewagten Überschneidungen, scharfen Helldunkelkontrasten, eine völlig verschiedene Zeichnung der Extremitäten, der Gewandung, der Bäume usw. Nur die Anlage im ganzen verrät eine allgemeine Ähnlichkeit, die aber nicht einmal soweit geht, daß sie durch Annahme einer Beeinflussung unseres Bildes durch Correggio erklärt werden müßte.

Diese verschiedenen stilistischen Eigentümlichkeiten brachten mich auf den Gedanken, das Gemälde dem Genuesen Luca Cambiaso zuzuweisen, von dem Bilder ähnlichen Charakters und mit verwandten Darstellungen bekannt sind, u. a. Venus und Amor auf dem Meer und Venus mit Adonis, beide in der Galerie Borghese in Rom, ferner die Liebesgöttin über den toten Adonis trauernd, im Palazzo Corsini, ebenda. Vergleicht man namentlich das Adonisbild der Villa Borghese (Abb. 2), so findet man auffallende Analogien im Ganzen und im Einzelnen zu dem Straßburger Gemälde, vor allem eine starke Verwandtschaft der linearen Konstruktion, dann das scharfe Absetzen eines am Rande energisch schattierten Armes gegen den weib-

lichen Akt, ferner Einzelheiten wie die völlig identische weisende Hand der Venus auf beiden Bildern, die ähnlichen Gewandfalten u. a. Für Typ und Kopfhaltung der Göttin ist eine heilige Familie der Accademia ligustica in Genua heranzuziehen (Abb. 3), in der die Madonna mit der Straßburger Venus fast identisch ist (man beachte namentlich das merkwürdig langgezogene Ohr und den Ausdruck des Lächelns). Auch den Abschluß durch das Laubwerk des Hintergrundes mit den lichten Durchblicken und dem Hereinschauen lächelnder Gesichter finden wir auf der heiligen Familie in Genua ganz verwandt, ebenso auf manchen anderen Gemälden Cambiasos (z. B. der Diana und Callisto im Palazzo Bianco).

Wenn nach diesen Vergleichen über die Autorschaft des Bildes in Straßburg noch Bedenken geäußert werden können, so ist eine Zeichnung Cambiasos geeignet diese zu zerstreuen, nämlich das von Prestel in Faksimile reproduzierte Blatt: Venus entwaffnet den Amor (Abb. 4). Das Motiv ist im wesentlichen das gleiche, nur daß die tiefer gehaltene Rechte der Venus einen Pfeil statt des Bogens faßt; außerdem fehlt die ergänzende Figur des Satyrs. Auch die Komposition hat schon die Hauptzüge des Straßburger Gemäldes: die halb stehende, halb lehrende Haltung der Venus (doch ist das rechte Bein beim Knie nach rückwärts abgebogen) und die eigentümliche Rückenansicht des Amor. Gegenüber der Zeichnung bedeutet aber das Gemälde in allen Beziehungen eine wesentliche Verbesserung; einmal ist der lineare Aufbau viel geschickter und fließender, ferner Haltung und Bewegung der Venus selber klarer und natürlicher, bei Amor ist das lächerliche Motiv des Stehens auf beiden Zehenspitzen durch den Versuch einer Kletterbewegung mit dem linken Bein glücklicher ersetzt. Außerdem hat die Kontrastierung der Achsen beider Figuren an Entschiedenheit und Wirkung gewonnen; bei Amor ist kühn eine reine Rückenansicht gewählt. Wie die Bewegungen der beiden nun zueinander gestimmt sind und wie sich die Körper zu einer geschlossenen linearen Einheit zusammenfügen, das verrät eine entwickelte kompositionelle Begabung und kühne Originalität der Phantasie. Noch einmal hat Cambiaso einen ähnlichen Kompositionsgedanken festgehalten, und zwar in einer Darstellung des den Dämon bekämpfenden heiligen Michaels (in mehreren Exemplaren vorkommende Federzeichnung, Abb. 5); der Erzengel ist hier in halber Rückansicht gegeben und mit derselben energischen Biegung des Kreuzes wie in der Gestalt des Amor; auch das energische Vordrängen gegen die Bildtiefe hin entspricht dem Kompositionsprinzip des Venusbildes<sup>1)</sup>. Vor der Rückenansicht ist der Künstler auch noch nicht zurückgeschreckt; so gibt es eine Handzeichnung der Caritas (Berlin, Kupferstichkabinett), wo sowohl die Hauptgestalt wie das einzige in ganzer Figur sichtbare Kind vom Rücken gesehen sind, das letztere übrigens in absolut verwandter Haltung wie der Amor unseres Gemäldes.

Soviel mag genügen, um die Komposition der den Amor entwaffnenden Venus gänzlich aus dem Bereiche Correggios zu entfernen und sie dem Genueser Meister zu geben, unter dessen mythologischen Darstellungen sie zweifellos als ein Hauptwerk zu betrachten ist.

(1) Dieses Anwenden von Rückenfiguren zur räumlichen Vertiefung auch sonst bei Cambiaso, z. B. in der Verkündigung in S. M. di Carignano, auch in jener der Annunziata di Portoria.

# MISZELLEN

## ÜBER DIE ABSTAMMUNG DES VEIT STOSS.

Die Frage der Abstammung und Herkunft des Veit Stoss sowie die Bestimmung seines Oeuvres ist in der polnischen Literatur der letzten Jahre, dank den sehr temperamentvollen, aber wenig wissenschaftlichen Schriften Herrn L. Stasiaks, wieder stark aktuell geworden. Um so mehr Aufmerksamkeit verdient ein grundlegender Aufsatz über das gleiche Thema, den Dr. Jan Ptaśnik im „Rocznik Krakowski“, dem neuesten Jahrbuch der „Gesellschaft der Freunde der Geschichte und Denkmäler Krakaus“ veröffentlicht hat, und dessen Ausführungen hier in kurzem wiederzugeben wohl von Interesse sein dürften.

Dr. Jan Ptaśnik befaßt sich seit Jahren mit Untersuchungen über die Wechselbeziehungen Krakaus mit dem westlichen Europa und hat gerade in den Jahrbüchern der obengenannten Gesellschaft viel Neues und Wertvolles über die fremdländischen, besonders italienischen Kolonien in Krakau während des Mittelalters und der Renaissance, sowie deren kulturellen Einflüsse veröffentlicht. Seine Studien über die Beziehungen zwischen Krakau und Nürnberg, in denen Veit Stoss eine solch' dominierende Stellung einnimmt, mußten natürlicherweise auch auf die Lebensdaten des großen Bildhauers führen.

Dr. Ptaśnik stellt vor allem fest, daß fast sämtliche Quellen bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Veit Stoss als geborenen Krakauer oder Polen bezeichnen, so Murr im „Journal zur Kunstgeschichte und Literatur“, Füali im „Allgemeinen Künstlerlexikon“, Doppelmeyer und von Schad in seiner Stoss-Monographie (1793). Auf diese Stimmen und zum Teil auf Krakauer Akten gestützt, betont auch der polnische Kunstforscher Ambrosius Grabowski die Krakauer Herkunft des Künstlers. Am sichersten könnte in dieser Sache natürlich der Nürnberger Stadtschreiber Johann Neudörfer informieren, der mit Stoss und dessen Familie im nahen Verkehr stand und 1547 seine „Nachrichten von Nürnberger Künstlern“ niederschrieb, wenn uns das Originalmanuskript dieser letzteren erhalten geblieben wäre.

Jedoch bereits der erste Herausgeber der Neudörferschen „Nachrichten“, Heller (1822), benutzte eine Abschrift derselben aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, in welcher der Geburtsort Stossens nicht angegeben war. Der folgende Herausgeber, Dr. Friedrich Campe (1828), sagt im Vorwort


seines Buches, daß er das Originalmanuskript besessen, zu dem „Andreas Gulden die Fortsetzung wie auch Sterbejahre etc. nachgetragen“ hat. Da er jedoch in seinem Werk den Urtext nicht von den Guldenschen Nachtragungen von 1660 gesondert hatte, läßt sich nicht bestimmen, von wem der in dieser Ausgabe bei Stoss figurierende Satz „welcher von Cracau birdig“ eigentlich herührt. Der dritte Herausgeber, Lochner (1875), kannte drei Handschriften der Neudörferschen Nachrichten und besorgte seine Ausgabe nach einer Abschrift angeblich aus dem Ende des 16. oder Beginn des 17. Jahrhunderts, in welcher aber falsche Daten, ebenso wie bei Campe, vorkommen. Lochner polemisiert mit Campe, daß letzterer das Originalmanuskript nicht besessen, sondern nur eine Abschrift, allein er selbst hielt es nicht für nötig die Varianten aus den ihm vorliegenden drei Abschriften zu vermerken und gestattete sich anderseits, verschiedene Daten, die er, ohne beweiskräftige Gründe anzuführen, als falsch betrachtete, einfach zu streichen und nicht abdruckend. Bei Lochner fehlt bereits der Zusatz „aus Cracau birdig“, und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwindet in der deutschen Stoss-Literatur die Angabe der Krakauer Abstammung des Künstlers.

Den Anstoß dazu gab die Auffindung einer Notiz aus dem Jahre 1477, welche besagte, daß Veit Stoss damals auf das Nürnberger Bürgerrecht verzichtete. Und da in dem Verzeichnis der bis zu diesem Zeitpunkt aufgenommenen neuen Bürger der Stadt der Name Stoss nicht vorkommt, mußte Veit Stoss ein geborener Nürnberger sein. So resumierte Baader in seinen „Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs“ (1862) und nach ihm andere, um so mehr als zu jener Zeit noch einige Bürger gleichen Namens in Nürnberg existierten, so der Gürtler Michael Stoss 1415, welcher der Vater Veits sein konnte. Anderseits erfuhr man inzwischen in Krakau, daß der dortige Goldschmied Mathias Stoss, der ein Bruder Veits war, daselbst stets „Szwab“, also Deutscher, benannt wurde, und daß in der 1533 aufgefundenen Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Marienaltars aus der Feder des Stadtschreibers Johannes Heydeck, der Erbauer des berühmten Altars dieser Kirche als „magister Vitus Alemanus di Norimberga“ bezeichnet wird, was endgültig die deutsche Abstammung Stossens zu beweisen schien.

Dr. Ptaśnik erachtet jedoch die aufgeführten Beispiele als nicht stichhaltig. Erstens wissen wir, daß Veit Stoss 1496 sich auch in Krakau vom



Bürgerrecht entsagte, ohne daß sein Name im Verzeichnis der aufgenommenen Neubürger der Stadt aufzufinden wäre. Sodann ist festgestellt, daß der Künstler 1474 sich in Krakau befand und damals seinen Sohn Stanislaw zum Goldschmied Wojtek in die Lehre gab. Aus einer Notiz der Libri iuris civilis aus dem Jahre 1505 — „Stenczel Stosch anyczer, ius habet. Hic oriundus“ — ist ersichtlich, daß dieser Sohn Veits in Krakau geboren wurde. Es ist wenig wahrscheinlich, daß der Künstler, wenn er 1474 das Nürnberger Bürgerrecht besessen, seinen Sohn zu einem mittelmäßigen Krakauer Meister in die Lehre gegeben hätte, wo ihm in Nürnberg soviel bedeutendere Goldschmiede zur Verfügung standen. Stanislaw dürfte, wenn wir ihm bei seinem Eintritt in die Wojteksche Werkstatt zehn Jahre geben, um 1464 geboren sein, Veit also nach 1460, wenn auch nicht beständig, bereits in Krakau wohnhaft sein. Das Nürnberger Bürgerrecht, von dem er sich 1477 entsagte, müßte er alsdann zwischen diesem Jahre und 1474, wo er augenscheinlich vor einer längeren Reise die Erziehung seines ältesten Sohnes gesichert sehen wollte, erworben haben. Hier kommt nun Dr. Ptaśnik zu einem der Hauptpunkte seiner Ausführungen.

Die Nürnberger Bürgerbücher notieren, daß 1476 ein Fritz Stoss das Bürgerrecht erworben und, was jedenfalls sehr selten passierte, in den nächsten Jahrzehnten kommt dieser Name kein einziges Mal mehr in den Nürnberger Akten vor. Dr. Ptaśnik stellt nun die Hypothese auf, dieser Fritz Stoss sei mit Veit oder, wie er sich selbst unterschrieb, Feit Stouss identisch. In Nürnberg war der Name Feit ganz unbekannt, der im Osten häufig vorkommt, und nirgends finden wir dort diese Schreibweise des populären „Veit“. Die Signatur Stossens auf dem Grabmal des polnischen Königs Kazimir Jagello in der Krakauer Kathedrale FIT STVOS wurde ja daher lange EIT gelesen, und ebenso waren die Initialen seines Meisterzeichens  S lange unverständlich. Es ist also gar nicht unwahrscheinlich, daß der Nürnberger Stadtschreiber das ihm ganz ungewohnte Feit als Frit, Fritz gelesen und ins Bürgerbuch eingetragen habe, um so mehr als der Buchstabe e in der Schreibweise damals dem r sehr verwandt war. Stoss hätte demnach 1476 das Nürnberger Bürgerrecht erworben und bereits im folgenden Jahre, als ihn große Aufträge wieder nach Krakau beriefen, auf dasselbe verzichtet.

Ebenso wie in Nürnberg, lassen sich auch in Krakau während des 15. Jahrhunderts eine Reihe

Bürger aufweisen, die den Namen Stoss, Stocha, Stossig, Stosche, Stosse tragen, ja späterhin kommen ähnliche Namen in der polnischen Hauptstadt sogar viel häufiger als an der Pegnitz vor. Und ebenso wie der Gürtler Michael Stoss in Nürnberg kann auch der Rotgießer Hanns Stocha, der 1432 das Krakauer Bürgerrecht erwirbt, der Vater Veits sein. Die Tatsache, daß dieser Hanns an der Poselakastraße wohnte, wo Veit Stoss später sein Haus erwarb und wo überhaupt einige Mitglieder der Familie Stoss wohnten, scheint sogar auf gewisse Beziehungen zwischen dem Rotgießer und Veit schließen zu lassen. Jedenfalls beweist weder der Verzicht auf das Nürnberger Bürgerrecht 1477, noch die Anwesenheit einiger anderer Stosse in Nürnberg die Geburt Veit Stossens daselbst, und die Gründe, die gerade von polnischer Seite für die deutsche Abstammung des Künstlers aufgeführt wurden, fallen hier viel schwerer ins Gewicht.

Da ist vor allem jener Bruder Veits, Mathias Stoss „von harow eyn goltsmid“, der 1482 das Krakauer Bürgerrecht erwirbt und in seinem Testament schreibt: „Ich Matys Stos oder Schwab als man mych nent byr“. Aber haben wir es hier nicht vielmehr mit einem Spitznamen, als mit einem ernsten Hinweis auf die Herkunft des Goldschmiedes zu tun? Es gab ja damals in Krakau eine große Anzahl echtdeutscher Handwerker und bei keinem von ihnen, ebensowenig wie bei den sonstigen Stoss, findet man die Bezeichnung „Schwab“. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß letztere gerade das Gegenteil deutscher Abstammung beweist, d. h. die allzu starke Germanisierung eines Nichtdeutschen unterstreicht, der z. B. andererseits in dem bereits erwähnten Testament seinem Töchterchen den polnischen Kosenamen „Hanuchna“ gibt. Und Nationalitätenhader zwischen Polen und Deutschen war ja damals in Krakau nichts Fremdes, ja in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts brannte bereits zwischen ihnen ein heißer Kampf um die Marienkirche auf dem Marktplatze, was bei Beurteilung der 1533 in derselben aufgefundenen Pergamenturkunde stark in Betracht gezogen werden muß.

Gerade nach 1530 schlugen die Wogen dieses Kampfes sehr hoch. Der Adel und selbst der König hatten die Partei der Polen ergriffen, und die Lage der Deutschen, die sich damals bereits in starker Minderheit befanden, wurde immer haltloser. 1533 soll nun hinter dem Stosschen Marienaltar in einer Büchse eine Pergamenthandschrift aufgefunden worden sein, in welcher von dem Stadtschreiber Johann Heydek die Geschichte der

Entstehung dieses Altars genau beschrieben und sein Meister als „Vittus Almanus de Norimberga“ bezeichnet war. Das ganze Schriftstück trägt einen ausgesprochen polonophoben Charakter und unterstreicht, daß das Kleinod der Marienkirche, ihr berühmter Altar, nur von Deutschen gestiftet und einem deutschen Meister geschaffen ward. Dr. Ptańnik bezweifelt die Echtheit dieser lateinischen Urkunde und betrachtet sie als ein ad hoc von seiten der deutschen Partei fabriziertes Kampfmittel. Es ist jedenfalls stark verdächtig, daß das Originalmanuskript nicht erhalten geblieben, sondern bloß die Nachricht, daß sein Inhalt auf ein neues Pergament umgeschrieben und wieder in die Büchse geschlossen wurde. Die Herkunft Veit Stoss' mag ja damals in Krakau auch wenig bekannt gewesen sein, da der Meister seit 1496 die Stadt verlassen und sich in Nürnberg niedergelassen hatte; hier war er im gleichen Jahre, als die beregte Büchse in Krakau entdeckt wurde; gestorben, drei Jahre nach dem Tode seines Sohnes, des Bildschnitzers Stanislaw Stoss.

Während des 37jährigen Aufenthalts in Nürnberg dürfte der Künstler übrigens wirklich Deutscher geworden sein, aber am Beginn des 16. Jahrhunderts wird er hier stets noch als Pole und Krakauer bezeichnet, trägt er polnische Tracht und erhält sich polnische Sitten. Als er 1499 für 800 Gulden ein Haus erwirbt, nennt ihn der Kaufkontrakt, trotzdem er seit drei Jahren Nürnberger Bürger ist, „Maister Veit Stoss vonn Kracka“, was schon jedenfalls gegen seine Nürnberger Abstammung spricht. Noch viel überzeugender spricht dagegen, wie überhaupt gegen die deutsche Herkunft Stossens, seine deutsche Schreibweise. Dr. Ptańnik zitiert in dieser Richtung die erhaltene eigenhändige Eingabe<sup>1)</sup> des Meisters aus dem Jahre 1506 an den Nürnberger Stadtrat. Seinen Familiennamen unterschreibt Stoss hier mit „Stwosz“, so wie er heutzutage in Polen genannt wird, und seinen Vornamen „Feyt“. Wie bereits oben erwähnt, ist diese Schreibart des populären Veit in Nürnberg anderwärts ganz unbekannt. Hauptsächlich beweisen jedoch der ganze Stil und die Orthographie des Schriftstücks, daß kein Nürnberger, ja nicht einmal ein geborener Deutscher solches verfaßt haben konnte. Auch Baader, der diesen Brief kannte, kann nicht umhin, dessen „fremdländische Mundart“ zu unterstreichen.

War nun Stoss ein geborener Krakauer? Wenn dies auch nicht ausgeschlossen, so fehlen doch

(1) Das Schriftstück ist fast gleichzeitig im zweiten Heft der „Graphischen Künste“ 1912 in dem Aufsatz des Herrn Zoltan Takács, „Federeissen von Veit Stoss“, reproduziert.

hierfür dokumentale Beweise, aber jedenfalls muß er in Krakau seit frühen Jahren ansässig gewesen sein. Hätte er sonst seinem — wohl zirka 1460 geborenen — Sohne den Namen des Krakauer Patrons, des hl. Stanislaw, gegeben. Ein zweiter, vor 1477 geborener Sohn erhält ebenfalls den Namen eines polnischen Patrons, des hl. Florjan, ein dritter heißt Andrzej. Nach Neudörfer ist Veit Stoss im Alter von 95 Jahren gestorben, sein Geburtsjahr wäre also um 1438 zu fixieren, und das auf dem Stosshaus in Nürnberg eingemeißelte Geburtsjahr 1760 ist jedenfalls irrig. In diesem Jahre dürfte sein Sohn Stanislaw geboren sein, den er 1474 zum Goldschmied Wojtek in die Lehre gab. Stoss weilte also schon in Krakau als junger, zirka 20jähriger Ehemann und verbleibt hier, mit einer längeren Abwesenheit von 1474—1477, bis 1496.

Dr. Ptańnik kommt schließlich zu der Überzeugung, daß Stoss aus dem ehemals noch polnischen Schlesien stammt, wo seit den ältesten Zeiten, besonders im Kreise Oppeln, sich zahlreiche Stosso, Stosch, Stosche, Stossowicz usw. befinden. Dr. Ptańnik zählt deren eine lange Reihe zwischen den Jahren 1241—1488 auf, die aus schlesischen Urkunden entnommen sind. Viele schlesische Ortsnamen sind ebenfalls mit den Familien der Stosz in Verbindung zu bringen. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte Veit Stoss, oder vielleicht noch sein Vater, aus Schlesien nach Krakau gekommen sein, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er nicht germanischen, sondern slavischen Ursprungs war.

Die weiteren Teile von Dr. Ptańniks Aufsatz im „Krakauer Jahrbuch“ befassen sich mit dem bekannten Prozeß zwischen Jakob Boner und Veit Stoss, welcher 1503 so traurig für den Künstler endigte, sowie mit dem Verhältnis dieses letztern zu Peter Vischer. Auch hier werfen die stets sachlichen Ausführungen des Verfassers manch neues Licht auf den Lebensgang und das Schaffen des großen Bildhauers. P. Ettinger.

## EIN UNVERÖFFENTLICHTER ABEL GRIMMER.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

„Abel Grimmer 1595“ ist das hier abgebildete Gemälde aus der Sammlung Freih. v. Bissing bezeichnet.

Von diesem wenig bekannten Antwerpner Architekten und Maler (geboren um 1570, gestorben um 1619) gibt es meines Wissens nur: von bezeichneten Bildern eins in der Galerie zu Brüssel und sechs im Museum zu Antwerpen. Das nach Wurz-

bach<sup>1)</sup> und Waagen<sup>2)</sup> beim Earl of Stafford befindliche kenne ich nicht. Zugeschrieben werden ihm noch einige Bilder im Museum Boymanns, Rotterdam und im Mauritshuis, sowie in Privatbesitz<sup>3)</sup>, alles Interieurs oder Landschaften.

Unser Bild wird schon 1754 in einem Antwerpner Auktionskatalog erwähnt<sup>4)</sup>. Es enthält so viele interessante Einzelheiten und Einzelepisoden, die aus den Abbildungen leider kaum ersichtlich sind, daß eine Aufzählung ermüden würde. Allein vom kulturgeschichtlichen Standpunkte aus verlohnte eine genauere Betrachtung. Man muß z. B. die reichen orientalischen Kostüme, besonders der Hauptgruppe rechts beachten, wo zwei Pagen dem fürstlichen Bauherrn (Nimrod) den genauen Plan des nicht fertigen Werkes vorhalten. Da ist u. a. unten im Tale und in der Stadt das erregte Treiben der Verkäufer, denen Packesel, Kamele, Ochsen und Schafherden zugetrieben werden. Da sind links die Arbeiter, die gerade Brotzeit haben und jene, die eine Bastion aus Ziegeln bauen und andere, die in Lehmhütten den Torf trocknen und den Kalk löschen. Denn: „Die Söhne Noahs nahmen Ziegel zu Stein und Ton zu Kalk“<sup>5)</sup>. Man entdeckt allerlei schnurrige und drollige Einfälle. Leben und Verkehr herrscht auf fast allen Teilen der Rampe, die in ihrem weiteren Verlauf teilweise den Turm sogar durchtunnelt. Da hanterieren (ganz klein) die Arbeiter auf dem interessanten Leitergerüst und an den Kranen und Winden hoch oben an der Spitze herum. Mächtige Klammerstreben verbinden und stützen mehrere Stockwerke. Karyatiden sind zu ähnlichen Zwecken verwandt, Statuen stehen zwischen Strebebeylern. Überall wird uns wenigstens der äußere Aufbau des Turmungetüms klar. Die höchsten drei Ringe verschwinden in den Wolken, wie es nach der Genesis ja der Ehrgeiz aller Völker war, „Städte bis zu den Wolken hinauf“ zu bauen.

Die Farben sind bunt, aber doch gedämpft, vorne stark, im Hintergrund dünn. Vom braunen Vordergrund heben sich die vielfarbig kolorierten Figuren ab. Der Turm ist dunkelgrau, der Hinter-

grund graublau und braun. Das Wasser ist sehr grün. Die Farben lassen an Jan Brueghel, im Hintergrund an J. de Momper denken. Aber die Komposition selbst schließt sich eng an des alten P. Brueghel Babylonischen Turmbau zu Wien an! Wie viel unser Künstler von ihm entlehnt, ist aus der Abbildung ersichtlich. Aber Brueghel baut geistreicher. Sein Turm ist wuchtiger und innerlich organischer. Schlank und spitz erscheint daneben der Bau des Grimmer. Ganz anders ist die bei Brueghel weite und fast ebene Landschaft mit der den Turm rings umziehenden echt flämischen Stadt. Auch schildert Brueghel höchst sachlich nur die Arbeit am Bau und vermeidet die überladene Erzählung, in die sich Grimmer fast verliert. Beide Künstler geben die eigentliche Katastrophe, die Sprachenverwirrung und Zerstörung des Turmes überhaupt nicht. Übrigens ist das Thema selbst (Turmbau oder Zerstörung) recht selten und scheint erst spät aufzutreten. Patinir soll einen babylonischen Turm gemalt haben, in Venedig (Akademie 183) ist ein holländischer (um 1536) Turmbau, den Dülberg<sup>1)</sup> dem Jan Swart van Groningen zuschreibt. Ph. Galle hat einen solchen (hier wird die Zerstörung geschildert) nach Heemkerk gestochen<sup>2)</sup>. Das sind nur Beispiele.

Von Interesse dürfte es sein, daß auch A. Grimms Gemälde in Brüssel (Jesus bei Maria und Martha), das sechs Gemälde, darunter einen Adam und Eva (Orley?) und eine Ruhe auf der Flucht (Patinir) als Wandschmuck zeigt, über dem Portal im Hintergrund deutlich ein Gemälde mit dem babylonischen Turm erkennen läßt. Anscheinend nach P. Brueghel! Ebenso gehen auch die figurenreichen Nebenepisoden auf den Antwerpner Bildern Grimms auf Kompositionen Brueghels des Älteren zurück. So erscheint Grimmer einerseits als Brueghel-Schüler, andererseits aber haben sein Brüsseler Bild und die ihm auch z. B. in Rotterdam und Haag zugeschriebenen eine große Stilverwandtschaft mit Fr. Francken dem Jüngeren. Ja, mit diesem wird Abel Grimmer oft genug verwechselt.

Nach allem dürfte die künstlerische Herkunft und Qualität Grimms, dessen ganze Erscheinung

(1) Künstlerlexikon.

(2) Treasures of Art in Great Britain IV, 319.

(3) Nach Hymans; Carl v. Mander, zwei kleine Landschaften im Besitze Fétis, eine Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern bei Lierius, Letztere auch bei v. d. Branden. — Verwechslungen mit Jacob Grimmer, sowie mit den Frankfurter Adam und Hans Grimmer sind in der älteren Literatur häufig.

(4) Kramm: de Levens en Werken etc. Dort außerdem in einem Katalog von 1741 eine Landschaft mit Orpheus, von 1754 ein Dorf mit einer Kirche, von 1756 (Mecheln) eine Kreuzabnahme und eine Winterlandschaft. — Siret: „Diction. hist. des peintres“ will die Signatur und das Datum 1513 auf einer Kreuztragung gesehen haben.

(5) I. Mos. XI, 1 ff.

(1) Dülberg, Frühholländer, III.

(2) Weder im Alten Testament noch im damals viel gelesenen Flavius Josephus (jüdische Altertümer) ist von der Zerstörung die Rede. Nach der Sibylle erwirkten die Götter (sic!) einen heftigen Windsturm, stürzten den Turm und gaben jedem eine besondere Sprache. Nach anderen Apokryphen fallen feurige Zungen (also ein umgekehrtes Pfingsten) auf den unvollendeten Bau. Der Turm ist sicher die babylonische Tempelpyramide, die auf einer Plattform sich erhebt, immer kleiner wird und auf stumpfem Kegel das Astral-Heiligtum enthält. Freitreppen oder im Winkel aneinander stößende Terrassenrampen führen hinauf. Vgl. Bezold: Ninive und Babylon.

im Gegensatz zu seinem als Landschaftler hochberühmten und gut bekannten Vater Jakob<sup>1)</sup>, von

(1) Zweifelhaft ist es, ob diesen oder den Sohn A. Houssaye: *Histoire de la peinture*, p. 237, meint, wenn er erzählt: „Cependant un bon poëte et un grand comédien, Grimmer peignit alors par distraction telle qu'elle voyait la nature hollandaise,“ etc.

dem Rembrandt eine Winterlandschaft besessen hat, nunmehr deutlich genug zu fassen sein. Aus den F. Francken der Jüngere und Seb. Vrancx (z. B. dessen Überfall in Wien?) zugeschriebenen Arbeiten dürfte ihm manches noch zufallen.

Hermann Nasse.

## REZENSIONEN .....

**FRIEDRICH BACK, Mittelrheinische Kunst. Beitr. zur Geschichte der Malerei und Plastik im 14. und 15. Jahrh. Frankfurt a. M., Verlag von Baer & Co., 1910.**

Eine Besprechung dieser wichtigen Veröffentlichung, die ich schon vor anderthalb Jahren zugesagt hatte, war mir bei der Ausgabe des Buches als die erwünschte Veranlassung zu einer Äußerung über verschiedene Fragen der mittelrheinischen Kunst in ihren Beziehungen zu den Nachbarländern erschienen. Ich habe die Anzeige von Vierteljahr zu Vierteljahr hinausgeschoben, weil die Probleme auf diesem Gebiete sich ständig mehrten, und heute scheint weniger als je der Zeitpunkt gekommen, diese Fragen zusammenfassend zu erörtern. So möchte ich eben nur auf die vorliegende Arbeit selbst, wenn auch verspätet, in diesen Blättern hinweisen. Der Autor, der als geborener Birkenfelder und nun als langjähriger verdienter Direktor und erfolgreicher Organisator der Kunstsammlungen des Großherzoglichen Museums in Darmstadt einer der besten und berufensten Kenner der Kunst des Mittelrheins ist, hat dem großen, mit 68 Tafeln ausgestatteten Werk nur den bescheidenen Titel „Beiträge“ gegeben. Er hat damit selbst zum Ausdruck gebracht, daß es sich für ihn nicht um eine Geschichte der mittelrheinischen Kunst, nicht um eine Zusammenstellung des ganzen Materials gehandelt hat. Man kann von einem solchen Werk nicht mehr verlangen, als der Autor hat geben wollen. Trotzdem darf man das Bedauern nicht unterdrücken, daß der Verfasser nicht weitergegriffen hat. Der innere Wert solcher Einzeluntersuchungen wäre doch der, für eine bestimmte Gruppe zunächst das Material annähernd vollständig zusammenzustellen. Wer glaubt, aus diesem Werk, das lange versprochen und sehnsüchtig erwartet war, nun einen ähnlichen Aufbau der mittelrheinischen Kunst erwachsen zu sehen, wie wir ihn etwa bei der Kölnerischen und Nürnberger Kunst sehen, der wird etwas enttäuscht sein. Für eine solche Geschichte der mittelrheinischen Kunst scheint auch diesem vortrefflichen Kenner des fraglichen Gebiets die Zeit noch nicht gekommen. Das Positive mag

demgegenüber um so dankbarer betont werden, die liebevolle und klare Schilderung der Grundlagen dieser Kunst, die feine, sorgsam abgewogene Einzelkritik, die an manchen überraschenden Hinweisen reiche Würdigung und die äußerste Gewissenhaftigkeit in der Verwertung der Quellen. Gegenüber so vielen, allzu rasch hinausgeschleuderten und abgeworfenen literarischen Erzeugnissen wirkt eine so sorgfältig durchgeführte, so ausgetragene Studie um so erfreulicher.

Beiträge zur Geschichte der Plastik und der Malerei des mittelrheinischen Gebietes nennt sich dieses Buch. Für die Plastik ist eine Entwicklungslinie wohl angedeutet, aber nicht ganz verfolgt. Für den Anfang der Entwicklung hat die fast gleichzeitig erschienene Arbeit von Stix, *Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz* (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission 1909, Heft 3, S. 99), eine neue Behandlung gebracht. Hier finden vor allem auch die 6 Apostelstatuen vom First der Sakristei des Domes ihre Würdigung, die im südlichen Kreuzgang aufgestellt sind, von denen Back gar nicht spricht, und die Apostelstatuetten von der nach 1315 wieder aufgebauten Liebfrauenkirche zu Mainz mit den Darstellungen der Begnadeten und Verdammten, die mir besonders an das Herz gewachsen sind, weil ich vor anderthalb Jahrzehnten ihr Besitzer und ihr Hüter war. Wenn man die Grabsteine überhaupt heranzog, so hätte wohl die ganze mittelrheinische Gruppe zusammengestellt werden müssen. Die Oberweseler Skulpturengruppe, die den Übergang zur Kölner Plastik bildet, hätte wohl auch genannt werden dürfen. Der Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Oberwesel, der den Vorzug hat, genau datiert zu sein (1331), ist doch auch als Typus einer — künstlerisch außerordentlich hochstehenden — Grenzkunst für die Einschätzung der mittelrheinischen Kunst wichtig genug. Eine eingehende Würdigung läßt Back den Skulpturen am Südportal im Mainzer Dom zuteil werden, das zur Memorie führt. Auf fünf Lichtdrucktafeln werden die einzelnen Figuren vorgeführt. Die Zeitansetzung ist vielleicht hier etwas spät, ich möchte die Entstehung der Figuren unmittelbar nach dem Jahre

1400 annehmen. Dieses Portal steht scheinbar in Mainz etwas isoliert, es fügt sich aber ungezwungen in eine Gruppe ein, die den Einfluß der Mainzer Plastik weit über die Grenzen des mittelhheinischen Gebiets hinausträgt. Eng verwandt mit den Figuren des Memorienportals sind, wie auch Otto Isphording in seiner eben erschienenen Dissertation (Die Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts, S. 65) richtig erkannt hat, die Figuren vom Denkmal des Friedrich von Saarwerden im Kölner Dom. Der Erzbischof ist 1414 gestorben, das Denkmal wohl unmittelbar nach seinem Tode entstanden. Dieses Denkmal, auf dessen hervorragende künstlerische Qualitäten und auf dessen Originalität in der Stilhaltung Fried Lübbecke (Die Kölner gotische Plastik, S. 113) zuletzt hingewiesen hat, bringt zum ersten Male am Niederrhein jenen weichen malerischen Faltenstil, wie er sich in den Skulpturen des Hauptmeisters am Memorienportal in Mainz offenbart hat. Von den Vorstufen in dem Petrusportal des Kölner Domes soll hier nicht die Rede sein, darüber wird eine von dem Dombaumeister Hertel und von Fried Lübbecke gemeinsam vorbereitete Arbeit demnächst weiteres Material bringen. Auch ob, wie Isphording S. 69 annehmen möchte, der Schöpfer des Saarwerden-Grabdenkmals vom Niederrhein stammt und dann nach dem Mittelrhein gewandert ist, kommt hier nicht in Betracht. C. Habicht und G. Dehio (in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1912, S. 61) haben übereinstimmend die Beobachtung gemacht, daß zwischen den Aposteln in den Archivolten der Vorhalle am Ulmer Münster (abgebildet bei Paul Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, Tafel 25) und den Skulpturen am Saarwerdendenkmal eine große Ähnlichkeit vorhanden sei, doch möchte ich nicht mit Dehio hier direkt die gleiche Hand annehmen. Immerhin zeigen diese schwäbischen Plastiken, wie weit damals dieser am Mittelrhein aufblühende Stil sich ausgedehnt hat. Dieser weiche malerische Stil erscheint in der Plastik des westlichen Deutschlands fast als der Träger der neuen naturalistischen Bewegung. Die Frage nach der Herkunft dieser neuen Formbehandlung, die zu den knappen Körpern und zu den engen parallelen Falten des 14. Jahrhunderts im äußersten Widerspruch steht, ist noch zu lösen. Es liegt natürlich nahe, hier an Burgund zu denken, an die Sluterschen Skulpturen vom Portal der Karthause. Aber ist denn dieser Stil am Hofe zu Dijon autochthon und nicht auch erst importiert — und woher kommt er? Ist wirklich die nordische Heimat Sluters auch für diesen Stil Heimat oder nur Durch-

gangsstätte? Hat etwa Pit Recht, wenn er diese neue Formgebung gerade auf Mainz zurückführt? Diese ganze Frage, in wie weit hier für die westdeutsche Plastik die burgundische die gebende ist, oder wie weit etwa Einwirkungen aus dem Rheingebiet dort nachwirken, ist erst noch sorgfältig zu untersuchen.

Aus der Gruppe der Tonplastik hat Back vor allem die wundervolle Kreuztragung aus der Pfarrkirche zu Lorch bei Dr. Figdor in Wien hervorgehoben. Wer die Originale dort in jenen an Überraschungen so reichen Räumen des Wiener Sammlers gesehen hat, wird sich des erstaunlich individuellen Charakters erinnern, den die Oberflächenbehandlung dieser Terrakotten zeigt, die in allem, wie etwa eine Terrakotta von Carries, die höchst persönliche Handschrift des Künstlers bewahrt hat. Die Gruppe ist unmittelbar nach 1400 anzusetzen (der Kreuzaltar ist 1404 gestiftet). Es ist ein besonderes Verdienst von Back, mit diesem Werke die große Gruppe der Beweinung Christi im Dommuseum zu Limburg zusammengestellt zu haben, die gleichfalls ganz außerordentliche Qualitäten aufweist (eine Abbildung der ganzen Gruppe, die bei Back fehlt, bei Leo Sternberg, Limburg als Kunststätte).

Der Kreis der Skulpturen, die hier angezogen sind, ist nun ein relativ enger. Dieser mittelhheinischen Tonplastik kommt um den Anfang des 15. Jahrhunderts scheinbar eine ganz besondere Bedeutung zu. Es handelt sich hier nicht, wie bei den Stucci duri der Italiener, um eine Reproduktionskunst, sondern um Originalschöpfungen in einem Material von höchster künstlerischer Ausdrucksfähigkeit. Natürlich waren diese leicht verletzlichen Terrakotten vor allem rascher Zerstörung ausgesetzt. Wenn trotzdem noch so viel erhalten, möchte man auf einen außerordentlichen Reichtum am Anfang des 15. Jahrhunderts schließen. Christian Rauch hat (Hessenkunst 1910) schon eine Nachlese gegeben. Die bereits von Vöge als mittelhheinisch erkannte Belle Alsacienne, die unterdessen von Rauch (Hessenkunst 1911, S. 6) neu publiziert ist, gehört schon an den Ausgang dieser Gruppe. Wie der Madonnentypus am Anfang dieser Entwicklung sich darstellt, zeigt jene im Bonner Provinzialmuseum befindliche, aus der Sammlung Thewalt stammende Steinmadonna, die wiederum, wie Otto Isphording und Erwin Hensler unabhängig voneinander festgestellt haben, eine fast völlige Übereinstimmung mit einem in die Johanniskirche von Thorn verschlagenen Werk aufweist. Auf seiner vollen Höhe zeigt den Stil die entzückende Tongruppe der thronenden Ma-

donna mit den heiligen drei Königen in dem Hochaltar der Stiftskirche zu Karden an der Mosel, ein Werk von außerordentlicher Qualität, das auch den breiten malerischen Faltenstil durchaus auf der Höhe zeigt. Die ganze Gruppe stammt mit den beiden in dem gleichen Rahmen stehenden Apostelfürsten (der Rahmen ist nicht der ursprüngliche, die beiden Apostelfürsten standen früher in einem Unterbau mit anderen, jetzt verschwundenen Figuren zusammen) aus der Zeit um 1425. Die Weiterentwicklung dieser mittelrheinischen Plastik im Laufe des 15. Jahrhunderts — über diesen Zeitpunkt hinaus — ist dann eine außerordentlich reiche. Was bietet hier nicht allein die eine Stadt Mainz — die vorläufige Liste der Denkmäler von Neeb gibt uns hier einen ungefähren Begriff, die in Aussicht stehenden Bände des hessischen Inventars, die der Stadt Mainz gewidmet sind (von Rudolf Kautzsch sorgsam vorbereitet) werden hier das ganze Material ausbreiten. Und am Ende des Jahrhunderts kommt dann die Verbindung mit Würzburg, über dessen Plastik uns jetzt die Arbeiten von Pinder und Knapp vorliegen — endlich die eigentümlich fruchtbare Schule des Hans Backoffen, in dem sich der spätgotische Manierismus schon mit einem wilden Barock vermählt — aber all das fällt nicht mehr in den Rahmen von Backs Buch.

In dem Abschnitt über die Malerei ist vor allem die Veröffentlichung der beiden Hauptwerke, des Friedberger Altars und des Ortenberger Altars in einer Anzahl von vortrefflichen Tafeln, auch mit einzelnen Ausschnitten, sehr dankenswert. Den Friedberger Altar setzt Back mit Thode in das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts. Er gibt dem Hauptmeister auch noch das Gemälde über dem Grabmal des Kuno von Falkenstein in der Castorkirche zu Koblenz. Durch dessen Todesjahr 1388 ist hier eine ungefähre Datierung gegeben. Die Ausführungen über die Ableitung des Stils im Friedberger Altar und seine Verwandtschaft mit den Nachbarschulen sind sehr wertvoll, und geben manche wichtige Anregung. Ich möchte hierzu bemerken, daß das auf S. 51 zweimal erwähnte Kreuzigungsbild der Sammlung Clemens sich leider nicht bei dem bescheidenen Verfasser dieser Besprechung, sondern in der beneidenswerten Sammlung des vorigen Winter verstorbenen Amtsgerichtsrats Clemens in Aachen befindet (videant consules ne ad barbaros fugiat). Ein wichtiges Werk dieser Gruppe, das Back mehr beiläufig erwähnt, der Schottener Altar, ist seit dem Erscheinen des Buches gereinigt, und nun erst in seiner ganzen Bedeutung erkennbar (vergl. die Veröffentlichung

von Feigel in der Zeitschrift für Christliche Kunst XXIV, 1911, Sp. 69), er gibt das interessanteste Zwischenglied zwischen diesen beiden großen, oben genannten Altarwerken. Der späteren Ansetzung des Ortenberger Altars in den Anfang des dritten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts wird man zustimmen können. Das Oeuvre dürfte aber auch hier sich noch reichlich vermehren. André Girodie verdanke ich die Mitteilung der Photographie eines von Mansard de Sagonne in der Kirche zu Lesignan (Aube) aufgefundenen Gemäldes mit der Anbetung des Kindes, das als freie Wiederholung des von Back auf Taf. LVII abgebildeten Flügels des Onzenberger Altars erscheint, auch dieselben Goldlichter zeigt. Auf eine in Brüssel (Museum Nr. 629) befindliche mittelrheinische Kreuzigung, die an den Schluß dieser Entwicklung gehört, hat August Schmarsow in einem interessanten Aufsatz in der Zeitschrift für Christliche Kunst (1911, Sp. 129) hingewiesen. Mit diesen frühen Tafelmalereien möchte man die gleichzeitigen Wandmalereien vergleichen, vor allem die im Vorjahr in der Mainzer Karmelitenkirche aufgedeckten oder die in der Deutschordenskirche zu Frankfurt-Sachsenhausen. Die erste Ausstellung der Pausen und Aquarelle von Wandmalereien im hessischen Denkmälerarchiv hat den Fachgenossen wichtiges Material beschert. Besonders wichtig ist dann die Zusammenstellung der beiden Werke des Meisters Berthold von Nördlingen, des Altars im Darmstädter Museum und des Bornhofener Altars im Bonner Provinzialmuseum, der im Jahre 1415 gefertigt ist. Es ist damit eine deutliche Verbindung mit dem Nördlingen-Nürnberger Kunstkreis gegeben, die früher schon von Henry Thode erkannt war. Der von Back mitgeteilte Fund im Staatsarchiv zu Wiesbaden, der die Inschrift von dem Bornhofener Altar gibt, den Meister und das Jahr nennt, beraubt allerdings diese mittelrheinische Kunst eines ihrer Hauptmeister, der nun der Nördlinger Schule einzureihen ist.

Man möchte vielleicht bedauern, daß Back sich in seinem Buch nicht weiter in das 15. Jahrhundert hineingewagt hat. Die großen Probleme der Malerei setzen erst ein nach dem Abschluß jener Periode, die Back hier behandelt, die Frage nach Ursprung und Entwicklung des Stils des Hausbuchmeisters, um den jetzt ein volles Dutzend von Autoren sich bemüht haben, und endlich das große Problem Grünewald. Aber man darf dankbar das Material und die Anregung hinnehmen, die Back in seinem Werk gegeben, und nur die Hoffnung aussprechen, daß er wirklich sein am Schluß gegebenes Versprechen hält, die mittelrheinische Kunst im weiteren Verlauf des 15. Jahrh. in einer Fortsetzung dieser Studie zu behandeln. Paul Clemens.

## ADOLF ZELLER, Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II. 4. Stadt Hildesheim. Kirchliche Bauten. 1911.

Die Provinzialkommission zur Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover hat wenig Glück in der Wahl ihrer Mitarbeiter. Schon der Band über Goslar mußte eine scharfe Kritik in den kunstgeschichtlichen Anzeigen 1906 sich gefallen lassen, und auch der vorliegende kann ebenso wenig gelobt werden. Zeller hatte sich offenbar durch sein reich ausgestattetes Werk über die romanischen Bauten Hildesheims 1907 empfohlen, aber wer jemals gezwungen war, dieses Buch, das den Anspruch erhob, streng wissenschaftlich genommen zu werden, eingehender zu benutzen, mußte erstaunt sein über das große Maß von Flüchtigkeit und Unwissenheit und konnte somit auch für die vorliegende Arbeit wenig Besseres erwarten.

Da ich die Absicht habe, an anderer Stelle in größerem Zusammenhange über die Hildesheimer Architektur zu schreiben, außerdem bereits in meiner Arbeit über die romanischen Portale (Heidelberg 1911) mehrfach gegen sein früheres Buch polemisiert habe, will ich mich hier darauf beschränken, durch Beispiele aus der Behandlung der kirchlichen Ausstattungstücke mein ungünstiges Urteil zu erhärten. Ich kann aber hier schon sagen, daß der architektonische Teil nicht besser ist; Zeller ist flüchtig in der Beschreibung, erkennt nirgends die zahlreich zutage tretenden Probleme und zeigt, sowie die Grenze der reinen Beschreibung überschritten wird und das eigene Urteil hinzutritt, daß er in der Architekturgeschichte wenig bewandert ist: ihm fehlen einfach die Grundbegriffe.

Der lobenswerten Klarheit und Einfachheit seiner Sprache steht gegenüber eine nicht übersichtliche und mehrfach durchbrochene Disposition. Der geschichtliche Überblick zu Beginn hätte fortbleiben sollen, er bringt manches, was in den beschreibenden Teil gehört (z. B. den Gypsestrich im Dom).

Außer den trefflichen Arbeiten des Bischofs Bertram und Mithoffs, denen Zeller alles Gute seines Buches verdankt, kennt er keine Literatur. Er hat es nicht für nötig gehalten, nachzuschlagen, was Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik über die Hildesheimer Denkmäler sagt, er kennt nicht die Aufsätze Adolph Goldschmidts im Jahrbuch, nicht das Buch von Creutz über „Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland“, obwohl er durch beide viel hätte lernen

können. Bei den Miniaturen führt er nur Beissel an; die Arbeit von Josten über die Evangelienhandschrift Nr. 18 fehlt, nicht etwa, weil ihn die Kritik Zimmermanns in den Wiener Anzeigen über den geringen Wert des Buches aufgeklärt hätte.

Zeller weiß nicht, daß eine Menge Leute ein lebhaftes Interesse an Goldschmiedearbeiten haben und daß es ein dickes Buch: „Der Goldschmiede Merkzeichen“ gibt, das sein Material zu einem großen Teil aus den Denkmälerbeschreibungen gewonnen hat. Nur an einer einzigen Stelle erwähnt er eine Marke, wonach aber eine Identifizierung kaum möglich ist. Abbildungen von Marken fehlen. Ist Rosenberg Nr. 1710 nicht mehr im Domschatz?

Zeller vermeidet in seinen Beschreibungen, etwas über stilistische Merkmale und über Datierungen zu sagen. Man lese als typisch nach, was er über den Grabstein Adelogs S. 40 schreibt. Er spricht nur über die Tracht, macht aber nicht auf den eigenartigen Baldachin aufmerksam, der einen Vorläufer hat in dem Stein Widukinds in Enger.

Die Schreine Godehards und des Epiphantias stecken ihm „ganz in der Überlieferung der germanischen Kunst“, weil sie lange Häuser mit Satteldächern darstellen. Zeller denkt wahrscheinlich an niedersächsische Bauernhäuser (S. 51).

S. 76: Zeller gibt an, daß die holzgeschnitzten Teile eines Altares in der westlichen Vorhalle des Domes, die weit über das sonst in dieser Gegend um 1500 Übliche hinausragen, von den Gebrüder Elfen gemacht sind. Wäre es nicht seine Pflicht gewesen, anzugeben, woher diese Nachricht stammt, ob sie inschriftlich oder dokumentarisch beglaubigt ist? Er hätte mir so die Mühe gespart, mit Hilfe des trefflichen Mithoff zu einem Artikel im Korrespondenzblatt der deutschen Geschichtsvereine 1857 vorzudringen, wo in der Beilage zu Nr. 4 zu lesen ist, daß „nach klösterlichen Nachrichten“ diese Angabe entstanden ist. Zeller hätte versuchen müssen, diese vage Behauptung etwas sicherer zu fundieren. Dort ist auch noch angegeben, daß dieser Schrein den Aufsatz des Hochaltars der Michaeliskirche gebildet habe, eine Angabe, die Mithoff in seiner genauen Art getreulich bucht, die aber bei Zeller nicht mehr zu finden ist.

S. 204: Die Grabplatte Bernwards in der Krypta von St. Michael ist nicht gleichzeitig mit dem Sarg zu Lebzeiten des Bischofs ausgeführt, sondern entstammt dem 12. Jahrh. und läßt sich vielleicht mit dem Jahre der Kanonisation 1150 zusammenbringen.

Die jüngere figurierte Platte Bernwards, die Zeller selbst in seinem früheren Buche (Abb. 2) gebracht hat, fehlt hier ganz. Sollte sie inzwischen verschwunden sein?

S. 211: Zeller sagt, daß die gemalte Decke in St. Michael nach der Ähnlichkeit mit dem gemalten Missale des Domschatzes als von Retmann hergestellt gilt. Ich habe diese Ansicht nie gehört, sie ist auch grundfalsch; Jahrzehnte und eine große Entwicklung liegen zwischen beiden Werken.

Auf S. 214 führen ihn die Stuckaturen der Michaeliskirche von dem sicheren Boden der einfachen Beschreibung hinaus auf das Glatteis eigener Ideen. Die Stuckateure sollen Italiener sein, weil sie lombardische Motive (Flechtband) benutzen. Die schlechten Figuren der Selbpreisungen in den Seitenschiffen vor 1186 sollen verwandt sein mit den (stilistisch ganz anderen) Chorschranken. Nachträglich (S. 218) gibt er selbst an, daß diese erst nach 1192 entstanden sein können.

Ich erinnere mich, im Querschiff der Godehardkirche interessante, ganz oberflächlich gesagt: spätgotische Figuren gesehen zu haben, die barock, weiß mit Gold bemalt sind. Zeller erwähnt sie nicht.

Wie wenig sich Zeller überhaupt für die Gegenstände, die er zu behandeln hatte, interessiert, will ich an den Erztaufen zeigen, bei denen es durch Vergleichen und durch Aufschlagen der Inventare der benachbarten Gebiete und des Lexikons von Mithoff besonders leicht gewesen wäre, die inhaltlosen Namen der Urheber durch kurze Bemerkungen zu beleben. Es besteht eine scharfe Konkurrenz zwischen den Hildesheimer und Braunschweiger Erzgießern. Eine sehr reiche Form erfand der Hildesheimer Hans Sivverts 1547 für die Taufe in St. Andreas, beim Deckel mit Anlehnung an die berühmte Taufe des 13. Jahrh. im Dom. Dieselbe Form übernehmen die Pelckincks, Hans bei der Taufe der Jakobskirche in Peine 1561, Mante 1590 bei den Taufen für die Stephanikirche in Helmstedt und für die Dorfkirche in Oldendorf (Kr. Schaumburg), 1592 für die Kreuzkirche in Hildesheim. Diese Form wurde so geschätzt, daß sie selbst der bedeutende Braunschweiger Gießer Cordt Mentz bei der Taufe für die Hauptkirche in Wolfenbüttel 1571 nachahmte, derselbe, der die schöne Grabplatte des 1531 verstorbenen Kanonikus von Veltheim im Domkreuzgang (Tafel 16, Fig. 102) gegossen hat. Sogar die Taufe in St. Michael, die Dietrich Mentz 1618 in Hildesheim goß, wiederholt die obige Form, die sich somit über 70 Jahre gehalten hat.

Die Abbildungen des vorliegenden Werkes sind so zahlreich und gut, daß man unabhängig vom

Text Beobachtungen an ihnen machen kann. Das schöne Gestühl im Dom (Fig. 32 und 33) scheint Erfurter Arbeiten nahe zu stehen. Den Ausstrahlungen der Erfurter Plastik, die für die zweite Hälfte des 14. Jahrh. in Halberstadt, Magdeburg, Braunschweig nachgewiesen sind (Wolters: Hallische Dissertation 1911), wäre damit eine neue angereicht.

Der Domlettner (Tafel 8), bei dem Brinkmann: Ornamentik der Frührenaissance, Kopien nach Aldegrever festgestellt hat (dieses zu wissen, wäre allerdings von Zeller zuviel verlangt), könnte seinen Meister in Johann Beldensnyder aus Münster gefunden haben, die Übereinstimmungen sind zahlreich und deutlich. Er würde sich an den Lettner des Domes zu Münster, dessen Arbeit das Ende der dreißiger und die erste Hälfte der vierziger Jahre füllt, anschließen, denn er ist 1545 gestiftet worden, und während dort die allgemeine Erscheinung spätgotisch ist mit allmählich gesteigerter Aufnahme von Frührenaissancemotiven, ist hier der Aufbau schon ganz renaissancemäßig. Auf Einzelheiten einzugehen, muß ich mir hier versagen.

Was hätte doch aus diesem in jeder Beziehung glänzenden Material durch einen fähigen Bearbeiter werden können! Es ist ein wahrer Jammer, daß hier wieder, wie schon so oft, das tägliche Brot derer, die über deutsche Kunst arbeiten, — denn das sind tatsächlich diese Denkmälerwerke — so ungenießbar geraten ist. Burkhard Meier.

CURT H. WEIGELT, Duccio di Buoninsegna, Studien zur Geschichte der früh-sienesischen Malerei. Leipzig, Verlag von Hiersemann.

Der Verfasser räumt in seiner Vorrede ein, daß sich alles, was er in seinem Buche sagen wollte, sehr wohl kürzer hätte sagen lassen. Aber — so fügt er entschuldigend hinzu — „dies Buch wurde nicht nur für Kenner geschrieben, es will seinen Weg auch zu den Liebhabern finden und möchte schließlich den Lernenden ein Handweiser sein, möchte auch ein wenig „sehen“ lehren“. Auf letztere Absicht hätte der Autor besser ganz verzichten sollen, da alles, was er in diesem Sinne einflücht, zum Teil banal ist, zum Teil allzu unmittelbar dem Hausrat des heutigen akademischen Unterrichts in den kunstgeschichtlichen Seminarien entnommen scheint. Ferner möchte man wohl wissen, welche Art von „Liebhabern“ gerade unendliche Breite und hemmungslose Redseligkeit zu ihrer besonderen Liebhaberei gemacht hat. Eben für Liebhaber ist das Weigeltsche Werk



schlechterdings unlesbar — wie schade, denn es wäre wohl eine schriftstellerisch reizvolle Aufgabe, ein Duccio-Büchlein für Kunstfreunde zu schreiben! — für die Fachleute aber bedeutet es höchstens Kraftverlust und Zeitverschwendung, auf rund 270 Seiten in überdies recht verworrener Disposition ein Material durcharbeiten zu müssen, das sich auf knapp 100 Seiten viel schlagender und übersichtlicher hätte ausbreiten lassen. Also: cui bono?

Von diesem allzu aufdringlichen Anfängertum in der äußeren Haltung des Buches abgesehen, ist die Weigelt'sche Arbeit keineswegs gehaltlos, wenn auch ihre Ergebnisse (die von uns hier nur angedeutet werden können) oft nicht zu völliger Klarheit ausgereift und faßbar-übersichtlich formuliert sind. So hat es gleich im ersten Kapitel „Franz von Assisi und die italienische Dugento-Malerei“ leider mit einem richtig orientierten Anlauf sein Bewenden, der dahin zielt, nicht (mit Thode) die neue künstlerische Bewegung des Dugento von der religiösen (Franz von Assisi) abhängig zu machen, sondern beide als Parallelercheinungen zu erklären, und der so auch Duccio und die sienesische Malerei einzig aus dem Geiste ihrer Zeit und der seelischen Struktur der Sienesen erklärt wissen will. Freilich hat Richard Hamann über den sienesischen Charakter in wenigen Zeilen seiner „Frührenaissance in der italienischen Malerei“ tieferes gesagt, als Weigelt, der freilich mit seinem Versuch, schon innerhalb des Dugento eine sienesische und eine florentinische Linie zu scheiden, eine weit schwierigere Aufgabe zu lösen hat, als wenn es sich um die Tre- und Quattrocento handeln würde. — Nach einer Zusammenfassung der durch Davidsohn, Lisini, Milanesi erulerten dokumentarischen Lebensdaten Duccios, geht der Autor im zweiten Kapitel auf den „Stil Duccios, seine Herkunft und seine Entwicklung“ ein, und bietet hier, wie zu erwarten stand, den inhaltreichsten Teil seines Werkes. Er gibt zunächst eine Reihe von dankenswerten Detailbeobachtungen über Tracht, Typik, Elemente des Bildaufbaues, Naturbeobachtung, Gewandbehandlung und Farben und sucht den Blick für die Eigenart des Duccio-Stiles durch stete Vergleiche mit Giotto zu schärfen — ohne übrigens in diesem kunstgeschichtlich so reizvollen Punkte zu prägnanten Formulierungen zu gelangen. Auf Grund solcher Beobachtungen findet die Ursprungsfrage der Kunst Duccios dann eine entschiedene Beantwortung. Hier liegt der Schwerpunkt der ganzen Arbeit. Nach Weigelt hat der Künstler nicht etwa, wie Berenson wollte, eine direkt byzantinische Aus-

bildung erhalten, etwa in Byzanz selbst oder durch unmittelbare Berührung mit original byzantinischem Kunstimport, sondern es finden sich die Grundlagen seiner Kunst in einer lokal-sienesischen „Maniera greca“ des Dugento gegeben, der sich als ein Mischstil charakterisiert und in dessen Mitte Guido da Siena (1221) steht. Diese Maniera bizantina wird in der Behandlung der Landschaftslinien und der Architektur, der Kopf-typen und der Gebärdensprache, in Ikonographie und Technik einzeln nachzuweisen versucht. Was Duccio von ihr unterscheidet, ist seine freie, persönliche Schöpfung. So wird auch eine Beeinflussung durch gotisch-französische Miniaturkunst abgelehnt: wenn Duccio Illuminierer war, fand er jedenfalls nur eine byzantinisch-sienesische Miniaturkunst vor. Die Ablehnung des gotischen Einflusses geht (wenn auch mit Schwankungen und Einschränkungen) durch das ganze Buch. Gerade in diesem Punkte gelingt es dem Autor m. E. aber kaum, die Entwicklung von Guido bis Duccio ganz ohne Zuhilfenahme der nordischen Gotik zu erklären; leider wird die Rolle der Pisanis in diesem Punkte nur ganz flüchtig angerührt. Als Beleg zu diesem Kapitel findet sich jedoch im Anhang eine fleißige ikonographische Durchmusterung der einzelnen Maestà-Bilder, die sehr viel Detailarbeit gibt und als Einzelforschung sehr brauchbar ist, und ferner ein inhaltsreicher Exkurs über Guido da Siena und seine Schule, der im Sinne Wickhoffs gehalten ist und zum Beweis der älteren Datierung vor allem ein Bild von der ursprünglichen Wirkung der Guido-Madonna vor der Übermalung vom Ende des Dugento zu gewinnen sucht.

Das folgende Kapitel mit dem vielversprechenden Titel „Duccio als Erzähler“ bleibt leider stark hinter den geistreichen Ausführungen Berensons über dies Thema zurück, und ist auch in der abschließenden Bestimmung des Verhältnisses zwischen der ikonographischen Gebundenheit und der schöpferischen Freiheit weniger aufschlußreich, als man erwarten durfte. Die Darstellung ist zudem infolge der weitschweifigen, mit Wiederholungen und dispositionellem Flickwerk arbeitenden Form ziemlich unlesbar. Wichtiger sind die beiden folgenden Abschnitte, die nunmehr — nach Erkenntnis der Eigenart Duccios — das gesamte Oeuvre des Künstlers stilkritisch aufzubauen suchen. W. nimmt mit vielen anderen die Rucellai-Madonna als ein Frühwerk des großen Sienesen in Anspruch und sucht dies vor allem durch einen Vergleich mit der Trinità-Madonna zu erweisen, die (freilich auch unbewiesen!) als ein sicheres Werk Cimabues gilt.

Beweiskräftig ist für W. ferner der bemerkenswerte Umstand, daß ein Schüler Duccios den Stil der Rucellai-Madonna bewahrt zu haben scheint. Er wird in der Madonna der Badia von Isola bei Colle Val d'Elsa nachgewiesen, einem Gemälde, das Suida geradezu für ein Jugendwerk des Meisters selber hält. Freilich zeigt der dann folgende Versuch einer Entwicklungslinie der Madonna in throno im Dugento, der das ganze umfangreiche Material aufrollt, dennoch die isolierte Stellung der Rucellai-Madonna in diesem Zusammenhang. Auch im letzten Kapitel, das zu einer Chronologie und Entwicklung der Kunst Duccios fortschreitet, ordnet sich das Bild nur schwer und lediglich vermöge einer besonderen historischen Konstruktion ein. W. schildert (unter Ablehnung der Douglasschen Periodeneinteilung) eine lokale italo-byzantinische Frühmanier Duccios, ferner eine selbständige, nur durch eigenen Anschluß an die Natur charakterisierte, und läßt dann für die letzte Entwicklungsperiode durch ein Hinterpförtchen die Gotik wieder ein. Statt „Natur“ wäre übrigens wohl präziser von „innerer Natürlichkeit des Vorstellens“ die Rede, wofür der Sinn im Zeitalter Duccios bei den einen durch Betrachtung der Antike, bei den andern durch gotische Miniaturen und endlich durch original byzantinische Werke geweckt worden sein mag.

Ein chronologisches Verzeichnis der eigenhändigen Arbeiten macht dann mit einer Aufzählung der Werkstattarbeiten und einer Charakteristik der Schüler Duccios den Beschluß. Den schwierigen Versuch einer Oeuvreliste dieser Maler, die im Anhang gegeben wird und die neben Duccio und seiner Werkstatt, Meo, Ugolino, Segna, Niccolo di Segna, den Meister der Crevole-Madonna sowie die unbekanntenen Duccioschüler umfaßt, hätte W. lieber nicht wagen sollen, da er eine große Anzahl der in Frage kommenden Werke nicht durch Autopsie sondern nur durch Literaturzitate kennt, während viele andere, z. B. die beiden Segna-Bilder in Grosseto, überhaupt nicht erwähnt werden. Durchaus anfechtbar ist übrigens, was Weigelt unter Niccolo di Segna zusammenstellt.

Der Wert der ganzen Arbeit ruht m. E. neben ihren ikonographischen Untersuchungen, die beträchtliche Materialkenntnis verraten, und einer Reihe von Einzelbeobachtungen, vor allem in dem Gefühl für das wesentlich autochthone, sienesisische der künstlerischen Herkunft Duccios und der richtigen Bewertung des Dugento in diesem Sinne. Sehr zu begrüßen sind die Abbildungen, die dem Werke in beträchtlicher Zahl beigegeben sind.

Hoffen wir, daß der Autor in seinem nächsten Buche besser seines angesammelten Schatzes an Be-

obachtungen und Erkenntnissen Herr wird, daß er ein lesbares Buch daraus macht, anstatt eines Agglomerates von Studienresultaten.

G. F. Hartlaub.

**WILHELM WAETZOLDT, Einführung in die bildenden Künste. In zwei Teilen (Text und Tafeln). F. Hirth & Sohn, Leipzig 1912. Gebd. M. 10.—. (350 S. und 194 Abb.)**

Man kann die Betrachtung von Werken der bildenden Künste (der Künste für den Augensinn) von zwei Standpunkten aus betreiben: vom Standpunkt des Künstlers und von dem des Beschauers aus. Die Betrachtung vom Standpunkt des Künstlers aus war in den letzten Jahren sehr beliebt. Sie hat auch die vielen Schriften von Künstlern über Kunst bewirkt. Sie ist notwendig einseitig. Es wäre im besonderen ein äußerst dankbares Unternehmen, alles, was Künstler bisher über Kunst geschrieben haben, zusammenzustellen, und nachzuweisen, wie enge, durchaus nur für das eigene Schaffen richtig, alle diese Künstler-Ästhetiken sind. Und wie sie deshalb im Kerne durchaus falsch sind; so lehrreich sie für die Spezialfälle sein mögen.

Die Betrachtung vom Standpunkte des Aufnehmenden aus zerfällt wieder in die eigentlich historische Sichtung, die reine Kunstgeschichte; und in die Kunstlehre, die auf den Schaffensprozeß eingeht. Aber nicht auf den Schaffensprozeß im Besonderen, Einmaligen, sondern auf die künstlerische Schöpfung im allgemeinen.

Eine solche Einführung in die Kunstlehre der bildenden Künste will das vorliegende Buch sein. Es wird, trotz seinem Titel und entgegen der im Vorwort von Waetzoldt ausgesprochenen Bestimmung, für Anfänger völlig unfruchtbar bleiben. Wer noch nicht über eine ziemlich reiche Kenntnis kunsthistorischer Art verfügt, wird durch dies Buch wohl kaum durchkommen; und könnte höchstens verbildet werden. Trotz der Tafeln. Diese „Einführung“ gehört in ihrem eigentlichen Teil ins letzte Semester.

Denn sie hat auch einen „uneigentlichen“ Teil. Die Disposition zeigt fünf Hauptkapitel: Architektur, Plastik, Malerei, Graphische Künste, Angewandte Kunst. Jedes dieser Kapitel wieder zerfällt in einen einleitenden Abschnitt, der die „Technischen Grundlagen und Grundbegriffe“ bringt, und in einen, der die „Aufgaben und Mittel der Gestaltung“ beschreibt. Nun kann man elementare Bücher schreiben, zur Einführung, die nichts

voraussetzen. Und man kann die verwickeltsten und letzten Erkenntnisse behandeln, die tausendfaches voraussetzen. Wenn man eine Entwicklungslehre schreibt, wie Darwin, so erklärt man nicht den Unterschied von Muskeln und Knochen. Und wer sich, ohne unwillig zu werden, darüber belehren läßt, daß man „Hausteine und Backsteine unterscheidet“, daß „die verschiedenen Steinsorten verschieden haltbar und verschieden leicht zu bearbeiten sind“, wer mit Interesse den Absatz liest: „3. Stuck. Stuck' ist eine Mischung aus Gips und Sand, die mit der Hand geformt wird. Man verwendet dieses Material seiner Bildsamkeit wegen hauptsächlich zum Schmuck der Innenräume. Schon die Antike kannte Stuckdecken, die Renaissance in Italien formte aus Stuck die Decken, Ornamente, Reliefs usw. ihrer Säle“, der wird wohl für den Unterschied von Gehraum und Verweilraum wenig Anschauung und daher wenig Verständnis mitbringen. Und umgekehrt. So ist der Hauptfehler dieses Buches eine gänzlich auseinanderfallende Zweiteilung, eine Zwiespältigkeit der Basis, die zu ihrer Überwindung eines wirklich guten Willens bedarf. Ich empfehle deshalb denen, die nicht Rezensentenpflichten haben, die technischen Kapitel einfach wegzulassen. Und empfehle auch dem Autor und dem Verlag bei einer Neuauflage hier eine Radikaloperation vorzunehmen. —

Bleibt der kunstpsychologische Teil, der, der Seitenzahl nach, etwa drei Viertel des Buches umfaßt. Er ist von reichster Fülle. Er hat die Vorzüge einer außerordentlichen Belesenheit, bis in psychologische Einzelprobleme hinein. Auch er ist wahrhaftig keine Einführung. Eine Krönung für Kunsthistoriker mit viel Wissen und Erfahrung. Ohne Prediger-Temperament vorgetragen, sachlich und ruhig, gibt er sich, als wäre die psychologische Betrachtungsweise heute von den Kunsthistorikern völlig rezipiert. Er hat nichts Werbendes, sondern etwas ruhig Fertiges. Wie der Mensch Waetzoldt. Ein leises Lächeln des Allesverstehens spielt um die Zeilen. Und mit einer starken Berechtigung.

Ich glaube ja nun, daß die Kunstpsychologie oder die „psychologische Kunstlehre“ noch sehr jener werbenden, predigenden, streitenden Art bedarf, die erobertes Neuland der Allgemeinheit erschbar machen will. Man denke zurück. Mehr aus Instinkt, als aus psychologischer Schulung heraus begann Jakob Burckhardt. Mit streithaftem Mute setzten dann Wickhoff (Wiener Genesis) und Alois Riegl (Spätromische Kunstindustrie) ein. Wölfflin beginnt mit den „Prolegomenen zu einer

Psychologie der Architektur“, setzt über „Renaissance und Barock“ und die „Klassische Kunst“ die Linie fort; führt auf dieser Linie aber, ganz besonders mit seinem „Dürer“, immer mehr wieder ins Historische. Seine Schüler, ohne seine Größe und seinen Wurf, vernachlässigen die psychologische Grundschulung und geraten immer mehr in ein Anwenden seiner „Renaissance-Gesichtspunkte“ auf alle möglichen Teilprobleme. Kalkmann stirbt zu früh und geht durch eine schlechte, weil zu objektive, Herausgabe seines Nachlasses alles Wirkens verlustig. Der junge Kunsthistoriker steht nun da, zwischen zwei feindlichen Lagern, und meint, es gilt den Ruf, hie Wolf, hie Waibling. Wie in allen jungen Wissenschaften ist nun Hauptaufgabe der Jüngeren, die Vereinigung anzubahnen. Historische Schulung — psychologische Ergänzung. Anders kann die Lösung nicht kommen, soll die Kunstwissenschaft eine historische Wissenschaft bleiben. Die philosophischen Ästhetiker mögen unter sich bleiben und sich weiter darüber streiten, ob „schön ist, was interesselos gefällt“. Der junge Kunsthistoriker aber muß neben seinem Hauptfach unbedingt Psychologie treiben, und die Kunstwerke dann als seelische Akte begreifen. Dazu braucht er aber einer zusammenfassenden Übersicht über das Ausmaß des Psychologischen im Kunstbereich. Eigene Bücher zu nennen, ist in einer Buchanzeige nicht üblich. Dennoch mag es diesmal entschuldigt sein, weil hier eben alles noch im Werden ist. Der Versuch eines so im allgemeinsten orientierenden Buches, das, als Einführung gedacht, allen Teilproblemen aus dem Wege geht, liegt vor.

Ist diese psychologische Grundlage da, dann vermag das Buch Waetzoldts in seiner Dichtigkeit und in seinem Reichtum die ganze weite Fülle der Erscheinungen zu zeigen. Ich glaube kaum, daß man irgend ein Teilproblem finden wird, das hier nicht behandelt ist. Bis ins Feinste wird den Verwicklungen nachgespürt. Man muß seitensweise mit einer Vorsicht und in einem Tempo lesen, die kein Wort außer acht lassen. Ein Fleiß und eine Aufmerksamkeit stecken in dem Buch, die neben der Unvoreingenommenheit den Erlebnissen gegenüber und der Scharfsinnigkeit der Teilung der Probleme den höchsten Respekt erzwingen. Kritik wäre hier Unsinn. Verdauen ist nötig. Dann mag man diese oder jene Sache für sich selbst auch anders erledigen. So reich wie die Welt ist die Kunst. Und ebenso reich und alleseitig muß eine gute Kunstpsychologie sein. Und hier ist ein reiches Buch für reife Geister.

Nochmals sei es betont: keine Einführung für Anfänger; sondern eine Orientierung für den, der das Land in alle Winkelchen hinein kennt, mitten inne steht, sich zur Ruhe setzen, sein eigen Haus bauen will, und nun einen Turm sucht, von dem aus er über die Grenzen seines Gärtleins hinweg das Weite überschauen will. Derl.

**ALFONS DIENER - SCHÖNBERG, Die Waffen der Wartburg. Beschreibendes Verzeichnis der Waffensammlung Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs Ernst Wilhelm von Sachsen-Weimar-Eisenach. Mit 237 Waffen- und 116 Markenabbildungen auf 78 Tafeln in orthochromatischem Lichtdruck nach photographischen Aufnahmen von Hans Lukas von Cranach. Historischer Verlag Baumgärtel. Berlin 1912. 195 Folioseiten.**

In der neueren Entwicklung der historischen Waffenkunde ist die Neigung zur Deszentralisation unverkennbar. Die Forschung auf diesem Gebiete ist nicht arm an Unternehmungen, welche sich bemühten, das gesamte Material, wie es die Jahrhunderte in bunter Fülle darboten, erst einmal unter Dach zu bringen. Nachdem dies, vorzüglich in England und Frankreich, geschehen, setzte die Kleinarbeit um so lebhafter ein, und ging mit einer gewissen Absichtlichkeit den zeitlichen und lokalen Höhepunkten aus dem Wege, um die abseits wachsenden Früchte zu pflücken und hier oft Werte zu entdecken, die man wohl manchmal mit Worten gerühmt, kaum aber auf ihren inneren Gehalt genau geprüft hatte.

Wenn es heute einer unternimmt, die Waffen der Wartburg zu schildern, so kann er sich der Sympathien eines größeren Publikums von vornherein für versichert halten. Wir alle, Gelehrte und Ungelehrte, haben wohl ein Herz für den Zauber, der um die alte thüringische Feste weht, trotz Kriegervereinsbegeisterung und Fremdenindustrie. Nach dem Erscheinen des großen Wartburgwerkes Carl Alexanders konnte auch der Historiker in dem Nebel romantischer Traditionen, der sich seit der Restaurierung fast noch verdichtet hatte, die Linien der Tatsachen klar erkennen. Dem Dank, welchen die historische Waffenkunde dem gefeierten Hochsitz deutschen Rittertums schuldet, zu erstatten, hat jetzt Diener-Schönberg sich zur Aufgabe gesetzt. Wohl vorbereitet ist er an seine Arbeit gegangen. In der Abhandlung, die er vor vier Jahren dem fürstlichen Zeughaus

zu Schwarzburg gewidmet hat, konnte er sich als ein Forscher von gediegenem Wissen und ruhiger Kritik beweisen. Auch der vorliegende stattliche Band zeugt von gründlicher Kenntnis der historischen Entwicklung der Waffe. Die Beschreibungen sind außerordentlich gewissenhaft, die einleitenden Kapitel, welche in kurzen Zügen das Wesen und den Werdegang je einer bestimmten Waffengruppe zeichnen, geben eine sehr klare Darstellung des hier zum Verständnis Wichtigen. Weniger einverstanden kann man mit dem System der Einteilung sein. Dies von Koetschau, im Verfolg des von Max Jähns (Entwicklungsgeschichte der alten Trutzwaffen) aufgestellten Prinzips, konstruierte System geht auf die Anwendung der Waffe zurück und teilt darnach die Trutzwaffen in Schlag-, Hieb-, Stich- und Wurfwaffen. Zugegeben, daß diese Einteilung der Entwicklung der Waffe in ihren Urformen gerecht wird: für die Perioden ihres Werdegangs, wie sie durch die vorliegende Sammlung vertreten werden, kommt man nicht damit aus. Eine so wichtige Gruppe wie die der Stangenwaffen wird hier einfach eliminiert: die Helmbarde gehört zu den Stoßwaffen, der Spieß zu den Stichwaffen — warum dann nicht konsequenterweise die Framea zu den Wurfwaffen? Das organische Grundelement aller dieser Waffen aber, die Verlängerung des Armes bei Hieb und Stich durch Verbindung der Schneide (Axt, Schwert, Messer) mit einer Stange wird bei solcher Systematik völlig übersehen. Noch bedenklichere Konsequenzen ergeben sich aus ihr bei der Geschichte der Blankwaffen. Im 16. und 17. Jahrhundert wird zwischen dem Degen, der ursprünglich eine Stoßwaffe ist und dem Reitschwert nirgends genau unterschieden. Im Ernstkampf haben natürlich Hieb und Stich gewechselt; je nach Art und Tempo des Angriffs bahnte sich das Schwert durch die Feinde seinen Weg. Und wenn die Entstehung der Feuerwaffe sich in dem Versuch, die mechanische Kraft der Sehne durch eine chemisch-physikalische zu ersetzen, zehnmal an die mittelalterliche Artillerie angeschlossen: die Einreihung der Feuerwaffen unter die Wurfgeschosse wird in einem Inventar wie dem zu Bericht stehenden stets befremden. Eine ausführliche Erörterung der waffengeschichtlichen Spezialfragen kann an dieser Stelle wohl vermieden werden. Jedenfalls aber führt das von Diener-Schönberg aufgenommene System zu bedenklischen Unklarheiten. Das formale Element, um nur eines zu betonen, wird sich bei solchen Versuchen am allerwenigsten ausschalten lassen.

Der Verfasser berichtet in einer geschichtlichen Einleitung über die Wandlungen, welche die Rüst-

kammer der Wartburg nach ihrem materiellen Bestand wie nach ihrer Aufstellung und sachlichen Würdigung seit den ersten Zeiten der Ernestiner in Thüringen durchgemacht hat, und schildert die militärischen Verhältnisse der seit 1741 vereinigten Herzogtümer Sachsen-Eisenach und Sachsen-Weimar in großen Zügen. Ein genaueres Verzeichnis der älteren Inventare wäre hier willkommen gewesen. Die in elf Kapitel eingeteilte Beschreibung der 766 Stück Schutz- und Trutzwaffen folgt, der sich eine solche der 99 Fahnen, der sonstigen in der Wartburg aufbewahrten Waffen und des sogen. Bernhardharnische im Schlosse zu Weimar anschließt. Einige Bemerkungen seien, der Einfachheit halber, als simple Marginalien hier notiert: 4: Der Sarwürkername Georg Schultes sehr wertvoll. S. 15: In der Schilderung wird der Ausdruck „Hentze“ ohne weitere Erklärung eingeführt, ebenso der Terminus „Folgen“. 13, 14: Es wäre zu betonen, daß Harnisch und Helm nicht zusammengehören. 16: Ungewöhnlich das 117 malige Auftreten der Marke! 24: Der Ausdruck „Speiersche Arbeit“ irreführend; es handelt sich um Peter von Speier d. Ä. aus Nürnberg, der später in Annaberg in Sachsen ansässig war. 60, 61: Über den Meister würde man gern, nach Boenheim, Nürnberger Wafenschmiede, etwas Näheres hören. 70, 71: Die Ätzung dieser Harnische ist derjenigen der geschwärzten Garnitur mit vergoldeten Ätzstreifen im Dresdner Histor. Museum (C. 7, 8), die Ehrenthal irrtümlich dem Landshuter Franz Großschedel zuschrieb, außerordentlich verwandt. 77: Die Vermutung des niederdeutschen Ursprungs ist nicht recht begründet. In der Ornamentik der Ätzstreifen sind Flötnermotive unverkennbar. 79, 80: Hier wäre auf die zahlreichen Rennzeuge des Dresdner Histor. Museums hinzuweisen (C. 22—50), Arbeiten von Wolf und Peter von Speier d. J. und Wolf Peppighorn aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 91: Die angeführten verwandten Dresdener Harnische sind nicht im Saal E, sondern im Saal C (Turnierwaffensaal) des Hist. Museums. 139: Das Inventar der Dresdner Rüstkammer von 1606 sagt, Herzog Johann Wilhelm zu Sachsen habe den Harnisch etwa 1591 in die Rüstkammer gegeben. Da Johann Wilhelm, der Stammvater der Weimarschen Linie, aber schon 1573 gestorben ist, kommt er wohl als ursprünglicher Besitzer, nicht aber als Geschenkgeber in Frage. Dies kann nur Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Altenburg sein, der Administrator von Kursachsen während der Minderjährigkeit Christians II. Die Böheimische Zuschreibung dieser weitverzweigten Garnitur an Kunz Lochner dürfte nunmehr endgültig erle-

digt sein. Übrigens gehören zu dem Dresdner Harnisch nicht „zahlreiche Wechselstücke“, sondern nur ein Kinnreiff und eine Brechscheibe. S. 72: Der Ausdruck „westlicher Okzident“ ist wenig glücklich. Zur Entwicklungsgeschichte des Helmes ist zu sagen, daß der Armet nicht aus der Schallern, sondern aus der Beckenhaube durch Einziehen des Nackenteils und der Seitenwände entstanden ist. 158: Ohne ersichtlichen Grund als „vielleicht niederrheinische Arbeit“ bezeichnet. 320: Der terminus „Weidner“ für Jagdtaschen ist neu, sonst nur für eine Art breite, lange Jagdmesser gebräuchlich (Wendt, Kultur und Jagd II, 386). In Kursachsen unterschied man im 17. Jahrhundert Falkoniertaschen und „Schwedler“, d. h. kostbar ausgestattete Taschen aus Samt oder Leder, die in der Regel zu einer aus Jägerhorn, Pulverhorn, Hundehalsband und Leibgürtel gehörten. Der Ausdruck Schwedler kommt schon in einem Dresdner Inventar von 1567 vor und hält sich bis ins 19. Jahrh. S. 101: Die Einleitung des Kapitels Hieb Waffen ist mit anderthalb Seiten ein wenig knapp ausgefallen, nachdem den Helmen, die nur in etwa 25 Exemplaren vertreten sind, deren zweiundeinhalb gewidmet waren. 868: Die sehr interessanten Beninhörner sind mit den sonstigen Beständen der Wafensammlung von Zaraskoje-Selo in die Petersburger Eremitage übergegangen. 878: Die Gelegenheit, den vielbesprochenen Harnisch im Schlosse zu Weimar zu zeigen, hätte wohl zu einer etwas eingehenderen Behandlung der wichtigen kunstgeschichtlichen Fragen führen dürfen, die sich an dies hervorragende Werk anschließen. Boeheims Aufsatz (Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, 42) hätte trotz seiner Irrtümer wohl erwähnt, Hefners Publikation der Miellischen Zeichnungen in München als ornamentale Quelle unbedingt genannt werden müssen. Von nürnbergischem Ursprung kann wohl keine Rede sein.

Noch ein Wort über Abbildungen und Ausstattung. Die photographischen Aufnahmen des Herrn von Cranach sind von ganz ungewöhnlicher Klarheit, der Lichtdruck einwandfrei, die möglichste Einheitlichkeit des Maßstabes der Betrachtung sehr förderlich. Leider sind die Tafeln in den Text eingebunden, aber nicht etwa so, daß die Beschreibung stets der Wiedergabe des Stückes gegenüberstehe, sondern in lockerer Folge. Das macht ein fortwährendes Blättern nötig, wobei die Deckblätter aus Seidenpapier rascheln und stören. Wann wird unsere Drucktechnik diese greulichen Impedimenta jeder Bildpublikation überwunden haben? Bei dem Register ist die Einreihung der Ortsnamen ins Sachregister ungewöhnlich. Damit

aber satis superque des Glossierens. Wir können nur wünschen, daß bald recht viele deutsche Waffensammlungen sich so ehrenvoller und glänzender Auferstehung in Wort und Bild rühmen dürfen wie die Waffen der Wartburg. Erich Haenel.

**W. EGGERT WINDEGG, Künstlers Erdewallen. Briefe v. Moritz v. Schwind. München 1912. O. Beck. 8<sup>o</sup>.**

Die vorliegende Ausgabe Schwindscher Briefe strebt keine Vollständigkeit an und erhebt auch nicht Anspruch auf einen rein wissenschaftlichen Charakter. „In diesem Büchlein soll es nicht in erster Linie aufs Geschichtliche, nicht aufs Wissen ankommen, sondern aufs Menschliche, auf den Charakter, auf Genuß und Erlebnis“, bekennt der namentlich durch die Veröffentlichung von Mörikes Brautbriefen und Mörikes Haushaltungsbuch rühmlich bekannte Herausgeber selbst. Dennoch stehen wir nicht an, diese Sammlung hier anzuzeigen. Der Fachgelehrte verliert sich leicht in Details, die ihm dann die Welt dünken, denn nicht jeder Kunsthistoriker besitzt den Blick für die großen führenden Linien in der künstlerischen Entwicklung eines Einzelnen oder gar eines ganzen Volkes. Erscheinungen wie Justi, Jacob Burckhardt und Wölfflin sind eben Seltenheiten. Der Outsider dagegen, den weniger das Wissen- und Erkennenwollen als die große Liebe treibt, bewahrt sich da oft eine freiere, großzügigere Auffassungsweise. Und so ist's auch hier. Wir können dem Herausgeber dankbar dafür sein, daß er für seine Auswahl die große Masse der Schwindbriefe gesichtet und nur die berücksichtigt hat, welche für Schwinds Menschen- und Künstlertum wesentlich sind und die wichtigsten Wendungen und die Höhen seines Lebensweges markant hervortreten lassen.

Biographische Notizen, die häufig Worte aus hier nicht zum Abdruck gelangten Briefen des Meisters benutzen, verbinden die vier „Wanderjahre“, „Auf Vorposten“, „Meisterjahre“ und „Heimkehr“ überschriebenen Gruppen dieser von Geist und Laune funkelnden, manchmal zu dichterischer Anschaulichkeit emporsteigenden Episteln zu einem Ganzen von künstlerischer Geschlossenheit. Klar und in seiner kernigen, humorvollen Eigenart leicht faßlich wie aus dem vor dem Titelblatt stehenden Lenbachschen Bildnisse Schwinds blickt uns nun das Antlitz unseres Malers aus dem schmuck gebundenen Buche entgegen. Eine Anzahl von Reproduktionen nach Porträts aus Schwinds Freundeskreis und Familie und nach

ornamentalen Zeichnungen des Künstlers sind in den Text eingestreut. Eine kurze Einleitung weist auf die köstlichen menschlichen Werte, die in den Briefen geborgen liegen, hin und orientiert über die Absichten, die der Herausgeber mit seiner Sammlung verfolgt.

Schade nur, daß wir von den Jugendbriefen keinen darin finden! Auch vermissen wir ein Personenregister und ein Register der in den Briefen erwähnten Schöpfungen Schwinds. Doch das alles kann ja einmal in der notwendigen Gesamtausgabe von Schwinds Briefen wohl am besten nachgeholt werden. Möchte sie der Herausgeber dieser Auswahl uns bald bescheren. H. Höhn.

**W. NEUSS, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jahrh. (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums u. des Benediktinerordens), hg. v. P. Ildefons Herwagen, Münster, Aschendorf 1912. 333 S. 86 Abbild. M. 10.—, geb. M. 12.—.**

Die phantastischen, traumhaft verworrenen Gesichte Ezechiels haben nicht nur die Ausleger, Kirchenväter und Scholastiker beschäftigt und zu tiefgründigen Spekulationen verführt, sie haben auch die christliche Kunst mit einigen jener unkünstlerischen Rätselbilder belastet, zu deren Deutung immer eine schwere Gelehrsamkeit gehört. Es ist deshalb mit Freuden zu begrüßen, daß ein wohlgerüsteter Schrift- und Kunstgelehrter einmal der Fortwirkung ezechielscher Gedanken in der Theologie wie in der Kunst nachgegangen ist und das Ergebnis langwieriger und mühsamer Forschung in guter, knapper, durchsichtiger Form vorlegt. Die erste Hälfte des Buches ist literarischer Ausbeutung Ezechiels bis auf Rupert von Deutz gewidmet, die zweite den Kunstvorstellungen in altchristlicher, griechisch-byzantinischer und abendländisch-romanischer Kunst. Waren früher immer nur einzelne Gesichte, wie die Erweckung der Totengebeine, die Gotteserscheinung und der Tetramorph lebendig geworden, so versuchten sich die Buchmaler des 10. und 11. Jahrhunderts an der Bewältigung des ganzen trüben Stoffes (Bibel von Rosas, von Farva, Haimokommentar) und nach 1151 wurde selbst die Decke der Unterkirche zu Schwarzheldorf mit solchen Stoffen gefüllt. Dieser hochgerühmte Zyklus ist seit seiner Wiederfindung (1846) durch C. Hohe (1854) ziemlich ganz neu gemalt und (oft falsch) ergänzt, ohne eigentlich je recht verstanden zu sein. In der Rekonstruktion und Erklärung dieses Bilderkreises pipfelt

also die Untersuchung mit dem Ergebnis, daß in Anlehnung an Ruprecht von Deutz ein theologisch-mystisches Welt- und Kirchengedicht herauskommt ähnlich etwa dem Gottesstaat Augustins. Der Herausgeber der Sammlung, P. Ildefons Herwegen hat eine Deutung des Zyklus in der Oberkirche hinzugefügt, den er als Verherrlichung des Mönchtums und der Jungfräulichkeit auffaßt; das scheint mir zu eng und verkünstelt. Aber so ernste und gehaltreiche Studien wird man überall mit Dank begrüßen.

Bergner.

**LÉANDRE VAILLAT, La société du XVIII. siècle et ses peintres, orné de 12 portraits hors-texte. 270 S. Perrin & Cie. Fr. 5.—.**

Vaillat, der uns vor Jahren eine schöne und kluge Arbeit über Perronneau schenkte, hat in diesem neuen Buche Studien über das Porträt und Kostüm, über die Frau, das Kind und Joséphine à la Malmaison vereinigt, denen sich noch eine erneute Untersuchung über Perronneau und eine sehr gründliche und ausführliche Charakteristik Liotards angliedern. Es handelt sich bei den ersten vier Kapiteln weniger um eine Darstellung der Gesellschaft im 18. Jahrhundert als um eine Erklärung von Eigentümlichkeiten in der Porträtkunst aus gesellschaftlichen Konventionen. Infolgedessen hätte der Titel des Buches treffender „Das Kostüm im Porträt“ lauten müssen. Bietet das Buch etwas ganz anderes als es verspricht, so wird man doch nicht enttäuscht, da der junge Gelehrte sich mit Verständnis in die umfangreiche Materie vertieft hat, ohne sie allerdings ganz zu erschöpfen. Aber ist das möglich, solange die französischen Kunsthistoriker das 17. und 18. Jahr-

hundert archivalisch noch nicht gründlich durchgearbeitet haben? Vaillat lockt die Aufmerksamkeit auf einen wenig bekannten Maler: Louis Auguste Brun; ferner passieren unter dem Gesichtspunkte des Kostüms alle großen Porträtisten der Zeit: Nattier, Largillières, Tournières, Tocqué, Dauloux, Roslin, Lépicié usw. Revue. Viele geistreiche Charakteristiken und Gesichtspunkte machen die Lektüre des schön geschriebenen Buches wertvoll.

Otto Grautoff.

**MAURICE BARRÈS, Gréco et le secret de Tolède. 24 Abbildungen. Emile Paul, Paris. Preis Fr. 3.50.**

Nach Chassériau waren in unserer Zeit unter den Malern und Sammlern Degas, Zuloaga, Henri Rouart und Tschukine die ersten, die Greco wiederentdeckten. Unter den Literaten und Dichtern waren Maurice Barrès und Robert de Montesquiou die ersten, denen vor zwölf bzw. zehn Jahren Toledo zum Erlebnis wurde. Ihren Anregungen folgten erst später die Deutschen nach. Trotzdem aber Barrès einer der ersten Greco-Verehrer und einer der Führer des jungen literarischen Frankreichs ist, entspricht sein salopp geschriebenes Buch, das zuerst in der Revue bleue erschien, nicht den Erwartungen, mit denen man dasselbe zur Hand nimmt. Das Buch, das schnell in zwölf Auflagen abgesetzt wurde, hat zahlreiche Zeitschriften zu ausführlichen Elogien Anlaß gegeben; und doch ist es nicht mehr als eine von Enthusiasmus getragene Reiseplauderei mit einer Schilderung des Grecoschen Seelenzustandes; von der Zeichnung und der Farbe in den Bildern des Meisters findet sich kein Wort. Dankbar begrüßt man die zahlreichen Illustrationen nach Werken des Greco.

O. Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 13:

WILHELM BODE, Neuentdeckte und wiedererstandene Gemälde von Rembrandt. (1 Tafel, 1 Abb.)

AUG. L. MAYER, Eugenio Lucas d. Ä. (5 Abb.)

ROBERT SCHMIDT, Zur Geschichte der Faentiner Majolika. (7 Abb.)

Heft 14:

CHRISTIAN SCHERER, Ein Werk des Bildhauers Israel von der Milla. (1 Abb.)

ARNOLD FORTLAGE, Die internationale Ausstellung des Sonderbundes. (9 Abb.)

AUG. L. MAYER, Das Oeuvre des Antonio Amorosi. (2 Abb.)

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN.

33. Bd., Heft 2 und 3:

OSKAR FISCHER, Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino. (10 Abb.)

BENNO GEIGER, Marco Marziale (Schluß). (13 Abbildungen.)

DETLEV FRHR. VON HADELN, Parrasio Micheli. (10 Abb.)

LUDWIG BURCHARD, Eine neue Rembrandtzeichnung. (1 Tafel, 1 Abb.)

OTTO VON FALKE, Chinesische Seidenstoffe des 14. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Seidenkunst. (23 Abb.)

E. VON LIPHART, Kritische Gänge und Reiseindrücke. (11 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 10:

PAUL FERD. SCHMIDT, Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln. (15 Abb.)

GEORG GRONAU, Ein Jugendwerk Leonardo da Vincis. (12 Abb.)

K. FR. LEONHARDT und HELMUTH TH. BOSERT, Studien zur Hausbuchmeisterfrage (Schluß). (11 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 3:

GEORG WEISE, Die Krönung Mariä am südlichen Querhause des Straßburger Münsters und das Tympanon der Kirche zu Kaysersberg. (1 Taf.)

Da das Tympanon des Straßburger Querhausportals als Vorlage für die Ausschmückung des Kaysersberger Portals gedient hat, die etwa 1230 erfolgte, muß das Straßburger Tympanon kurz vorher und nicht, wie bisher angenommen wurde, um 1240—1250 entstanden sein.

LUDWIG ARNTZ, Wegekreuz und Wegebild. II. (44 Abb.)

FRITZ WITTE, Alte und neue Kirchen- und Vereinsfahnen. II. (Schluß). (21 Abb.)

## DIE GALERIEN EUROPAS.

Heft 6:

Murillo, Ecce homo (Madrid). Text von Beruete.

Velasquez, Las Meniñas (Madrid). Text von Beruete.

Antonio Mor, Maria von England (Madrid). Text von A. L. Mayer.

J. F. Millet, Ährenleserinnen (Paris).

Frans Snyders, Früchteverkäuferin (Madrid). Text von A. L. Mayer.

## DIE KUNST.

Heft 10:

FELIX BRAUN, Wiener Frühjahrsausstellungen. (1 farb. Tafel, 27 Abb.)

WILHELM MICHEL, Die Grenzen des Subjektiven in der Kunst.

G. HOWE, Die Frühjahrsausstellung Düsseldorf Künstler. (1 farb. Tafel, 16 Abb.)

L. BROSCHE, Edgar Chaline. (1 Tafel, 7 Abb.)

G. J. WOLF, Das Marionettentheater Münchner Künstler. (2 Tafeln [1 farb.], 16 Abb.)

E. HAENEL, Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Dresdner Kunstausstellung 1912. (21 Abb.)

## DIE KUNSTWELT.

Heft 9:

F. L., Die internationale Leipziger Ausstellung 1912. (3 Tafeln, 17 Abb.)

ROBERT BREUER, Der neue Leipziger Zentralbahnhof. (7 Abb.)

F. DEIBEL, Königsberger Kunstleben. (2 Tafeln, 12 Abb.)

FELIX GENZMER, Straßenstil. (15 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 10:

KUNO GRAF HARDENBERG, Große Kunstausstellung Dresden. (4 Tafeln, 24 Abb.)

W. GEORGI, Kunstwerk und Persönlichkeit.

E. W. BREDT, Stagnation als Ideal. (4 Abb.)

A. R.—r., Das Restaurant zur großen Tabakspfeife. (1 Tafel, 14 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 10:

PAUL CÉZANNE, Erinnerungen an ihn von J. Rogere. (10 Abb.)

PAUL KRISTELLER, Ein Skizzenbuch Tiepolos. (8 Abb.)

JOH. SIEVERS, Neu Cladow. (5 Abb.)

KARL VOLL, Böcklin u. Salomon Jessner. (2 Abb.)

P. MAHLBERG, Sonderbundaussstellung Köln. (5 Abbildungen.)



## REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

Heft 1:

OTTO FISCHER, Eine chinesische Kunsttheorie.  
G. JOS. KERN, Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck. (27 Abb.)

## REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Nr. 2:

A. BOINET, Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux. I. (7 Abb.)

POUZET, Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny. II. (Schluß.) (1 Taf., 8 Abb.)

J. CHRISTOFANI, L'iconographie des vitreaux du XIII<sup>e</sup> siècle de la basilique d'Assise. I.

A. GAZIER, Jean Restout et les „Miracles“ du diacre Paris. (15 Abb.)

### MÉLANGES:

PAUL VITRY, Le couronnement de la Vierge du Château de la Ferté-Milon et celui des Très Riches Heures du duc de Berry. (2 Abb.)

LUCIANO HUDOBRO, L'Église de Saint-Tou-ribe à Barrios de Bureva (Burgos). (1 Abb.)

CARL R. AF UGGLAS, Un calice inconnu de Nicolas d'Hereford. (1 Abb.)

CHRONIQUE: France (6 Abb.); Belgique.

### BIBLIOGRAPHIE.

## LES ARTS.

Juni:

MAURICE HAMEL, Société des artistes français. Salon de 1912. (19 Abb.)

MAURICE DEMAISON, La sculpture aux deux salons. (18 Abb.)

## L'ART ET LES ARTISTES.

VIII., Nr. 86 und 87:

GABRIEL MOUREY, Gustave Ricard.

F. DE MIOMANDRE, Herbert Ward et l'âme de la Race noire.

GUSTAVE MOSSA, Les Primitifs de Nice: L'Exposition rétrospective d'Art régional Niçois des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

LÉANDRE VAILLAT, Caro-Delvaile, Décorateur.

THÉODORE DURET, Un grand peintre de la Provence, Paul Guigou.

JEAN-MARIE CARRÉ, Arthur Rackham.

LÉON ROSENTHAL, La Peinture Allemande. (16. bis 19. Jahrh.; Schluß.)

Le Salon de la société nationale.

## L'ART DÉCORATIF.

XIV., Nr. 171, 172 und 173:

PASCAL FORTHUNY, Le VII<sup>e</sup> salon des Artistes Décorateurs.

PIERRE GODET, Un peintre suisse: Cuno Amiet.

CAMILLE MAUCLAIR, Les dessins de Jeanne Bardey.

PAUL LAFOND, La ferronnerie espagnole.

ROBERT LESTRANGE, L'Art décoratif au théâtre des Arts: Maxime Dethomas.

ALBERT MAYBON, La Peinture Chinoise au Musée Cernuschi.

PAUL DROUOT, Gustave Ricard.

NICOLAS DE ALDISJO, Les tissus et les dentelles de Pérouse.

## ART ET DÉCORATION.

Juni:

GABRIEL MOUREY, Gaston le Bourgeois, sculpteur.

M. P. VERNEUIL, L'Art décoratif aux Salons de 1912.

LOUIS HOURTICQ, La Sculpture aux Salons.

FRANÇOIS MONOD, L'Exposition des oeuvres de Carpeaux et de Ricard.

## GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Mai:

MARIE LOGAN BERENSON, Le nouveau tableau de Bellini au Louvre („Le Sauveur Bénissant“); mit Abb. in Heliotypie.

L.-H. LABANDE, Les Peintres Niçois des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. (2. Artikel.)

L. BATIFFOL, Les travaux du Louvre sous Henri IV, d'après des nouveaux documents. (2. Artikel.)

Juni:

PAUL JAMOT, La „Suite Indienne“ de M. Albert Besnard.

EMILE MALE, L'architecture Romaine d'après un livre récent de M. P. de Lasteyrie.

FIÉRENS-GEVAERT, L'Exposition de la Miniature à Bruxelles.

AUGUST MARGUILLIER, Bibliographie der Kunst (erstes Semester 1912).

LÉON ROSENTHAL, Les Salons de 1912.

## THE BURLINGTON MAGAZINE.

Juni 1912:

O. M. DALTON, Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgans Collection. (1 farbige und 1 Lichtdrucktafel mit zusammen 7 Abb.)

Weitere Fortsetzung des Artikels über P. Morgans Byzantinische Emaillen. Ein Schlußaufsatz folgt.

SIR CLAUDE PHILLIPS, The Titian of The Cassel Gallery. (1 Tafel.)

Der Verfasser akzeptiert mit C. Justi und jetzt auch Dr. Gronau, Direktor der Casseler Galerie, Tizians Autorschaft und die Bezeichnung des Porträts als das des pompliebenden Herzogs von Atri, Acquaviva, nur kann er sich nicht dazu verstehen, den Hintergrund des Bildes, wie er sich jetzt darbietet, als von Tizians Hand stammend anzusehen: dieser schwächlich gemalte Himmel mit den wolligen Wolken in unklaren

Formationen, der ganze, keineswegs silbrige Ton, wie er sonst Tizian um diese Zeit seines Schaffens eigen ist, scheint mehr dem 17. als dem 16. Jahrhundert anzugehören. So dürfte es sich bei dem Hintergrund um eine spätere Übermalung handeln.

**R. L. HOBSON, On Chinese Cloisonné Enamel. — I. (1 Tafel mit 2 Abb.)**

Ein Spiegel mit Cloisonné-Emailledekoration im Shoso-in, dem Kaiserlichen Schatz, in Nara, Japan, kann nicht älter sein als das 8. Jahrhundert. Es ist offenbar chinesischer Abstammung aus der Tangperiode, wiewohl fünf Jahrhunderte vergehen, ehe diese Kunstübung wieder in China erscheint. Der Artikel behandelt dann die Einflüsse von Kleinasien, als Teil des römischen Reiches, auf China. Die Redaktion schickt Mr. Hobsons Aufsatz die Beschreibung einer späten Ming Cloisonné Vase nach mit farbiger Tafel, um so ein Beispiel für die Art der Farben dieser Emailen zu geben. Die abgebildete Vase gehört Mr. Larkin.

**W. R. LETHABY, The Ruthwell Cross.**

Wendet sich gegen die Ansicht Signors Rivoira, der die alten Skulpturen des Ruthwell Cross um fast fünf Jahrhunderte später ansetzen will. Sie seien das Werk des 7. Jahrhunderts und zeigten Spuren koptischen Einflusses.

**LIONEL CUST, The British School At Rome.**

Eine Art Protest gegen den der Verwirklichung entgegengehenden Plan die britische archäologische Schule in Rom in eine große Kunstakademie mit angegliederter wissenschaftlicher Abteilung zu verwandeln.

**SIMON BUSSY, La Société des Beaux Art de Nice. (2 Tafeln.)**

Bespricht anknüpfend an eine kürzlich abgehaltene retrospektive Ausstellung der Landeskunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Nizza, die 63 Werke vorgeführt hatte, die Malerei jener Gegend, die, soweit jene Ausstellung ein Urteil zuläßt, zwar stets unter fremdem Einfluße gestanden habe und meist nur von mehr oder weniger tüchtigen Handwerkern ausgeübt worden sei, u. a. aber doch wenigstens ein Bild von hohem Kunstwert aufweise, nämlich das Altarbild aus der Kapelle St. Etienne de Hautes-Gréolières, dessen Maler unbekannt ist. Es muß ein Meister gewesen sein, der bei allem Realismus ein starkes und sicheres Stilgefühl besaß. Sein Werk läßt sich in vielen Beziehungen mit den gotischen Skulpturen der bedeutendsten französischen Kathedralen vergleichen.

**AYMER VALLANCE, Early Furniture. — I. (2 Tafeln mit 4 Abb. und 2 Abb. im Text.)**

Behandelt zunächst als älteste Stücke Truhen und ihre dekorative Ausstattung.

**ROMNEY GREEN, Principles and Evolution of Furniture Making. — III.**

Die Bedeutung des „sozialen Faktors“ auf die Ausbildung und das Blühen resp. den Niedergang des Kunsthandwerks wird in kurzen, klar entwickelten Leitsätzen dargestellt und dabei ein neues Licht auf den „Sieg“ der Renaissance geworfen.

**Notes son various works of art. (2 Tafeln mit 6 Abb.)**

U. a. bespricht Abraham Bredius das kürzlich für 475000 Francs in Paris verkaufte Bild Rembrandts: „Alte Frau ein Huhn rupfend“, das Geheimrat Bode als einen echten Rembrandt erklärt hat. Bredius findet Rembrandts Hand nur in dem Huhn selber. Die Signatur sei offenbar gefälscht.

**Art in France. Letters to the Editors. Reviews and Notices. Recent Prints. Italian Periodicals. Recent Art Publications.**

Juli 1912:

**LEWIS EINSTEIN, Some Notes on Chinese Painting. (2 Tafeln mit 5 Abb.)**

Bespricht die immer noch vorhandene, aus vielerlei Gründen sich herschreibende Schwierigkeit die chinesische Malerei anders als in verallgemeinernden Bemerkungen zu charakterisieren, und gibt dann an der Hand einiger Beispiele aus des Verfassers eigener Sammlung einige Charakteristika verschiedener Stile, darunter eines in Europa kaum bekannten, eines realistischen dabei aber großzügigen Porträtstiles.

**SIR MARTIN CONWAY, The Bewcastle and Ruthwell Crosses. (1 Tafel mit 4 Abb.)**

Ordnet die frühen „angliischen“ Skulpturen, die von einigen Forschern später als das 7. Jahrhundert angesetzt werden, in eine ganze ununterbrochene Reihe alter Skulpturen verschiedener britischer Schulen von der vorchristlichen Zeit her ein.

**MONTGOMERY CARMICHAEL, Fra Lippo Lippis Portrait. (1 Tafel mit 3 Abb.)**

Der in Fra Lippo Lippis „S. Ambrogiokrönung“ im Vordergrund rechts kniende Kleriker ist nicht, wie seit Vasari immer wieder behauptet wird, der damals erst 35 Jahre alte Künstler selber, sondern offenbar der 70jährige Stifter des Bildes und Altares, der Prior Francesco Maringhi.

**ROGER FRY, Sir Sidney Colvin and the Print Room at the British Museum.**

**R. L. HOBSON, On Chinese Cloisonné Enamel. — II. (2 Tafeln mit 7 Abb.)**

Behandelt die Emailen der Ching T'aiperiode.

**AYMER VALLANCE, Early Furniture. — II. (2 Tafeln mit 5 Abb. und 1 Textillustration.)**

Bespricht des weiteren Truhen verschiedener Herkunft.

**HERMANN VOSS, On a Lost Crucifixion by Albrecht Dürer. (2 Tafeln.)**

Wie eine Dürerzeichnung der Kreuzigung aus dem Jahre 1505, die sich noch in den Uffizi befindet, als Vorlage für das ebenfalls in den Uffizi sich befindende Gemälde der Kreuzigung von Brueghel diene, so muß ganz offenbar eine spätere, etwa aus dem Jahre 1510 stammende, aber verloren gegangene Dürersche Zeichnung, denselben Stoff behandelnd, als Vorlage für das viel später ausgeführte Bild des Don Pietro da Bagnala in Santa Maria della Passione in Mailand angenommen werden.

O. M. DALTON, Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgans Collection. (2 Tafeln mit 4 Abb.)

Faßt die Charakteristika der byzantinischen Emaillekunst und -künstler noch einmal zusammen. Diese Kunst atme in ihrer engen Umschreibung doch den ganzen Geist und die Kultur ihrer Zeit.

A. ROMNEY GREEN, Principles and Evolution of Furnitur Macking. — IV.

Führt in der Betrachtung des „sozialen Faktors“ als Bedingung für das Blühen resp. Sinken der Kunst fort und behandelt vor allem die üblen Folgen des Arbeitens für den großen, ja internationalen Markt, statt für wenige, dem Künstler resp. Handwerker mehr oder weniger bekannte Auftraggeber.

Notes on Various Works of Art (2 Tafeln). Art in France. Letter to the Editors. Reviews and Notices. French Periodicals.

## NEUE BÜCHER

HUGO KEHRER, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz zu Forchheim. G. Franzscher Verlag (J. Roth), München.

E. HEINRICH ZIMMERMANN, Watteau. (Klassiker der Kunst, Bd. XXI.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

AMÉDÉE BOINET, Les sculptures de la cathédrale de Bourges, façade occidentale. (Publication de la Revue de l'art chrétien.) Paris, Honoré Champion.

HUGO MARCUS, Die ornamentale Schönheit der Landschaft. München, Verlag von R. Piper & Co. Preis geh. M. 4.—, geb. M. 5.50.

EDMOND PILON, Watteau et son école. (Bibliothèque de l'art de XVIII<sup>e</sup> siècle.) G. van Oest & Co., Bruxelles-Paris.

GOELER VON RAVENSBURG, Grundriß der Kunstgeschichte, 3. Aufl., bearbeitet von Geh. Rat Max Schmid, Aachen. Berlin, Verlag von Carl Duncker. Preis M. 9.—.

KONRAD LANGE, Über den Zweck der Kunst. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke. Preis M. 2.—.

JACOB BURCKHARDT, Geschichte der Renaissance, 5. Aufl. von Prof. Dr. Holtzinger. Eßlingen a. N., Verlag von Paul Neff.

PAUL BRUNE, Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France (Franche-Comté). Bibliothèque d'art et d'archéologie, Paris.

MORTON H. BERNATH, New York und Boston. (Berühmte Kunststätten, Bd. 58.) Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

OTTO VON SCHLEINITZ, London. (Berühmte Kunststätten, Bd. 59.) Ebenda.

J. NEUWIRTH, Prag. II. Aufl. (Berühmte Kunststätten, Bd. 8.) Ebenda.

ADOLF PHILIPPI, Begriff d. Renaissance. Ebenda.

JOHNNY ROOSVAL, Die Kirchen Jotlands. Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgesch. Schwedens. Ebenda.

LÜBKE / SEMRAU / HAACK, Grundriß der Kunstgeschichte (Bd. 3: Die Kunst der Renaissance, 14. Auflage). Eßlingen, Verlag von Paul Neff. Preis M. 12.—.

JOSEPH GRAMM, Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung. Freiburg, Herdersche Verlagshandlung. 2 Bde. Preis M. 36.—.

A. MATTHAEI, Deutsche Baukunst im Mittelalter, 3. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 8.) Preis M. 1.25.

RUDOLF HIRZEL, Plutarch. (Das Erbe der Alten, Heft IV.) Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Theodor Weicher, Leipzig.

ANTON HEKLER, Die Bildniskunst der Griechen und Römer. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann.

C. H. BAER, Deutsche Fest- und Wohnräume aus sechs Jahrhunderten. Ebenda.

---

### V. Jahrgang, Heft VIII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>1</sup>. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhländstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegeigasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hants. / In HOLLAND: Dr. K. LILJENFELD, Haag, de Riemerstraat 22. / In FRANKREICH: i. V.: Dr. KIESER, 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. — Telephon: 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.



Fig. 1. Donatello's Bronze-David  
Bargello, Florenz

Zu: AUGUST HAHR, DONATELLOS BRONZE-DAVID UND DAS PRAXITELISCHE EROSMOTIV





Fig. 2. Hermes von Belvedere

Vatikan

Zu: AUGUST HAHR, DONATELLOS BRONZE-DAVID UND DAS PRAXITELISCHE EROSMOTIV



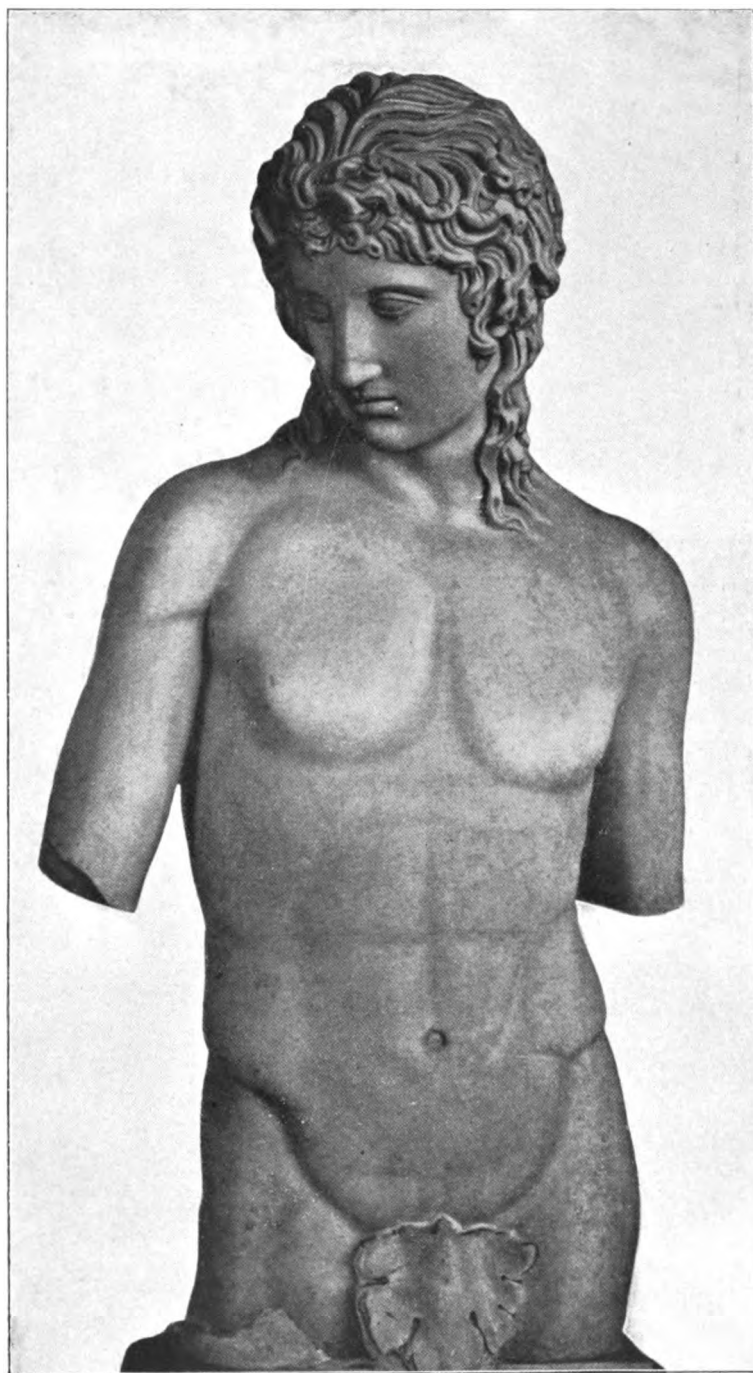


Fig. 3 Eros von Centocette

Vatikan

Zu: AUGUST HAHR, DONATELLOS BRONZE-DAVID UND DAS PRAXITELISCHE EROSMOTIV







Fig. 4. Eros. Neapel



Fig. 5. Knabenstatue. Dresden

Zu: AUGUST HAHR, DONATELLOS BRONZE-DAVID UND DAS PRAXITELISCHE EROSMOTIV





Fig. 6. Eros aus Nicopolis ad Istrum (Sofa)



Fig. 7. Eros aus Nicopolis ad Istrum (Rückenseite)

Zu: AUGUST HAHR, DONATELLOS BRONZE-DAVID UND DAS PRAXITELISCHE EROS MOTIV



NEUDRUCKVERSUCHE MIT EINER TEIGDRUCK-KUPFERPLATTE DES 15. JAHRHUNDERTS IM BAYRISCHEN NATIONALMUSEUM ZU MÜNCHEN :: VERKLEINERTE REPRODUKTIONEN



Abb. 1. Platte als Hochdruck eingeschwärzt



Abb. 2. Platte als Tiefdruck eingeschwärzt



Abb. 3. Platte als Tiefdruck eingeweißt

Zu: MAX GEISBERG, TEIGDRUCK UND METALLSCHNITT





Abb. 1. LUCA CAMBIASO, Venus entwaffnet den Cupido

Straßburg, Privatbesitz

Zu: HERMANN VOSS, VENUS ENTWAFFNET DEN CUPIDO







Abb. 2. LUCA CAMBIASO, Venus und Adonis

Rom, Galerie Borghese



Abb. 3. LUCA CAMBIASO, Heilige Familie

Genua, Accademia Ligustica

Zu: HERMANN VOSS, VENUS ENTWAFNET DEN CUPIDO





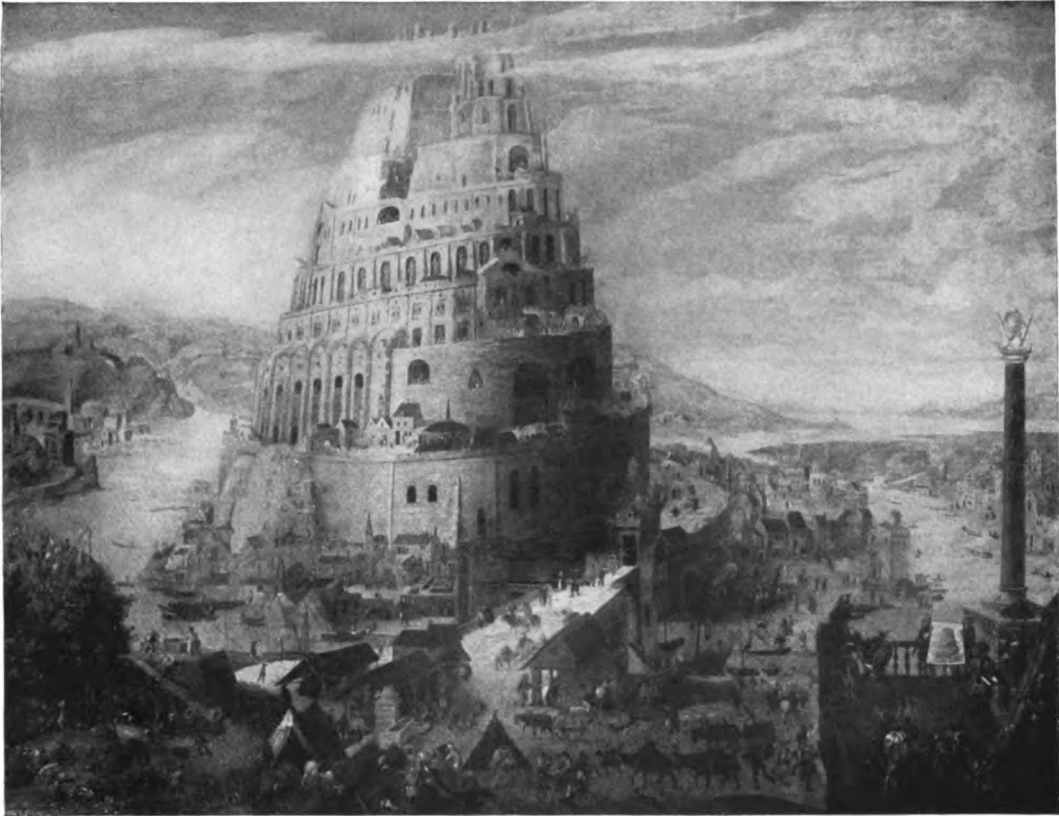
Abb. 4. LUCA CAMBIASO, Caritas (Zeichnung)  
Berlín. Königl. Kupferstichkabinett



Abb. 5. Nach LUCA CAMBIASO, Der hl. Michael

Zu: HERMANN VOSS, VENUS ENTWAFNET DEN CUPIDO





Zu: HERMANN NASSE, EIN UNVERÖFFENTLICHTER ABEL GRIMMER



MONATSHEFTE  
*D. Bassermann*  
FÜR  
KUNST-  
WISSENSCHAFT



V. JAHRGANG · HEFT 9 ~ SEPTEMBER 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG



# Monatshefte für Kunstwissenschaft

==== Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark ====

Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN** in **LEIPZIG**

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 9

### ABHANDLUNGEN

- AUGUST L. MAYER**, Der Meister des „Borro“-Bildes. Mit 2 Abbild. auf 2 Tafeln . . . . . S. 343
- WALTER BOMBE**, Urkundliches aus dem Archiv der Mercanzia in Florenz, Pfändungen bei Florentiner Künstlern . . . . . S. 346
- ERNST GALL**, Studien zur Geschichte des Chorumganges II. Mit 17 Abbild., davon 12 Abbild. auf 6 Tafeln S. 358

### MISZELLEN

- Contribution à l'étude du peintre Suttermans. Avec deux reproductions sur une planche (Bautier) . . . . . S. 377
- Ein Bild des Utrechter Malers Luemen van Portengen. Mit 1 Abbildung auf 1 Tafel (Rosenthal) . . . . . S. 378

### LITERATUR

- Neue Barocci-Literatur: Walter Friedländer, Das Kasino Pius IV. (Voss) . . . . . S. 381

- Rudolf Heinrich Krommes, Studien zu Federigo Barocci (Voss) . . . . . S. 381
- Robert Schmidt, Das Glas. Handbücher der kgl. Museen zu Berlin (Sauerlandt) . . S. 383
- L. Schnorr von Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts (Foerster) . . . . . S. 386
- Béla Lázár, Paul Merse von Szinyei, ein Vorläufer der Pleinairmalerei (Gebhardt) . S. 387
- Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München (Vitsthum) . . . . . S. 387
- M. H. Bernath, New York und Boston (Bernoulli) . . . . . S. 388
- Thomas Muchall-Viebrock, Dominikus Zimmermann. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Kunst im 18. Jahrhundert. (Ph. M. Halm) . . . . . S. 389
- Henry Lemonnier, Procès verbaux de l'Académie royale d'Architecture (Grautoff) S. 390
- G. Desdevises du Désert et Louis Bréhier, Clermont-Ferrand (Grautoff) . . . . . S. 390
- Rundschau . . . . . S. 391
- Neue Bücher . . . . . S. 393

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER • MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

**AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN**

# DER MEISTER DES „BORRO“-BILDES

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von AUGUST L. MAYER

Nächst der „Hausbuchmeisterfrage“ gibt es wenig Themata, die sich seit den letzten Jahren solcher Beliebtheit bei den Kunsthistorikern erfreuen, wie die Frage nach dem Autor des sogenannten „Borro-Porträts“ im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Fast jeder, der sich dieses Objekt zum Opfer auserkor, wußte einen anderen Namen zu nennen. Als Velazquez war dieses aus der Villa Passerini bei Cortona stammende, angeblich den italienischen Feldhauptmann Alessandro del Borro darstellende Gemälde 1873 in Arezzo für das Berliner Museum erworben worden. Carl Justi<sup>1)</sup> lehnte es in seinem Velazquez-Werk als Arbeit des Meisters ab, ohne einen anderen Meisternamen dafür angeben zu können. Mario de Baria schlug vor längerer Zeit Tiarini vor<sup>2)</sup>, eine unhaltbare Hypothese. Bekannt ist die lächerliche Zuweisung von Wauters an den Delfter Vermeer. Wie wir hören, bereitet ein schwedischer Kritiker einen Aufsatz vor, in dem er das Bild einem anderen Holländer (hoffentlich nicht van der Helst!) zuschreiben will. Am meisten beachtet wurde in der letzten Zeit die in diesen Blättern veröffentlichte Arbeit von Hermann Voss<sup>3)</sup>, der beweisen zu können glaubte, daß niemand anders als Andrea Sacchi der Autor sei. Allein, wenn auch diese Hypothese aus leicht begreiflichen Gründen vielen italienischen Kunsthistorikern sympathisch war, so vermochte Voss mit seiner Ansicht doch nicht ganz durchzudringen.

Der Autor des jüngsten Berliner Galeriekatalogs nimmt keine entscheidende Stellung zu der Frage ein. Schmerber hat es mit Entschiedenheit für Italien abgelehnt<sup>4)</sup>. Ganz kürzlich hat Ernst von Liphart das Bild wieder Velazquez zuweisen wollen<sup>5)</sup>.

Wenn wir es nun wagen in diese schwierige Frage einzugreifen, eine bisher noch nicht herangezogene Persönlichkeit als den wirklichen Autor dieses vielumstrittenen Bildes zu bezeichnen, so geschieht dies nach langem Zögern. Da ich jedoch in meiner Vermutung durch meinen verehrten Freund, den Madrider Kunsthistoriker D. Elias Tormo bestärkt worden bin, der — wie es sich jüngst in einer längeren Unterredung zeigte — selbst auf ähnlichem Weg zu dem gleichen Resultat gelangt ist, so sei Tormos und meine Hypothese hierdurch kurz mitgeteilt.

Es scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen, daß das Bild auf jeden Fall von einem spanischen Meister herrührt. Wie jeder vorurteilslos Denkende zugibt, fiel es bei der vorjährigen Florentiner Porträtausstellung ganz aus dem Rahmen der italienischen Bilder heraus. Die Gesamthaltung, vor allem die Kostümbehandlung weisen auf einen Madrider Meister, einen Maler, der dort um die Mitte des 17. Jahrhunderts tätig war. Velazquez selbst kommt hier nicht in Betracht. Dafür will ich hier nur auf Justis knappe, klare Begründung verweisen. Aber in seinem Kreis ist der Autor sicherlich zu suchen. Und, wenn wir uns nicht sehr irren, ist es kein anderer als D. Juan Carreño de Miranda.

Carreño ist im allgemeinen nur durch seine etwas an van Dyck anklingenden Schöpfungen bekannt. Er teilt jedoch mit vielen anderen seiner Madrider Kollegen

(1) C. Justi, Velazquez, 1. Aufl. II, 352.

(2) Rassegna d'Arte 1912, p. 4.

(3) Monatshefte für Kunstwissenschaft III (1910), p. 18—24.

(4) H. Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert, S. 97.

(5) Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1912, p. 222 ff.

jener Kunstepoche die Eigenschaft, daß er sehr wandlungsfähig ist. Alle diese Maler: Carreño, Cerezo, Antolinez, Escalante usw. sind hochtalentiertere, äußerst geschickte Künstler, aber keine großen Persönlichkeiten. Carreño insbesondere nahm sich bald van Dyck, bald Tizian, bald Velazquez als Muster. Man stelle nur einmal das ganz von Velazquez abhängige Porträt der Marquessa de Sa. Cruz bei der Marquessa de Isasi in Madrid mit der ungeheuren Krinoline (eine Symphonie in Gold und Silber), das elegante Porträt des jungen Edelmanns, der zu Pferd steigen will, im Prado und das an venezianische Meisterporträts gemahnende des Gesandten Iwanowitsch, ebenda, nebeneinander. Auf den ersten Blick glaubt keiner, daß diese von derselben Hand sind, und doch erkennt man natürlich bei näherem Zusehen genug Merkmale, die diese drei Bilder miteinander verbinden.

Wie hier gleichzeitig erwähnt sei, geht ein höchst charakteristisches Werk Carreños vom Ausgang der fünfziger Jahre noch heute offiziell unter dem Namen Velazquez: die „Infantin Margarete“ in olivgrünem Kostüm im Wiener Hofmuseum (Nr. 609). Man braucht sich nur die Behandlung des Hintergrundes einmal genauer anzusehen und mit dem auf dem Porträt Karls II. im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin oder mit dem auf einem der Bildnisse der Königinwitwe Marianne zu vergleichen, um sofort zu erkennen, daß bei all der geschickten Anlehnung an des Velazquez Art hier ein anderer Künstler, Carreño, am Werke war.

Merkwürdigerweise kennen wir kein mit einer Jahreszahl signiertes Bild Carreños vor 1654. Damals war der Künstler eben bereits 40 Jahre alt! Unseres Erachtens nun ist das Berliner Bild, wie wir schon andeuteten, etwas früher, um 1650 entstanden; es wäre somit die früheste uns bekannte Arbeit des Meisters. Das einzige Werk Carreños, das vielleicht den Anspruch auf eine noch frühere Entstehung machen könnte, wäre das elegante Porträt des D. Felipe de Guzman in der Britgewater Gallery zu London, früher zu Unrecht Velazquez zugeschrieben, seit einiger Zeit als Carreño erkannt. In der Technik steht es dem „Borro“ sehr nahe. Dann aber treffen wir diese ganze geschickte, leichte, breite, jedoch auch etwas oberflächliche Technik des „Borro“ — natürlich noch reifer und noch meisterlicher — in den späten, zu Anfang der achtziger Jahre entstandenen Hofnarrenstücken des Künstlers wieder, vor allem in dem Porträt der Zwergin Eugenia Martinez Valleja (Abb. 1).

Besonders auffällig ist die Verwandtschaft in der Malerei der Augen bei beiden Bildern, eine Technik, die ganz auf Velazquez zurückgeht. An Velazquez gemahnt auch die ganze Anlage des Kopfes, die Art, wie die starken Pentimente verwertet sind, um dem Kopf noch mehr Leben und Bewegung zu verleihen. Die Behandlung des Schwarz ist vollkommen Madrider Erbgut, die Malerei der linken Hand (die rechte hat nicht unerheblich gelitten) erinnert wiederum an die Art des Velazquez und seines Kreises, namentlich wie die Fingernägel nur als leichte Drucker gegeben werden.

Der „Borro“ besitzt aber nicht nur die Technik Carreños, sondern er atmet auch ganz die Eleganz wie den leisen Humor dieses aristokratischen Hofmalers, der einem der ältesten asturischen Adelsgeschlechter entstammte und in späteren Jahren die vorher von Velazquez bekleidete Stelle eines Schloßmarschalls einnahm.

Der „Borro“. Man hat aus den verschiedensten Gründen bestritten, daß der Dargestellte etwas mit dem berühmten italienischen Condottiere zu tun habe. Er ähnele wohl dem auch als „Borro“ bezeichneten Porträt in Arezzo, aber habe nichts mit dem inschriftlich als Bildnis des Generals beglaubigten Porträt in der historischen Porträtgalerie zu tun. Auch die Haltung passe nicht für ihn. Voss und

Posse meinen, es handle sich ganz einfach um einen Hofnarren. Dies könnte an und für sich denkbar sein. Allein wir geben zu bedenken, daß in der hier gewählten Untersicht eine auch nur leidlich korpulente Person ein wenig lächerlich wirken muß. Den für unseren Fall doppelt interessanten und wichtigen Beweis hierfür geben uns verschiedene Gemälde, die in den dreißiger und vierziger Jahren im Auftrag Philipps für das Retiropalais von Madrider Künstlern, unter anderen von dem damals in Madrid tätigen Alonso Cano ausgeführt wurden, eine umfangreiche Folge von Bildnissen spanischer Herrscher. Diese Stücke sollten vor allem dekorativ wirken, sie bildeten eine Art Fries, der ziemlich hoch im Saal angebracht war. Es wirken nun auch diese dicken „Gotenkönige“ Canos, die man heute im Prado sieht, etwas belustigend und man hat schon — in Unkenntnis des wirklichen Sachverhalts — Hofnarren in ihnen zu erblicken geglaubt. Daß es sich hier aber wirklich nicht um Hofnarren handelt, beweisen vor allem die genau so komponierten Porträts Karls V. und Philipp II., die heute in das Rektoratszimmer der Universität Granada verschlagen worden sind.

Auch der „Borro“ war unbedingt zum Hochhängen bestimmt, jedoch wohl nicht als Supraporte in einem Saal sondern — worauf uns die große Säule schließen läßt — in einem weiträumigen, prunkvollen Treppenhaus.

Der auf dem Berliner Bild Porträtierte braucht aber nicht nur kein Hofnarr zu sein, sondern kann trotz allem und alledem vielleicht wirklich den genannten italienischen Feldherrn darstellen. Denn, wie schon Justi ausführte, kam Alessandro del Borro am 15. September 1649 nach Madrid, um ein Kommando im katalanischen Feldzug zu übernehmen. Der „Maestro de Campo“ wurde bei Hofe, wie wir wissen, mit ungewöhnlicher Höflichkeit aufgenommen. Er hatte viel Glück im Feld, überwarf sich jedoch mit dem Oberkommandierenden und kam 1651 nach Madrid zurück, um seinen Posten niederzulegen. Es kann Carreño also den Italiener sehr wohl 1649 oder 1651 porträtiert haben, vielleicht oder höchstwahrscheinlich sogar in dessen Auftrag. Man kann sich nicht leicht über die Tatsache hinwegsetzen, daß der Dargestellte auf eine Fahne tritt, die die Farben und das Wahrzeichen der Barberini trägt, jener Familie, die del Borro 1643 durch seinen Sieg über die päpstlichen Truppen gedemütigt hatte. Vergleicht man den „Borro“ in seiner Haltung mit den Hofnarrenstücken des Prado, so wird man erkennen, daß dieser Caballero mit der überstolzen Pose doch absticht von den melancholischeren Narren, die mehr Ritter von der traurigen Gestalt sind. Diese Narren nehmen sich niemals so ernst. Bei dem „Borro“ ist die Komik eigentlich unfreiwillig, und es paßt so auf ihn jenes köstliche Wort, das einmal im Deutschen Reichstag gefallen ist: „Die lächerliche Komik Ihrer Person liegt darin, daß Sie sich selbst ernst zu nehmen scheinen!“

# URKUNDLICHES AUS DEM ARCHIV DER MERCANZIA IN FLORENZ / PFÄNDUNGEN BEI FLORENTINER KÜNSTLERN

Von WALTER BOMBE

## I.

Im folgenden sollen Resultate von Forschungen mitgeteilt werden, die der Verfasser dieser Abhandlung in den Akten der Florentiner Mercanzia ausgeführt hat, und zu deren Kommentierung einige Vorbemerkungen vorausgeschickt werden müssen.

Die Rechtspflege war im Mittelalter wie in anderen Städten Italiens, so auch in Florenz, verschiedenen Tribunalen übertragen, denen des Podestà, der ein rechtskundiger fremder Ritter war, des Capitano del Popolo, der als das Haupt der Zünfte auch einen großen Einfluß auf die Regierung des Florentiner Staatswesens hatte, und den Tribunalen der einzelnen Zünfte selbst. Wohl das erste derartige Tribunal, von dem wir urkundliche Nachrichten besitzen, ist das Anfang des Trecento erwähnte Gericht der Tucherzunft, aber schon lange vorher hatten die von den Korporationen erlassenen Bestimmungen, deren Aufrechterhaltung den Tribunalen oblag, Gesetzeskraft, und jede Zunft erhielt richterliche Befugnisse, sobald sie als solche anerkannt war.

Das Verfahren und die Obliegenheiten dieser Tribunale waren durch die allgemeinen Statuten der Florentiner Republik geregelt. Den Vorsitz bei den Verhandlungen führten die Konsuln der Zunft, „nach bestem Wissen und Gewissen, nach Billigkeit, in Ansehung der Wahrheit“<sup>(1)</sup>).

Die Prozedur bestand in Verhör und Zeugenvernehmung. Bei der Verhandlung mußte ein Notar anwesend sein, der das Protokoll führte und den Urteilsspruch zu verlesen, sowie gegebenenfalls die Zwangsvollstreckung einzuleiten hatte. Die Verhandlungen fanden an bestimmten Orten und an bestimmten Tagen der Woche statt. Die Gerichtsbarkeit dieser Tribunale erstreckte sich über die Stadt und die umliegenden Bezirke, soweit Zunftmitglieder sich dort niedergelassen hatten. Vor allem wurden Geldstreitigkeiten, mit Ausnahme aber von Spielschulden, durch diese Zunftgerichte geschlichtet. Prinzipiell von ihrer Gerichtsbarkeit ausgeschlossen waren schwere Verbrechen, Bluttaten, Diebstähle; aber in Perugia z. B. durften auch Verleumdungen, Beleidigungen, blutige und unblutige Schlägereien, Betrug, falsches Zeugnis und Meineid vor dem Zunftgericht verhandelt werden, an das sich laut Statut jedes Mitglied der Korporation bei Streitigkeiten unter Zunftgenossen wenden mußte<sup>(2)</sup>. Das Verfahren zeichnete sich durch Einfachheit und durch das Wegfallen alles umständlichen Formelkrams aus<sup>(3)</sup>).

Bei Geldangelegenheiten begannen die Verhandlungen mit der Vernehmung des Klägers. Darauf folgte die Vorladung des Beklagten durch den Notar der Zunft und den Nuntius, der die Vorladung zu überreichen hatte. Erschien der Beklagte nicht zu dem festgesetzten Tage, so wurde die Vorladung erneuert und bei weiterem

(1) „Secundum veram et puram conscientiam veritatis et equi, juris et approbate consuetudinis iuris ordine servata et non servata.“ Statut der Harnischmacher und Schwertfeger von 1320, § 5. Siehe Doren, „Das Florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert“, Stuttgart-Berlin 1908, Kap. VI.

(2) Siehe Briganti, „Le Corporazioni delle Arti a Perugia“, Perugia 1911, Register.

(3) „Procedant breviter et summarie et de facto sine strepitu et figura iudicii legis forma non servata.“ Statut der Legnajoli von 1342. — Ähnliche Bestimmungen auch in anderen Statuten. Siehe Doren, op. cit., Kap. VI.

Ausbleiben desselben dem Kläger Recht gegeben, wie wenn der Beklagte ein Geständnis abgelegt oder die Richtigkeit der Forderung des Klägers anerkannt hätte. Wer nicht persönlich zur Verhandlung erscheinen konnte, ließ seine Interessen durch einen Prokurator vertreten, der aber nicht notwendigerweise ein Zunftgenosse sein mußte. Nachdem der Richter die Forderung des Klägers anerkannt hatte, wurde die Zwangsvollstreckung gegen den säumigen Zahler eingeleitet.

## II.

### DAS TRIBUNAL UND DAS HAUS DER MERCANZIA

Mit der Zunahme des Reichtums in der Stadt stellte sich mehr und mehr auch die Notwendigkeit heraus, für die Sicherheit der nach Florenz führenden Handelswege größere Garantien zu schaffen. Im Jahre 1309 wurde daher von den Priestern der Zünfte beschlossen, ein besonderes Institut in das Leben zu rufen, das die Aufgabe haben sollte, den Import und Export der Waren zu überwachen, für die Sicherheit der Handelsstraßen von und nach Florenz zu sorgen und als eine Art Handelsgesicht zu fungieren. Aus den fünf Hauptzünften (der Wechsler, der Wollhändler, der Seidenwirker, der Tuchmacher, der Ärzte und Apotheker, zu welcher auch die Maler gehörten, und der Krämer) wurden Sachverständige gewählt, die dem Vorstand der neuen Institution, der „Mercanzia“ angehörten<sup>1)</sup>. Im Jahre 1372 vermehrte man die Zahl der Vorstandsmitglieder auf sieben, indem man zwei Vertreter der kleineren Zünfte hinzuwählte. Erst 1359 erhielten die *Ufficiali* der Mercanzia ein Grundstück neben dem Palazzo della Condotta in Piazza della Signoria zum Bau eines Amtshauses. Eine Summe von 500 Fiorini wurde aufgebracht zur Herstellung des neuen Gebäudes, das nach dem Vorbilde des nebenstehenden Palazzo della Condotta errichtet werden sollte. Für den künstlerischen Schmuck des neuen Amtshauses scheint man in den nächsten Jahren nur bescheidene Summen ausgeworfen zu haben, wie die verschiedenen Zahlungen an die Maler Taddeo Gaddi, Francesco Boni, Ciardo di Donato und andere annehmen lassen<sup>2)</sup>. Taddeo Gaddi hat für das Tribunal der Mercanzia eine Gerichtssitzung gemalt, bei der die Wahrheit der Lüge die Zunge herausreißt. Darunter standen die Verse:

Taddeo dipinse questo bel rigestro,  
Discepol fu di Giotto il buon maestro.

(1) Staatsarchiv Florenz, Archivio della Mercanzia Vol. I. Die Statuten der Mercanzia wurden am 23. August 1312 aufgestellt (ebenda, c. 1ff).

(2) Die Ausführung des Baues wurde Giovanni di Lapo Ghini übertragen, der am 17. Dezember 1359 eine Zahlung von 350 Goldflorini erhielt. Ghini war gleichzeitig auch am Dombau beschäftigt. Am 14. Dezember 1360 wurden 100 Goldflorini für den Bau ausgeworfen. Am 17. Dezember 1359 erhielt „Fetto Maestro, per una pietra intagliata dell'arme dell'Ufficiale“, d. h. für das in Stein gemeißelte Wappen des *Ufficiale* Messer Francesco da Orvieto 1 Goldflorino. Ferner wurde am 5. Dezember 1363 Maestro Giovanni Gherardini für das Tünchen der unteren Gewölbe bezahlt und Taddeo di Gaddo *dipintore* empfing eine Zahlung für das Gemälde im Saal des Erdgeschosses. Im April 1365 wurde in diesem Saal, der als Audienzraum bei Gerichtssitzungen diente, der Steinfußboden gelegt und der Tischler entlohnt, der die Richterstühle: „il banco da sedere nella Saletta dela udiencia de' Cinque“ gefertigt hatte, 1366 Sandro di Michele Lastronajo für die „pietre conce, il sedere di fuori del palagio“, d. h. für die steinerne Sitzbank, die nach Florentiner Sitte rings um das Gebäude lief. Alsdann folgen Ausgaben für das Gefängnis, und im Dezember 1369 Zahlungen für Pfeiler, für Schränke und deren Bemalung, die ein gewisser „Piero dipintore“ ausführte. Am 27. Februar 1371 erfolgte eine Anweisung zugunsten eines gewissen „Francesco Boni dipintore per resto di ciò che gli ha dipinto nella casa de l'ufficiale e di dentro e di fuori“. Dieser Francesco Boni hatte auch schon im August 1368

Das Libro di Antonio Billi<sup>2)</sup> erwähnt dieses Fresko. Auch Vasari scheint es noch gesehen zu haben. Er bemerkt, daß die Wahrheit mit einem Schleier bedeckt, die Lüge dagegen in Schwarz gekleidet gewesen sei. Vielleicht war die Darstellung Taddeos den Personifikationen der Tugenden und Laster ähnlich, die Giotto in S. Maria dell'Arena in Padua gemalt hat.

Größere Aufwendungen machten die Ufficiali der Mercanzia in der zweiten Hälfte des Quattrocento, als sie durch Antonio und Piero Pollajuolo und Sandro Botticelli die Wand über den Richterstühlen des Audienzsaales mit Allegorien der Kardinaltugenden schmücken ließen, die später in die Uffizien gebracht wurden.

An der Fassade des Hauses sind bei Gelegenheit der letzten sehr tiefgreifenden Restaurierungsarbeiten, die von 1903—1907 der Architekt Prof. Ezio Cerpi im Auftrage des Comizio Agrario, einer gemeinnützigen Anstalt zur Hebung der Landwirtschaft, leitete, die in Stein gemeißelten Wappen der 21 Zünfte und das Stadtwappen von der Tünche befreit worden. Eine Halbfigur des Erlösers, in Flachrelief, von einem unbekanntem Florentiner Quattrocentomeister, präsentiert sich mit der Inschrift: „Omnis Sapientia a Domino Deo est“ in recht gutem Erhaltungszustande an der rechten Seite der Fassade. Ein schönes, ursprünglich vergoldetes und bemaltes Portal war mit einer dicken Mörtel- und Farbensicht späterer Zeiten bedeckt, als die Wiederherstellungsarbeiten begannen. Unter der Tünche hat man hier ein hübsches Flachrelief mit Kinderköpfchen und den Wappen der Stadt und der Mercanzia freigelegt. Dieses Portal bildet jetzt den Haupteingang. Die Vorhalle hat eine farbige Kassettendecke erhalten. Von den Wandmalereien des Taddeo Gaddi und der anderen obengenannten Trecentomeister ist leider nichts zum Vorschein gekommen. Vielleicht befand sich ein Teil dieser Dekorationen auf der Via dei Gondi zugewandten Seite des Palastes, die man vor etwa 20 Jahren einer sehr überflüssigen Verbreiterung dieser verkehrsarmen Straße opferte. Im ersten Stockwerk hat man einen großen Saal mit Kreuzgewölben wiederhergestellt, dessen Wände und Decke im Stil des Trecento dekoriert wurden. Der Raum dient jetzt für Versammlungen und Vorträge. Daran schließen sich Bibliothekszimmer und Räume der Vorstandsmitglieder. Bemerkenswerte Umwandlungen hat das Erdgeschoß erfahren. Hier hat man einen großen Versammlungssaal für die Mitglieder des Comizio Agrario geschaffen. Die Kreuzgewölbe und die Wände sind „all'antica“ dekoriert, mit geometrischen Mustern und den Abzeichen der einzelnen Florentiner Stadtteile. Die übrigen Räume dienen als Bureaus und Magazine<sup>3)</sup>.

### III.

Es braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß archivalische Forschungen in den Akten der Florentiner Zünfte auch der Kunstgeschichte nütz-

eine Zahlung empfangen. Dem Steinmetzen Niccolò di Lippo wurden für das von ihm gemeißelte vergoldete Wappen der Mercanzia und des derzeitigen Ufficiale im Jahre 1371 11 Lire gezahlt und schließlich im März 1372 an den Maler Ciardo di Donato 2 Fiorini und 10 Soldi „per orpello e dipintura e per suo maestro“. — Alle diese Zahlungen finden sich, laut Angabe Jodocos del Badia, in den Büchern der „Riformazioni“. Siehe Jodoco del Badia, „Comizio Agrario di Firenze. La Nuova Sede nei Palazzi della Condotta e della Mercanzia. Notizie Storiche“, Firenze 1907 (Privatdruck).

(1) Herausgegeben von Karl Frey, Berlin 1892.

(2) Wer über den Bau mehr zu erfahren wünscht als der beschränkte Raum dieser Zeitschrift zu geben uns gestattet, sei auf die bereits erwähnte Publikation des kürzlich verstorbenen Florentiner Lokalforschers Jodoco del Badia hingewiesen, die das Comizio Agrario als Privatdruck 1907 herausgegeben hat. Vgl. Bombe, „Florentiner Zunft- und Amtshäuser“, in der „Zeitschr. f. bild. Kunst“, neue Folge 1910, p. 95 ff.

lich werden können, zumal diese Körperschaften sich in hohem Grade als Förderer der Kunst und als Auftraggeber betätigt haben. Aber auch zur Klarlegung des Verhältnisses zwischen Künstler und Auftraggeber können solche Forschungen dienen, indem sie uns Klarheit darüber verschaffen, welche Stellung im späteren Mittelalter und in der Zeit der Renaissance Künstler und Auftraggeber zueinander einnahmen, wie das Verhältnis zwischen beiden Teilen durch kontraktliche Bestimmungen und durch Zunftordnungen geregelt war, und welche Bedeutung die Zunftgerichte bei Streitigkeiten zwischen Künstler und Besteller gehabt haben<sup>1)</sup>.

Die uns noch in großer Zahl erhaltenen Akten des Tribunals der Mercanzia geben ein sehr anschauliches Bild von der Vielgestaltigkeit seines Wirkens und zeigen, daß auch Künstler bei Streitigkeiten mit ihren Auftraggebern und aus anderen Anlässen sich an das Tribunal der Mercanzia wandten, um zu ihrem Rechte zu gelangen.

Die Akten eines solchen Prozesses, bei dem Fra Filippo Lippi der Kläger war, veröffentlichte der Unterzeichnete kürzlich im „Repertorium für Kunstwissenschaft“<sup>2)</sup>. Heute sollen einige Exzerpte aus den „Libri dei Pegni o Gravamenti“, den Pfändungsbüchern des Tribunals der Mercanzia, mitgeteilt werden. Es wird gewiß nicht überraschen, daß gerade das als leichtlebig verschrieene Völkchen der Künstler besonders häufig in die Lage kam, vom Gerichtsvollzieher heimgesucht zu werden, aber man wird annehmen, daß dieses Schicksal nicht die mit Aufträgen überhäuft führenden Meister der Renaissance, sondern ihre vom Schicksal minder begünstigten Zeitgenossen ereilte. Trotzdem werden wir sehen, daß Künstler vom Range Filippino Lippis, Antonio Pollajuolos und Cosimo Rossellis in der langen Liste der Gefändeten erscheinen.

#### IV.

Am 5. September 1495 traf Filippino Lippi das Schicksal, wegen einer bescheidenen Summe, 4 Lire, 17 Soldi und 8 Denari, die er dem Tischler Francesco di Giovanni schuldig geblieben war, durch den Vollziehungsbeamten der Mercanzia um zwei Kleidungsstücke gepfändet zu werden. Aber schon am 7. September wurde die Pfändung aufgehoben und Filippino zahlte drei Soldi für die Unkosten der Beschlagnahme. Aus dieser Pfändung irgendwelche Schlußfolgerungen auf zerrüttete Vermögensverhältnisse des Künstlers zu ziehen, wäre sehr gewagt<sup>3)</sup>, da Filippinos vom 21. September 1488 datiertes Testament von gutem Wohlstand zeugt, und er gerade damals große Aufträge hatte. So wurde ihm im Jahre 1494 ein Altarbild für die Certosa zu Pavia übertragen, über das eine lange Korrespondenz vorliegt<sup>4)</sup>, 1496 die Anbetung der Könige für S. Donato di Scopeto, jetzt in den Uffizien, und 1498 ein großes Tafelbild für die „Sala nuova del Consiglio“, das jetzt ebenfalls die Uffizien bewahren.

(1) Ein Musterbeispiel solcher Untersuchung bot Prof. Alfred Doren, der Historiker des Florentiner Zunftwesens, in seiner Abhandlung: „Das Aktenbuch für Ghibertis Matthäusstatue an Or San Michele in Florenz“, in „Kunsthistorische Forschungen“, herausgegeben vom Kunsthistor. Institut in Florenz. 1. Band, Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1905, p. 3—58.

(2) Urkunden über ein verschollenes Altarbild Filippino Lippis, Repert., Bd. XXXIV, 1911, p. 115—118.

(3) Er hinterließ darin seiner Gattin ein Haus in Prato, und setzte als Universalerben das Hospital S. Maria Nuova in Florenz ein, mit der Verpflichtung, seiner alten Mutter Lucrezia Buti Korn, Wein, Holz, Öl und Fleisch zu liefern. Er besaß auch laut Katasterangabe von 1498 in Florenz ein Haus, das er für 300 Florini von den Mönchen von S. Maria degli Angeli gekauft hatte. Siehe Guido Carocci in „Arte e Storia“, Florenz 1899, p. 135.

(4) Diese Korrespondenz ist häufig publiziert worden, zuletzt von Luigi Fumi im „Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria“ 1910.



Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, daß es sich um eine Forderung handelte, die Filippino für unberechtigt hielt, so daß er es auf einen Prozeß und sogar auf eine Pfändung ankommen ließ, ehe er sich dazu entschloß, die Zahlung zu leisten.

Dasselbe Schicksal traf am 5. Juni 1499 den Maler Cosimo Rosselli, der von einem gewissen Giovanni di Domenico di Nani wegen einer Schuld im Betrage von 30 Lire beim Tribunal der Mercanzia verklagt worden war. Der Pfändungsbeamte des Tribunals beschlagnahmte folgende Gegenstände in der Behausung des Künstlers: sieben Tafelbilder mit mehreren Figuren, den Gipsabguß einer Vergine Maria, ein Relief mit S. Johannes, ein Leinwandbild mit der Darstellung der Pietà. Die allzu summarische Art der Angaben macht es unmöglich, die gepfändeten Kunstwerke zu identifizieren. Auch über seine Vermögenslage in jener Zeit sind wir nicht orientiert, weil urkundliche Nachrichten aus den letzten Lebensjahren Cosimos fehlen, abgesehen von dem am 25. November 1506 aufgesetzten Testament, das von bescheidenem Wohlstande zeugt<sup>1)</sup>.

Ein entfernter Verwandter Cosimo Rossellis war der Architekt Piero di Jacopo Rosselli, der am 24. Oktober 1502 auf Veranlassung eines Wollhändlers wegen der bescheidenen Schuld von 15 Soldi um ein Kleidungsstück gepfändet wurde<sup>2)</sup>.

Am 28. November 1486 wurde bei „Antonio di Jachopo del Pollajuolo horafo“, dem großen Malerplastiker, auf Antrag eines gewissen Francesco di Francesco Buonaparte wegen des Betrages von 7 Lire und 16 Soldi zur Pfändung geschritten. Ein Colombino (bläulicher Halbedelstein) und fünf „Cintole antichissime e vecchie fornite d'arcienti basse“ wurden beschlagnahmt, und zwei Wochen später, am 15. Dezember erklärte der Gerichtsvollzieher, daß die Schuld bezahlt sei — „disse essere paghate di tutto.“ — Antonio Pollajuolo lebte zweifellos in glänzenden Verhältnissen: Im Jahre 1483 empfing er die letzte Zahlung für den Silberaltar des Baptisteriums und vollendete er das große Tafelbild der Krönung der Jungfrau in der Collegiata zu San Gimignano und bald darauf erhielt er die großen römischen Aufträge, das eiserne Grabmal des 1484 verstorbenen Papstes Sixtus IV, das er 1493 vollendete, gegen ein Honorar von 5000 Golddukat, und das Grab Innocenz VIII, für das er 4000 Dukaten empfing. Und als er 1496 sein Testament machte, hinterließ er seinen beiden Töchtern Marietta und Maddalena die stattliche Summe von 2000 Golddukat und seiner Gattin Lucrezia Fantoni reichen Landbesitz<sup>3)</sup>. Wir müssen auch hier annehmen, daß der Künstler nicht zahlen wollte und erst durch Prozeß und die darauffolgende Pfändung zum Zahlen gezwungen wurde.

(1) Das von dem Florentiner Notar Francesco di Bartolomeo Muzi (Protocolli 1506—1508 c. 22t) aufgesetzte Testament Cosimo Rossellis wurde schon von Gaye erwähnt (Carteggio II, p. 457, Note) und beginnt mit den Worten:

„In Dei nomine Amen. Anno Domini Jesu Christi ab eius salutifera incarnatione 1506, die vero 25 mensis Novembris, actum Florentie in populo Sancti Ambrosii.

Quum nihil certius est morte nihilque incertius hora eius, hinc est quod providus vir Cosimus olim Laurentii de Rossellis, pictor et civis Florentinus, populi Sancti Ambrosii de Florentia sanus per Dei gratia corpore, sensu, vista et intellectu, videlicet corpore languens, volens circha omnes substantias providere et de bonis suis disponere“.

Er verlangt, in der SS. Annunziata begraben zu werden und hinterläßt außer mehreren Legaten ein Haus im Popolo S. Ambrogio neben dem Kloster S. Verdiana in Florenz. Nach dem Testament zu urteilen, scheint er leidlich begütert gewesen zu sein.

(2) Der Künstler wird von Milanesi in Bd. III, S. 192—193 seiner Vasari-Ausgabe in dem Stammbaum der Familie Rosselli erwähnt.

(3) Siehe Gualandi, „Memorie originali italiane risguardanti le belle Arti“, Bologna 1844, Serie 5.

Diesen großen Meistern schließt sich die kleine Schar der „*Dii minorum gentium*“ an:

Am 19. November 1505 erschien der Gerichtsvollzieher bei dem uns sonst unbekanntem Maler Bernardo di Luigi, um auf Veranlassung der Witwe Alessandra del fu Agostino di Francesco wegen einer Schuld von 12 Lire die Pfändung eines Kleidungsstückes vorzunehmen. Am 7. Januar des nächsten Jahres mußte der Maler das gepfändete Stück der Gläubigerin überlassen, die 10 Soldi für die Unkosten entrichtete. Am 26. Januar 1506 wurde auf Antrag des Tischlers Giovanni di Tommaso di Bartolo bei dem Maler Luca di Frosino ein viereckiger Spiegel in grünem Holzrahmen gepfändet, aber schon am nächsten Tage hob das Tribunal die Pfändung auf, weil der Maler seine Schuld, im Betrage von 19 Lire, und dazu 10 Soldi Kosten bezahlt hatte.

Bei dem Maler Andrea d'Alessandro wurde am 7. Januar 1512 eine rosafarbene „Gamurra“ aus Perpignano mit Ärmeln von schwarzem Sammet gepfändet, und am 19. März 1512 erschien der Gerichtsvollzieher bei dem Maler Andrea di Salvi (Barili), um die Zwangsvollstreckung auszuführen. Andrea di Salvi war der Sohn eines Steinmetzen aus Rovezzano und erscheint noch im Jahre 1525 als Mitglied der Florentiner Lukasgilde<sup>1)</sup>.

Die übrigen Pfändungen der Jahre von 1485 bis 1517 betreffen die Maler Francesco di Giovanni (1514), Andrea di Piero del Pietrono (1516), Giovanni di Francesco (1516), Donato di Noferi (1517), den Gemmenschneider Cammillo di Francesco (1517)<sup>2)</sup>, sie betreffen ferner die Goldschmiede Carlo di Andrea (1485), Giandonato di Cristofano (1486), Niccolo di Domenico di Conte (1489), Giovanni di Leonardo del Gamba (1499), Filippo del Noime (1509), Francesco di Salimbene (1516) und Benedetto di Lorenzo (1516), die Wachsbildner Francesco und Girolamo Benintendi (1515, 1516)<sup>3)</sup>, den Seidenweber Simone d'Antonio (1485), den Cartolaio (Papier- und Buchhändler) Giovanni di Niccolo (1485), bei dem eine Anzahl von Manuskripten und gedruckten Büchern beschlagnahmt wurde, den Cartolaio Cone di Damiano, bei dem der Voll-

(1) Gualandi, Op. cit., Serie 6, p. 177.

(2) Cammillo di Francesco di Lorenzo di Piero delle Corniole war ein Neffe und Schüler des noch berühmteren Edelsteinschneiders Giovanni delle Corniole und ein Sohn des 1451 geborenen Francesco dell'Opere, dessen von Perugino 1494 gemaltes Bildnis die Uffizien bewahren. Francesco heiratete 1488 Lisa, die Tochter des Notars Ser Domenico di Buonaccorso di Domenico und starb zu Venedig im Jahre 1496. Giovanni delle Corniole ernannte in seinem Testament vom 6. Januar 1516 (Rog. Ser Filippo Cioni, not. flor. Perg. des Klosters S. Maria degli Angeli, Florenz, Archivio Centrale di Stato) zu Universalerben Francescos, Bruder Scipione und unseren Cammillo, der 1529 starb.

In dem Testamente sind folgende Worte bemerkenswert: „Et acciocchè nessuno si meraviglia di tale istituzione; conciossiache epso testatore habbia ancora altri nipoti di pari grado; disse epso testatore, che quasi tucti li suoi beni che lui ha et ancora ogni industria circa il suo exercitio d'intagliare le corniole, è proceduto per gratia et beneficio del detto Francesco, padre de' detti eredi; el quale lui sempre hebbe in loco di padre“ (siehe Vasari-Milanesi, Bd. V, p. 368, Note).

(3) Die Benintendi waren eine Florentiner Künstlerfamilie, die sich mit der Herstellung von Votivbildern aus Wachs beschäftigte und daher den Namen Fallimagini oder del Cerajuolo führte. Einer Nachricht Del Migliores zufolge (Riflessioni al Vasari, ms. Magliabechiano, veröffentlicht von Milanesi in Bd. III, p. 375, Anm. 1) hat Jacopo Benintendi und später dessen Sohn Zanobi und dessen Neffe Orsino solche Wachsbilder gefertigt. Vasari beschreibt die Technik des Verfahrens (Kapitel II, della Scoltura) und gibt in der Vita des Andrea del Verrocchio (Ed. Milanesi, Bd. III, p. 373—375) ausführliche Mitteilungen über Orsino Benintendi, der nach Unterweisungen Andreas del Verrocchio diese Votivbilder lebensgroß, bemalt und mit Stoffen drapiert, in hoher künstlerischer Vollendung herstellte. Siehe Archivio Storico dell'Arte, Ser. II, Bd. I, p. 174.

ziehungsbearbeitete Bücher und Handwerkszeug pfändete (1489) und den Cartolaio Giovanni di Niccolo, der eine Anzahl Bücher, Werkzeuge und Bilder hergeben mußte (1506). Das nähere möge man in den Urkundenaussügen nachlesen, die wir hier folgen lassen.

V.

**URKUNDLICHER ANHANG**

Staatsarchiv zu Florenz.

**MERCANZIA. — PEGNI O GRAVAMENTI. — LIBRO DI PEGNI DEPOSITATI  
PRESSO I GUARDIANI. — FILZA No. 11585.  
(1485—1506).**

Carlo di Andrea, Goldschmied.

c. 34r. Charlo d'Andrea horafo fu gravato questo di 31 di marzo 1489 per Nicholo Ciuco messo a stanza di ser Piero di Bernardo Chaiani procuratore di Giovanni di Giuliano di Filippo per soldi 6 piccioli per pano coè (*ciòè*)

- 1 farsetto di terzanello nero uxato,
- 4 bacinuzi d'ottone uxati a l'anticha,
- 5 chandelieri d'ottone uxati,
- 2 miscirobe d'ottone uxate,
- 1 sechione di rame } uxati,
- 1 chatinuzo di rame }
- 1 coppa nera foderata di pelle bianca da uomo, uxata,
- 1 coppa nera trista da donna,
- 1 ghabanella nera trista da uomo.

Niccolo di Domenico di Conte, Goldschmied.

c. 35v. Nicholaio di Domenicho di Chonte horafo fu gravato questo di 8 di marzo per Zampino messo a stanza di ser Antonio di ser Piero del Fora procuratore di madonna Ginevra donna del fu di Gherardo di Domenicho sensale per lire ... soldi 6 piccioli lire 30 per panno

- 1 coppa monachina da donna usata,
- 1 mantello monachino da uomo usata (*giacchetta*),
- 1 gachetta o di saia nera usata,
- 1 ghamura di saia verde cho maniche di tafetta verde rotte usata,
- 1 ghabanella tane da uomo usata.

Giovanni di Niccolo, cartolaio.

c. 42r. Giovanni di Nicholo chartolaio chome cesante fu gravato questo di 29 d'ottobre 1489 per Gholpino messo di detta chorte a pititione di Bernardo da Dovardo Portinari per lire 40 negli infraschritti beni coè:

- 1 libricino da donna in charta pechora et altri uffici, ischritto in penna et scolto, (*sciolto*) picholo,
- 1 libricino in charta pechora iscolto ischritto di penna un po magiore chel primo manchagli el principio e sono quaderni 21 o 22,
- 1 libretto di Nostra Donna refinito ischritto in penna cioè 8 quinterni ischritti e 12 bianchi iscolto,
- 1 libretto lechato di charta pechora che nel principio chomincia la storia di santa Felicita ed à fodera lino,

- 2 libri di charta bambagina lechato della christiana religione di Marsilio Ficino choverta rosso,
- 1 libro di detto Marsilio e opera chon un chulaccio rosso,
- 1 Tullio de Ufficii (*Cicero, De Officiis*) in forma di charta bambagina choperto di rosso,
- 1 Morgiante in forma charta bambagina choperto meze di chuoio rosso,
- 1 Vergilio chol chomento in forma charta bambagina e un chulaccio rosso,
- 2 libri mesure e altro in forma di charta bambagina choperti di rosso,
- 1 libro in forma di charta bambagina choperto di pachonazo — cento-novelle,
- 1 libro vochabbulista grecho in bambagina choperto di rosso.

Cone di Damiano, cartolaio.

c. 46r. Cone di Damiano cartolaio fu gravato questo di 14 di dicembre per Nicholo Ciuco messo a stanza di Achopo di Bartolomeo de Girone linajolo per lire 49 soldi 18 piccioli chome cesante

- 4 paia di strettoie di legnio da chartolai uxate,
- 1 choltello a due mani da chartolai,
- 17 libri forniti e non forniti cioè tra leghati e no leghati / leghati in osso e senza osso.

c. 50r. Marcho d'Andrea da Stagino fu gravato questo di 11 di marzo 1489 per Gholpino messo a stanza di Nicholo de Rede (*degli Eredi*) degli Albizzi per fiorini 5<sup>1/2</sup> di suggello-lire 3, s. 6, den. 4.

- 1 cintola stretta di saia fornita d'ariento cho uno fazoletto.

Simone di Antonio, Seidenweber.

c. 55r. Simone di Antonio tesitore di domaschino fu gravato questo di 15 di dicembre 1490 per Zompino messo a stanza di Bartolomeo di Achopo de' Bardi per lire 4:

- 1 paioluzzo di rame uxato,
- 2 chatinuzzi di rame uxati.

Filippino Lippi, Maler.

c. 81r. Filipo di frate Filipo dipintore fu gravato questo di 5 di settembre 1495 per Giovan Francesco da Mantova messo di questa chorte a pitizione di Francesco di Giovanni legnaiuoli per lire 4.17.8 e per le spese in questi beni

- 1 chatelano paghonazo,
- 1 gabanela di saia paghonaza.

A di 7 di settembre Francesco sopradetto licenziò detti pegni liberamente al sopradetto Filipo e lasciò soldi 3 per la spesa.

Ane auto a di 7 di settembre il detto Filipo e detti pegni portò lui di licenza, chome di sopra.

Cosimo Rosselli, Maler.

c. 115r. Chosimo di Roselo dipintore fu gravato questo di 5 di giugno 1499 per Pistolese messo di questa chorte a stanza di Giovanni di Domenicho di Nani per lire 30 piccioli chome cesante in questi beni coe:

- 7 quadri dipinti di più figure in tavola.
- Una Vergine Maria di gesso.
- Uno San Giovanni di rilievo.
- Una Pietà in uno pano (*panno*) dipinto.

Il di 31 d'Aghosto 1499 Giovanni di Domenicho di Nani sopradetto disse esere chon-  
tento che detti pegni si diano per lui a Rinieri Bagniese a ogni suo piaci-  
mento. — Ane auto a di 31 d'Agosto predetto Chosimo a Giovanni di Do-  
menicho sopradetto per sentenza di questa chorte sotto di... d'Aghosto 1499  
et per lui di sua chomesione a Rinieri Bagniese portò lui et per tute le so-  
pradette chose ci lasciò soldi 10 piccioli per la spesa.

c. 1321. Piero di Jachopo Rosegli fu gravato questo di 24 d'ottobre 1502 per  
Pipo meso di questa chorte a stanza di Lorenzo di Francescho di Luetta lanaiuolo  
per soldi 15 piccioli et per le (spese) in questi beni coè:

Una ghamura di pano gholonbino (*colombino*) maniche di raso nero stracato  
(*stracciato*) usatta.

**Bernardo di Luigi, Maler.**

c. 1751. Bernardo di Luigi dipintore fu gravato o vero stagito apresso a noi questo  
di 19 di novembre 1505 per Pipo meso di questa chorte a stanza di madonna  
Alesandria vedova don fu d'Aghostino di Francescho per lire 12 piccioli in questi  
beni coè:

1 coppa di pano nero.

A di 7 di Genajo 1505 (1506)<sup>1)</sup> Bernardo sopradetto licenziò detto liberamente a la  
detta Ma. Alesandria.

Ane auto detta madonna Alesandria la sopradetta copa di licenza come di sopra e  
lasciò soldi 10 piccioli per la spesa.

**Luca di Fruosino, Maler.**

c. 1791. Lucha di Fruosino dipintore fu gravato questo di 26 di Genajo 1505 (1506)<sup>1)</sup>  
per Pospineta meso di questo chorte a stanza di Giovanni di Tommaso di Bartolo  
legnaiuolo per lire 19 piccioli in questi beni:

1 spera leghata in uno quadro di legnio verde.

A di 27 detto Giovanni sopradetto licenziò detti beni al sopradetto Lucha dipintore  
perchè sono paghati.

Ane auto a di detto i sopradetti beni al sopradetto Lucha dipintore di licenza come  
di sopra e lasciò soldi 10 per la spesa.

**Giovanni di Niccolo, cartolaio.**

c. 192. Giovanni di Nicholo chartolaio fu gravato addi 5 di giugno a stanza di Pa-  
golo di Lorenzo di Barnaba ne l'infrascritti beni cioe:

45 libri legati ni asse di più ragoni (*ragioni*),  
2 libri da studiare legati in charta pecora,  
1 volume di libri scolti,  
10 liscure di fogli,  
20 storie dipinte,  
1 mazzo di altri scolti,  
1 libro falso d'asse,  
1 chassa piena di scritte,  
1 Lancotto.

**Antonio Pollajuolo.**

c. 144. Antonio di Jachopo del Pollajuolo horafo fu gravato questo di 28 di Novembre

(1) Nach Florentiner Stil 1505, nach heutiger Zeitrechnung 1506.

1486 a stanza di Francesco di Francesco Bonaparte in questi beni per lire 7, s. 16 per avere 1 cholonbino messo

5 Cintole antichissime e vecchie fornite d'arcienti basse.

A di 15 di Dicembre 1486 detto Simone disse essere paghate di tutto.

Giandonato di Cristofano, Goldschmied.

c. 15. Gandonato di Cristofano horafo fu gravato questo di 19 di Gennaio

1 Mantellino da fanculli tanè foderato di zampe hovero chodrioni di vaij.

Giovanni di Leonardo del Gamba, Goldschmied.

c. 122. Giovanni di Lionardo del Ghamba horafo fu gravato hoggi questo di 13 di Febraio 1500.

Bernardo di Luigi, Maler.

c. 175. Bernardo di Luigi dipintore fu gravato... questo di 19 di Novembre 1505.

1 Coppa di pano nero.

**MERCANZIA. — PEGNI O GRAVAMENTI. — LIBRO DI PEGNI DEPOSITATI PRESSO I GUARDIANI. — FILZA No. 11586.**

(1506—1513).

c. 1. — Jhs. a. D. 1506.

Al nome di Dio e della groliosa (!) Vergine Maria e di t<sup>1</sup>) e finalmente di tutta la celeste chorte del Paradiso.

Questo libro è de l'Università de' Merchatanti della Città di Firenze, in sul quale si schriveranno tutti e pegni verranno in detta Università comincato addi primo di Novembre 1506 tenuto pe' guardiani di detta merchatantia ch'erano questi schritti dappiè.

Giovanni del Nero di Stefano Chambi Opportuni.

Giannozzo di Francesco d'Alamanno degli Albizi<sup>2</sup>).

Filippo del Noime, Goldschmied.

c. 621. Filippo del Noime orafo fu gravato questo di 8 di Febraio 1509.

Andrea d'Alessandro, Maler.

c. 166t. Andrea d'Alesandro dipintore fu gravato questo di 7 di Genajo 1512

1 Gamurra rosata di perpignano, maniche di velluto nero.

Andrea di Salvi, Maler.

c. 182. Andrea di Salvi dipintore fu gravato questo di 19 di Marzo 1512.

**MERCANZIA. — PEGNI O GRAVAMENTI. — LIBRO DI PEGNI DEPOSITATI PRESSO I GUARDIANI. — FILZA No. 11587.**

(1514—1517).

Francesco di Giovanni, Maler<sup>3</sup>).

c. 34. Francesco di Giovanni dipintore fu gravato questo di 15 di Magio 1514 per

(1) Eine Ecke des Titelblattes ist beschädigt. Zu ergänzen ist das Fehlende vermutlich: „tutti Santi“.

(2) Die Namen der beiden Guardiani.

(3) Identisch mit dem in der S. Lukasgilde 1525 genannten Maler Andrea di Salvi Barili, dem Sohn eines Steinmetzen aus Rovizzano. (Gualandi, Memorie VI, p. 177.) Milanesi (Vasari-Ausgabe V, p. 7, Note 2) verwechselt ihn mit Gian Barile, dem ersten Lehrer Andrea del Sartos.

**Masciella messo di questa corte a stanza di Nichodemo di Nicholnio per L. 12. 16. 8, in questi beni cioè:**

- Una sargia rossa,
- „ ghamurra a sacco.

**Cammiillo di Francesco, Edelsteinschnitzer.**

**c. 82t. Cammiillo di Francesco intagliatore di chorniole fu gravato questo di 14 di Gennaio 1515 per Chapelletto messo di questa corte a stanza di Monna Margherita vedova d'Onofrio di Francesco Chavalchanti per L. 33 Soldi 20 per parte in questi beni**

- 1 coltrice, 1 pimaccio, 1 materassa, 1 panno bianco da letto, 1 celone,
- 1 gubbone di cambellotto, 1 paio di lenzuola, 1 gubbone die raso pagonazzo, 1 saione di panno tané, 1 spada.

**Andrea di Piero del Pietrono (?), Maler.**

**c. 154. Andrea di Piero del Pietrono (?) dipintore fu gravato questo di 12 d'Ottobre per Riccio messo di questa chorte a stanza di Gasparo di ser Zamobi in loco per loco (L) XXII soldi X parte in questi beni cioe:**

- 1 cotta di canbillotto bianco liscia di velluto nero,
- 2 lenzuola vecchia a 3 teli cho reticiella,
- 1 cioppa di pano bigio da donna.

**Francesco di Salimbene, Goldschmied.**

**c. 155t. Francesco di Salimbene Orafo fu gravato questo di 7 d'Ottobre 1516 per Masino messo di questa corte a stanza d'Antonio Darrabatta per L. 14 in questi beni coè:**

- 2 Fibie d'ariento e
- 1 puntale d'ariento dorati.

**Benedetto di Lorenzo, Goldschmied.**

**c. 156t. Benedetto di Lorenzo orafo fu gravato questo 13 d'Ottobre (1516) per Barbetta messo di questa chorte a stanza di Francesco di Giovanni per L. 34. 11. 2. in questi beni cioè:**

- 1 Mantello nero da uomo,
- 1 Coppia vera chon bastoncini con sua maniche,
- 1 Coppetta nera trista,
- 1 Chatelano da fanciulli di fregio,
- 1 Coppetta nera trista,
- 1 Ghabanella nera foderata a chastroni,
- 1 Ghamurra di rascia azurra.

**Giovanni di Francesco, Maler.**

**c. 188. Giovanni di Francesco dipintore fu gravato questo di 18 di Febraro 1516 per Romolo messo di questa chorte a stanza d'Alessandro Domenici sargiaio per L. 10 in questi beni coè:**

- 1 Mantello nero da uomo chol nastro da fibiare.

**Donato di Noferi, Maler.**

**c. 208. Donato di Noferi dipintore fu gravato questo di 19 di Magio 1517 per Maxino messo di questa chorte a stanza di Francesco di Leonardo Battiloro per L. 16 ella spesa in questi beni cioè:**

- 1 ghamurra overo chotta di ciambellotto tané di velluto nero.

**Francesco uad Giovanni Benintendi, Wachsbildner.**

**c. 94. Francesco di Filippo Benintendi, cerajuolo e Domenico di Zanobi da S.° Martino la Palma furono gravati questo di 9 di Febraio (1515) a stanza di Pagolo Tassini e compagni linajuoli per L. 66 s. 18 d. 7 e per le spese in:**

- 1 ghamurra di panno rosso senza maniche orli di velluto,**
- 1 paio di lenzuola,**
- 2 tovagle,**
- 1 mantello bigello.**

**c. 131. Francesco di Filippo Benintendi cerajuolo fu gravato questo di 23 di Maggio 1516 per Ciccio messo di questa chorte a stanza di Alvieri di Pagolo della Chasa e chompagni setajuoli per Fior. 4 larghi d'oro in questi beni cioe:**

- 1 ghamurra di saia tanè, maniche nere,**
- 1 mantello nere da uomo overo ghabanella.**

**c. 147. Francesco di Filippo Benintendi cerajuolo fu gravato questo di 27 d'Aghosto 1516 per Mugnaro messo di questa chorte a stanza di Francesco di Totto Battiloro per Fl. 3 d'oro in questi beni coè:**

- 1 ghamurra di saia tanè maniche di saia nera.**

**c. 188. Giovanni di Girolamo Benintendi fu gravato questo di 18 di Febraio 1516 per Marieffo messo di questa chorte a stanza di Galeotto d'Antonio e Ataviano de' Medici e chonpagni in questi beni cioè:**

- 1 bacino d'ottone.**



# STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHOR- UMGANGES

Von ERNST GALL

Mit siebzehn Abbildungen, davon zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln<sup>1)</sup> .....

## II.

### DIE FRÜHEN BEISPIELE

**I**m ersten Teile dieser Arbeit ist nachgewiesen worden, daß der Chorungang von St. Martin in Tours erst aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammt. Dieser Bau tritt damit aus seiner merkwürdigen Ausnahmestellung heraus und ordnet sich der Gruppe der übrigen frühen Beispiele ein, die, wie ich sagte, sämtlich erst nach Ablauf des ersten Jahrtausends entstanden sind. Es werden zwar in der Literatur Chorungänge genannt, die dem 10. oder gar dem 9. Jahrhundert angehören sollen, doch geschieht dies mit Unrecht, wie ich im folgenden zeigen will. Da dies möglichst exakt untersucht werden muß, ehe wir weiter fortschreiten können, so wird es nötig sein, hier eine kritische Betrachtung aller frühen Chorungänge zu geben und eine sichere chronologische Liste für sie aufzustellen.

Erst dann wird es möglich sein zu entscheiden, ob ein einzelnes, besonders hervorragendes Monument oder eine ganze Bauschule Träger dieser fruchtbaren und für das Mittelalter vorzüglich charakteristischen Idee gewesen ist. Und auch nur von hier aus wird verfolgt werden können, wie aus einer zunächst rein sachlichen Anordnung, die in erster Linie den Bedürfnissen des Kultus diente, allmählich eine architektonische Kunstform entwickelt wurde: ein Vorgang, der wie kein zweiter Gelegenheit bieten würde, von gesicherten Grundlagen aus die allmähliche Bildung des mittelalterlichen Raumbegriffs zu erkennen. Es hat sich dabei nicht um philosophierende Spekulationen, sondern um nüchterne historische Betrachtungen zu handeln.

Dehio gab seinerzeit eine Zusammenstellung, die nach meiner Kenntnis nicht wieder aufgenommen ist und noch immer die Grundlage für alles abgibt, was man seitdem darüber gesagt und geschrieben hat, wenigstens bei uns in Deutschland<sup>2)</sup>. Ich will dieser Liste folgen, doch so, daß ich mich gleichzeitig an bestimmte landschaftliche Gruppen halte. Dabei sei jedoch ausdrücklich betont, daß in dieser Frühzeit keine eigentlichen, festgeschlossenen Bauschulen nachgewiesen werden können und alle Untersuchungen, die bestimmte Gruppen verfolgen, somit nur einen relativen Wert haben. Größere provinzielle Zusammenhänge scheinen sich erst am Ende des 11. Jahrhunderts herausgebildet zu haben, ausgenommen in der Normandie, wo wir bereits um 1050 ein allgemein befolgtes Bauideal erkennen können.

Wir beginnen mit dem nördlichen Frankreich; hier nannte Dehio als wichtigsten Schöpfungsbau St. Rémy in Reims. Dem lag, wie bei St. Martin in Tours, die Theorie zugrunde, unser Motiv müsse sich vornehmlich an den großen Wallfahrtskirchen ausgebildet haben. Man ist sich heute allgemein darüber einig, wie gefährlich es ist, solche kulturhistorischen Überlegungen zum Ausgangspunkt kunstgeschichtlicher Betrachtungen zu machen; auch hier war es ein Mißgriff, denn

(1) Zwei der photographischen Aufnahmen (Abb. 4 und 5) sind den Photographien der Commission des Monuments Historiques entnommen.

(2) Cf. die erste Anmerkung des ersten Teils. Dehio nannte: La Couture in Le Mans, St. Rémy in Reims, Ste. Trinité in Fécamp, Kathedrale von Vannes, ältere Kathedrale von Chartres, St. Aignan in Orléans, St. Etienne in Vignory, St. Philibert in Tournus, St. Savin, St. Hilaire in Poitiers, abgesehen von St. Martin in Tours.

St. Rémy hat gar keinen Umgang gehabt. Dieser Kirche ist es in jeder Hinsicht merkwürdig ergangen: obwohl die Geschichte ihrer Entstehung in einer zeitgenössischen Quelle von seltener Ausführlichkeit berichtet wird<sup>1)</sup>, und der Bau durch seine frühe Zeitstellung, wie seine hervorragende Raumbehandlung das denkbar größte Interesse wecken mußte, hat ihm bisher niemand eine wirklich ernsthafte Monographie gewidmet. Viollet-le-Duc gab in der *Revue générale de l'architecture*<sup>2)</sup> und dann in seinem *Dictionnaire*<sup>3)</sup> einige Bemerkungen, die von da ab verhängnisvoll wirken sollten.

Da der Chor der Kirche nach 1162 vom Abte Pierre de Celles vollständig neu erbaut ist<sup>4)</sup>, ohne daß sich Spuren von dem älteren erhalten haben, so versuchte es Viollet-le-Duc mit einer Restauration der untergegangenen Anlage, indem er

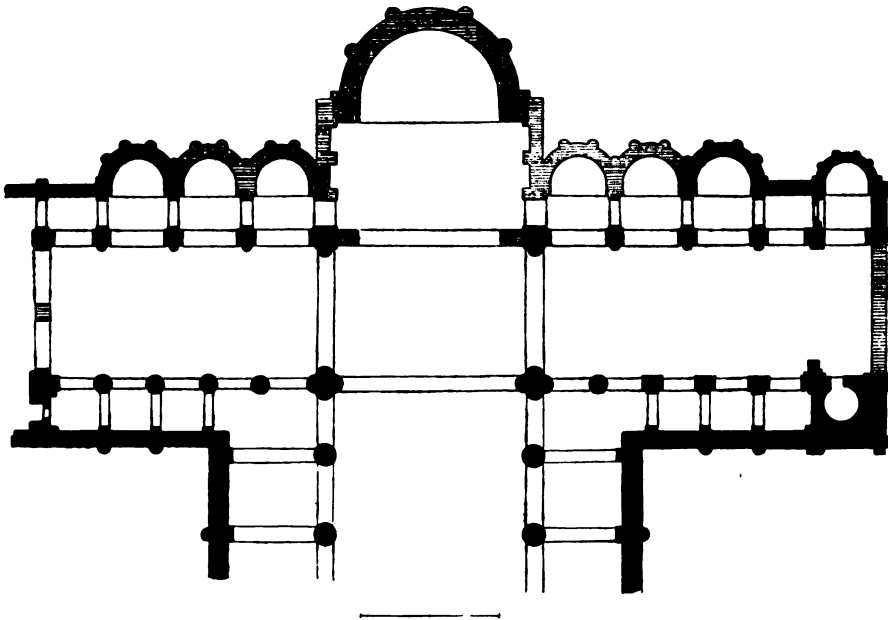


Abb. 1. Reims, St. Rémy. Grundriß des Chores nach den Plänen von Leblan und Gosset. Schwarz: noch erhalten (wenn auch z. T. verändert). Kreuzschraffiert: in den Ausgrabungen gefunden. Horizontal-schraffiert: ergänzt.

dafür einen Chorumgang annahm. Er trug jedoch Sorge, seine Ergänzung durch besondere Schraffierung im Plane zu kennzeichnen, und bemerkte dazu, daß diese Teile nur noch in den Fundamenten „sichtbar seien“. Es war das diplomatisch ausgedrückt und will nicht verstanden werden, als habe er die Fundamente wirklich selbst gesehen. Wer mit der Arbeitsmethode Viollet-le-Ducs etwas vertraut ist, wird wissen, daß man hier an einem Punkte der Darstellung steht, wo der Autor selbst im ungewissen war. Ebenso wenig wie er sich scheute, den Bau dem 10. Jahrhundert zu-

(1) *Hist. Dedic. Ecel. S. Remigii ap. Remes, auctore Anselmo*; bei Mabillon, *Acta Sanctorum ord. S. Benedicti, saec VI, pars I, p. 711*. Jetzt bequem bei Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France*, p. 39.

(2) Band X, p. 248.

(3) Band IX, p. 217.

(4) *Petri Cellensis Epistola*, bei Migne, P. L. 202, col. 154.

zuschreiben, obwohl schon Mabillon die Quellen veröffentlicht hatte, aus denen hervorgeht, daß die ältesten Teile frühestens nach 1005 entstanden sein können, trug er auch Bedenken, vermutungsweise von Fundamenten zu sprechen, die er nie gesehen hatte und wie wir sehen werden, auch nie gesehen haben konnte. Hatte er wirklich mit dem Spaten die Grundmauern einer Kirche verfolgt, so sehen seine Zeichnungen ganz anders aus, als die von St. Rémy, und es empfiehlt sich da einen Blick auf seinen Plan von St. Denis zu werfen<sup>1)</sup>. Leider hat Dehio der Autorität Viollet-le-Ducs zuviel getraut und dessen Vermutung als absolute Wahrheit hingestellt, obwohl schon wenige Jahre nach dem Erscheinen der Zeichnungen Viollet-le-Ducs ein Reimser Künstler, E. Leblan, Ausgrabungen im Chor veranstaltet und dabei die wirklichen Fundamente gefunden hatte. Sie zeigten, wie das Sanktuarium des 11. Jahrhunderts ausgesehen hat: es war ohne Umgang und bestand aus einem wenig ausgedehnten, rechteckigen Chore, an den sich eine halbrunde Apsis anschloß. Beiderseits lagen dem dreischiffigen Querhaus im Osten eine Anzahl Kapellen vor, von denen sich noch ein Teil erhalten hat (Abb. 1). Es ist nicht zu bestreiten, daß diese Fundamente dem Bau des 11. Jahrhunderts zugehören, denn sie lassen sich auf das einfachste und selbstverständlichste mit den noch heute erhaltenen Ostteilen der Kirche verbinden, zumal nach dem Bericht Anselms feststeht, daß die alte Anlage des Hincmar weit kleiner gewesen sein muß. Die Zeichnungen Leblans wurden 1874 veröffentlicht<sup>2)</sup>, sie verschwanden dann nicht etwa, sondern kamen später in die Archives de la Commission des Monuments Historiques<sup>3)</sup>, wo sie, jedermann zugänglich, heute noch aufbewahrt werden. Und zu allem Überfluß wurden sie benutzt, als Gosset im Jahre 1900 seine allerdings sehr wenig empfehlenswerte Monographie erscheinen ließ, ebenso machte Demaison drei Jahre später ausdrücklich auf den wahren Sachverhalt aufmerksam. Es hat aber alles nichts genützt, in der deutschen Literatur hat bis in die neueste Zeit hinein St. Remy noch immer einen Chorungang gehabt<sup>4)</sup>.

Es versteht sich von selbst, daß alle Hypothesen, die Dehio auf den behaupteten Zusammenhang von St. Martin und St. Rémy gegründet hat, in ein Nichts zusammenfallen. Er beschränkte sich dabei nicht nur auf den Vergleich der genannten Chöre, sondern dehnte ihn auch auf die Westteile beider Kirchen aus, indem er den alten Bau des Herveus in Tours aus der noch vorhandenen Anlage von St. Rémy zu rekonstruieren gedachte. Da es sich hier um methodische Fragen von prinzipieller Bedeutung handelt, will ich noch mit ein paar Worten darauf eingehen. Der Bau des Herveus in Tours hat, wie ich schon darlegte, keine Kapellen an der Ostseite seines Querschiffes gehabt, die erst dem Bau des 12. Jahrhunderts angehören, er hat aber auch allem Anscheine nach kein dreischiffiges Querhaus besessen, wie man daraus erkennen kann, daß die ältesten Fundamente des Chores sich weiter nach Westen erstrecken, als die des 12. Jahrhunderts, indem sie teilweise gerade den Platz einnehmen, den später die Seitenschiffe im Osten des Querhauses erhielten, für die der Raum durch eine kleine Verkürzung des Chores

(1) Dictionnaire IX, p. 228.

(2) E. Leblan, Monuments Historiques de Reims, église St. Remy, Album ohne Text, 1874, cf. pl. 1.

(3) Vornehmlich eine Zeichnung mit der Unterschrift „Fouilles au choeur“ vom 26. November 1873, Nr. 1077 der Archivsammlung zu vergleichen.

(4) Gosset, La Basilique de St. Rémy de Reims, Paris und Reims 1900. — L. Demaison in den Travaux de l'Académie de Reims, Bd. 111, 1903, p. 273. Dagegen Woermann, Geschichte der Kunst II, p. 182. Borrmann - Neuwirth, Geschichte der Baukunst II, p. 152. Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, p. VII und 231.

gewonnen wurde: eine Maßregel, die bei einer schon vorhandenen dreischiffigen Anlage nicht zu erklären wäre. Ähnlichkeiten zwischen dem Bau des Herveus und St. Rémy bestehen auch hier nicht. Dehio wollte indes seine Hypothesen dadurch sicher stellen, daß er eine Identität der Hauptmaße in beiden Bauten feststellen zu können glaubte. Dies Argument scheint zwar auf den ersten Blick untrüglich, — ist aber gerade deshalb so gefährlich. Ich will keinen Wert darauf legen, daß ihm auch hier ein materieller Irrtum passiert ist, denn die zwei Westtraveen von St. Rémy gehören ihrer Grundanlage nach ebenfalls dem Bau des 11. Jahrhunderts an, die Kirche war also tatsächlich länger als er angibt; die Hauptsache ist, daß mit solchen Mitteln der Berechnung überhaupt kein Beweis geführt werden kann. Denn das Mittelalter — zum mindesten seine Frühzeit — hat keine festausgebildete Proportionslehre gehabt, und seine Maße sind das Ergebnis allgemeiner Raumschauung, die sich selten zu mathematisch abstrakter Form verdichtet hat<sup>1)</sup>. Bei ihrer Einheitlichkeit ist es aber nur natürlich, daß einige wenige Hauptmaße zuweilen eine ungefähre Übereinstimmung zeigen, denn mehr als eine allgemeine Annäherung kann man bei genauem Zusehen nicht feststellen. Vornehmlich charakteristisch für die ganze Denkungsart des Mittelalters in dieser Angelegenheit ist der Umstand, daß bei tatsächlich nachweisbaren Entlehnungen getreuester Art gerade die Maße nicht mit übernommen wurden, wie der Fall von St. Sernin in Toulouse und St. Jago di Compostella zeigt. Dabei ist entscheidend, daß es sich nicht nur um eine Veränderung der absoluten Größenverhältnisse, sondern vornehmlich auch der Proportionen handelt<sup>2)</sup>.

Dehio war erstaunt, daß sein St. Rémy so wenig Nachfolge in der Champagne und deren Grenzgebieten gefunden habe. In der Tat kommt der Chorumgang hier erst allgemein sehr spät auf, eigentlich erst zur Zeit der Gotik. Das früheste Beispiel ist St. Étienne in Vignory, vermutlich zwischen 1050 und 1052 geweiht<sup>3)</sup>. v. Bezold wie Dehio haben behauptet, dieser Chor sei eine Nachahmung von St. Philibert in Tournus<sup>4)</sup>. Auch wenn die Daten dem nicht widersprechen würden, scheint es mir gänzlich unmöglich, eine Verwandtschaft zwischen beiden Bauten festzustellen. Vignory ist vielmehr als eine Kopie der älteren Kathedrale von Chartres anzusehen, wie Merlet und Clerval es als sehr wahrscheinlich vermutet haben<sup>5)</sup>.

Ebenso spät begegnen wir dem Chorumgang in der Normandie. Alle frühen Bauten dieser Provinz — sie sind bekanntlich sehr zahlreich erhalten — kennen ihn nicht. Dehio nannte allerdings noch 1889 den Umgang von Fécamp als vor 1010 entstanden. Würde sich nicht noch ganz kürzlich bei einer Kritik des Baumschen Buches über die romanische Baukunst in Frankreich in einer so angesehenen Zeitschrift wie dem Repertorium Fr. Hoedler darauf berufen haben, so brauchte ich überhaupt nicht darauf einzugehen<sup>6)</sup>. Denn schon Gally-Knight war anderer Meinung, vornehmlich aber hatte im Jahre 1866 Bouet über diesen Umgang gesprochen<sup>7)</sup> und an der Hand von einigen Zeichnungen dargelegt, daß er erst aus

(1) Siehe darüber die guten Ausführungen bei Enlart, Manuel I, p. 55.

(2) Gute Zusammenstellung der Pläne bei Brutails, Précis, p. 108.

(3) Cf. d'Arbaumont, Cartulaire de St. Étienne de Vignory, p. 35, und zur Erläuterung im Vorwort, p. VII/VIII.

(4) Zentralblatt der Bauverwaltung 1886, p. 142, und Kirchliche Baukunst des Abendlandes I, p. 385.

(5) Cf. Merlet-Clerval, Un manuscrit chartrain du XI siècle, p. 67.

(6) Repert. für Kunstw. 1911.

(7) Bulletin Monumental 1866, p. 5.

dem Anfang des 12. Jahrhunderts stamme, indem von den früheren Bauten sich nichts mehr erhalten habe. Dasselbe führte vor ein paar Jahren auch der rührige Rouennaiser Archäologe Coutan aus<sup>1)</sup>. In der Tat wird man sich an der Hand der Abbildungen überzeugen können (Abb. 2 und 3), daß keine Rede davon sein kann, die wenigen erhaltenen Reste des Umganges aus romanischer Zeit dem frühen 11. Jahrhundert zuzuschreiben: es sind das zwei Kapellen auf der Nordseite mit einigen benachbarten Pfeiler- und Hochschiffsteilen, die in Wahrheit einem Bau angehören, der am 16. Juni 1106 geweiht wurde<sup>2)</sup>. Bemerkenswert dabei ist der Wechsel von halbrunden und rechteckigen Kapellen, der hier zum ersten Male vorkommt und auch später immer eine Ausnahme bleibt<sup>3)</sup>. Für die Normandie ist dieser Chor der Ste. Trinité das erste sichere Beispiel eines Umganges, der hier bis dahin höchstwahrscheinlich ungebräuchlich war<sup>4)</sup> und also erst verhältnismäßig sehr spät Eingang gefunden hat. Dabei muß man allerdings berücksichtigen, daß im großen und ganzen die spätromanische Entwicklung der normännischen Kunst sich in England vollzogen hat und hier der Chorumgang auch schon vor der Gotik bei größeren Bauten durchaus die Regel war. Das älteste Beispiel ist die Abteikirche von St. Augustin in Canterbury, die zwischen den Jahren 1070 und 1073 begonnen wurde; ihre Fundamente sind im Jahre 1900 ausgegraben worden<sup>5)</sup>. Aber auch diesseits des Kanals findet man in der Spätzeit ein ganz treffliches Beispiel in der Abteikirche St. Omer zu Lillers. Diese liegt zwar in der Picardie, doch ist sie in jeder Beziehung ein normännisches Gebäude, das man sich bei dem außerordentlich weitreichenden Einfluß dieser Schule nicht wundern darf, hier anzutreffen. Der Chorgrundriß der Kirche ist besonders reich ausgebildet und muß als direkte Vorstufe für den gotischen Plan des Chores der Kathedrale von Rouen angesehen werden<sup>6)</sup>. Es ist bei dem heutigen Stande der Forschung unmöglich zu sagen, auf welchem Wege die Normannen zu unserem Motiv gekommen sind: vor dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts haben sie es jedenfalls nicht gekannt.

Noch weit später scheint die Bretagne es angewandt zu haben. Dehio nannte zwar auch hier ein sehr frühes Beispiel in der Kathedrale von Vannes, doch muß das auf einem Irrtum beruhen, denn ihr Chor ist 1770 vollständig abgerissen und neuerbaut worden. Wenn die alte Anlage auch zum Teil noch im heutigen Grundriß sich erhalten hat, so wissen wir doch nichts über das nähere Aussehen des untergegangenen Gebäudes und alle Datierungsversuche müssen als wertlos bezeichnet werden. Die ältesten Beispiele sind Loctudy<sup>7)</sup> und St. Gildas-de-Rhuis<sup>8)</sup>, die keinesfalls vor dem 12. Jahrhundert entstanden sind. Diese Provinz muß vollständig aus der Betrachtung ausgeschieden werden, denn sie hat zu keiner Zeit

(1) *Annuaire Normand* 1908, p. 331, dort ein Gesamtplan der Kirche nach Leroux de Lincy, *Fécamp*, 1840.

(2) *Ordericus Vitalis*, ed. Le Prévost IV, p. 270. Orderic gibt kein Jahr, nur das Datum, es käme auch 1099 in Betracht.

(3) N.-D. de Josaphat (Eure-et-Loir, cf. *Bull. Arch.* 1907, p. 167), *Album de Villard de Honnecourt*, fol. 65, St. Wandrille, Toledo.

(4) Die Kathedrale von Evreux ist vielleicht ein früheres Beispiel, doch bieten die Ausgrabungen hier zu wenig Sicherheit, cf. Bourbon im *Bull. Arch.* 1895, p. 7. Fossey, *Monographie de la Cath. d'Evreux*, p. 16., cf. Enlart, *Manuel I*, p. 227.

(5) Cf. Bilson im *Bulletin Monumental* 1905, p. 209.

(6) Cf. Enlart, *Monuments de l'architecture romane et de transition dans la région picarde*, Amiens 1895, p. 231.

(7) Siehe den Plan in Baudot et Perrault-Dabot, *Archives de la Commission des Monuments Historiques*, vol. II, pl. 25.

(8) Cf. *Photographie de la Commission des M. H.* Nr. 2723, 7989, 7984.

eine irgendwie originale Schule hervorgebracht: Einflüsse, die vom Süden der Loire kamen, trafen auf Gegenströme aus der Normandie, so daß eine ziemlich bunte Mischung hier entstanden ist.

Wenden wir uns jetzt den südlichen Schulen zu, so kommt Nordfrankreich am nächsten liegend, zunächst die burgundische in Betracht. Innerhalb der romanischen Kunstentwicklung ist sie indes eine der allerjüngsten, denn wie man sie im allgemeinen definiert, hat sie sich erst um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts herausgebildet, und auch dann umfaßt sie nur einige der bedeutendsten Kathedral- und Klosterbauten. Die überwiegende Menge der mittleren und kleineren Kirchen<sup>1)</sup> steht auch später nur in losem Zusammenhange mit jenen ganz großen Schöpfungen: vornehmlich kommt der Unterschied in der Grundrißbildung zum Ausdruck. Die Sondergruppe der großen Abteien wie Cluny, Paray-le-Monial und die Charité-sur-Loire verwenden den Chorumgang, während er bei kleineren Bauten nur ein einziges Mal vorkommt, in Bois-Ste.-Marie, und auch hier in der unvollständigen Form ohne Kapellenkranz. Diese scheinen ihrerseits eine weiter zurückreichende Tradition fortzubilden, so daß man von einer älteren Schule sprechen zu können geglaubt hat, eine Frage, die wir hier nicht näher zu besprechen brauchen. Wichtig ist allein, daß der Chorumgang auch hier in Burgund erst sehr spät auftritt. Denn der stets als Ausnahme zitierte Umgang von St. Philibert in Tournus ist keineswegs ein so frühes Werk, wie im allgemeinen behauptet wird. Da die Frage von mir in einer Sonderabhandlung untersucht worden ist, brauche ich hier nur darauf zu verweisen<sup>2)</sup>, indem ich als deren Resultat mitteile, daß die Grundrißbildung des Chores von Tournus erst in den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts entstanden ist. Die Entwicklung liegt hier klar und übersichtlich vor unseren Augen, sie macht es von vornherein sicher, daß der Chorumgang mit ausstrahlendem Kapellenkranz nicht zu den bodenständigen Motiven der Schule gehört, sondern als ein Ergebnis fremder Einwirkung anzusehen ist.

Sehr viel komplizierter liegen die Verhältnisse in der Auvergne. Die lokalpatriotischen Schriftsteller des Landes voran, dann aber auch weiterblickende Archäologen wie Anthyme Saint-Paul<sup>3)</sup> haben die auvergnatische Schule als die einflußreichste und vor allem älteste Schule von Frankreich proklamiert und sind nicht müde geworden zu erklären, daß alle wesentlichen technischen und künstlerischen Errungenschaften, deren sich hier die aufgeblühte Kunst des 12. Jahrhunderts erfreute, im Keime bereits seit dem 10. Jahrhundert gewonnen waren. Als das hauptsächlichste, ja man kann sagen als das einzige Argument von einigem Werte, das diese These begründen soll, wird das ungewöhnlich frühe Vorkommen des Chorumganges in dieser Schule genannt. Selbst wenn dies einwandfrei nachgewiesen wäre, könnte doch daraus noch lange nicht gefolgert werden, daß auch alle übrigen architektonischen Prinzipien, die den besonderen Charakter der auvergnatischen Baukunst konstituieren, bereits in so früher Zeit und gleichzeitig damit entwickelt worden sein. Zum Unglück bedarf aber das genannte Argument erst selbst eines einwand-

(1) Cf. Virey, *L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Macon*, *Mém. de la Soc. Eduenne*, XVII—XIX und Thiollier, *L'art roman à Charlieu et en Brionnais*, Paris 1892.

(2) *Cicerone*, Heft 16 dieses Jahrganges.

(3) Siehe die vor kurzem erschienene neue Auflage seiner *Histoire monumentale de la France*, p. 118. Er sagt dort von der angeblich 946 geweihten Kathedrale von Clermont-Ferrand, von der vielleicht ein paar Fundamente auf uns gekommen sind: „Cet édifice marque assez bien le commencement de l'École auvergnate constituée.“ Cf. die Bemerkungen im *Congrès archéol. de Clermont-Ferrand 1895*, von ähnlich gewagt hypothetischem Charakter.

freien Nachweises, denn seine fast allgemeine Anerkennung stellt nur eines von jenen häufigen Zugeständnissen dar, die man ständig wiederholten und leidlich begründeten Hypothesen gegenüber zu machen pflegt. Im Grunde genommen ist diese Frage nur ein Teil von dem, was man das „auvergnatische Problem“ nennen könnte, das seinerseits nur wieder eine besonders undurchdringliche Stelle jenes großen Schleiers darstellt, der uns den eigentlichen Bildungsprozeß der romanischen Schulen verhüllt. In der Auvergne liegt der Fall in aller Schärfe vor Augen: alle erhaltenen Bauten dieser Schule von nur einiger Bedeutung sind relativ sehr späten Datums, während es außerhalb des eigentlichen Schulgebietes Kirchen gibt, wie vornehmlich St. Etienne in Nevers, die bestimmte Prinzipien der auvergnatischen Konstruktion in höher entwickelter Form zeigen und trotzdem allgemein und auch mit guten Gründen für früher gehalten werden<sup>1)</sup>. Diese Fragen sind relativ modern und erst akut geworden, seitdem man aufgehört hat, vom „romano-byzantinischen“ Stil zu sprechen und Bauten wie Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand dem frühen 11. Jahrhundert zuzuweisen<sup>2)</sup>. Man hat also aus dem, was man in anderen Gegenden gefunden hat, eine auvergnatische Schule des 11. Jahrhunderts konstruiert, die in aller Munde ist, ohne daß im Lande selbst ein Gebäude vorhanden wäre, auf das man sich im Ernstfalle berufen könnte. Ohne mich in eine Diskussion darüber einzulassen, will ich diese Tatsache nur angedeutet haben, da etwas durchaus Analoges in der Frage der Chorumgänge vorliegt. Alles beruht hier auf einer Notiz des Mönches Helgaldus von St. Benoît-sur-Loire, der in seinem Bericht über den Bau des Klosters St. Aignan in Orléans durch König Robert erzählt, das Chorghaupt dieser Kirche sei nach dem Vorbilde der Kathedrale von Clermont-Ferrand entworfen<sup>3)</sup>. Die Chöre beider Kirchen sind nicht mehr erhalten, was wir heute an deren Stelle finden, stammt aus dem 15. und 13. Jahrhundert, aber die Krypta von St. Aignan, die einen Umgang mit Kapellen besitzt, könnte vielleicht jenem Bau zugehören, der im Jahre 1029 geweiht wurde. Wir kommen auf diesen Bau noch zu sprechen, doch mag schon hier gesagt werden, daß er nicht das Werk einer einzigen Periode ist, sondern mannigfaltige Veränderungen erfahren hat. Irgendwelche Schlüsse können natürlich nur dann gezogen werden, wenn genau festgestellt ist, welche Teile der Anlage jenem Bau des Königs Robert angehören. Hierüber sind die Meinungen jedoch sehr geteilt und zwar gerade im entscheidendsten Punkte: so versuchte z. B. einer der erfahrensten und vorsichtigsten Archäologen der älteren Schule, Daniel Ramée, nachzuweisen<sup>4)</sup>, der Umgang mit den Kapellen stamme nicht aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, sondern sei bereits vorher unter den Karolingern entstanden. Man wird sofort erkennen, daß in diesem

(1) St. Etienne in Nevers wird allgemein für den Bau gehalten, von dem eine Urkunde sagt, er sei 1097 fertig gewesen (Bruel, Chartes de Cluny V, p. 67).

(2) Der Mangel einer brauchbaren Darstellung über die Bauten der Auvergne macht sich sehr fühlbar; das Werk von Mallay (1841!) ist sehr veraltet.

(3) Cf. Bouquet, Recueil X, p. 110. „Caput autem ipsius monasterii fecit miro opere, in similitudinem monasterii Sancte Marie, matris Domini, et Sanctorum Agricole et Vitalis in Claramonte constituti“. Dehio bezog diese Stelle auf die ältere Kirche von Notre-Dame-du-Port, es ist das ein Irrtum, da lediglich die Kathedrale in Betracht kommen kann, die nach dem ausdrücklichen Berichte Gregors von Tours (cf. Hist. Franc. II, 16 und In Gloria Martyrum, 43) den heiligen Agricola und Vitalis geweiht war. F. Witting hat im Rep. für Kunstwissenschaft 1905, p. 101 mit dieser Nachricht abermals N.-D. de Port in Verbindung gebracht, was mir nach der unten zitierten Abhandlung von Brutails von 1899 geradezu unverständlich ist. Das Wort „monasterium“ wird auch von Kathedralen gebraucht.

(4) Dissertation sur quelques édifices d'Orléans presumés carlovingiens im Bulletin Monumental 1860, p. 37. Dort auch guter Plan, der weiter unten reproduziert ist. (Abb. 16.)

Falle mit der Notiz des Helgaldus nichts anzufangen ist, denn wenn der Chorgrundriß älter ist als 1029, so kann er nicht aus Clermont-Ferrand stammen. Über das Alter der Krypta von St. Aignan sind dann von verschiedenen Seiten die widersprechendsten Ansichten geäußert worden, und bis auf den heutigen Tag gibt es keine Arbeit, die als abschließend anzusehen wäre. Da mutet es denn doch einigermaßen erstaunlich an, wie so schwankende Voraussetzungen zur Grundlage umfangreicher kunsthistorischer Theorien genommen und diese mit voller Sicherheit vortragen werden konnten. Ich betone dies Mißverhältnis ausdrücklich, denn es ist immer gut, von Zeit zu Zeit den Dingen bis auf den Grund zu sehen. Wir werden nachher zu zeigen haben, daß höchstwahrscheinlich gerade die genannten Teile der Krypta den letzten erhaltenen Rest vom Bau König Roberts darstellen — aber damit sind noch keineswegs alle daran geknüpften Hypothesen bewiesen. Wenn man auch gerne einräumen wird, daß die Nachahmung gerade um des Umganges willen geschah, was ja an sich nicht gesagt, aber wohl anzunehmen ist, so wissen wir doch damit noch nichts Genaueres über die Erbauungszeit der Kathedrale von Clermont-Ferrand. Darum aber handelt es sich gerade in erster Linie. Man nennt für gewöhnlich das Jahr 946 als Datum der Vollendung. Schon Brutails hat eine strenge Kritik daran geübt<sup>1)</sup>, und in der Tat stellt diese Zahl nichts anderes dar, als die Vermutung eines Schriftstellers aus dem 17. Jahrhundert, der so eine Stelle aus dem Martyrologium der Kathedrale<sup>2)</sup> kommentierte, in der es heißt, daß an einem 2. Juni ein Bischof Stephanus den Neubau der Kathedrale weihte. Die Beziehung gerade auf den zweiten Bischof dieses Namens ist durchaus willkürlich, wenn man die Sache rein historisch betrachtet. Archäologisch ist sie zudem äußerst unwahrscheinlich, denn König Robert wird zu einer so vorwärtsdrängenden Zeit, wie dem Anfang des 11. Jahrhunderts, in einer fernabliegenden Landschaft kein Vorbild haben suchen wollen, das schon mehr als zwei Generationen alt war, es sei denn die Kathedrale von Clermont-Ferrand hätte eine Chordisposition geboten, wie sie sonst nicht anderswo zu finden war. Die Kirche von St. Aignan vertritt jedoch nur das übliche Schema, das zur Zeit ihrer Planlegung zudem auch schon in St. Martin in Tours vorhanden war. Es ist infolgedessen am wahrscheinlichsten, da sicher begründete historische Nachrichten sonst nicht auf uns gekommen sind, daß die Kathedrale von Clermont-Ferrand damals noch ein neuer Bau war und etwa am Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden ist.

Die Angelegenheit bekommt dadurch ein besonderes Interesse, daß die Fundamente dieser Kirche vermutlich noch nachgewiesen werden können. Schon Viollet-le-Duc teilte mit, der Architekt Mallay habe bei den Arbeiten an der Kathedrale (in der Mitte des vorigen Jahrhunderts) die Substruktionen einer älteren Anlage gefunden, die im Chore einen Umgang mit vier Kapellen aufwies<sup>3)</sup>. Im Jahre 1909 sind von du Ranquet neue Ausgrabungen vorgenommen worden, deren definitive Resultate leider noch nicht veröffentlicht sind. Ein vorläufiger Bericht<sup>4)</sup> läßt aber immerhin erkennen, daß die gefundenen Fundamente wahrscheinlich nicht aus einer Zeit stammen, indem gerade die Kapellen möglicherweise eine spätere Hinzufügung darstellen. Gehören diese Mauerzüge in der Tat dem Bau an, den König Robert seinen Architekten zur Nachahmung empfahl, so ist diese jedenfalls keine exakte

(1) Cf. Bulletin Archéologique 1899, p. 414.

(2) Dufraisse (anonym erschienen), L'origine des églises de France, Paris 1688, p. 468. Martyrologium Claramontense, heute in der Bibliothèque Nationale.

(3) Dictionnaire II, p. 372 und 456.

(4) Bulletin Monumental 1909, p. 311. Cf. Desdèvises-du-Dezert und S. Bréhier, Clermont-Ferrand, p. 22.



gewesen, denn St. Aignan in Orléans hat fünf, Clermont-Ferrand aber einem auvergnatischen Brauch entsprechend nur vier Kapellen gehabt<sup>1)</sup>).

Trotzdem die Verhältnisse also ziemlich kompliziert liegen, läßt sich immerhin feststellen, daß die Auvergne höchstwahrscheinlich erst im 11. Jahrhundert im Besitze des Chorunganges gewesen ist und die Hypothese, es sei dies bereits früher der Fall gewesen, zum mindesten unbegründet ist. Da uns jetzt nur die frühen Beispiele zu beschäftigen haben, so brauche ich vorläufig auf die weitere Entwicklung nicht einzugehen. Nur eins sei noch erwähnt: der Chorungang wird hier später regelmäßig angewandt und zwar, worauf man im Gegensatz zu Burgund achten wolle, nicht nur an den großen Bauten, sondern ebenso bei einer Reihe von mittleren und selbst kleinsten Anlagen, von denen St. Martin d'Artonne, St. Myon, St. Martin de Cournon und Volvic zu nennen sind. Daraus läßt sich auf alle Fälle entnehmen, daß die Wurzel des Motivs hier viel tiefer hinabreichen muß, als in den bisher besprochenen Landschaften.

Im eigentlichen Süden Frankreichs, in der Provence wie in der Languedoc, sind alle Chorungänge frühestens Bauten des ausgehenden 11. Jahrhunderts; in der Frage, die uns beschäftigt, bieten sie daher zunächst keinen Aufschluß, so daß wir uns gleich im Westen, in den Gegenden an der unteren Loire umsehen können. Hier treffen wir auf ein Gebiet, in dem sich zweifelsohne sehr verschiedenartige Einflüsse getroffen haben und sich infolgedessen die bunte Mannigfaltigkeit vorfindet, ganz im Gegensatz zu jenem abgeklärten und fest in sich selbst ruhenden Stile der Auvergne. Wenn es noch möglich ist, im Süden der Loire, im Poitou und Saintonge, einen festen Schulzusammenhang innerhalb einer größeren Gruppe von Bauten nachzuweisen, dem zwar nicht alle, aber doch der größere Teil aus der Gesamtzahl unterworfen sind, so wäre dies im Norden der Loire ein vergebliches Bemühen; weder Tours, noch Orléans, noch Le Mans haben sich einen beherrschenden Einfluß sichern können. Das breite Flußbett der Loire bildete hier keine Grenze für das Kulturleben der anwohnenden Völkerschaften, wie etwa das des Main in Deutschland, von beiden Seiten strömten sie zu ihm hin, und so konnte es nicht fehlen, daß auch die künstlerischen Ideen hinüber und herüber ihren Weg fanden. Dabei ist jedoch eins als merkwürdig zu konstatieren: während der ganzen ersten Periode der mittelalterlichen Kunst bis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts waren die Länder südlich des Stromes in weit höherem Grade der gebende als der nehmende Teil. Hier scheint denn auch seit alter Zeit der Chorungang eingewurzelt zu sein, denn er gehört zu dem gebräuchlichsten Schulgut des Poitou. Als ältestes Beispiel muß der von St. Savin angesehen werden. Diese Kirche hat lange Zeit unbestritten für einen Bau aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts gegolten, bis in jüngster Zeit mehr oder minder begründete Zweifel daran laut geworden sind. Zunächst hat Marignan den Chor der Kirche bis in die Zeit Philipp Augusts setzen wollen; E. Lefèvre-Pontalis hat daraufhin mit Recht diese Art von Wissenschaft in das rechte Licht gerückt<sup>2)</sup>, aber auch seinerseits geglaubt feststellen zu müssen, daß die bisherige allgemeine Meinung ein Irrtum sei und die Ostteile der Kirche frühestens um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts entstanden sein

(1) Es ist unrichtig zu sagen, daß die Auvergne ausschließlich die Vierzahl der Kapellen gebraucht hat, es gibt ihrer überhaupt nur vier in der Auvergne, dagegen zeigen sieben Bauten drei Kapellen und eine Kirche fünf (Issoire). Die Vierzahl nur bei den Bauten, die Maria besonders geweiht sind.

(2) Cf. Marignan, *Les méthodes du passé dans l'archéologie française* und Lefèvre-Pontalis im *Bulletin Monumental* 1911, p. 19.

können. Ich kenne noch nicht alle Gründe, die er dafür ins Feld zu führen gedenkt<sup>1)</sup>, aber es wird mir erlaubt sein, die Frage auch meinerseits in kurzer Form zu diskutieren. Es handelt sich um einen Bau, über den keine sicheren historischen Nachrichten auf uns gekommen sind, dessen Alter also lediglich durch Vergleichung festgestellt werden kann<sup>2)</sup>. Bestimmte Größen, von denen auszugehen wäre, bieten sich vornehmlich zwei dar, und zwar in unmittelbarer Nähe von St. Savin. Wir wissen, daß die Kirche St. Hilaire in Poitiers im Anfange des 12. Jahrhunderts im Auftrage der Königin Emma von England durch den Architekten Gauterius Coorlandus erbaut und in fertigem Zustande am 1. November 1049 geweiht wurde<sup>3)</sup>. Was von diesem Bau noch auf uns gekommen ist, hat Lefèvre-Pontalis in einer sehr instruktiven Studie gezeigt<sup>4)</sup>: es handelt sich dabei vornehmlich um das Querhaus der heutigen Anlage in seinem oberen Teile. Es genügt, die Mauern, wie sie sich außen zeigen, mit denen vom Chore in St. Savin, dem ältesten Teil der Kirche, zu vergleichen. Der Unterschied ist auf den ersten Blick erheblich: während in St. Hilaire die Mauern aus unregelmäßigen Bruchsteinen in roher Technik hergestellt und lediglich die Wändecken und der Rand der Fenster mit größeren und sorgfältiger behauenen Steinen abgefaßt sind, weist St. Savin Wände auf, die in trefflichster Weise mit regelmäßigen Quadern bekleidet sind und so einen ganz unzweifelhaften Fortschritt dokumentieren. Es wäre sicher ungerechtfertigt, Bauten in dieser Art vergleichen zu wollen, die in verschiedenen Landschaften unter durchaus ungleichartigen Bedingungen entstanden sind; das ist aber nicht unser Fall, denn es handelt sich um Kirchen, die in unmittelbarer Nachbarschaft gelegen, von den gleichen materiellen Voraussetzungen abhingen; das Argument hat also seine vollste Kraft, und es können beide unmöglich zu einer Zeit entstanden sein; um das Gegenteil nur einigermaßen wahrscheinlich zu machen, müßten in St. Savin die unzweifelhaftesten Charaktere des 11. Jahrhunderts nachgewiesen werden, an denen es aber vollständig fehlt. Denn die dekorativen Formen der Kapitelle (Abb. 4) zeigen hier zwar eine wenig elegante Ausführung, aber keineswegs Motive, die ein besonders hohes Alter wahrscheinlich machten, ja, Marignan hat sich sogar durch ihren Charakter verleiten lassen, den Chor der Kirche dem Ende des 12. Jahrhunderts zuzuweisen. Man muß außerdem mit Nachdruck darauf hinweisen, daß der Bau des Gauterius Coorlandus ein in allen Teilen flachgedeckter war, während in St. Savin der Übergang zum Gewölbebau bereits vollzogen ist. Wollte man sich beide Kirchen als gleichzeitig entstanden denken, so müßte auch hier eine Ausnahme von der Regel konstituiert werden, denn wenn auch flachgedeckte Anlagen später noch lange Zeit hindurch neben schon längst gewölbten entstehen, so sind dies doch nur solche zweiten und dritten Grades, zu denen aber St. Hilaire in Poitiers fraglos nicht gerechnet werden darf. Die Entstehungszeit von St. Savin muß also schon für die ältesten Teile um einige Dezennien später angesetzt werden, als die von St. Hilaire, mindestens aber in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts. Wir müssen nun sehen, ob sich noch genauere Schlüsse aus dem zweiten Datum ziehen lassen, das uns überliefert ist. Es heißt, daß am 17. November 1099 die Kirche

(1) In einer der nächsten Nummern des Bulletin Monumental wird vermutlich eine Studie darüber erscheinen.

(2) Merimée, Peintures de St. Savin, p. 23, zitierte einen Text, der aber auf den heutigen Bau unmöglich Bezug haben kann.

(3) Cf. Victor Mortet, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, p. 140.

(4) Lefèvre-Pontalis, Étude sur St. Hilaire de Poitiers im Congrès archéologique de Poitiers, 1903, p. 361. Dort auch von beiden Bauten Abbildungen, p. 56 zu vergleichen mit p. 402, obere Hälfte.

Ste. Radegonde in Poitiers geweiht wurde<sup>1)</sup>; ihr Schiff ist später durch ein anderes ersetzt worden, aber der Chor und der Fassadenturm in seinem unteren Geschoß sind uns noch erhalten. Es ist vornehmlich der Plan des Umgangs mit seinen Kapellen, der mit dem von St. Savin verglichen, das Verhältnis, in dem die beiden Bauten zueinander stehen, sehr deutlich bezeichnet. Die großzügigere Disposition, die aus der weiten Stellung der Pfeiler (Abb. 5) und der breiten Abmessung des Umganges in Ste. Radegonde ganz unverkennbar spricht, kann nur als das Resultat einer längeren Erfahrung im Gewölbebau angesehen werden, die dem Architekten von St. Savin noch nicht zur Verfügung stand. Diese Gegenüberstellung lehrt als höchstwahrscheinlich die frühere Entstehung von St. Savin. Das Datum, das uns für Ste. Radegonde überliefert ist, bezieht sich nun vermutlich nicht auf den fertigen Bau, sondern erst auf einen im Entstehen begriffenen. Ich schließe dies daraus, daß Urban II. im Jahre 1096 in Poitiers weilte und hier auch am 27. Januar das Kloster St. Jean de Montierneuf weihte<sup>2)</sup>. Wäre die Kirche Ste. Radegonde damals in einem nur einigermaßen fortgeschrittenen Bauzustande gewesen, so hätte man höchstwahrscheinlich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, auch an ihr die Weihe durch den Papst vollziehen zu lassen, was ja bekanntlich, wenn nur irgend möglich, gern durchgesetzt wurde. Man braucht also die Erbauung von St. Savin nicht zu weit ins 11. Jahrhundert zurückzusetzen, und es kann im Zusammenhang mit dem an erster Stelle dargelegten angenommen werden, daß sie etwa in den siebziger und achtziger Jahren des 11. Jahrhunderts erfolgt ist, d. h. es ist mit dem Chorbau um diese Zeit begonnen worden, während das Schiff erst im 12. Jahrhundert entstanden sein dürfte, da fraglos nach Fertigstellung der Ostteile des Querhauses eine Planänderung eintrat<sup>3)</sup>. Die übrigen Chorumgänge im Poitou sind erst Bauten des 12. Jahrhunderts, man hat zwar auch früher den von St. Hilaire als um die Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts entstanden angegeben, doch ist gerade hier die spätere Hinzufügung an den Kapellen besonders deutlich sichtbar<sup>4)</sup>.

Im Norden der Loire haben wir drei Bauten zu behandeln, die alle keiner besonderen Schule angehören, aber nichtsdestoweniger höchst wertvolle Zeugnisse der Baukunst des 11. Jahrhunderts darstellen: es sind das die Kirche St. Pierre et Paul de la Couture in Le Mans, die ältere Kathedrale von Chartres und schließlich St. Aignan in Orléans, von der wir schon oben sprachen.

Die Abteikirche, die früher den Heiligen Peter und Paul in Le Mans geweiht war, hat einen Chorumgang, der ausnahmslos als ein Teil eines am Ende des 10. Jahrhunderts entstandenen Baues bezeichnet wird, und zwar gibt man als Datum der Vollendung das Jahr 997 an. Auch hier macht sich der Mangel an genügenden Vorarbeiten reichlich fühlbar, denn wir besitzen keine brauchbare Baugeschichte dieser Kirche, noch einen Plan, der auf einige Genauigkeit Anspruch machen könnte<sup>5)</sup>. Das genannte Datum beruht auf einer Notiz des Chronicon S. Juliani Turonensis<sup>6)</sup>, in der es heißt, der Abt Gauzbert von St. Julien in Tours habe auch die Kirche des heiligen Petrus in Le Mans gegründet. Dieser Abt lebte

(1) Marchegay, Chroniques des égl. d'Anjou, p. 397. Plan im Congrès Archéol., Poitiers 1903, p. 16.

(2) Inschrift, cf. Congrès de Poitiers, p. 30. Cf. Jaffé, Nr. 5613. Marchegay, op. cit., p. 411.

(3) Die Baugeschichte von St. Savin ist von größtem Interesse für die Datierung der berühmten Wandmalereien, die füglich nicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden sein können.

(4) Cf. Lefèvre-Pontalis, op. cit., p. 403 und die dazugehörige Abbildung.

(5) Der Plan bei Dehio-Bezold, Taf. 119, 7 nach dem Congr. Arch. von 1878 ist so gut wie vollständig ein Phantasiegebilde; der hier gebotene Grundriß (Abb. 6) beruht auf eigener Aufnahme.

(6) Cf. Brevis Hist. S. Juliani-Turonensis bei Salmon, Recueil de chroniques de Touraine, p. 228.

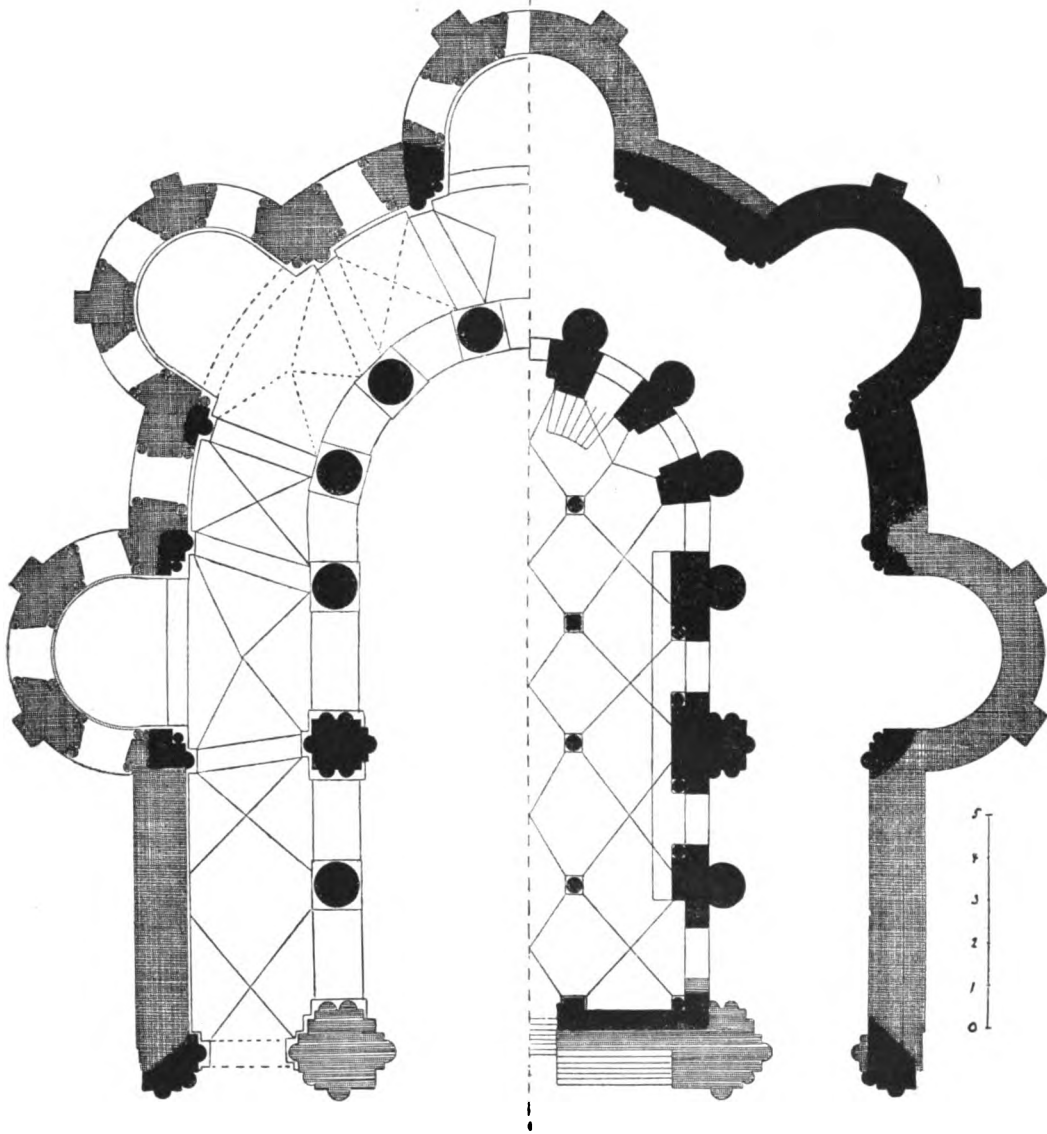


Abb. 6. Le Mans, N.-D. de la Couture. Grundriß des Chores, links in Fensterhöhe des Umganges, rechts in Höhe des Fußbodens im Umgange resp. der Fenster in der Krypta. Schwarz: noch erhalten. Kreuzschraffiert: ergänzt (heute durch spätere Bauteile aus dem 13. bis 16. Jahrhundert eingenommen).

am Ende des 10. Jahrhunderts; auf die genannte Zahl kam man nun dadurch, daß in den *Actus Pontificum Cenomannis in urbe degentium*<sup>1)</sup> als Begräbnisstätte des 997 verstorbenen Bischofs Sigenfrid unsere Kirche bezeichnet wird, von der man angenommen hat, sie sei damals in einem fertigen Zustande gewesen. Aber schon allein die Form, in der diese Nachricht abgefaßt ist, widerspricht dem direkt, denn es heißt, der Bischof sei beerdigt „in ecclesia sancti Petri Culturae, quae olim est aedificata a Bertranno episcopo“. Wenn damals erst eben ein Neubau stattgefunden

(1) Ed. Busson-Ledru in den *Archives historiques du Maine* II, 1901, p. 355.

hätte, so würde doch sicher dessen und nicht der alten Anlage des 7. Jahrhunderts gedacht sein. Ganz abgesehen davon widerspricht aber auch der Baubefund den üblichen Angaben vollständig.

Die Kirche, die heute Notre-Dame-de-la-Couture heißt, hat eine ganz ähnliche Baugeschichte wie Ste. Radegonde in Poitiers. Eine ursprünglich dreischiffige Anlage wurde mit Beibehaltung des alten Chores um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts in einen großen einschiffigen Saal verwandelt, dessen nächstliegendes Vorbild in der Kathedrale von Angers zu suchen ist. Der Chorumgang ist der älteste noch nachweisbare Bauteil; man hat zwar geglaubt, die Reste einer noch älteren Anlage in der Krypta wie in den Seitenwänden des Schiffes aufzeigen zu können, doch ist das ein Irrtum, der auf einer falschen Deutung der Mauertechnik beruht<sup>1)</sup>. Die Wände sind nämlich da, wo sie keinen besonderen Druck auszuhalten haben, aus kleinen unregelmäßigen Steinen von ungefährer Würfelform hergestellt, während sie an den Ecken und den stärker belasteten Stellen regelmäßige Quadern ziemlich kleinen Formates zeigen. Dies Verfahren habe ich schon einmal beschrieben, so daß ich nicht erst im einzelnen nachzuweisen brauche, wie unbegründet es ist, hier verschiedene Entstehungszeiten sehen zu wollen. Dieselbe Technik findet sich übrigens auch an den Außenwänden des Chorumganges, namentlich an der einzigen vollständig erhaltenen Kapelle aus romanischer Zeit (Abb. 13). Auf unserem Plane findet man alle heute noch vorhandenen ältesten Bauteile schwarz bezeichnet, dagegen stellen die schraffiert angelegten eine Rekonstruktion derer dar, die später durch Bauten des 13., 15. und 16. Jahrhunderts ersetzt sind. Zu den Erneuerungen gehört auch der Lichtgaden des Chores, der ein Werk des 12. Jahrhunderts ist.

Das Datum des Chorumganges kann nur durch Vergleichung festgestellt werden. Die romanischen Bauten in Le Mans sind zum Glück gut datiert und eignen sich vortrefflich zu diesem Zweck. Von der Kirche eines außerhalb der eigentlichen Stadt gelegenen Nonnenklosters, das St. Julien-du-Pré hieß, berichtet die „Gallia christiana“<sup>2)</sup> die fromme Lezeline habe um die Mitte des 11. Jahrhunderts bedeutende Stiftungen zu ihrem Neubau gemacht, der danach frühestens in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts erfolgt sein kann. Wir haben keinen Grund an der Zuverlässigkeit dieser Nachricht zu zweifeln, können vielmehr ihre Richtigkeit noch durch einen Hinweis auf die romanischen Teile der benachbarten Kathedrale dartun. Bekanntlich besitzen wir gerade für diesen vornehmsten Bau von Le Mans die vortrefflichsten Überlieferungen<sup>3)</sup>, auf Grund deren einwandfrei feststeht, daß die Außenmauern ihrer Seitenschiffe ein Werk des Bischofs Hoellus sind, der 1085 bis 1096 sein Amt bekleidete<sup>4)</sup>. Die Behandlung dieser Bauteile stimmt sehr genau überein mit der, wie sie St. Julien-du-Pré zeigt, was besonders charakteristisch in der Technik der Außenwände, der Art der Fenstereinfassung, wie den Profilen zum Ausdruck kommt (Abb. 7 u. 8). Im übrigen zeigt die Kirche ein bestimmtes Detail in ihrer Dekoration, das unzweifelhaft auf die gleiche Zeit hindeutet: das Fenster im Umgang gleich südlich neben der mittleren Kapelle hat als Schmuck seines Bogens ein Zickzackmuster aus gebrochenen Stäben in der als normännisch bekannten Fassung.

(1) Man vergleiche die darauf beruhende Rekonstruktionszeichnung bei Dehio - Besold, wo noch ein Vergleich mit Hersfeld angestellt wird.

(2) Gallia christiana, t. XIV, col. 501.

(3) Actus Pontificum Cenomannis in urbe degentium, jetzt am bequemsten zusammengestellt bei Martet, Recueil de textes, p. 161 ff.

(4) Cf. Lefèvre-Pontalis, La nef de la cathédrale du Mans, in der Revue hist. et arch. du Maine 1889, p. 25 ff. Auch die neueren Arbeiten von Ledru und Fleury sind zu vergleichen.

Dies Motiv, das sich von der Normandie aus bis in sehr entfernte Gebiete verbreitet hat, ohne indes bei seinem nur sporadischen Vorkommen jedesmal einen direkten Einfluß zu beweisen, kommt dort nicht vor den neunziger Jahren des 11. Jahrhunderts in Gebrauch<sup>1)</sup>. Aus den genannten Gründen muß also St. Julien-du-Pré als ein Bau aus eben dieser Zeit angesehen werden.

Es wird nun niemandem entgehen, eine wie große Ähnlichkeit der Chorumgang von Notre-Dame-de-la-Couture mit dieser Kirche zeigt, derart, daß man ihn wohl für älter, aber doch im wesentlichen als auf einer Stilstufe stehend anerkennen wird (Abb. 9—11). Dies tritt vornehmlich an den großen Säulen hervor, die den Chor vom Umgange trennen. Sie sind hier wie dort in derselben charakteristischen Art aufgemauert aus Steinen, die an Größe nicht unbeträchtlich hinter dem sonst im Mittelalter üblichen Format zurückbleiben; dabei sind die Mörtelschichten dick und zu breit hervorragenden, scharfkantigen Stegen ausgebildet. Die Kapitelle (Abb. 10) zeigen eine grobe und wenig nach unten verengerte Blockform, die trotz verhältnismäßig hoher Deckplatte zwar ein breites, im ganzen aber doch nur niedriges Auflager für die Bogen schafft; ihre funktionelle Gliederung beschränkt sich auf vier kurze und wenig wirksame Voluten, während die länglichen Seitenflächen durch phantastisch verschlungene Ranken- und Tierornamente in flacher Stilisierung eingenommen werden. Die nahe Verwandtschaft dieser dekorativen Bildungen in beiden Kirchen kommt sehr stark zum Ausdruck; ich mache besonders auf ein Motiv aufmerksam: es ist das eine Gesichtsmaske, aus deren Munde mit dünnen Blättern verzierte Ranken herauswachsen, die sich dann in mannigfachen Verschlingungen über das ganze Kapitell verbreiten (Abb. 10).

Mit diesem Vergleich sind indes die Argumente noch nicht erschöpft, die man einer Datierung unseres Baues in das Ende des 10. Jahrhunderts entgegensetzen muß. Dazu gehört vornehmlich die Gliederung der Pfeiler, die auf beiden Seiten des Chores die Reihe der Säulen unterbrechen. Sie zeigen auf ihrer Vorderseite einen Pilaster mit vorgelegter Halbsäule, der die Deckplatte des Kapitells durchschneidet und dann an den Längswänden aufsteigt (Abb. 11). Der Zweck dieser Anordnung könnte zunächst unklar erscheinen, da das Obergeschoß des Chores erneuert ist und die Anlage als solche sowohl einer Wölbung wie einer flachen Decke entspräche; nach Analogie der übrigen Bauten von Le Mans, von denen sogar die 1120 geweihte Kathedrale noch eine Holzbedachung hatte, ist indes eine solche auch hier nur anzunehmen. Man weiß, daß eine derartige Verwendung von aufsteigenden Diensten an sicheren Beispielen<sup>2)</sup> frühestens im 11. Jahrhundert nachzuweisen ist und in der besonderen hier vorliegenden Form sogar erst seit Mitte des Jahrhunderts. Ich sprach oben von einem partiellen Einfluß der normännischen Kunst bei St. Julien-du-Pré, der aber in Le Mans noch weit umfassender gewesen ist, wie besonders die Fassade der Kathedrale beweist, und auch hier wird ein solcher erblickt werden müssen, da bekanntlich der Gebrauch der Dienste ein besonders in der Normandie angewandtes Verfahren darstellt, das, abgesehen von Oberitalien, sonst nur ganz vereinzelt vorkommt. Zum ersten Male finden wir es zwischen 1052 und 1066 in Jumièges<sup>3)</sup> und zwar gerade in der Form, die auch in

(1) Das älteste mir bekannte Beispiel findet sich an der Apsis der St. Trinité in Caen, etwa 1090.

(2) Robert de Lasteyrie hat am Schiff von St. Philibert-de-Grandlieu eine solche Anordnung als karolingisch ansprechen wollen; cf. *Mém. de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXXVIII, 2. Mir scheinen die Gründe von de Lasteyrie wenig überzeugend und die Frage doch noch nicht definitiv entschieden.

(3) Roger Martin-du-Gard, *L'abbaye de Jumièges*, p. 32. Älter noch in Bernay, doch nur vereinzelt im Chor, cf. *Bull. Mon.* 1911, p. 420.

der Couture vorliegt. Auf einen Einfluß aus dieser nördlichen Bauschule dürfen ebenso die an den Breitseiten der Pfeiler angebrachten Halbsäulen in ihrer auffallenden Verdoppelung zurückgeführt werden. Sie kommen so zwar auch sonst noch vor — ich nenne besonders die älteren Teile der Kathedrale von Le Puy — doch sind sie vornehmlich typisch für eine große Anzahl von normännischen Bauten und man wird das Richtige treffen, wenn man unseren Pfeilergrundriß in Beziehung setzt zu dem der Vierungspfeiler von Jumièges oder noch besser dem der letzten Schiffspfeiler in der Ste. Trinité zu Caen<sup>1)</sup>, beides Bauten aus der Mitte des 11. Jahrhunderts.

Nach alledem wird man sich unseren Chorumgang als um diese Zeit entstanden denken müssen. Was zu seiner früheren Datierung Anlaß gegeben haben könnte — es hat niemand irgendwelche Beweise dafür erbracht — sind die Ornamente an den Kapitellen der äußeren Umgangswand, die zum großen Teil aus Flechtbändern bestehen, und der reichliche Gebrauch von Ziegeln, der in den Fensterbogen und einzelnen Mauerteilen gemacht worden ist. Beides galt für Frankreich lange und zum Teil auch noch heute als ein unzweifelhaftes Kennzeichen eines karolingischen Baues. Der Gebrauch der in Deutschland meist als „lombardisch“ bezeichneten Bandverschlingungen hat sich jedoch sehr lange erhalten; so findet man sie, um nur in Le Mans zu bleiben, noch an den Kapitellen der Seitenschiffe in der Kathedrale, die vom Ende des 11. Jahrhunderts stammen, wobei ich besonders auf ein Stück an der Südseite gleich links neben dem hier befindlichen Eingang aufmerksam mache. Ebenso hat der Glaube an die auf die Karolingerzeit beschränkte Verwendung von Ziegeln eine schwere Erschütterung erlitten durch die Ausgrabungen, die R. Merlet 1894 in der Kathedrale von Chartres vornahm, bei denen Fenster des alten Fulbertschen Baues aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gefunden wurden, die auch die gleiche Verwendung von Ziegeln zeigen, wie die in der Couture<sup>2)</sup>. An eine wesentlich frühere Entstehung dieser Außenseiten kann bei der genauen Identität der Technik mit den Chorpfeilern nicht gedacht werden, wenn sie auch bei der natürlichen Abwicklung der Baufolge etwas früher entstanden sind und so die Ornamentik noch altertümlichere Motive aufweist. Es muß wie bei allen Untersuchungen auch hier festgehalten werden, daß man nicht von den unbestimmten, sondern nur von bestimmten Größen ausgehen kann, deren Wert ich oben dargelegt zu haben glaube.

In der Krypta der Kathedrale von Chartres hat sich einer der ältesten und großartigsten Chorumgänge der Frühzeit erhalten. Diese berühmte Anlage, über deren Entstehungszeit sichere Zeugnisse auf uns gekommen sind, ist so häufig beschrieben worden, daß ich hier nicht näher darauf einzugehen brauche und mich damit begnügen kann, an die bekannten Daten zu erinnern: der Baubeginn erfolgte kurz nach dem verheerenden Brande vom 7. September 1020 und dank der Mithilfe zahlreicher Gönner konnte Bischof Fulbert im Herbst des Jahres 1024 daran denken, die Krypta bereits vor Wintersonnenwende fertigzustellen, wie er an Herzog Wilhelm von Aquitanien schreibt<sup>3)</sup>. Wir brauchten uns also nicht länger bei diesem Bau

(1) Cf. für Jumièges den genannten Grundriß in eben zitiertem Werke auf Tafel XXII, 1, für die Trinité findet man eine Photographie in dieser Zeitschrift, 1911, Tafel 65 und 66. Siehe auch die Ausgrabungen von St. Ouen in Rouen (Revue de l'art chrétien 1885, p. 338), wo der gleiche Pfeilergrundriß vorhanden war im 1126 geweihten Bau.

(2) Cf. Merlet im Bulletin Archéologique 1894, p. 66 ff. Abbildung des einen Fensters in Merlet-Clerval, Un Manuscrit Chartrain du XI<sup>e</sup> siècle, p. 83.

(3) Die Quellen jetzt am Besten zusammengestellt in der schon oft zitierten Sammlung von Mortet. Cf. Merlet in den Mém. de la Soc. arch. d'Eure-et Loir 1896, p. 161.

aufzuhalten, wenn man nicht in gewissen Bauteilen der Krypta, die unter dem Namen des Caveau St. Lubin bekannt sind, einen karolingischen Chorumgang proklamiert hätte. Es handelt sich dabei um den innersten Raum der Krypta, der gerade unter dem heutigen Hochchore der Kathedrale liegt (Abb. 14). Seine Außenwand ist zweifelsohne älter als der Bau Fulberts und reicht höchstwahrscheinlich bis ins 9. Jahrhundert zurück, denn sie zeigt Fensteröffnungen, die durch die von Fulbert aufgeführte Innenwand der ringsherumlaufenden Krypta vermauert sind. Neuere Ausgrabungen haben gezeigt, daß dieser im Halbrand geschlossene und außerordentlich hohe Raum durch schmale von Treppen eingenommene Gänge mit der Oberkirche verbunden war. In seiner Mitte etwa befinden sich zwei rechteckige Pfeiler, die nach Merlet die Krypta in eine eigentliche Apsis und einen „Umgang“ zerlegen<sup>1)</sup>.

Ich kann dem leider nicht beistimmen, denn diese Pfeiler können nur als eine Hilfskonstruktion angesehen werden, die den Zweck hatte, den Chor der Oberkirche zu stützen, denn der angebliche „Umgang“ ist in seiner Mitte so eng, daß man sich gerade hindurchzwängen kann. Abgesehen davon sind diese Pfeiler höchstwahrscheinlich spätere Einbauten, denn sie zeigen nicht nur eine ganz andere Technik als die wirklich karolingische Außenwand, sie sind vor allem auch in ihrer halbkreisförmig angeordneten Stellung aus einem ganz anderen Zentrum heraus konstruiert als die Apsiswand, so daß der Gang nach der Mitte zu sich ganz beträchtlich verengert. Dies stellt eine Ungeschicklichkeit so grober Art dar, wie sie nur aus dem Charakter einer nachträglich eingebauten Verstärkungsanlage erklärt werden kann, die wohl von Fulbert vorgenommen ist. Es ist einleuchtend, daß nicht hieraus der „admirable rondpoint de l'église gothique“ geworden ist, wie Merlet will<sup>2)</sup>.

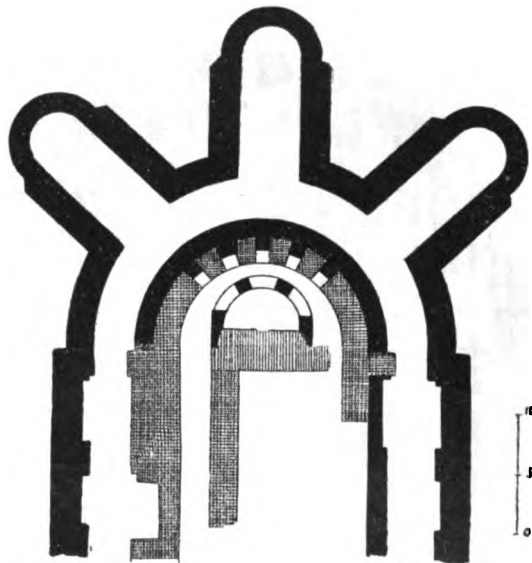


Abb. 14. Chartres, Kathedrale. Grundriß der Oststelle der Fulbertschen Krypta mit Weglassung aller späteren Umbauten. Schwarz: Bau des Fulbert. Kreuzschraffiert: karolingische, vertikalschraffiert: römische Mauer (an letzterer in der Mitte eine Halbsäule, die hier versehentlich ausgefallen ist).

Von St. Aignan in Orléans ist schon die Rede gewesen. Die Krypta (Abb. 16), die sich heute unter einem Chore des 15. Jahrhunderts befindet, ist nur in ihrer westlichen Hälfte zugänglich, indem der größte Teil des Umganges mit Ausnahme einer Kapelle auf der Nordseite vollständig vermauert ist. Über diesen Bau ist sehr verschieden geurteilt worden: zunächst hat man ihn allgemein für ein Werk des 11. Jahrhunderts gehalten, bis D. Ramée ihn für karolingisch erklärte; L. Maitre war das noch nicht alt genug und er nahm sogar merowingischen Ursprung für ihn in Anspruch, zuletzt hat dann Lefèvre-Pontalis in seiner Arbeit über die Ausgrabungen in der Kathedrale von Orléans unserer Krypta ein paar Zeilen gewidmet,

(1) Man findet ein Verzeichnis der hierhergehörigen Literatur, die als zu umfangreich hier nicht aufgezählt werden kann, bei R. Merlet, La Cathédrale de Chartres, Paris 1909.

(2) Man vergleiche in dem oben genannten Buch von Merlet, p. 15.



in denen er den Umgang wieder den Architekten König Roberts zuschreiben zu wollen scheint<sup>1)</sup>.

Die Arbeit von D. Ramée scheint mir in zahlreichen Punkten wirklich grundlegend zu sein, insofern er die einzelnen Bauteile ihrem architektonischen Charakter nach zu scheiden verstanden hat, obwohl die Dinge hier sehr kompliziert liegen. Ich habe mit seiner Schrift in der Hand den Bau wiederholt eingehend untersucht und gefunden, daß seine Beschreibungen genau zutreffen. Seinen Schlußfolgerungen wird man indes nicht zustimmen können, denn er hat eine ganz wesentliche Tatsache übersehen, die bei ihrer Wichtigkeit obenangestellt werden muß. Es handelt sich dabei um das Verhältnis, in dem die Confessio ganz im Westen der Anlage zu dem eigentlichen Hauptraum der Krypta steht. Ramée stützte sich bei seiner

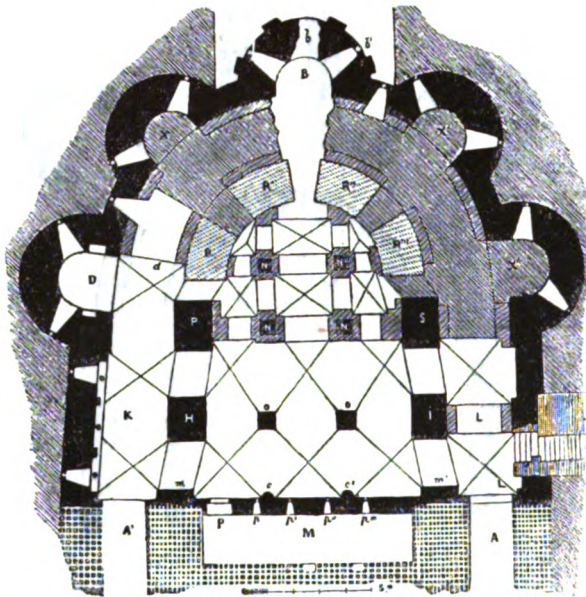


Abb. 16. Orléans, St. Aignan. Grundriß der Krypta. Schwarz: Bau König Roberts. Kreuzschraffiert: karolingisch. Nach Ramée, mit einigen Veränderungen.

Kritik einzig und allein auf die Technik des Mauerverbandes und kam zu dem Resultat, beide müßten gleichzeitig entstanden sein. Lefèvre-Pontalis, der ebenfalls nur von der Technik spricht, betont aber ihre Verschiedenheit und kommt infolgedessen zu dem umgekehrten Schluß. Wenn man die Dinge allein von dieser Seite her betrachten wollte, müßte man Ramée recht geben, denn die Technik ist nur scheinbar in beiden Teilen eine andere, indem sie in Wahrheit den verschiedenen Zwecken entsprechend gestaltet ist. Die Mauern der Confessio (Abb. 15, auf der linken Seite) sind im „petit appareil allongé“ ausgeführt, die ihr gegenüberliegenden Pfeiler (rechts auf unserer Abb.) aber im „moyen appareil“, weil in der ausgedehnten Wand der Druck sich leichter verteilen konnte, die Pfeiler aber eine konzentriertere Widerstandskraft entwickeln mußten. Das ergibt sich aus

dem Umstande, daß der „moyen appareil“ sich auch schon an den Pilastern, die jener Wand vorgelegt sind, findet<sup>2)</sup> und sich hier unzweifelhaft als gleichzeitig mit dem „appareil allongé“ erweist, zumal dieser wiederum seinerseits in den Mauerzügen des Umgangs und den unteren Wänden der einzig zugänglichen Kapelle auf der Nordseite erscheint. Ramée hatte also alle Berechtigung,

(1) Cf. Crosnier im Bulletin Monumental 1856. D. Ramée, ebendort 1860. L. Maitre in den Mém. de la Soc. hist. et arch. de l'Orléannais 1902. Lefèvre-Pontalis, ebenda 1905 oder Bulletin Monumental 1904. Letzterer sagt vom Umgang: „Avant la reconstruction de l'église haute consacrée en 1029, on entoura le chevet d'un déambulatoire et de cinq chapelles rayonnantes.“ Ganz klar ist das nicht, denn was ist „avant“?

(2) Besonders ist dies an dem südlichen Pilaster der Fall, wie man auf der beigegebenen Abbildung deutlich wird erkennen können; der genaue Verband mit der Mauer schließt eine spätere Hinzufügung aus (gleich links am Rande der Abbildung).

die Identität der Profile auf beiden Seiten als wirksame Argumente ins Feld zu führen. Die ganze Sachlage bekommt aber ein anderes Aussehen, wenn man den Grundriß aufmerksam studiert: man wird dann sofort erkennen, wie die Pfeilerachsen der Krypta mehr und mehr in der Richtung von Osten nach Westen auseinanderlaufen, um die Confessio an ihren Endpunkten zu erreichen. Es kann nicht gut zweifelhaft sein, daß hier zeitlich verschiedene Pläne miteinander verbunden sind und die Confessio wirklich einen älteren Bestandteil darstellt, der später die Krypta angefügt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurden die Breitendimensionen der alten Grabkammer beibehalten, ihre ganze Ostwand aber wird wahrscheinlich neu aufgeführt oder doch zum mindesten neu verkleidet sein.

Eine solche Feststellung ist für die Kritik der ganzen Anlage von entscheidendem Werte, denn da die eigentliche Krypta der jüngere Teil ist, wird man mit ihrem Alter nicht zu hoch hinaufrücken dürfen. Es ist unwahrscheinlich, daß man in ihr einen karolingischen Bau vor sich hat, und man wird um so weniger daran glauben können, wenn man Helgaldus von Fleury berichten hört, König Robert habe dem heiligen Anianus ein neues Kloster von Grund auf erbaut mit der Absicht es besser zu machen als das alte, indem er seinen Architekten ein besonderes Vorbild für den Chorbau empfahl<sup>1)</sup>. Eine ganze Reihe von sehr sicheren Argumenten wäre nötig, um trotzdem die Entstehung der Krypta im 9. Jahrhundert auch nur als möglich erscheinen zu lassen. Die Gründe, die Ramée dafür vorbrachte, können indes einen solchen Wert keineswegs beanspruchen. Er nannte den „appareil allongé“, der sich jedoch in Tournus im Beginn des 11. Jahrhunderts findet, und dies ist gerade das beste Beispiel, das überhaupt für ihn namhaft gemacht werden kann. Weiter ist die Verwendung von Ziegeln, die er anführte, ebensogut nach wie vor dem Jahre 1000 anzutreffen, wie ich schon oben erwähnte. Sein letztes Argument hielt



Abb. 17. Orléans, St. Aignan. Kapitell aus der Krypta. 11. Jahrhundert. Nach D. Ramée.

er selbst für das beste, es ist jedoch noch weniger beweiskräftig als die anderen, denn jenes besondere Profil der Deckplatten, das entsteht, wenn aus der einfachen Schräge noch ein oder zwei übereinanderliegende Platten herausgearbeitet werden (Abb. 17, über dem Kapitell), ist überhaupt an keinem einzigen, wirklich sicheren Bau aus karolingischer Zeit nachzuweisen. Ramée nannte zwar als Beispiel aus dem eben besprochenen Caveau St. Lubin in Chartres ein Pfeilergesims, doch glaube ich dessen spätere Entstehung unter Fulbert dargelegt zu haben<sup>2)</sup>. Dagegen hat schon v. Bezold auf ein spätes Beispiel in Montmajour aufmerksam gemacht<sup>3)</sup>, und ich

(1) Helgaldi Floriacensis Monachi Epitoma Vitae regis Roberti, bei Bouquet X, p. 110: „Praeterea construxit a novo in urbe Aureliana Monasterium Sancti Aniani . . . domnum Domini super eum in melius construere coepit“.

(2) Das von Ramée genannte Gesims findet sich an dem an die römische Mauer auf der Südseite angebrachten Pilaster.

(3) Im Zentralblatt der Bauverwaltung 1886, p. 155.

kann im Anschluß daran die Profile der Krypta von Tournus nennen und ebenso ein Kapitell in Bernay<sup>1)</sup>. Die Dekoration der Kapitelle (Abb. 17) selbst wird niemand als karolingisch ansehen wollen, im Gegenteil zeigt ein Vergleich mit denen von Lorsch, wie weit hier bereits wieder jene Renaissance des 9. Jahrhunderts entfernt liegt. Ramée mußte sich in diesem Punkte täuschen und deshalb zu falschen Schlüssen kommen, weil er noch die Kapitelle von St. Benoît-sur-Loire, die erst Arbeiten des 12. Jahrhunderts sind, und mit ihnen andere derselben Zeit, für Werke des beginnenden 11. Jahrhunderts hielt. Fast alles also, was man für einen karolingischen Ursprung unseres Umgangs hat geltend machen wollen, weist vielmehr in eine jüngere Zeit und kann nur das bestätigen, was an sich schon am wahrscheinlichsten erschien: hier den Bau König Roberts zu erkennen.

Die Kathedrale von Auxerre besitzt in ihrer Krypta einen Umgang, der höchstwahrscheinlich aus der Zeit des Bischofs Hugo von Châlons stammt und somit gegen 1030 entstanden ist<sup>2)</sup>.

Damit glaube ich alle nachweisbaren frühen Beispiele genannt zu haben, die ich jetzt zum Schluß dieses Abschnittes in einer chronologisch geordneten Liste zur besseren Übersicht vereinigen will. In dieser stehen in der ersten Reihe die Daten des Baubeginns, in der zweiten die der Weihe oder Vollendung. Diejenigen von ihnen, die wirklich sicher feststehen, sind durch fetteren Druck hervorgehoben.

<b>997—1015</b>	Tours . . . . .	St. Martin.
1000	Clermont-Ferrand	Kathedrale.
<b>1010—1029</b>	Orléans . . . . .	St. Aignan.
<b>1020—1024</b>	Chartres . . . . .	Kathedrale, Krypta.
1030	Auxerre . . . . .	Kathedrale, Krypta.
1050	Le Mans . . . . .	Notre-Dame-de-la-Couture.
<hr/>		
1052	Vignory . . . . .	St. Etienne (gänzlich einflußlose Kopie der Kathedrale von Chartres).
<b>1070/73</b>	Canterbury . . . . .	St. Augustin (Ausgrabungen).
1080	St. Savin.	
1090	Le Mans . . . . .	St. Julien-du-Pré.
1090	Tournus . . . . .	St. Philibert, Krypta.
1095	Cluny (allein der Chor!).	
1096	Toulouse . . . . .	St. Sernin (der Chor noch kaum fertig).
1096	Poitiers . . . . .	St. Jean-de-Montierneuf.
1097	Nevers . . . . .	St. Etienne.
1099	Poitiers . . . . .	Ste. Radegonde <sup>3)</sup> .

(1) Für Tournus vergleiche man meinen Artikel im Cicerone, Heft 16 laufenden Jahrgangs. Von dem Kapitell in Bernay ist eine Abbildung im Congrès Archéologique, Caen 1908, p. 608.

(2) Siehe den Plan im Congrès Archéologique, Avallon 1907, p. 172. Die Quellen finden sich in der genannten Sammlung von Mortet, p. 92. Daß das Datum von 1030 auf den heutigen Bau zu beziehen sei, kann ich nicht beweisen, aber auch nicht das Gegenteil, obwohl ich einiges Mißtrauen habe.

(3) Man wird sich vielleicht wundern, unter den Bauten aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts nicht auch St. Martial in Limoges zu finden, ich kann jedoch die Anschauungen von Charles de Lasteyrie nicht teilen. Cf. Ch. de Lasteyrie, St. Martial de Limoges, p. 295.

(Fortsetzung „Entwicklungsfragen“ folgt.)

# MISZELLEN .....

## CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DU PEINTRE SUTTERMANS.

Avec deux reproductions sur une planche.

Je me permets de développer dans les lignes suivantes deux points sur lesquels n'a pu insister suffisamment la monographie (provisoire) que je viens de consacrer au portraitiste attiré des Médicis au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>). J'espère amplifier bientôt cet essai, en l'illustrant plus complètement. Grâce à la Mostra del Ritratto italiano organisée à Florence en 1911, l'heure de la réhabilitation a sonné pour Juste Suttermans. En même temps que G. B. Gaulli (Il Baciccio), Carlo Maratta, Fra Vittore Ghislandi, — notre Anversois émigré à la cour de Toscane, commémoré par des pièces de choix dans cette rétrospective réussie, a repris place au soleil de l'Art! La production de sa longue carrière (1597—1681) constitue un document iconographique de tout premier ordre auquel il faudrait rendre l'hommage qu'il mérite.



Les tableaux religieux de Juste Suttermans représentent une des faces les plus intéressantes de son talent. Il nous a laissés, soit des images isolées de saintes (ce sont en réalité des princesses et grandes dames en Madeleine, en sainte Marguerite, en sainte Hélène... assimilables aux Diane, Flore ou Vénus pompeuses des salons de Versailles et de Hampton-Court) soit des groupes religieux, dont je veux parler brièvement ici. La Sainte Famille du Palais Pitti, — la Vierge apprenant à lire à l'Enfant debout devant elle, à l'arrière-plan saint Joseph —, sous les traits de Victoire de la Rovère, épouse de Ferdinand II, son fils Cosme III enfant, et un maître de chapelle de la duchesse, en offre le parfait exemple, assez analogue évidemment aux compositions religieuses de Van Dyck: beaucoup de maniérisme et peu de ferveur. J'ai entendu citer d'autres oeuvres du peintre, également conformes à cette mode du déguisement pieux; mais en dehors des effigies allégoriques particulières auxquelles je faisais allusion, je n'en ai découvert nulle trace. Sous l'étiquette de notre Justus se trouve à la galerie Corsini, à Florence (salle IV, No. 161) une Vierge avec l'Enfant et un ange en adoration, groupe élégant, moelleux et presque douceâtre, que je crois utile de reproduire (Pl. 82), à cause de son

(1) Pierre Bautier, Juste Suttermans, peintre des Médicis. Collection des grands artistes des Pays-Bas (Bruxelles, Van Oest, 1912.

rapport d'identité, absolu cette fois, vis-à-vis de Van Dyck. C'est une transposition exacte — en sens opposé (peut-être donc d'après la gravure) — d'une oeuvre donnée en deux exemplaires dans le catalogue du génial Anversois<sup>1</sup>), avec l'intitulé *Mariage mystique de sainte Catherine*, — correct, car l'Ange paraît bien féminin quant aux traits du visage et à la coiffure; il porte en outre la palme du martyr. La Madone, si distinguée, semble calquée sur celle du Repos dans la fuite en Egypte (Pinacothèque de Munich). Ces deux Van Dyck authentiques sont:

1. A Chicago, dans la collection A. Sprague (autrefois Sedelmeyer à Paris) Provient sans doute du Palais Durazzo à Gènes.

2. A Londres, chez le duc de Westminster (Grosvenor-house) répétition libre du précédent. De la main du maître; encore que lui-même à un moment donné ait prétendu le contraire, ainsi qu'en témoignent les curieuses lettres publiées par W. H. Carpenter<sup>2</sup>). „La petite offrande que j'ay envoyée à V. E. (cadeau de nouvel an 1632 au roi Charles I) écrit Sir Balthasar Gerbier, ay acheptée pour originale; pour telle la reconnoissent tous les paires. Le Sr Rubens quy est le maistre en ce Pais la cognoist pour estre de la main de Van Dyck... Estant la mesme que l'Infante (Isabelle) avoit fait mettre à la Chapelle de la Roynne Mere (Marie de Médicis) quand elle estoit en sa Court.“

La comparaison de ces tableaux avec le nôtre n'a pas besoin de commentaire. Dans le bambino joufflu, très italien, se constatent seulement des variantes légères. Il convient d'admettre que l'oeuvre aurait été exécutée par Suttermans „d'après Van Dyck“ (On a parfois raisonné de la sorte: à la National Gallery d'Edimbourg, le portrait d'Ambroise Spinola en demi-figure, qui porte le nom de Suttermans, s'affirme un dérivé direct de Van Dyck; aussi dans la collection Somzée jadis à Bruxelles, No. 588. Béatrice de Cusance, princesse de Cantecroix). J'estimerais cependant plus volontiers que Suttermans n'a rien à voir dans le cas qui nous occupe. Considérons la Vierge et l'Enfant avec un Ange en adoration comme un travail issu de l'atelier de Van Dyck, reflet atténué d'un éclatant panneau qui remonte au séjour génois du pittore cavalieresco. La Madone en question demeure l'une des plus

(1) Van Dyck, *Klassiker der Kunst*; p. 80 et 81 (Stuttgart, Leipzig 1909).

(2) W. Hookham Carpenter, *Pictorial Notices. Memoir of Sir Anthony Van Dyck*; p. 58 (Londres 1844).

séduisantes choses parmi l'encombrement vétuste et poussiéreux des appartements du Lungarno Corsini.

Le magnifique ouvrage de M. A. Venturi (La R. Galleria Estense in Modena<sup>1)</sup>) analyse en détail les extraits d'archives relatifs aux divers voyages du peintre des Médicis dans la principauté. Son talent y était hautement prisé; l'énumération des besognes dont il fut chargé prouve sa faveur auprès de la famille d'Este. Je rappelle, entre les plus instructives mentions:

1. L'envoi à Rome — consigné par M. Marcel Reymond<sup>2)</sup> — de trois portraits du duc François I de face et de profil, „mano di Suttermanno“, destinés à la confection par le chevalier Bernin au buste emphatique que conserve le Musée de Modène. Songez aux trois Richelieu de Philippe de Champaigne, aux trois Charles I de Van Dyck, exécutés dans une intention identique.

2. La série des „princesses nubiles“ de la Sérénissime Maison d'Este, flattées délicatement par l'habile pinceau de notre portraitiste, — que le duc de Modène envoya au cardinal Mazarin dans l'espoir téméraire d'engager le jeune Louis XIV à conclure mariage de ce côté... J'ai ajouté à cela un unique renseignement; le portrait d'une princesse d'Este, par Suttermans, en riche costume, avec des rubans roses, a passé en vente à Londres chez Christie (le 23 juillet 1900, No. 23; le 19 avril 1902, No. 124).

Les inventaires anciens<sup>3)</sup> signalent de nombreux portraits émanés du fécond „Monsu Guisto“, notamment à la résidence de Sassuolo, actuellement dépouillée de son contenu. Rien ne subsiste de l'activité brillante déployée par notre artiste à la cour de Modène, — hormis quelques toiles archimédiocres reléguées dans les magasins de la galerie, lointaines répliques dûes vraisemblablement à Giovanni Van Gelder, neveu et imitateur de Suttermans.

Lors d'une récente visite à Modène, j'avais été attiré par un ravissant morceau anonyme, accroché sans numéro: le portrait d'un jeune homme, jusqu'aux genoux, revêtu d'une superbe armure barrée d'une écharpe bleue; la fraîche carnation ressort admirablement dans la perruque grise bien fournie qui couvre les épaules; son attitude est pleine d'aisance et de noblesse, il tient la main droite à la banche, la gauche au pommeau de l'épée. D'abord je croyais reconnaître la facture

(1) Modène 1882.

(2) Le Bernin, Les Maîtres de l'Art; p. 109 (Paris. s. d.).

(3) G. Campori, Raccolta di cataloghi ed inventari inediti (Modène 1870).

de Justus, — la miroitante cuirasse et la souple écharpe de soie en sautoir étant caractéristiques de ses multiples portraits, desquels le modèle reste le charmant petit Christian de Danemark aux cheveux bouclés du Palais Pitti, tant loué par les visiteurs de Florence. Je commandai une photographie de ce joli tableau (Pl. 82) et je suis heureux d'en animer mes réflexions en marge de Suttermans, mais l'attribution que je proposais ne saurait décidément être maintenue. L'armure, traitée avec moins de minutie que notre peintre n'en montre habituellement, se rattache davantage à la technique quasi „abrégée“ d'un Velasquez. (La Pinacothèque de Modène révèle, on le sait, un chef-d'oeuvre éblouissant du maître espagnol: le François I d'Este, exécuté à Madrid en 1638). Je pense que notre jeune homme se situe à un moment plus tardif que le dernier séjour de Suttermans à Modène (1656). Mes recherches ne m'autorisent point à identifier formellement le prince dont il s'agit. Quant à l'auteur, je suggère timidement Mignard. Le fameux peintre français portait, comme Suttermans, les membres de la famille d'Este. Certaines oeuvres proches de son style figuraient à l'Exposition florentine de 1911. Nous regrettons que l'anonyme du Musée de Modène n'y ait pas été placé; il eût avoisiné honorablement Pompeo Gasparini, marchand de Lucques, avec les attributs de l'Été (au Dr. Enrico Pellegrini, Borgo a Mozzano) et d'autres effigies apparentées au genre de Mignard puis de Hyacinthe Rigaud. — Je m'avoue incapable, éliminant Suttermans, d'aboutir à une solution satisfaisante; et je sou mets le problème aux érudits lecteurs des „Monatshefte“.

J'espère que ces notes modestes — double contribution, mais en somme négative! — inciteront quelque amateur à se tourner vers l'étude approfondie d'un grand Flamand du XVII<sup>e</sup> siècle, injustement oublié. Pierre Bautier.

## EIN BILD DES UTRECHTER MALERS LUEMEN VAN PORTENGEN.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

In der Liste der Maler, welche im Jahre 1638 in Utrecht in die St. Lukas-Akademie eingetreten sind, befindet sich der Eintrag: „Noch ontfangen den 19 Mey van Sr Luemen van Portengen tot voldoeninge van syn volle gildt, mits hij het leerkindsgeldt gekort heeft, der somma van — — IIII gl X st.“ Der gleiche Name erscheint

bereits ein Jahr früher in dem Bilderverzeichnis des St. Hiobs-Gasthauses. Unter Nr. 2 dieser Liste steht: 1637 Luemen Portengen „Slapende Venus“. Von diesem Bilde hören wir dann noch einmal im Jahre 1811 beim Verkauf der Gemäldesammlung des St. Hiobs-Gasthauses.<sup>1)</sup> Das ist das urkundliche Material, welches uns für Luemen van Portengen gegeben ist. Ein Bild des Künstlers scheint der neueren Forschung nicht bekannt geworden zu sein. Wursbach verzeichnet in seinem niederländischen Künstlerlexikon nur unter dem Pieter van Portengen gewidmeten Abschnitt die Tatsache, daß 1638 ein Luemen Portengen in Utrecht genannt wird. Meine persönlichen Anfragen hinsichtlich des Bekanntseins eines Bildes von Luemen Portengen wurden negativ beschieden. Im Nachfolgenden gebe ich nun eine kurze Notiz über ein signiertes Bild des Künstlers, welches ich in italienischem Privatbesitz<sup>2)</sup> angetroffen habe. Die Abbildung auf Tafel 83 enthebt mich einer eingehenden Beschreibung der dargestellten musizierenden Gesellschaft. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und mißt 173 : 136 cm. Der Erhaltungszustand ist vorzüglich. In der rechten oberen Bildecke steht die Bezeichnung: L portengen.

Werfen wir einen Blick auf die um den Tisch gruppierte singende und musizierende Gesellschaft, auf ihre Kostüme, ihre Federnhüte und die Behandlung von Licht und Schatten, so werden wir in den Kreis von Holländern geführt, welcher in Utrecht seinen mit Caravaggio engverbundenen Stil pflegte. Die Darstellung dieses Konzertes erinnert uns an den durch Honthorst verbreiteten Typus der spielenden und musizierenden Gesellschaft.<sup>3)</sup> Die „Tischgesellschaft“ und die „Wahrsagerin“ in Florenz (Uffizien) mag man zum Vergleich heranziehen und in Bildern wie dem „Verlorenen Sohn“ in München (Pinakothek) oder dem „Galan und der Gitarrespielerin“ der Steengrachtgalerie im Haag haben wir den Prototyp für unser Bild zu suchen. Besonders die vom Rücken gesehene Figur des Cellospielers links erinnert an ganz entsprechende Silhouetten in den Bildern des Gherardo delle notti. Der Kleidausschnitt mit der Sichtbarmachung der Büste an der Sängerin links ist auf dem Haager Bild ganz

(1) Mr. S. Müller Fs.: De Utrechtsche Archieven. Utrecht 1880, vergl. pag 123, 124, 134, 137.

(2) Für die gütige Erlaubnis der photographischen Aufnahme und der Publikation des Bildes sage ich dem Besitzer, Herrn Commandatore Leo S. Olschki (Florenz) ergebenen Dank.

(3) Wie weit die im Nachfolgenden genannten Bilder, welche unter Honthorsts Namen gehen, eigenhändig sind, lasse ich unentschieden, da es hier ja nur auf den Typ Honthorst ankommt und eine reinliche Scheidung der Honthorst-Bilder heute noch nicht vollzogen ist.

ähnlich. Der Sängerin vorne rechts ist das Obergewand geöffnet und das Unterkleid fällt über den Arm, daß Schulter und Nacken entblößt werden. Dieses Motiv, dem italienischen Kunstkreis entstammend, ist von italienisierenden Niederländern immer gern angewendet worden. Gewollte Drapierung ist ja durchaus im Sinne der Utrechter Schule. Es braucht nicht daran erinnert zu werden, daß in Utrecht — im Gegensatz zu dem schlichten nationalen Element von Haarlem — kostümlische Drapierung, Pose, Zurechtmachung herrscht. Moreelse malt die Herzogin von Rohan mit ihrem Kinde als Venus und Amor und andere Frauen seiner Zeit wandelt er in Schäferinnen mit Hirtenstab in der Hand und mit Blumen im Haar. Der auf unserem Bilde rechts hinten auftauchende Violinist entstammt dem Geiste dieser idealisierenden und schäferhaften Richtung.

Es wäre sehr gewagt, auf Grund der verschiedenen Anklänge aus diesem einen Bilde ein bestimmtes Schulverhältnis zu Honthorst oder Moreelse konstruieren zu wollen. Ich will vielmehr versuchen die Eigenart dieses Werkes kurz zu skizzieren; denn wenn es auch in seinen Grundtendenzen fest in der Utrechter Malerei verankert ist, so trägt es doch einen durchaus persönlichen Charakter. Von Honthorst stammt gewissermaßen nur das Gerüste. Schon die Anordnung der Figuren ist viel nüchterner und die Raumauffassung ist eine wesentlich andere. Die en-face gesehene Frau ist gleichsam als Halbfigur auf die Tischplatte gesetzt. Sie, und noch weniger ihre Hintermänner, haben genug Raum sich zu bewegen. Der zweite Sänger preßt sich neben der rechts sitzenden Sängerin durch und gar der Violinist taucht schattenhaft-unkörperlich im Hintergrund auf. Den hintereinander gestellten Figuren mangelt die räumliche Kontinuität. Hiermit im Zusammenhang steht eine starke Plastik der Hauptfiguren, besonders der beiden Sängerinnen. Der Profil-Kopf, Hals und Arme der vorne sitzenden Frau heben sich hart vom dunklen Mantel des Partners ab. Ähnlich feste Silhouetten sind für alle Figuren gefunden und diese heben sich von dem graugrünlischen, keine Tiefen-Illusion schaffenden Grunde wie im Relief gearbeitet heraus. Es ist eine ganz ähnliche Erscheinung, wie sie Voß an dem Honthorst-Schüler Stomer beobachtete.<sup>1)</sup> Er sagt von Stomers Kompositions-Schema, daß es „sich dem Relief-Stile stark nähert, insofern es sich nicht der gesamten Tiefe des Raumes bedient, sondern die Figuren in eine Ebene stellt,

(1) Vergl. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, S. 97 ff. Hermann Voß: „Charakterköpfe des Seicento“.

parallel zum Bildrande . . . .“ Was aber Portengen noch weiter von Honthorst abrückt als Stomer, das ist eine gewisse Nüchternheit der Linie und der Modellierung und eine gewisse Kühle im Kolorit. Schaut man den Cellospieler links auf seinen Umriß hin an, so wird man einen Mangel an Ausdruckskraft verspüren, wenn man etwa an Honthorsts „Galan“ der Steengrachtgalerie oder an den „Verlorenen Sohn“ in München denkt. Die geistreiche Belebung durch Lichteinfälle weicht bei Portengen einem gleichförmigen Durchlaufen des Konturs. An den anderen Figuren läßt sich durchaus die gleiche Beobachtung machen; etwa am Brustausschnitt der en-face sitzenden Sängerin oder am Umriß des Unterkleides der anderen Frau. In der Modellierung der Falten herrscht bei Honthorst wie auch bei Stomer oder dem flotten Baburen<sup>1)</sup> eine kräftige Angabe der hellen und dunklen Partien; Portengen kennt die malerische Modellierung nicht. Seine Stoffe liegen glatt, in wenigen Falten, oder wenn sich stärkeres Gefält ergibt wie am Kleid der rechten Sängerin, so sind die Gräte und Höhlungen der Falten mit zeichnerischer Feinheit gegeben. Was die erwähnte Kühle der Farben betrifft, so ist sie besonders empfindsam in dem Inkarnat der Büste der Frau links und am Hals und auf der Schulter der Frau rechts, wo stark weißliche Töne herrschen. Das Unterkleid der rechten Sängerin ist wieder weiß; darüber fällt das Gewand in kaltem feinem Blau. Im Haar sitzen vielfarbige Federn. Auf dem Antlitz der anderen Sängerin treten wärmere gelbrötliche Töne auf. Auf den Lippen sitzt Zinnober. Die Tischdecke ist grün. Im Cellospieler links und in den Köpfen der Männer finden sich goldgelbe und braune Farben, die zu den kalten Tönen der vorderen Frauenfiguren kontrastieren. Doch ist auch in diesen Partien keine besondere Tiefe des Tones erstrebt. Der Auftrag der Farbe ist durchweg dünn.

(1) Abbildungen in Nr. 3 dieser Zeitschrift.

Erinnern wir uns noch einmal daran, daß Portengen das Bild einer schlafenden Venus gemalt hat. Damit ist seine enge Beziehung zu den italienischen Vorbildern angedeutet. Vielleicht gehen wir in der Vorstellung seiner Auffassung nicht ganz irr, wenn wir sehen, wie sich Moreelse mit mythologisch-arkadischen Themen abfand. Wenigstens dürfte der „Liebesgarten“ in der Petersburger Eremitage zeigen, wie ein verwandter italienisch geschulter Utrechter Meister Akte malte. Freilich ist dieses Bild wesentlich früher — es soll das Datum 1602 tragen — aber es ergibt sich ein gewisser zwangloser Anschluß an Portengen, wenn wir die stark ausgebildete Plastik dieser nackten Figuren wahrnehmen; auch ist hier die auffallende Kompositionsweise gegeben: daß die ganze figürliche Hauptszene in die vordere Bildebene gelegt ist, wogegen die große Landschaft dahinter nur als Grund wirkt und die darin vorkommenden Figuren sich ganz schemenhaft zu den vorderen verhalten. Die Figuren sind alle auf eine ganz scharf gezeichnete Silhouette berechnet und wirken im einzelnen wieder reliefartig auf der für sie geschaffenen Folie. Gerade diese Eigenschaften haben wir an unserem Portengen-Bilde hervorgehoben. Ist es auch wesentlich später, so scheint es doch von dieser früheren Richtung nicht zu trennen. Das Todesjahr Moreelses ist das Jahr des Akademieintrittes für Portengen. Vielleicht war er doch sein Schüler, wie das für den Pieter van Portengen bezeugt ist. — Jedenfalls ist der Anschluß an italienische Vorbilder bei Luemen ein enger — was besonders aus der farbigen Haltung der musizierenden Gesellschaft hervorgeht.

Vielleicht gelingt es auf Grund dieser signierten Arbeit weitere Werke Portengens namhaft zu machen und so das Bild des unbekanntenen Meisters in schärferem Lichte herauszuarbeiten.

Erwin Rosenthal.

# REZENSIONEN .....

## NEUE BAROCCI-LITERATUR

WALTER FRIEDLÄNDER, Das Kasino Pius IV. (Kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom Kgl. Preuß. Historischen Institut in Rom. Band III.) Leipzig 1912. Verlag von Karl W. Hiersemann.

RUDOLF HEINRICH KROMMES, Studien zu Federigo Barocci. (Beiträge z. Kunstgeschichte, neue Folge XXXVIII.) Leipzig 1912. Verlag von E. A. Seemann.

Zwei Bücher liegen vor, die das neuerwachte Interesse für den Landsmann Raffaels bezeugen, ungleich in der äußeren Erscheinung und in der Abgrenzung der Aufgabe, aber in vielen Dingen sich berührend und einander ergänzend. Die stattliche, mit ausgezeichneten Lichtdrucken und Autotypen im Text ausgestattete Publikation Walter Friedländers hat außer dem Vorteil des reichen Abbildungsmaterials die bessere Rundung des Themas voraus; was an dem Krommesschen Buch interessiert, ist mehr der Versuch verschiedene strittige Einzelfragen der Lösung zuzuführen, neue Tatsachen und Anregungen zu bringen als die Disposition des Ganzen, die die ungeübte Hand des Anfängers allsudeutlich verrät.

Friedländers Studien gingen, wie das Vorwort betont, von den Frühwerken Baroccis in der Villa Pia aus; „die Untersuchung der Villa selbst und ihrer künstlerischen Ausstattung sollte gewissermaßen nur den Rahmen der Arbeit abgeben“. Der Verfasser sah aber bald ein, daß eine ausgiebigere Behandlung des Rahmens auch für die Malereien von größter Wichtigkeit sein würde, abgesehen von dem Interesse, das die Villa wegen ihrer Stellung in der Architektur- und Dekorationsgeschichte des Cinquecento verdient. Die Programm-erweiterung ist um so dankenswerter, als von der Villa Pia eine für moderne Anforderungen brauchbare Aufnahme nicht existiert; die bisherige Betrachtung stützte sich fast ausschließlich auf das 1831 erschienene Tafelwerk von Bouchet und einige Blätter bei Letarouilly.

Dem Gegenstand entsprechend zerfällt das Buch in 3 Hauptteile: die Architektur, die Deckendekoration und die Fresken Baroccis. Die Besprechung des Architektonischen gab Veranlassung die Frage des Verhältnisses zur Antike zu prüfen, wobei die Behauptung Venutis (1766), die Villa sei nach einem bestimmten antiken Vorteil kopiert, ab-

gewiesen wird, während Entlehnungen im einzelnen zugegeben werden, u. a. für das Mosaik der Torgebäude, das durch antike Malereien in SS. Giovanni e Paolo angeregt zu sein scheint. Außer einer gründlichen und vielfach feineres Verständnis verratenden Analyse des Baues enthält der erste Teil noch einiges Wertvolle über Pirro Ligorio, den Architekten der Villa, dessen antiquarischen Kenntnissen sie die überraschende Fülle des Dekorativen verdankt, das in geistreicher Umsetzung den verschiedensten antiken Monumenten: Baulichkeiten, Wandmalereien, Sarkophogen u. a. nachgebildet ist.

Das zweite Kapitel gibt zunächst einen Überblick über die Deckenbehandlung der Renaissance, im besonderen mit Rücksicht auf das Spiegelgewölbe, das in der Villa vorherrscht, und entwirft von den Decken der einzelnen Zimmer ein genaues, durch die vorzüglichen Tafeln belebtes Bild. Das erste Zimmer ist das künstlerisch bedeutsamste; nicht nur das Mittelbild der Decke, sondern auch die hauptsächlichsten der in den Ecken angebrachten „Virtù“ und nach Friedländers Vermutung die Gesamtdisposition gehen auf Federigo Barocci zurück. Im zweiten Zimmer rührt das Mittelbild der Decke, die Verkündigung, wieder von Barocci her; die Deckenkomposition im ganzen verrät eine vorgeschrittenere, ins Barocke hinüberweisende Tendenz. Verglichen mit diesen beiden Haupträumen treten die übrigen Zimmer sehr zurück; am namhaftesten sind die von Santi di Tito und Federigo Zuccari dekorierten Gemächer. Eine völlig befriedigende Unterscheidung der Hände ist in diesen Partien mit Hilfe der Dokumente nicht möglich gewesen. Merkwürdig ist es, daß die (von Friedländer allzu sehr vernachlässigte) Beschreibung in Vasaris Vito des Taddeo Zuccari so wenig für den heutigen Zustand paßt. Besonders die „alcune storie“, mit denen Federigo Zuccari nach Vasaris Urteil alle anderen übertraf, ferner die beiden Fresken von Orazio Sannacchini und Lorenzo Costa (den letzteren nennen auch die Urkunden) bleiben für uns unklar. Offenbar haben spätere Restaurationen, von denen besonders um 1591—92 die Rede ist, manches verändert. Mit Friedländer (der hierin auf Taja zu fußen scheint) anzunehmen, daß Vasari nicht nach eigener Anschauung über die Villa berichte, halte ich jedenfalls für durchaus unnötig; alle äußere und innere Wahrscheinlichkeit spricht entschieden dagegen.

Der dritte Teil der Arbeit ist ganz der Frühzeit



Federigo Baroccis gewidmet. Das Thema ist seit der Monographie Schmarsows recht eigentlich in Fluß gekommen und verdient das ihm gewidmete Interesse. Im Gegensatz zu Bellori und zu Schmarsow, die den entscheidenden Einfluß Correggios erst nach dem Martyrium des hl. Sebastian einsetzen lassen, will ihn Friedländer schon in diesem Altarbild wahrnehmen. Es ist die eigentümliche Rückenfigur des Bogenschützen, die er auf das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia (Parma, Pinakothek) zurückführt; die Ähnlichkeit ist in der Tat auffallend und wird auch von Krommes hervorgehoben. Trotzdem möchte ich mit Schmarsow daran festhalten, daß die bestimmenden Einflüsse damals noch die römischen waren. Gegenüber der vielleicht correngesken Abstammung des Bogenschützen ist z. B. schon der ihm kompositionell korrespondierende Richter von Battista Franco übernommen, dessen Anbetung der Könige in der Sakristei des Doms von Urbino (die Barocci zweifellos kannte) den Joseph in genau der gleichen Pose bringt. Da Franco als der Lehrer Baroccis überliefert ist, so geht es m. E. nicht an ihn so stark beiseite zu schieben wie der Verfasser hier versucht. Bei den Gestalten der V.,irtù“ im Kasino Pius IV. konstatiert auch Friedländer, daß von Einflüssen Correggios nicht die Rede sein kann, aber ebensowenig vermag ich solche bei den spielenden Putti ebenda zu erkennen, durch die sich Fr. an die Camera di S. Paolo zu Parma gemahnt fühlt. Nur das Mittelbild, die hl. Familie, scheint wirklich eine gewisse Verwandtschaft mit Correggio zu besitzen, obgleich greifbare Beziehungen auch hier kaum vorhanden sind. Die Neigung, die Figuren diagonal in den Raum zu stellen, die nun für ihn so charakteristisch wird, findet sich ebenso wie bei Correggio und sogar noch ähnlicher bei Zuccari vorgebildet, deren Zusammenhang mit Barocci mir viel plausibler scheint als jener mit dem Parmenser Meister, von dem der junge Künstler schwerlich ein einziges originales Werk gesehen hat. In der geringen Berücksichtigung der beiden Landsleute des Künstlers, zumal des Taddeo, von dem Barocci ohne Zweifel wichtige Anregungen erhielt, besteht überhaupt ein Mangel der Fr.schen Arbeit, die sonst in diesen Partien manche scharfsichtige Bemerkung aufweist und das Verdienst hat auf ein von Schmarsow nicht beachtetes Fresko Baroccis unter den Friesdarstellungen im großen Saal des Museo Etrusco aufmerksam zu machen. Erwünscht wäre hier übrigens ein Eingehen auf die von Federigo Zuccari herrührenden Arbeiten des Frieses gewesen, von denen Abb. 34 u. a. die von Cornelis Cort gesto-

chene Szene: Moses und Aron vor Pharao wieder gibt.

Die Arbeit von Krommes verdankt nach Angabe des Vorwortes die Anregung den Vorlesungen und Ratschlägen August Schmarsows, zu dessen Buch sie Ergänzungen und stellenweise Berichtigungen bringen möchte. Dem schon erwähnten etwas losen Aufbau des Buches mich anschließend gehe ich auf die wichtigsten von Krommes berührten oder aufgestellten Fragen ein.

Der erste Punkt betrifft das Geburtsjahr Baroccis, als das K. nicht 1528, sondern mit größerer Wahrscheinlichkeit 1535 ansieht. Das frühere Datum ist nicht sicher beglaubigt, und es hat vom Standpunkte der künstlerischen Entwicklung in der Tat manche Vorzüge, den Künstler erst 1535 geboren zu denken. Vasari konnte auch in der Zeit, als Barocci an den Fresken des Kasino tätig war (1561), schwerlich einen Dreiunddreißigjährigen als „giovane di grande aspettazione“ bezeichnen.

Unglücklicher sind einige Versuche K.s, das Oeuvre des jüngeren Barocci zu bereichern. Ein „noch schüchternes, befangenes Frühwerk“ soll die von Simon de Passe gestochene hl. Familie sein; „die ausdrückliche Angabe: Fred. Barotius Inv. läßt keinen Zweifel an der Urheberschaft Baroccis zu“. Eine unvorsichtige Behauptung, die schon durch die stilistische Prüfung widerlegt wird. Wäre diese hl. Familie wirklich von Barocci, so würde sie eine sklavische Abhängigkeit des Künstlers in seiner frühesten Zeit von Correggio beweisen; ein Vergleich mit der Hauptgruppe der Dresdener Madonna di S. Sebastiano zeigt, woher der von K. auf Raffael zurückgeführte Madonnen-*typ* und die Hand der Madonna in Wahrheit stammt. Bei Correggio ist das eine Knie Mariae höher gestellt; der Nachahmer, dem dies Motiv wegen des starken Gewandeschalles entgangen ist, behielt trotzdem den hohen Sitz des Kindes bei, das nun in der Luft zu schweben scheint. Daß dieser Nachahmer niemals Barocci sein kann, beweisen auch die Nebenfiguren, die nichts von seiner Art haben und weitaus zu schwach für ihn sind. Meines Erachtens stammt die Komposition aus dem Kreise des Carracci; sehr verwandt ist ihr eine von Braun als „A. Carrache“ (397) photographierte Zeichnung der Albertina, die aber nur aus dieser Richtung herrührt.

Einige weitere Madonnen glaubt K. anschließen zu dürfen, u. a. das Bild Nr. 52 der Pinakothek zu Spoleto, das schon Friedländer früher als Barocci aufgeführt hatte (in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon) und das von Schmarsow als Arbeit eines niederländischen Nachahmers angesehen

ward. Schmarsow ist hier völlig im Recht. Hendrik Goltzins gibt die Komposition in dem Stich B. 275 genau wieder und nennt, ebenso wie in den eng verwandten Madonnenkompositionen B. 274 und 297, Bart. Spranger als Inventor. Diesmal bestätigt die Stilkritik die Angabe des Stechers, der hier, wo es sich um das Werk eines niederländischen Zeitgenossen von ganz verwandter künstlerischer Richtung handelt, ohnehin mehr Vertrauen verdienen würde als in dem obigen Falle Simon de Passe. Übrigens existiert eine weitere schwächere Replik (jedenfalls Kopie) der Madonna von Spoleto im Museo Borromeo zu Mailand (Sala d' Entrata Nr. 35), und zwar mit dem richtigen Künstlernamen; eine Rötzelzeichnung (Kopie) als „Salviati“ in den Uffizien (Collezione Santarelli Nr. 1081). Nach alledem ist mir unverständlich, wie über das Bild ein solches Hin und Her entstehen konnte (auch der Name des Franc. Vanni wurde noch genannt).

An diese Madonnen und die in einem Stich des Cornelis Bloemaert erhaltene Sa. Conversazione reiht K. eine Judith mit dem Kopf des Holofernes, die heute im Magazin der Uffizien aufbewahrt wird, früher aber einen Ehrenplatz in der Tribuna hatte. Das Bild, über das die beigegebene Abbildung wohlleidend informiert, hat danach wenig von Barocci; es war aber ohne Zweifel verdienstlich auf dies interessante, vorläufig rätselhafte Gemälde aufmerksam zu machen, das schon Lazzari in seiner Guida als Barocci erwähnt.

Eine längere Beschreibung widmet K. den Deckenfresken des Kasinos. In den Zuschreibungen weicht er hier insofern von Friedländer ab, als er alle Tugenden des ersten Zimmers Barocci geben will, was schwerlich richtig ist, wenn auch die Skepsis Friedländers ihrerseits etwas über das Ziel hinausschießt. Die größte Wahrscheinlichkeit möchte auch heute noch die Meinung Chattards haben, der nur die „Immortalitas“ und „Aequitas“ Barocci absprach. Allerdings sind beide so ruiniert, daß eine gewisse Vorsicht sehr am Platze ist. In dem Hinweis auf Correggio als Vorbild trifft sich K. mit Friedländer; von den Tugenden meint er, sie „übersetzten in ihren komplizierten Ansichten und starken Körperdrehungen den Stil der sixtinischen Decke ins Kleine, ins Zierliche, Liebliche“. Mir scheint, von Michelangelo sollte man hier überhaupt ganz absehen.

In zwei weiteren Fragen äußert K. Ansichten, die von denen Schmarsows abweichen. Das als Nr. 45 in der Pinakothek von Urbino aufbewahrte Gemälde der Madonna mit dem kleinen Johannes hält er für das Original der von Matthias Greuter

gestochenen Komposition (wornin ich ihm beistimme) und identifiziert, Bombe folgend, das für Anastagi gemalte Bild (nach Bellori eine Natività) mit der Ruhe auf der Flucht in der vatikanischen Pinakothek. In der letzteren Frage ist jetzt auch Schmarsow, wie aus p. 33 des letzten Bändchens der Handzeichnungen Baroccis (Nr. III) zu ersehen ist, der gleichen Meinung. Bei den zahlreichen Darstellungen der hl. Familie und verwandter Sujets, die weiterhin zusammengestellt sind, muß ein Irrtum berichtigt werden, der wieder der übertriebenen Vertrauensseligkeit graphischen Wiedergaben gegenüber schuldzugeben ist. K. führt unbedenklich ein Blatt der Angelika Kauffmann auf Barocci zurück, wegen der „ausdrücklichen Unterschrift“: Baroccio piux. Wie aber, wenn ein weitaus besserer Stich eines Zeitgenossen Baroccis, des Raphael Guidi, mit genau der gleichen Darstellung und derausdrücklichen Unterschrift: Frances. vanni inv. existiert? Und wenn der Stil und die Komposition diese ältere Zuschreibung unverkennbar bekräftigen? — Damit dürfte zur Beurteilung der Wertes und der Mängel des Krommesschen Buches das Wichtigste angedeutet sein. Manches von Interesse steckt noch in den Zusätzen, die in sehr zufälliger Disposition nacheinander behandeln: die Landschaft bei Barocci, die Radierungen des Künstlers, Dokumente aus den urbinatischen Papieren des Archivio di Stato zu Florenz und Zeichnungen verschiedener Sammlungen. Ich bin nicht in der Lage auf alle diese Punkte einzugehen. Ein bibliographischer Exkurs, der sehr ausführlich ist, aber gerade darum Borghinis Riposo und Bagliones Viten als die beiden ältesten Quellen nach Vasari mit auführen mußte, beschließt die Arbeit.

Hermann Voss.

**ROBERT SCHMIDT, Das Glas. Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1912. Georg Reimer.**

Seit Jahren ist die Keramik das Lieblingskind der kunstgewerbegeschichtlichen Forschung. An die grundlegenden Untersuchungen Justus Brinckmanns und seine mustergültige Zusammenfassung alles bis zum Jahre 1894 Bekannten und Wissenswerten in dem „Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe“ hat eine weitverzweigte Einzelforschung angeknüpft, die während der letzten Jahre die Arbeitskraft vieler Jüngerer vielleicht etwas zu ausschließlich in Anspruch genommen hat.

Das der Keramik an Vielseitigkeit künstlerischer Formmöglichkeiten am nächsten verwandte Gebiet der Glaskunst hat unter dieser einseitigen Bevor-

zung vielleicht am schwersten zu leiden gehabt. Seit Berlings Aufsatz über die sächsischen Hofkellereigläser (1900) ist keine Bearbeitung eines Sondergebietes der alten Hohlglaskunst von Belang erschienen. Pazaureks sich an die Gläserammlung des Nordböhmisches Gewerbemuseums anschließende Betrachtungen (1902) sind trotz zahlreicher Erweiterungen unserer Kenntnisse im einzelnen, doch durch den Sonderzweck seiner Veröffentlichung gebunden und infolgedessen nicht gleichmäßig ausführlich genug. Der letzte ernst zu nehmende Versuch einer ausführlichen Gesamtdarstellung, Edw. Dillon's Glass (London 1907) tut große Gebiete, vor allem das deutsche emaillierte und geschnittene Glas mit wenigen ganz unzulänglichen Bemerkungen ab.

Rob. Schmidt war also, als er sich an das Unternehmen heranwagte, den überaus weitreichenden Stoff neu zu behandeln, wirklich in dem Falle, eine klaffende Lücke unserer kunstgewerbegeschichtlichen Literatur ausfüllen zu müssen. Er hat, um es gleich zu sagen, die ebenso schwierige wie dankbare Aufgabe mit großem Geschick ausgezeichnet gelöst. Auf Jahre hinaus wird sein Buch für jeden, der sich von berufswegen oder als Liebhaber mit altem Glase zu befassen hat, das nächste und unumgängliche Hilfsmittel sein.

Daß die für die Sammlung der Handbücher der kgl. Museen in Berlin geschriebene Darstellung sich an die Gläserammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums anschließt, wird nirgends als beengende Fessel empfunden. Einmal ist diese Sammlung so außerordentlich reichhaltig und vielseitig, daß alle wichtigen Entwicklungsmomente der Geschichte des Hohlglases mit ihr illustriert werden können, weiter aber hat Schmidt von der Möglichkeit, zur Ergänzung und Bereicherung des Bildes den Glasbesitz der italienischen, der Londoner und Pariser Museen, sowie aller bedeutenden — und auch mancher kleinerer — deutschen Sammlungen in Anspruch zu nehmen, den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Wo es geboten erschien konnte auch der Privatbesitz zur Illustration herangezogen werden.

So ist das Buch wirklich ganz das geworden, was man sich hohenhalls von ihm versprechen durfte: nicht nur ein Führer durch die Berliner Glassammlung, sondern ein zuverlässig orientierendes Handbuch über das ganze Gebiet des künstlerischen Hohlglases. Daß die vorhandene Literatur überall benutzt ist, versteht sich von selbst, darüber hinaus aber sind auch viele selbständige Einzelforschungen des Verfassers, die zum Teil in extenso bereits an anderer Stelle veröffentlicht

sind, wie die Aufsätze über „die venezianischen Emailgläser des 15. und 16. Jahrhunderts“ (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1911), über „die Hedwigsgläser und die verwandten fatimidischen Glas- und Kristallschnittarbeiten“ (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. VI (1912), über „die gerissenen und punktierten holländischen Gläser und die verwandten deutschen Arbeiten“ (Cicerone 1911) — zum Teil, wie eine aktenmäßige Geschichte der Brandenburgischen Glashütten, für die Zukunft in Aussicht gestellt werden — in konzentrierter Form in der zusammenfassenden Darstellung des Handbuchs enthalten.

Daß dabei dem deutschen Glase auf allen seinen Entwicklungsstufen der breiteste Raum zugestanden ist, ist nicht nur in der absoluten Bedeutung der deutschen Glaskunst begründet, es erscheint auch wie eine Rechtfertigung gegenüber der summarischen Darstellung gerade dieser Abschnitte in Edw. Dillon's weitverbreitetem Buche.

Gerade hier liegt nun eine besondere Stärke der Schmidtschen Arbeit. In dem Abschnitt über die Heimat der deutschen Emailgläser, bei denen man sich bisher zumeist mit der Aufzählung der landläufigen Typen begnügte, ist endlich einmal mit dem Versuche Ernst gemacht, die Fülle des Überlieferten auf Grund von Beobachtungen der Glasmasse und stilistischer Merkmale aller Art auf die einzelnen Hauptproduktionsgebiete aufzuteilen.

Ebenso ist es in dem Kapitel, das dem deutschen Glaseschnitt gewidmet ist, gelungen, die landschaftlichen Gruppen einleuchtend zu sondern und den persönlichen Stil einzelner bisher kaum oder überhaupt noch nicht beachteter Künstler bestimmt zu charakterisieren.

Gewiß war hier in einem Ansatz noch nicht die ganze Arbeit zu leisten. Aber der wohlgeungene Versuch wird nun gewiß zu weiteren Einzeluntersuchungen anregen, die dann ebenso wie wir es auf dem verwandten Gebiet der Keramik erlebt haben, auch hier sicher noch zu vielen neuen Feststellungen und zu noch eindeutigeren Formulierungen führen werden.

Wie weit Schmidt mit Ausnutzung aller zu Gebote stehenden Hilfsmittel bei dem geschnittenen Glase bereits gekommen ist, mag man beispielsweise ansehen aus der Zuschreibung zweier Deckelpokale in Cassel und Berlin an den bisher nur urkundlich bekannten Frankfurter Glasschneider Joh. Benedikt Hess auf Grund alter Beschreibungen seiner Dekore sowie zweier Deckelgläser im Hohenzollernmuseum und der Berliner Sammlung Schöller an den Warmbrunner Meister Chr. Gottfr. Schneider auf Grund

von Papierabdrücken, die dieser von einer Reihe fertig geschnittener Gläser genommen hat und die Schmidt so glücklich war, im Riesengebirgsmuseum in Hirschberg zu entdecken.

Auf Einzelheiten näher einzugehen, würde eine Nachprüfung aller Angaben auf breiterer Grundlage notwendig machen, als sie mir zurzeit möglich war. Wo ich nach dem Erscheinen des Buches — in Coburg, Nürnberg, Stuttgart, Sigmaringen, Frankfurt a. M., Gotha, Weimar — selbst habe nachprüfen können, habe ich die Zuverlässigkeit der Schmidtschen Angaben durchweg feststellen können.

Nur ein paar Bemerkungen mögen zum Schluß gestattet sein.

1. Seit O. v. Falkes, Behandlung der „Reinhard-Nickel - Hirschvogel - Episode“ in Nürnberg während der 1530er Jahre, hat man sich gewöhnt, die Bezeichnung ihres Unternehmens als der „Kunst der Venedischen Arbeit mit dem Schmelzen und Glaswerk“ auf einen ausschließlich keramischen Betrieb zu beziehen. Auch Schmidt will bis auf weiteres diese Episode „aus der Geschichte der deutschen Gläser ausschalten“.

Nun ist freilich nachgewiesen, daß der Ausdruck „Glaswerk“ gelegentlich auch in der Bedeutung von „glasierte Töpferware“ in den Urkunden vorkommt: trotzdem aber erscheint es doch als überscharf die Doppelbezeichnung „Schmelzen und Glaswerk“<sup>(1)</sup> hier, wo sie noch dazu in der Verbindung mit Venedig auftritt, nicht zum mindesten auch auf Hohlglas in venezianischer Art zu beziehen. Ich bin immer noch davon überzeugt, daß es sich damals in Nürnberg um die Verbindung eines Fayence- und eines Glasbetriebes gehandelt hat.

Das von Schmidt auf S. 106 in dem Abschnitt Venezianisches Glas, „plastische Fadenauflagen“, herangezogene Glas auf dem Porträt des Erhart Svetzer von Georg Pencz vom Jahre 1544 in Berlin ist letzthin von Walter Stengel in seinen „Studien zur Geschichte der deutschen Renaissancefayencen“<sup>(2)</sup> mit einem im Germanischen Nationalmuseum befindlichen, sicher deutschen und allem Anschein

(1) Vgl. dazu: Aus dem Inventar des Andreas Imhof, gestorben 1579, „Geschmelzte Schaaln und Gläser. Item die Magolika, darunter etliche Porcellana, desgleichen sonst alle andere Venedische Schalen auch Schüsseln und Krueg sein zusammen geschätzt worden umb 120 Goldgulden Rhensch.“ Ans. f. Kunde d. Vorst. 1873, Sp. 284.

(2) Mitteilungen des Germ. Nationalmuseums 1912, S. 94 ff. — auch als Sonderdruck erschienen. — Schmidt bemerkt a. a. O. bereits, daß für einige der Gläser mit plastischer Fadenaufgabe „deutsche Provenienz . . . nicht ausgeschlossen sei.“ Außer dem erwähnten Stangenglas kämen hier zunächst vielleicht eine kleine Vase und ein Henkelkrüglein technisch gleicher Qualität aus der Nürnberger Sammlung in Frage.

nach derselben Hütte entstammenden Stangenglas konfrontiert worden. Unter Berücksichtigung der persönlichen Beziehungen, die zwischen Pencz einerseits, Hirschvogel und Nickel andererseits nachweislich bestanden haben (Hampe, Ratsverlässe 2120. 2209 cit. v. Stengel, a. a. O., S. 85), gewinnt das von Pencz gemalte Glas m. E. dokumentarischen Wert für die damalige Nürnberger Hütte — ebenso wie die auf einem anderen Penczschen Gemälde (in Dresden) erscheinende metallisch scharf profilierte Fayencekanne (Abb. 90 bei Stengel a. a. O.) mit kämpfenden grotesken Halb Männern sich wie eine Illustration zu der Neudörferschen Notiz von den „welschen Öfen, Krügen und Bildern auf antiquitetische Art, als wären sie von Metall gossen“, ausnimmt).

Die Zweifel, denen auch Stengel noch bei der Behandlung der Glaskontroverse unterlegen ist, schreiben sich wie es scheint davon her, daß man den Ausdruck „Schmelzen“ auf Emailmalerei beziehen zu müssen geglaubt hat, die so früh in Deutschland freilich nicht nachzuweisen ist. Auch in der hier in Frage kommenden Technik des Aufschmelzens plastischer Fadenglasstreifen auf das fertige Hohlglas aber fände ja der dokumentarische Ausdruck seine volle und wörtliche Rechtfertigung, wobei noch weiter ins Gewicht fällt, daß die Gleichheit der im Fayencebetrieb verarbeiteten Zinnglasur und der ebenfalls mit Zinnoxid gefärbten Milchglasaufgaben, das Nebeneinander von Fayence- und Glasfabrikation in einer Werkstätte erklärlich macht.

2. Auf S. 144 erwähnt Schmidt bei der Erläuterung der Gefäßformbezeichnung „Kopf“ das als „sannd Elisabethenkopf“ bezeichnete Glas des Wittenberger Stiftsschatzes, das später Mathesius in Luthers Besitz gesehen hat. Dieses Glas ist in dem gedruckten Wittenberger Heiligtumbuch von 1509 in der Tat, wie Schmidt angibt, in der Form eines spätgotisch gefaßten Nuppenbeckers abgebildet. Nun muß es aber doch wundernehmen, ein derartiges einfaches Gebrauchsglas der Zeit in Verbindung mit dem Namen der Heiligen des 13. Jahrhunderts und in so kostbarer Fassung zu sehen, und in der Tat hat in diesem Falle der Zeichner für den Holzstock die ihm fremdartig erscheinenden Formen des Originals, eines geschnittenen fatimidischen Glasbeckers des 11.—12. Jahrh. in ihm vertraute umgewandelt. Ich komme auf

(1) Zu den hier zunächst in Betracht kommenden Stücken ist letzthin noch eine Schüssel vom Jahre 1536 mit Patrizierbrustbild gekommen (Museum für Kunst u. Kunstgewerbe, Halle a. S.), die sich stilistisch und zeitlich vermittelnd zwischen die Gefäße in Nürnberg einerseits, in Hamburg, Ulm, München und Sigmaringen andererseits schiebt.

dieses Glas demnächst unter Beifügung des illustrativen Beweismaterials in der Zeitschrift für christliche Kunst ausführlicher zurück.

3. Das auf S. 202 erwähnte Hallorenglas vom 31. Juni 1693 in Halle, älterer Besitz des Museums für Kunst und Kunstgewerbe, ist — leider — eine neuere Fälschung. Die Malerei wird auf die des gleich absonderlich datierten echten Berliner Glases zurückgehen. — Dafür steht im Provinzialmuseum in Halle ein echtes Hallorenglas des vierten Typus vom Jahre 1714, mit einem Deckel des älteren dritten Typus.

4. Im Altmärkischen Museum in Stendal befinden sich zwei vortrefflich emaillierte Gläser vom Jahre 1618 aus dem Besitz der Stendaler Gewandschneider- und Tuchmachergilde, das eine — blasenförmig, auf Zinnfuß — mit dem Wappen des Rates, das andere mit dem Wappen der Zunft. Die beiden Humpen könnten wohl der von Schmidt festgestellten Marienwalder Hütte entstammen.

5. Endlich noch ein Hinweis auf eine Schmidt entgangene Variante der Reichsadlergläser im Herzogl. Museum in Gotha, die auf den Flügeln nicht die üblichen Quaternionenwappen, sondern Brustbilder von drei geistlichen und drei weltlichen (Böhmen fehlt!) Kurfürsten und auf der Brust des Adlers ein unpersönliches Kaiserbrustbild zeigt. Der mäßige Emaildekor stammt vom Jahre 1736.

6. Von 1660 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist eine wohl mit der Hessischen gleichen Namens zusammenhängende Glasmacherfamilie Gundelach in der Glashütte bei Preetz (Holstein) nachgewiesen. (Vgl. Th. Hach, Überblick über die ehemalige Glasindustrie in und um Lübeck. Lübeck 1899, S. 15.)  
Max Sauerlandt.

**L. SCHNORR VON CAROLSFELD, Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. III.) Richard Carl Schmidt & Co., Berlin 1912. 290 Seiten mit 139 Abb. u. zwei Markentafeln.**

Zur Geschichte des deutschen Porzellans ist gerade in den letzten Jahren soviel Neues und Wichtiges veröffentlicht worden, daß dem Sammler ein Handbuch willkommen sein wird, in dem die neuen Forschungsergebnisse zusammengefaßt sind. Der Schwerpunkt des vorliegenden Werkes liegt auf der Geschichte der Manufakturen Deutschlands. Nach einer technischen Einleitung schildert der Verfasser zunächst die ersten abendländischen Versuche zur Herstellung des echten Hartporzellans,

die Erfindung des roten Steinzeugs durch Böttcher und die Anfänge der Meißner Manufaktur als Steinzeugfabrik. Daran schließt sich die Geschichte des Meißner Porzellans von den ersten erfolgreichen Herstellungsversuchen Böttchers und der Glanzzeit unter Herold und Kändler bis zum Ende der Periode Marcolini (1814). Die folgenden Kapitel handeln von den großen Manufakturen Wien, Berlin, Fürstenberg, Höchst, Frankenthal, Ludwigsburg und Nymphenburg, den kleineren Ansbach-Bruckberg, Kelsterbach, Pfalz-Zweibrücken, Fulda und Kassel und den wichtigsten Thüringer Fabriken. Den Schluß des ersten Teiles bildet ein Kapitel über Hausmalereien.

Gegen die Anordnung im allgemeinen ist nichts zu sagen. Nur ist nicht recht ersichtlich, warum die chronologische Folge der Hauptmanufakturen insofern nicht genau durchgeführt ist, als Höchst anstatt vor, erst hinter Berlin und Fürstenberg steht. Da gerade für diese beiden Fabriken Höchster Arbeiter von Bedeutung gewesen sind, wäre die zeitlich richtige Gruppierung der Klarheit der Darstellung zugute gekommen. Im einzelnen wäre zu erinnern, daß die Ausführungen über den Gebrauch drei verschiedener Porzellanmassen, von denen gelegentlich der Marken Wegelys und Nymphenburgs die Rede ist, besser in der technischen Einleitung ihren Platz gefunden hätten. Auch hätte es die Übersichtlichkeit des Buches noch erhöht, wenn die sehr gründlichen Bemerkungen über das Markenwesen der verschiedenen Fabriken stets an das Ende der betreffenden Abschnitte gerückt worden wären.

Die Darstellung ist sehr gut gelungen. Man merkt es dem Verfasser überall an, daß er die Materie selbst und nicht nur ihre Literatur gründlich kennt, ein eignes Urteil hat und es versteht das Wesentliche herauszuheben. Auch wo ihm nicht so umfangreiche Arbeiten anderer zur Verfügung gestanden haben, wie etwa bei Meißen und Wien, bewährt er sich stets als gründlicher und geschmackvoller Kenner.

Einige Kleinigkeiten wären allenfalls zu bemängeln. Z. B. dürfte der Seite 144 besprochene plötzliche Umschwung vom Rokoko zum Klassizismus in Berlin weniger auf den Tod des Modellmeisters Meyer (1785) als auf den Friedrichs des Großen (1786) und den sehr ausgesprochenen Geschmack seines Nachfolgers Friedrich Wilhelms II. zurückzuführen sein. Auch wären bei dieser Fabrik die Blumenmalereien in zwei und drei Farben erwähnenswert gewesen, da sie eine besonders anmutige Spezialität Berlins bilden. — Daß die kleine stehende Venus Höchsts (S. 170) das einzige von

Melchior bezeichnete figürliche Modell ist, ist nicht richtig; auch die große sitzende Venus, von der das Kölner Kunstgewerbemuseum ein Exemplar in Biskuit besitzt, trägt die volle Signatur: „fait par Melchior sculpteur 1771“. Ebenso ist es ein Irrtum, daß das A der Ansbacher Marke deshalb nicht Ansbach bedeuten kann, weil der Ort im 18. Jahrhundert „Onolzbach“ geheißen habe. Der Name Ansbach ist in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wenn nicht schon früher, durchaus gebräuchlich. — Aber das sind, wie gesagt, alles nur Kleinigkeiten, die dem Werte des Buches keinen Abbruch tun und in einer neuen Auflage leicht verbessert werden können.

Der zweite, wesentlich kürzere Teil des Werkes behandelt die Manufakturen Frankreichs, Englands, Italiens, Spaniens, Hollands, Belgiens, Dänemarks und Rußlands. Den Schluß machen zwei Markentafeln, Register und Literaturangabe.

Leider fällt der Abschnitt über die außerdeutschen Porzellane sehr gegen den ersten Teil ab, da er gar zu kurz geraten ist. Der Verlag hätte besser getan, diesem Thema einen weiteren Band seiner Sammlerbibliothek zu widmen, anstatt den vorliegenden mit diesem Resumé zu belasten, das — auf 23 Seiten zusammengedrängt — notgedrungen farblos und unvollständig werden mußte. Auch die illustrative Ausstattung befriedigt nicht. Man vermißt mehrfach die Abbildung von Stücken, auf die der Text Bezug nimmt. Außerdem sind die Bilder oft zu klein um deutlich zu sein und durchweg schlecht gedruckt. In Anbetracht des für ein derartiges Handbuch keineswegs niedrig angesetzten Preises fällt dieser Mangel besonders unangenehm auf!

C. F. Foerster.

**BÉLA LÁZÁR, Paul Merse von Szinyei, ein Vorläufer der Pleinairmalerei. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. (Mit 39 zum Teil farbigen Tafeln.)**

Es gibt Bücher, die die Welt nicht nur um Tatsachen, sondern um Werte bereichern. Zu diesen Büchern gehört auch das Werk Béla Lázárs. Als man zuerst die Behauptung hörte, ein Ungar habe ganz selbständig, unabhängig von Paris und Manet, eine rein impressionistische Pleinairmalerei entwickelt, war man geneigt, an die Selbsttäuschung eines ehrgeizigen Volkes zu glauben. Aber die Ungarn erbrachten bald für ihre Behauptung den Beweis, indem sie die Bilder des von ihnen proklamierten Meisters in Deutschland und dann in Rom zeigten. Und vor diesen Bildern mußte sich jeder Zweifel in Staunen verwandeln, denn hier trat, mit

dem Eigenrecht einer großen Persönlichkeit, ein neuer Meister in den Kreis der großen europäischen Kunst — Paul Merse von Szinyei. Béla Lázár hat nun in einem reichausgestatteten Werke, das mit Unterstützung der ungarischen Regierung in einem deutschen Verlage erschienen ist, der Kunst seines illustren Landsmannes ein schönes Denkmal gesetzt. Er durfte dafür autobiographische Aufzeichnungen des Meisters selbst benutzen und konnte so eine Darstellung seiner Entwicklung und seines Schicksals geben, die die Tatsachen nicht von außen her aneinanderreihet und deutet, sondern die gleichsam von innen heraus die Einheit und Bedeutsamkeit dieses Lebens im äußeren Geschehen zur Erscheinung bringt. Man wird nicht ohne Erschütterung dieses große Schicksal miterleben, das durch die Schuld einer verständnislosen Zeit zu einem tragischen werden mußte. Mit feinem Gefühl erkennt Lázár die verschiedenen Tendenzen im Schaffen Szinyeis und weiß sie in ihrer Verknüpfung und Durchdringung aufzuzeigen, ebenso wie er die mannigfaltigen Anregungen aufspürt, die die Entwicklung des Meisters bestimmt, die ihm den Mut zu sich selbst geben haben. 39 Tafeln mit großen, schönen Abbildungen, darunter wundervolle farbige Wiedergaben des „Maifests“ und des „Rococo“, sowie einiger späteren Werke, geben einen großen Teil des nicht sehr umfangreichen Oeuvres Szinyeis wieder und vermitteln dadurch die lebendige Anschauung seiner Kunst. Man darf sagen, daß Lázár mit diesem monumentalen Werke, dem er als Ergänzung gleichsam sein Buch „Courbet et son influence à l'étranger“ hat folgen lassen, der modernen Kunstgeschichte in Ungarn eine neue Provinz gewonnen hat.

Carl Gebhardt.

**GEORG LEIDINGER, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Heft 1: Das sogenannte Evangelium Kaiser Ottos III. München, Riehn & Tietze.**

Kurz aber nachdrücklich seien die Leser der „Monatshefte“ auf dieses groß angelegte und glänzend eingeleitete Unternehmen hingewiesen. Nichts geringeres als eine systematische Veröffentlichung der (ca. 250) wichtigsten Miniaturenhandschriften aus dem reichen Schatze der Münchner Bibliothek wird uns versprochen; nicht nur Stichproben, wie sie Luise v. Kobell schon gegeben oder wie sie die Leitung des British Museum zu veröffentlichen begann, sondern der gesamte Bilderschmuck einer Handschrift soll in besonderen Heften publiziert werden,

in zumeist (d. h. bis zum Höchstmaß von 21 : 18 cm) den Originalen entsprechenden Maßen und in einer vervollkommenen Autotypie, die sich dem bisher gebräuchlichen Lichtdruck an Klarheit und Tiefe weit überlegen erweist. Es liegen der Publikation die in Fachkreisen ja längst rühmlich bekannten Aufnahmen der Firma Carl Teufel (seit 1911 im Besitz von Riehn & Tietze) zugrunde. Die Auswahl der zu publizierenden Handschriften, die Überwachung der Reproduktion und die Abfassung der einleitenden Texte hat der Vorstand der Handschriftenabteilung der Münchner Bibliothek, Dr. Georg Leidinger, übernommen und so sind guter Fortgang und beste Qualität des Unternehmens gesichert. Der Preis ist sehr niedrig angesetzt — das vorliegende Heft von 52 Tafeln 30 M. — und ermäßigt sich für Abonnenten der ganzen Serie um 20%. Unter diesen Bedingungen braucht man weiteste Verbreitung wohl nicht nur zu wünschen, man kann ihrer gewiß sein.

Das erste Heft bringt die berühmte ottonische Handschrift Cim 58, alle Canoneseiten, Bildseiten und die vier Zierseiten der Evangelienanfänge; dazu den Deckel mit dem byzantinischen Relief des Marientodes. Vielleicht wäre es wünschenswert gewesen, noch eine reine Textseite zu geben. Eine Schriftprobe würde Interessenten jeder Art willkommen sein. Dieser bescheidene Wunsch ist das einzige, was zu dem Ganzen zu bemerken wäre. Der Text ist musterhaft. Er verzichtet ausdrücklich auf jede selbständige kunstgeschichtliche Erörterung, gibt aber ein Referat über die bisherige bibliographische und kunstgeschichtliche Literatur von absoluter Vollständigkeit. Literaturzitate im Verzeichnis der Abbildungen kommen hinzu, um es einem jeden zu ermöglichen, sich mit leichter Mühe über den derzeitigen Stand der Forschung zu orientieren — und weiter zu bauen. Denn man sieht: die Kernfrage, wann die Handschrift entstanden, für wen sie verfertigt sei und wen also das berühmte Herrscherbild darstelle, Otto III. oder Heinrich II., ist noch nicht definitiv gelöst. Freilich werden heute wohl die meisten sich Leidinger anschließen und sich für Otto III. entscheiden.

Vitzthum.

**M. H. BERNATH, New York u. Boston.**  
Band 58 der „Berühmten Kunststätten“.  
Leipzig 1912. Verlag von E. A. Seemann.

Zunächst ist man erstaunt, New York und Boston als „berühmte Kunststätten“ auftauchen zu sehen. Die Verwunderung wächst, wenn man 16 enggedruckte Seiten über die Geschichte von

New York und Boston zu lesen bekommt, in der von Kunst keine Rede ist. Auch der an sich reizvolle sogenannte koloniale Stil, von welchem im Folgenden einige Proben gegeben werden, rechtfertigt die Bezeichnung nicht. Erst die Aufzählung der Kunstschätze, die von Europa nach den Museen New York und Bostons herübergebracht wurden, löst das Erstaunen. (Als Vignette ist sinnigerweise der Treppenaufgang im Metropolitan Museum vorgesetzt; man steigt gleichsam ins obere Stockwerk der amerikanischen berühmten Kunststätten, wo nun die großen Böller abgeschlossen werden.)

Bernath weiß Bescheid in den amerikanischen Museen. Dieses Gefühl hat man und vertraut sich gern seiner Führung an. Eine gewisse Fremdheit der Sprache nehmen wir in Kauf; wissen wir doch, daß es nicht leicht ist, in einer fremden Sprache für so delikate Dinge, wie die der bildenden Kunst, den geeigneten Ausdruck zu finden.

Eine Reihe zum Teil berühmter und anerkannt vorzüglicher antiker Skulpturen machen den Anfang; dann folgen die mittelalterlichen Holz- und einige Steinskulpturen, unter denen manches Bedeutsame in den Abbildungen wiedergegeben wird. Verständiger Weise werden auch die hervorragendsten Kunstwerke der Museen in Brooklyn und Cambridge an der entsprechenden Stelle mit aufgeführt. In dem Abschnitt der altniederländischen Malerei bekommen wir manches selbständige Urteil B.'s zu hören, das zeigt, daß er sich intensiv mit diesem Gebiete beschäftigt hat, auch die alten Italiener, von denen eine Reihe der klangvollsten Namen vertreten sind, sind ihm vertraut. Die Vlaemen und Holländer marschieren mit ihren vorzüglichsten Meistern auf; dann folgt ein Abschnitt über spanische Kunst, der ein besonderes Museum in New York gewidmet ist, eine Übersicht der Kunstwerke französischen, englischen und deutschen Ursprungs aus den letzten 300 Jahren, einige Proben kunstgewerblicher Schöpfungen und zum Schluß 2 Abschnitte über die einheimische amerikanische Kunst, die wir allein um Whistler zu beneiden haben.

Es ist heute so viel die Rede vom amerikanischen Einfluß auf dem Kunstmarkt. Das Büchlein ist insofern dabel von großem Wert, als es kurz orientiert, was alles schon über den großen Teich gewandert ist an europäischem Kunstbesitz. Es tröstet uns andererseits aber auch, indem es uns gleichsam durch ein Fernrohr diese Kunstwerke genießen läßt und uns das Gefühl gibt, daß sie drüben wohl aufgehoben sind. Bernoulli.

**THOMAS MUCHALL-VIEBROCK, Dominikus Zimmermann. Ein Beitrag zur Geschichte der süddeutschen Kunst im 18. Jahrhundert. Im Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, Bd. IV, 1. und 2. Lieferung. Dillingen 1912.**

Mit der vorliegenden Abhandlung hat die Geschichte des Barock und Rokoko in Süddeutschland, vor allem im bayerisch-schwäbischen Grenzgebiet eine außerordentliche Förderung erfahren. In der Tat verdiente auch Dominikus Zimmermann eine eingehende Bearbeitung, denn kaum ein zweiter der Künstler seines Gebietes und noch weit darüber hinaus hat das ländliche Rokoko zu solch künstlerischer Höhe und Feinheit gehoben als er. Es genügt nur an sein köstlichstes Werk, die Wallfahrtskirche Wies bei Steingaden zu erinnern, um zugleich damit die Berechtigung einer Monographie ihres Schöpfers anzuerkennen.

Muchall-Viebrock hat seine Aufgabe mit dem Aufgebot reicher archivalischer Materialien und gutem stilkritischen Blick durchgeführt. Aus der kurzen Biographie erfahren wir zunächst, daß D. Z., der jüngere Bruder des bekannten Münchener Hofmalers Johann Baptist Z., 1685 in Wessobrunn geboren war, 1716 sich in Landsberg a. L. das Bürgerrecht erwarb, zu hohen Ehren kam, unter anderm auch zu einem der vier Bürgermeister gewählt wurde, daß er die letzten Jahre seines Lebens in der Wies, wo die von ihm erbaute Kirche stand, verbrachte und dort am 16. November 1766 verstarb. Wie sein Bruder dürfte er seine Ausbildung in dem alten Kunstzentrum Wessobrunn, dann wohl auch in Augsburg genossen haben, jedenfalls aber stand er schon einige Jahre vor seiner Übersiedlung nach Landsberg auf eigenen Füßen, denn dort wurde er sogleich mit bedeutenderen Arbeiten in und am Rathaus betraut.

Muchall behandelt Z. zunächst als Architekt und gruppiert in übersichtlicher Weise, die zugleich die innere Entwicklung des Künstlers und die äußeren Einflüsse auf seine Stilwandlungen erkennen läßt, seine Werke in Lang- und Zentralbauten. Die ersteren beginnen mit dem Kloster Maria Mödingen bei Dillingen (1720—25), das in seinem Kirchenbau sich noch eng an das aus dem 17. Jahrh. überkommene Schema anschließt. Es folgen einige Arbeiten für Schwäbisch-Gmünd und Schussenried. Muchall verdanken wir dann die archivalisch beglaubigte Zuweisung der Pfarrkirche in Buxheim bei Memmingen (um 1726), der sich dann unmittelbar der Bau der Klosterkirche in Sießen in Württemberg anschließt, in der dem Architekten

zum ersten Male voll eine gewisse Großräumigkeit glückt, die freilich im Kerne etwas nüchtern erscheinen würde, wenn nicht die reiche Dekoration über sie hinwegtäuschte. Die Stufenleiter seiner Entwicklung, wie sie in den letzten Werken zutage tritt, erklärt Muchall mit guter Begründung aus dem Einfluß der Voralberger Bauschule mit ihren mächtigen Langhauspfeilern und dem kräftigen reich profilierten Gebälk, wie wir beides in Buxheim und Sießen treffen.

Bedeutender erscheint Z. in seinen Zentralbauten, deren erster, ausgehend von Kloster Schussenried, die Wallfahrtskirche in Steinhausen (1728—1733) darstellt und deren Ausstattung mit Stuckaturen ihm ebenfalls im wesentlichen zukommt. Auch hier erkennt man vielfach seine Abhängigkeit von Voralberg. In der künstlerischen Entwicklung Z.s bedeutet dieser Zentralbau vielleicht den wichtigsten Markstein, denn in dem originellen Grundplan, der Leichtigkeit des Aufbaues, der Reduzierung der Mauerflächen und der intensiven Ausnutzung von Farbe, Licht und Dekoration für die Gesamterscheinung erkennt man den entschiedenen Umschwung zum Rokoko als Raumstil. All diese Errungenschaften weiß Z. noch zu gesteigerter Wirkung zu führen in der Frauenkirche in Günzburg a. D. (1736—1741), bei der sich auch noch Anregungen der Münchener Kunstsphäre, namentlich J. M. Fischers geltend machen. Mit dieser architektonisch wesentlich bedeutenderen Aufgabe wuchs vor allem bei Z. das Streben nach größerer Einheitlichkeit, die — wir sehen von den kleineren Zentralbauten in Pöding und Landsberg ab — in der 1745—1749 erbauten Wallfahrtskirche in der Wies ihren glänzenden Höhenpunkt erreichte. Wies ist vielleicht die ausgesprochenste Rokokokirche des bayerischen Schwabens, insofern Grundriß, Aufbau und Dekoration aufs innigste miteinander verschmolzen sind und das Architektonisch-Struktive gerade aufs Allernotwendigste beschränkt ist. Man hat in der leichten jubelnden Linienführung den Eindruck, als ob der ganze Bau nur in Licht und Farbe aufgeführt sei. Er schließt die künstlerische Laufbahn des nun 70jährigen Meisters, die eine stetig aufsteigende Linie darstellt, mit einem gewaltigen Aufschwung ab.

Die klare analytische Methode, mit der uns Muchall den Architekten Z. zeichnet, gibt ein ebenso klares Bild auch von der allmählichen Entwicklung des Barockstuckators, wie er aus der Wessobrunner Schule erwachsen ist, zu dem eigenartigen Rokokostuckator, dessen Formen gegenüber den Asam oder seinem Bruder Johann Baptist vielleicht etwas weniger graziös und elegant er-



scheinen mögen, unzweifelhaft aber in ihrer Erfindung auf eine gewisse Originalität Anspruch erheben.

Ein besonderes Verdienst kommt der sorgfältigen Arbeit Muchalls noch zu durch die allgemeine richtige Bewertung der Kunst z. s. im Gesamtbilde der bayerischen Kunst im 18. Jahrhundert. Die Abhandlung, die mit 40 größtenteils vortrefflichen Tafeln ausgestattet ist, verdankt ihre Entstehung noch dem um den Ausbau der süddeutschen Kunstgeschichte so hochverdienten, leider zu früh verstorbenen Berthold Riehl und besondere Förderung dem für die Hebung der Kunstschatze des bayerischen Schwabens unermüdlich tätigen Dillinger Hochschulprofessor Alfred Schröder. Ph. M. Halm.

**HENRY LEMONNIER, Procès verbaux de l'Académie royale d'Architecture (1691—1793). Tome I: 1671—1681. Paris, Jean Schmit. Fr. 25.—**

Die Geschichte der französischen Architektur vom 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts liegt noch recht im Dunkel. Die Quellenforschung hat kaum begonnen. Die Hauptquelle für dieses Forschungsgebiet, die kgl. Akademie für Architektur, ruhte bisher unerschlossen in den Akten und findet sich in der einschlägigen Literatur höchstens fragmentarisch erwähnt. Es darf daher als ein bedeutendes Verdienst dem französischen Kunsthistoriker Henry Lemonnier angerechnet werden, daß er die Akten der Architekturakademie sichtet, ordnet und der Öffentlichkeit zugänglich machte. Diese Publikation wird unstreitig umwälzend auf die Geschichtsschreibung der französischen Architektur wirken und zum ersten Male der Entwicklungsgeschichte der öffentlichen und privaten Baukunst in Frankreich eine breite, unantastbare Basis schaffen, indem sie der Spezialforschung das vorzüglichste Aktenmaterial in die Hand gibt. Die Akademie für Architektur wurde im Dezember 1671 gegründet und hat bis zum Jahre 1793 wie die Akademie für Malerei und Skulptur regelmäßige

Sitzungen abgehalten, deren Akten für die Geschichtsschreibung die gleiche Bedeutung haben, wie die Akten der Schwesterakademie, die von 1875 bis 1892 zum ersten Male veröffentlicht wurden. Lemonnier hat mit der ihm eigenen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit dieses reiche Material redigiert und der Publikation eine 60 Seiten lange, knapp gefaßte Einleitung vorangestellt, in der er aus seinen reichen Kenntnissen heraus zum erstenmal eine kurze Geschichte der kgl. Akademie für Architektur auf Grund des neuen Tatsachenmaterials zu geben versuchte. Es erübrigt sich, diese unentbehrliche Publikation allen Forschern der französischen Kunstgeschichte zu empfehlen, denn ihr Wert spricht für sich selbst.

Otto Grautoff.

**G. DESDEVISES DU DÉZERT et LOUIS BRÉHIER, Clermont-Ferrand, Royat et le Puy de Dôme orné de 117 gravures. Paris, Henri Laurens.**

Die hübschen Städte-monographien, die H. Laurens seit zehn Jahren unter dem Titel „Les villes d'art célèbres“ herausgibt, sind dazu berufen, das Interesse an der gesamten französischen Kunst zu fördern und die Reiseflut, die sich über Italien ergießt, nach Frankreich abzulenken. Städte wie Clermont sind in kunsthistorischen Kreisen unseres Landes wenig bekannt, während diese Stadt, berührt von allen Wellen kunstgeschichtlicher Entwicklung, ein Sammelbecken historischer Denkmäler aus allen Zeiten ist. In der Nähe des alten Nemossus stand einst ein Tempel des Merkur. Aus den ersten Jahrhunderten des Christentums ist vieles zerstört. Aber reich sind die Denkmäler aus der romanischen und gotischen Periode, Zeichen einer eigenen Stadtkultur, die auch im 17. und 18. Jahrhundert bedeutend sich entfaltete. Die beiden Verfasser haben in großen Zügen ein lebendiges Bild von dem Werden dieses alten, provinziellen Kulturzentrums uns gegeben.

Otto Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 15:

KURT RATHE, Die Neuerwerbungen der K. K. Staatsgalerie in Wien. (2 Tafeln, 12 Abb.)

HILDEGARD HEYNE, Die Leipziger Bildnismalerei von 1700—1850. (10 Abb.)

Heft 16:

O. v. FALKE, Majolikakunst in Toakana. (10 Abb.)

ERNST GALL, Die Abteikirche Saint-Philibert in Tournus. Eine kritische Untersuchung zur frühburgundischen Baukunst. (14 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 6—7:

H. FISCHER, Die Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe und der K. K. Kunstgewerbeschule im Österreichischen Museum (über 100 Abb.).

H. UBELL, Moritz Dregers Führich-Monographie. N. N., Die Tagung des deutschen Werkbundes in Wien.

H. FISCHER, Aus dem Wiener Kunstleben.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Heft 11:

EWALD BENDER, Die 24. Ausstellung der Berliner Sezession. (4 Tafeln, 30 Abb.)

J. A. BERINGER, Prof. Artur Volkmann. (1 Tafel, 7 Abb.)

K. MITTENZWEY, Die bayerische Gewerbeausstellung in München. (26 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 4:

PAUL SCHUBRING, Italienische Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts im Museum Schnütgen in Köln. I. (1 Tafel, 2 Abb.)

LUDWIG ARNTZ, Wegekreuz und Wegebild. III. (35 Abb.)

RICHARD HAUPT, Eine karolingische Kirche weit im Norden. (7 Abb.)

Kirche zu Schenefeld.

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 8:

Vier Kirchnerweiterungen u. Anbauten. (11 Abb.)  
St. Johann a. d. Saar; St. Laurenzen bei Bruneck, Tirol; St. Ulrichskirche in München-Laim; Kaufbeuren.

H. BENS, Studiennotizen über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten.

MARIE GEYS, Das Batiken und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik. (2 Abb.)

MARIE GEYS, Das Batiken und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik. (2 Abb.)

MARIE GEYS, Das Batiken und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik. (2 Abb.)

MARIE GEYS, Das Batiken und dessen Verwendbarkeit in der Paramentik. (2 Abb.)

FELIX MADER, Ein Schnitzaltar von Daniel Mauch. (6 Abb.)

Der Altar in der Kirche zu Bieselbach.

OSCAR GEHRIG, Die Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession 1912.

RICH. HOFFMANN, Berthold Riehl. (1 Abb.)

Heft 9:

GUSTAV LEVERING, Das Schloß in Bruchsal. (1 Tafel, 22 Abb.)

G. GIETMANN S. J., Die Kunst der Katakomben erneuert zu Velkenburg in Holland. (3 Abb.)

ANTON NAEGELE, Die „drei elenden Heiligen“; ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende.

## DIE KUNSTWELT.

Heft 10:

MAX OSBORN, Carl Langhammer. (1 Tafel, 12 Abbildungen.)

CARL LANGHAMMER, Kunst und Nichtkünstler.

FELIX LORENZ, Französische Importen.

HANNS FECHNER, Vom Perspektivischen im Bilde.

Die Architekten Paulus und Lilloe. (14 Abb.)

## DIE GALERIEEN EUROPAS.

Heft 7:

Farbige Reproduktionen:

Francisco Goya, Die Weinlese (Madrid, Prado).  
Text von A. de Beruete y Moret.

Hieronymus Bosch, Anbetung der Könige (Madrid, Prado) . . . . . }  
Tiziano Vecellio, Ansprache des Marqués del Vasto (Madrid, Prado) . . . . . } Text  
von August  
L. Mayer.

Jakob Jordaens, Familienbild (Madrid, Prado) . . . . . }  
François Boucher, Diana nach dem Bade (Paris, Louvre). Text von Hans Vollmer.

## ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 4:

R. v. LICHTENBERG, Über gegenseitige Einflüsse von Orient und Okzident im Becken des Mittelmeers. (20 Abb.)

Grabformen, Dolmensteine, Schriftzeichen.

O. JAEKEL, Zur Urgeschichte der orientalischen Teppiche. (9 Abb.)

Aufschlüsse über Bestimmung, Technik und Formenwelt der ersten Teppiche.

E. BANSE, Die Gubäbhütten Nordsyriens und Nordwest-Mesopotamiens. (Karte, 10 Abb.)

Es handelt sich um bienenkorbartige Kegelbauten.

E. A. HEBER, Über Technik und Ökonomie des japanischen Kunstfließes.

## MUSEUM.

Heft 4:

A. MASRIERA, Una necrópolis en Reus. (9 Abb.)

P. QUINTERO ATAURI, Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas. (2 Taf., 35 Abb.)

Eine interessante, vorzüglich illustrierte Zusammenstellung von figürlichen Motiven, Tierdarstellungen, Grottesken usw. an Kapitülen und Chorgestühlen spanischer Kirchen.

C. de BOFARULL, Encajes a mano. (11 Abb.)

Notizen über spanische (speziell andalusische) Spitzen.

## DIE RHEINLANDE.

Heft 8:

WILHELM SCHÄFER, Ferdinand Brütt. (5 Taf., 4 Abb.)

## REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Mai-Juni:

MARQUET de VASSELOT, Le Marteau du Cardinal Giovanni Borgia.

A. BOINET, Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux.

CONRAD von MANDACH, La Peinture en Savoie au XV<sup>e</sup> siècle.

Anlässlich eines Abendmahlsbildes von Godefroy, 1482, im Museum von Chambéry.

A. SAINT PAUL, Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale.

Periodeneinteilung der mittelalterlichen Architekturgeschichte. 1050 oder 1060, nicht 1000, markiert die Grenze zwischen präromanischer und romanischer Bauweise.

PAUL CLEMEN, Fouilles et explorations dans l'enceinte du Palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

GEORGES MOUGEOT, Le Saint Jacques de Semur.

Vergleicht diese burgundische Steinfigur mit dem Joseph von Arimathia vom heiligen Grab des benachbarten Tonnerre.

GASTON BIDEAUX, Les stalles de Gassicourt.

## L'ARTE.

fasc. 3:

MARIO SALMI, Chiesa romanica in Carentino e in Valdarno Superiore. (9 Abb.)

Badia d'Agnano, Piere di Montemignato, di San Martino a Varo, Gropina u. a.

MATTEO MARANGONI, Il Mastelletta. (3 Abb.)

Bilder in S. Domenico in Bologna, in S. Lorenzo zu Nudrio und im Louvre.

P. LIEBAERT, Miniature spagnuole. (4 Abb.)

Beschreibung eines aus Toledo stammenden Codex in der Ambrosiana.

ODOARDO H. GIGLIOLI, Un ritratto di Andrea Frizier dipinto da Tintoretto. (3 Abb.)

In der Galerie des Pal. Pitti, bisher dem Schiavone zugeschrieben.

GIUSEPPE FIOCCO, Paolo Farinati e le sue opere per il Frassinò. (3 Abb.)

GIUSTINO CRISTOFANI, Una data sicura nella vita di Pellegrino da San Daniele.

Madonnenfresco von 1534 in S. Maria degli Angeli bei Assisi.

G. BRECK, Una scultura ascritta a Gerardo di Mainardo. (Abb.)

Altar im Metropolitanmuseum, New York.

A. AVENA, G. F. Caroto e Battista Zelotti alla corte di Mantova.

LIONELLO VENTURI, Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo. (7 Abb.)

Venezianer des 16. Jahrhunderts.

## L'ART ET LES ARTISTES.

VIII., Nr. 88:

LÉANDRE VAILLAT, La peinture hollandaise. (I)

FRANK RUTTER, Un artiste anglais, Auguste John.

GABRIEL NIGOND, Fernand Maillaud (Maler aus Berry).

JEAN MÉRYEM, Les dessins d'Henry Cros.

VAILLAT, Le style de la Rose (anlässlich einer Raumkunstausstellung).

F. M., Le Salon des artistes Français.

## ART ET DÉCORATION.

Juli:

A. MARGUILLIER, Un illustrateur anglais: Arthur Rackham.

JACQUES RIVIÈRE, La peinture aux deux Salons.

FRANÇOIS MONOD, Exposition d'Art Persan et Indo-Persan au Musée des Arts décoratifs.

## L'ART DÉCORATIF.

XIV., Nr. 175:

R. LESTRANGE, L'art décoratif au Théâtre des arts. — L'oeuvre décorative du Peintre Drésa.

MAURICE TESTARD, Le XXII<sup>e</sup> concours annuel de la société d'encouragement à l'art et à l'industrie. (Entwürfe für einen Briefkasten.)

ALFREDO MELANI, L'art Serbe.

## REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE.

Juli:

HENRI LÉCHAT, Omphale, statue antique de marbre (in Pariser Privatbesitz).

LOUIS HOURTICQ, Promenades au Louvre: Titien.

E. BABELON, La gravure en médailles et sur pierres fines. — Dacier, La gravure (Salon 1912).

H. CLOUZOT, Exposition de la miniature à Bruxelles.

M. MONTANDON, La récente réorganisation des musées Bavarois.

## ART ET INDUSTRIE.

Juni:

EMILE HINZELIN, Les habitations ouvrières en Allemagne.

J. F. L. MERLET, Le musée industriel et d'art décoratif à Nuremberg.

## LES ARTS.

August:

L. DIMIER, Le Louvre invisible. (23 Abb.) (Magazinierte Bilder.)

GASTON SCHÉFER, Giovanni Battista Piranesi. (5 Abb.)

## GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Juli:

JEAN de FOVILLE, Carpeaux et Ricard.

ANDRÉ MICHEL, Les accroissements du département des sculptures au Musée du Louvre. (II.)

Besprochen werden u. a.: Engel mit Meßkanne, Marmor. — Engel der Verkündigung, Brabanter Arbeit, 15. Jahrh. — Maria der Verkündigung,

südfranzösisch, 15. Jahrh. — St. Georg, verstümmeltes Relief aus dem Nivernais, 15. Jahrh. — Statuette einer Cisterzienseräbtissin, Art des Claus de Werwe. — Zwei „Lansquenets“, Hochreliefs, Lothringische Arbeit des 16. Jahrh. — Madonna, bemalter Stein, ostfranzösisch, Mitte des 16. Jahrh. (Abbildung in Heliotype). — Eine aus Saint Florentin stammende Madonna in der Art des Dominique Florentin (Domenico dei Barbieri). — Marmormedaillon Charles IX. oder Henri III. zu Pferd, Atelier des Germain Pilon. — Die marmorne Grabstatue der Katharina von Medici von Girolamo della Robbia („la Gisante“), die aus einem finstern Winkel der École des Beaux-Arts ins Louvre überführt wurde.

L. ROSENTHAL, Les Salons de 1912. (III.)

Zeichnung, Pastell, Aquarell, Skulptur, Graphik „art social“ (Kunstgewerbe).

J. H. LABANDE, Les Primitifs Niçois. (III.)

## BIBLIOGRAPHIE:

Sarre und Martin, Meisterwerke mohammedanischer Kunst auf der Ausstellung München 1910. (R. Petrucci.)

## NEUE BÜCHER .....

EMILE VERHAEREN, Rembrandt (übertragen von Stefan Zweig). Leipzig, Inselverlag.

J. BURCARDUS, Alexander VI. und sein Hof. Nach dem Tagebuch des Zeremonienmeisters Burcardus. Herausgegeben von Ludwig Geiger. (Memoirenbibliothek IV, 3.) 3. Aufl. Stuttgart, Verlag von Robert Lutz.

CH. OULMONT, Le verger, le temple et la cellule. Essay sur la sensualité dans les oeuvres de mystique religieuse. Paris, Librairie Hachette et Cie.

WATTEAU, Des Meisters Werke in 182 Abbildungen. Herausgegeben v. E. Heinr. Zimmermann. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. XXI.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

EMMY VOIGTLAENDER, Anselm Feuerbach. Versuch einer Stilanalyse. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

ERICH MENNBIER, Jahrbuch der Bilder- u. Kunstblätterpreise. Bd. II, 1911. Wien, Verlag von Franz Malotta.

**Zur gefl. Beachtung. Ab 15. September befindet sich die Redaktion der „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ unter Leitung des Herausgebers in DARMSTADT.**

## V. Jahrgang, Heft IX.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Berlin-Lankwitz, Waldmannstraße 17<sup>1</sup>. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Berlin SW, Mittenwalderstr. 39, Fernspr.: Amt Moritzplatz Nr. 13 136 (Fritz Baum).

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / 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: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

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

# 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.** Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron. SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

**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 Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

- 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. Seit. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Etak. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel. Plöcen. — Übernahme ganz. Samml. seit. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Versteig. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1908) Aufseh. erreg. Preisfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

## Antiquitäten und Alte Meister

**Berlin.** Thos. Agnew & Sons. Unter den Linden 31<sup>a</sup>. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

- Gaston von Mallmann. Anhaltstr. 5<sup>a</sup>. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

- Galerie Henry Weustenberg Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

**München.** Julius Böbler, Hofantiquar. Briennerstraße 12. An-u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

- A. S. Drey, Hoflieferant, Maximilianplatz 7. 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. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

**Bonn.** Math. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 60000 Bänden, über welches fachwissenschaftl. Kataloge ersch.

**Dresden.** v. Zahn & Jaensch, Waisenhausstr. 10. Wir versenden gratis Katalog 237 Zeitalter Napoleons I; Porträts, Schlachtenbilder, Militärkostüme etc. Kat. 239 Jagd- u. Sportbilder u. Literatur. Kat. 240 Kulturgeschichte, Bibliothekswerke. 243 Geschichte, Genealogie. 244 Philosophie.

## HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre. (Hermannshaus). Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen holländischer Meister.



Abb. 1. D. JUAN CARREÑO DE MIRANDA, Die Zwergin Eugenia Martinez Valleja

Zu: AUGUST L. MAYER, DER MEISTER DES „BORRO“-BILDES





Abb. 2. ALONSO CANO, Zwei Gotenkönige

Zu: AUGUST L. MAYER, DER MEISTER DES „BORRO“-BILDES





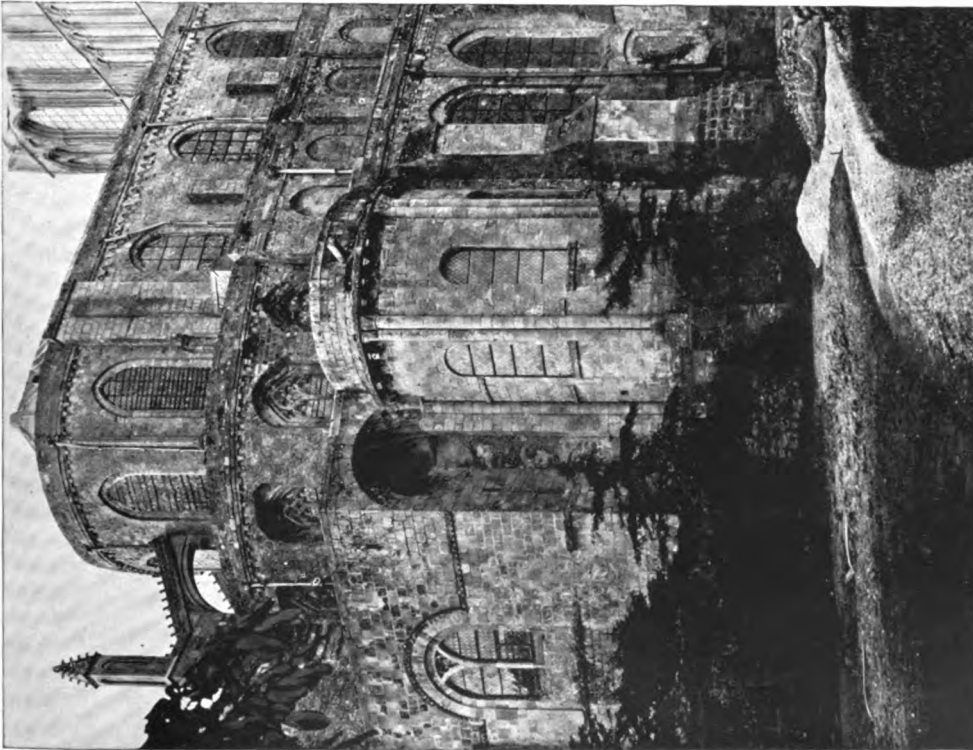


Abb. 2. Fécamp, Ste. Trinité. Chor von N.O. Unten die romanischen Kapellen, Oberbau frühgotisch.

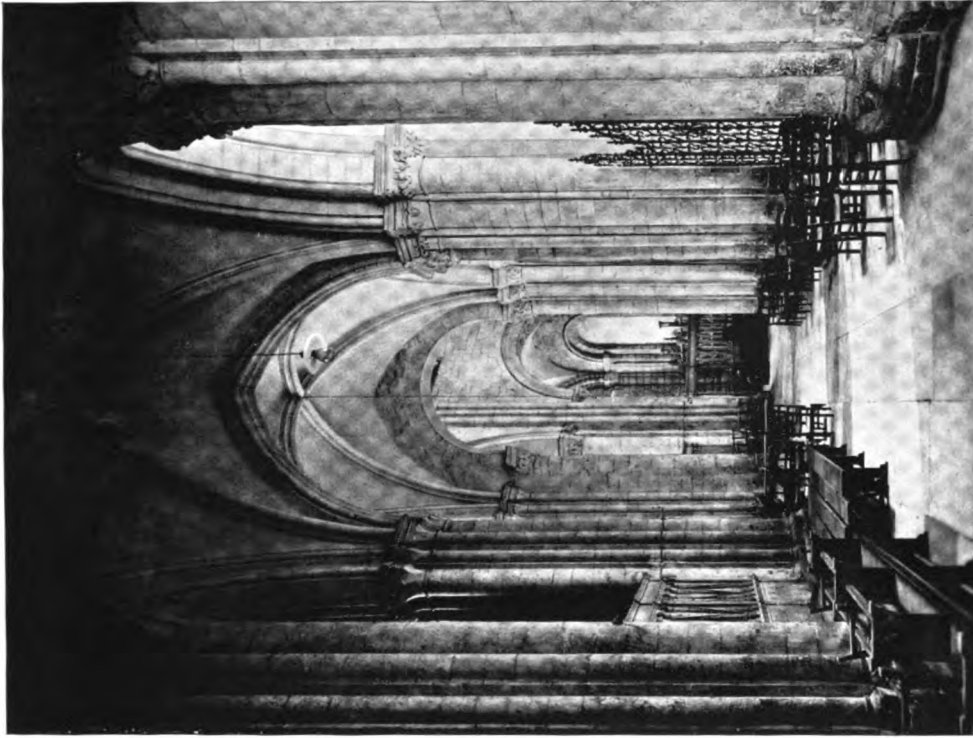


Abb. 3. Fécamp, Ste. Trinité. Chorumgang im N. Hinten die romanischen Kapellen, vordere Pfeiler frühgotisch.

Zu: ERNST GALL, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES



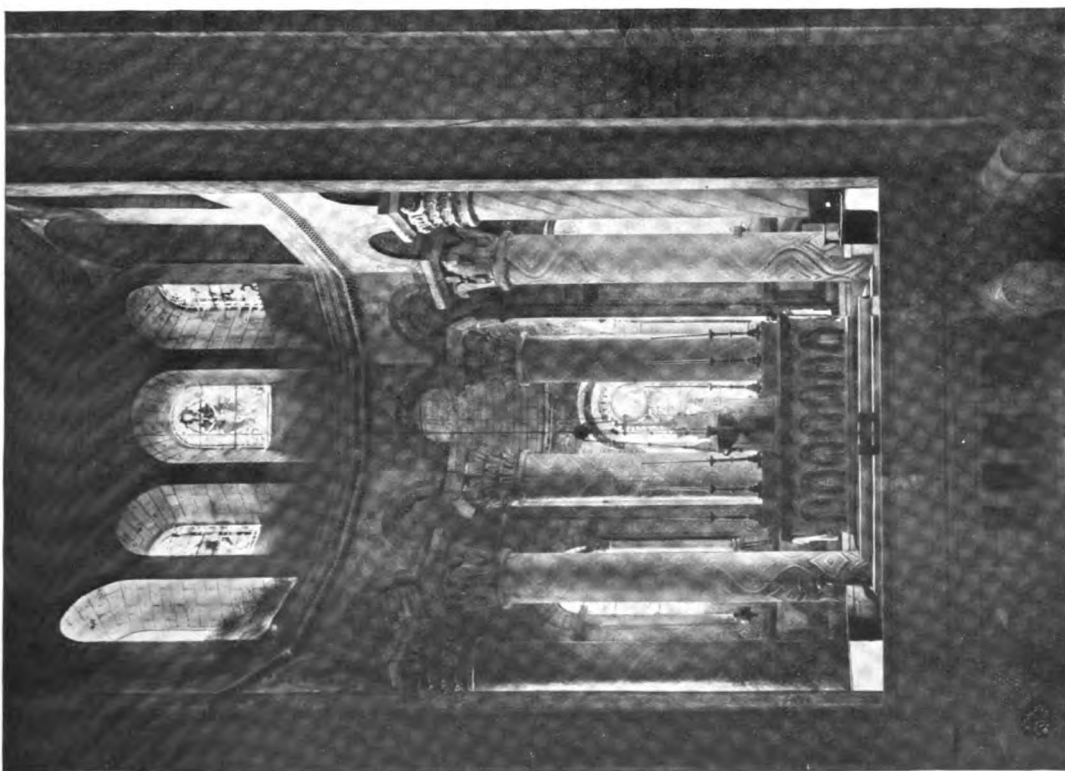


Abb. 4. St. Savia, Choransicht.

Phot. de la Comm. de M. H.

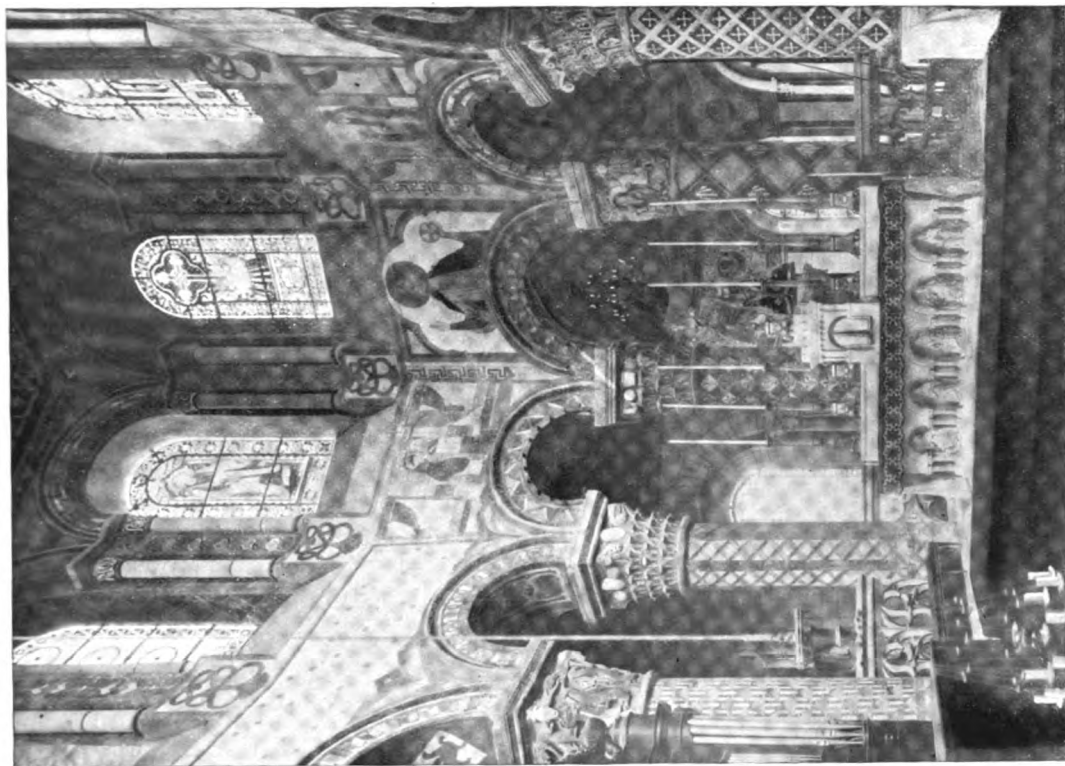


Abb. 5. Poitiers, Ste. Radegonde, Choransicht; 1099 geweiht (Ausschnitt).  
Phot. de la Comm. de M. H.

Zu: ERNST GALL, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES



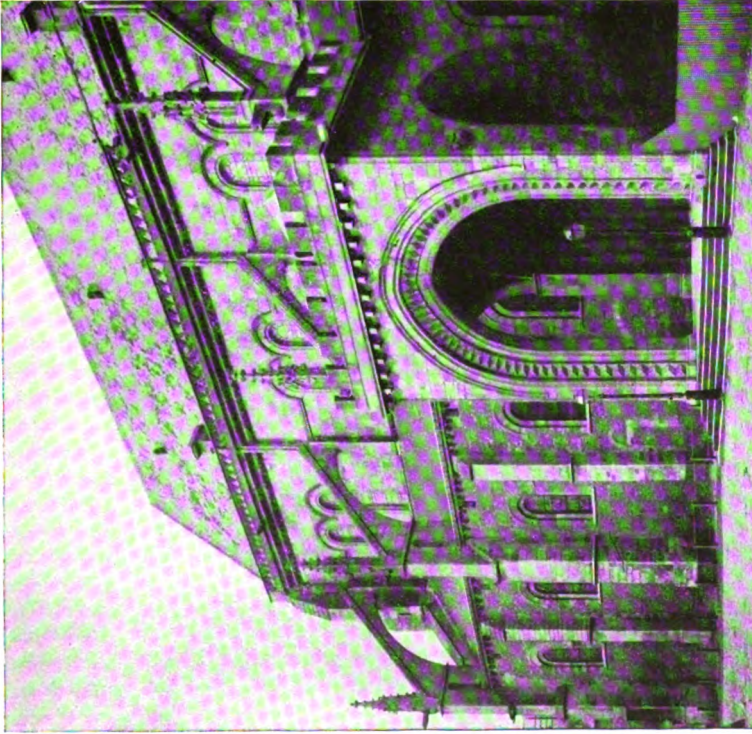


Abb. 7. Le Mans, Außenansicht vom Schiff der Kathedrale (Südseite), unten 11., oben 12. Jahrhundert.

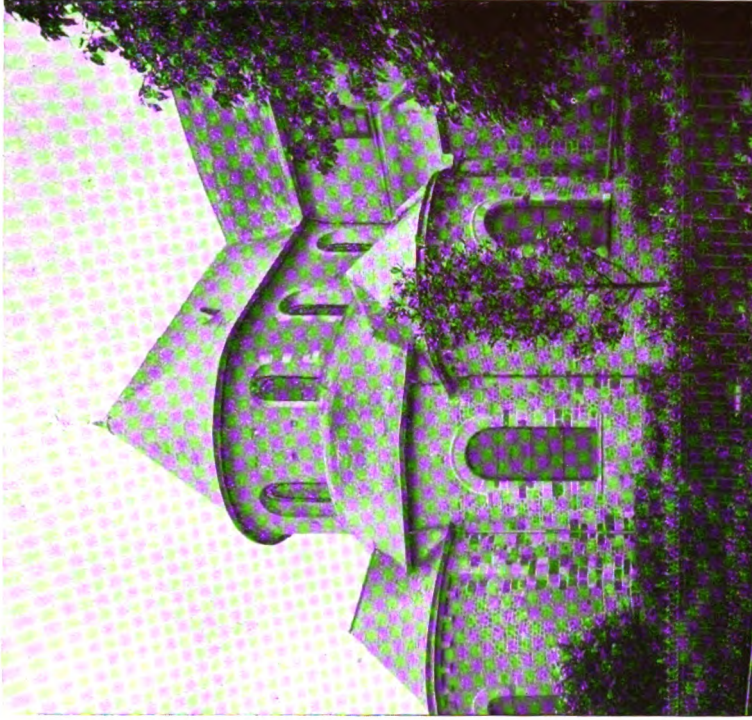


Abb. 8. Le Mans, St. Julien du Pré. Außenansicht des Chores. Ende des 11. Jahrhunderts.

Zu: ERNST GALL, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES



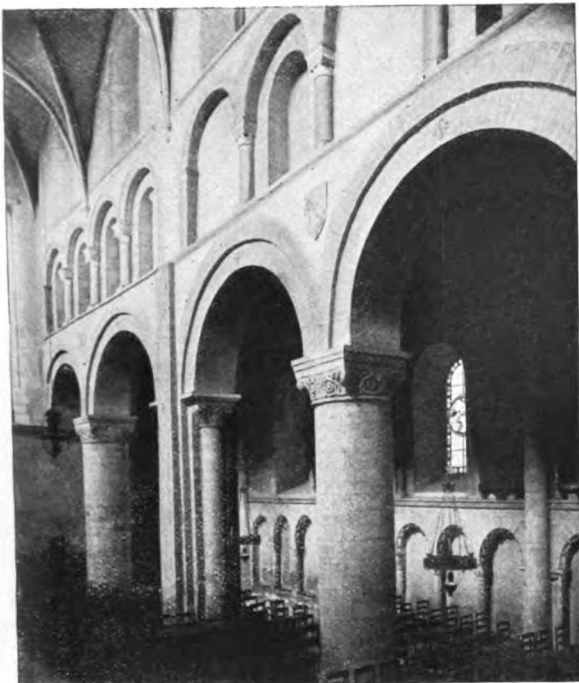


Abb. 9. Le Mans, St. Julien du Pré. Schiff, Nordseite von Osten her.



Abb. 10. Le Mans, N.-D. de la Couture. Kapitell aus der Apside. Vergl. Kapitell der ersten Säule auf nebenstehendem Bilde.

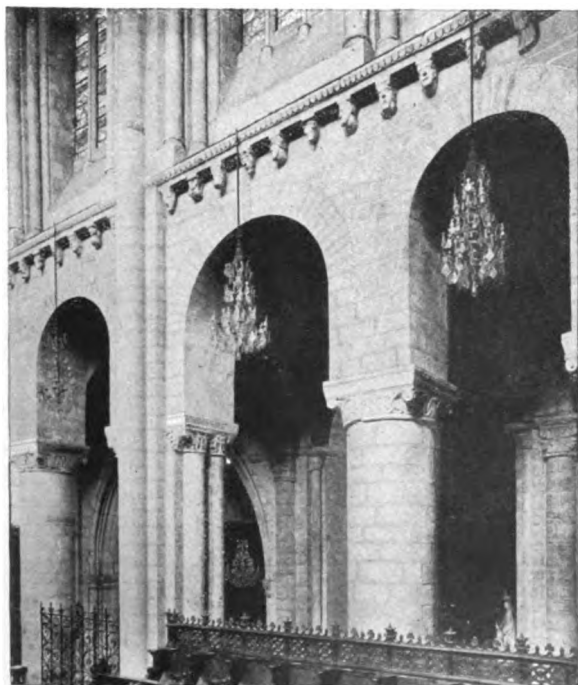


Abb. 11. Le Mans, N.-D. de la Couture. Nordseite des Chores mit Blick in den Umgang.



Abb. 12. Le Mans, N.-D. de la Couture. Die einzige romanische Kapelle des Umganges auf der Südseite.

Zu: ERNST GALL, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES





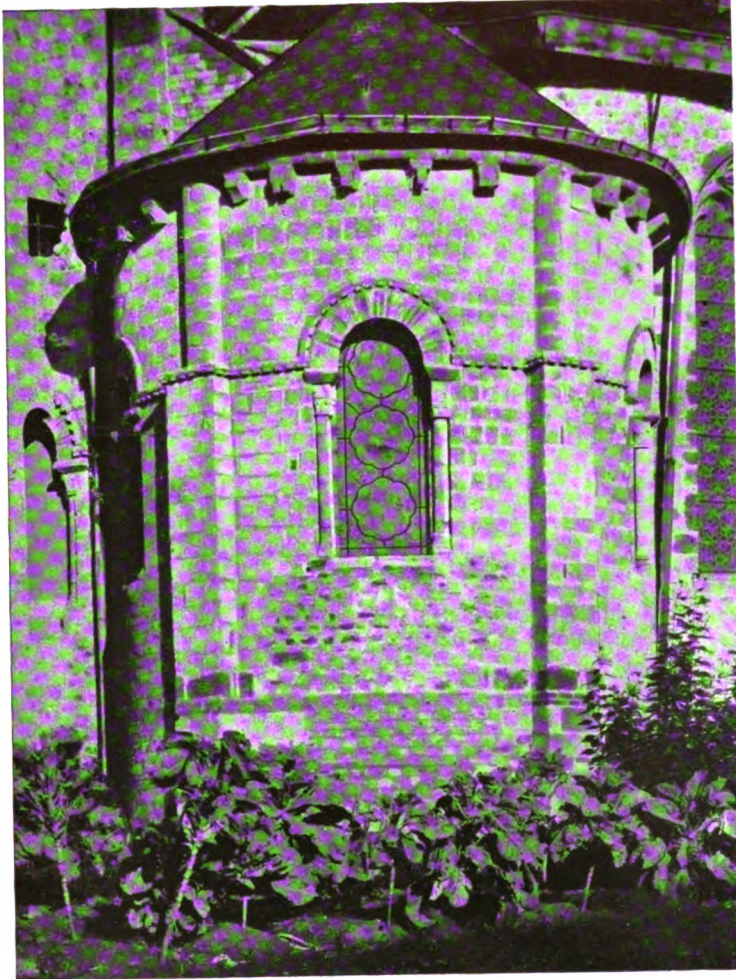


Abb. 13. Le Mans, N.-D. de la Couture. Die einzige erhaltene romanische Kapelle des Umgangs auf der Südseite.

Zu: ERNST GALL, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES





Abb. 15. Orléans, St. Aignan. Krypta: Inneres vom Eingang gesehen in der Richtung Süd-Nord.  
Nach den Mém. de la Soc. hist. et arch. de l'Orléannais 1902.

Zu: ERNST GALL, STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHORUMGANGES





Figure II. MIGNARD?, Portrait d'un prince de la maison d'Este (Pinacothèque de Modène) Photo Ferruccio Sorgato, Modena



Figure I. D'après VAN DYCK, La Vierge et l'Enfant avec un ange en adoration (Galerie Corsini, Florence) Photo Alinari

Zu: PIERRE BAUTIER. CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DU PEINTRE SUTTERMANS





L van PORTENGEN, Konzert

Florenz, Villa Olschki

Zu: ERWIN ROSENTHAL, EIN BILD DES UTRECHTER MALERS LUEMEN VAN PORTENGEN





MONATSHEFTE  
FÜR  
KUNST  
WISSENSCHAFT

*Leipzig*



V·JAHRGANG·HEFT 10 ~ OKTOBER 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

*E. B. WETZ 1912*

Digitized by Google

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 10

### ABHANDLUNGEN

CARL GEBHARDT, Giovanni d'Ale-  
magna. Mit 9 Abb. auf 4 Tafeln S. 395

BERTHOLD HAENDCKE, Der nieder-  
ländische Einfluß auf die Malerei  
Toskana-Umbriens im Quattrocento  
von ca. 1450—1500 . . . . . S. 404

H. H. KRITZINGER, Die Madonna di  
Foligno. Raffaels Deutung der Flecken  
auf der Mondscheibe. Mit 4 Abbild.  
auf 3 Tafeln . . . . . S. 420

### MISZELLEN

Zur Sienesischen Malerei des Quattro-  
cento. Ein Nachtrag (Sonnenthal) . . S. 427

Ein unbekannter Brief des Malers Parra-  
sio Michele. Mit 1 Abbildung auf 1 Tafel  
(Ffoulkes) . . . . . S. 429

Grünewald-Schule in Frankfurt (Gebhardt)  
S. 431

Über die Abstammung des Veit Stoß  
(Loßnitzer) . . . . . S. 432

### LITERATUR

Bernhard Patzak, Die Renaissance- u. Barock-  
villa in Italien. Bd. I: Palast und Villa in  
Toscana. I. Buch: Die Zeit des Werdens  
(Strygowaki) . . . . . S. 434

Albert Giesecke, Giov. Battista Piranesi  
(Grisebach) . . . . . S. 436

Rudolf Pagenstecher, Unteritalische Grab-  
denkmäler (Herrmann) . . . . . S. 438

J. A. Herbert, Illuminated Manuscripts (Vitz-  
thum) . . . . . S. 439

Friedrich H. Hofmann, Frankenthaler Por-  
zellan (Zimmermann) . . . . . S. 440

L'abbé Brune, Dictionnaire des artistes et ouvriers  
d'art de la France (Grautoff) . . . . . S. 441

Rundschau . . . . . S. 442

Neue Bücher . . . . . S. 445

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR 8a MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN

# GIOVANNI D'ALEMAGNA

Mit neun Abbildungen auf vier Tafeln

Von CARL GEBHARDT

In der Chiesa dei Filippini zu Padua, einer kleinen Kirche, die einst der Niederlassung der Philippinermönche diente und die jetzt zu einem religiösen Erziehungsinstitute gehört, befindet sich ein Madonnenbild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, das bisher in der kunstwissenschaftlichen Literatur noch keine Beachtung gefunden hat (Abb. 1). Es zeigt die Madonna auf gotischem Throne sitzend, würdig ernst, *θεοτόκος*, nicht himmlische Jungfrau, die goldne, edelsteinbesetzte Krone auf ihrem Haupte, unter der das weiße Kopftuch herabfällt; ein blauer Mantel umhüllt sie, der ein rotes, mit goldnem Ornament durchwirktes Brokatgewand zum Vorschein kommen läßt; auf ihren Knien steht, mit einer Binde bekleidet, von ihr gehalten, das göttliche Kind, das nach ihrem Tuche greift; hinter der gelben, ins rötliche schimmernden Architektur des Thrones erscheint, frei und schön gewachsen, eine Blumenhecke, auch der Boden ist mit Grün bestanden und von Blümchen belebt; die Füße der Madonna ruhen auf einem Kissen, auf dem man die Worte *regina celi* lesen kann; der Sockel des Thrones hat in schönen Antiqua-Initialen die Inschrift: *Dignare me laudare te virgo sacrata da michi*; der Grund des Bildes ist von schönem, tiefen Blau. Über den Meister des Werkes kann kein Zweifel bestehen. Ein Vergleich mit dem großen Altarwerk der Accademia zu Venedig (Abb. 3) beweist, daß es von jenen Meistern herrühren müsse, die sich dort als Johannes Alamanus und Antonius d. Muriano bezeichnet haben und die die Kunstgeschichte als Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini kennt.

Aber ist es nötig, sich mit diesem Doppelnamen zu begnügen? Ein Werk von so geringem Umfang erlaubt kaum die gleichzeitige Arbeit zweier Künstler; einer muß doch die Komposition des Ganzen bestimmen, den Typus dieser Köpfe gebildet haben. Wer war dies — Giovanni oder Antonio? Diese Frage zu entscheiden erlaubt ein Werk, das seiner Inschrift nach einzig den Antonio zum Urheber hat; es ist der von Lionello Venturi (*Le origini della pittura veneziana, Venezia 1907, S. 107*) in die Kunstgeschichte eingeführte Altar von 1440 im Dome zu Parenzo in Istrien (Abb. 2). Die Vergleichung der beiden Madonnen ergibt sehr wesentliche Unterschiede. Die Modellierung der Madonna von Parenzo ist sehr oberflächlich, die Augen liegen flach, der Kopf zeigt einen rundlichen Typus, die Karnation ist sehr zartfarbig, in der Schattengebung ins Bläuliche gehend; dagegen ist die Madonna des Padovaner Bildes viel energischer modelliert, die Augen liegen wirklich in ihren Höhlen, das Gesicht zeigt ein nach unten zugespitztes Oval, die Karnation ist kräftig mit grauen Schatten. Auch die ganze Empfindungsweise ist sehr verschieden, in Parenzo eine schwächliche, etwas leblose Anmut, eine hohe, ernste Feierlichkeit in Padua. Die Unterschiede in Formenbildung, Farbe und Empfindung sind meines Erachtens so schlagend, daß nicht daran zu denken ist, daß die beiden Werke von der Hand eines und desselben Künstlers sein könnten. Da nun der Inschrift nach der Altar von Parenzo ein Werk nur des Antonio Vivarini ist, so muß das Bild in Padua eine Arbeit bloß des Giovanni d'Alemagna sein.

Diese beiden Werke, in denen wir den Stil jedes der beiden Meister für sich erkennen können, bieten uns nun, wie ich glaube, die bisher vergeblich gesuchte Möglichkeit, ihre Hände in den gemeinsam von ihnen bezeichneten Werken zu scheiden. Die Madonna des 1446 für die Scuola della Carità in Venedig gearbeiteten und jetzt

dort in der Accademia befindlichen Altares zeigt die Charakteristika der Kunst Giovanni, das kräftige Inkarnat mit den grauen Schatten, die starke, hervortretende Wölbung der Brauenbogen, die leuchtende, tiefe Farbgebung, sie stimmt bis in jede Einzelheit vollkommen mit der Madonna in Padua überein und zeigt so tiefgehende Unterschiede gegenüber der Madonna in Parenzo, daß wir auch in ihr ein Werk des Giovanni erkennen müssen. Aber auch die Kirchenväter, die sich mit ihr zu dieser ersten *santa conversazione* der venezianischen Kunst vereinigen, gehen sicherlich auf Giovanni zurück. Dies zeigt deutlich ein Vergleich mit den im Typus verwandten Heiligen des Altares in Parenzo. Der heilige Hieronymus gleicht dem Heiligen links von der Madonna in Parenzo, der heilige Papst Gregor dem heiligen Nikolaus von Bari, der heilige Augustin dem heiligen Anachoreten. Aber welche Verschiedenheit in der Übereinstimmung. In dem Altar von Venedig ein gewaltiges Leben, jeder dieser Kirchenväter ergreifend in seiner Charakterisierung, Hieronymus der Denker mit dem nach innen gewandten Blicke, Gregor von göttlicher Inspiration beseelt, das Auge jenseitigen Welten zugewandt, Ambrosius, mit der Geißel, gewaltig dräuend, so wie er einst einen Kaiser von der Schwelle seines Tempels gewiesen und Augustin gefestigt in sich beruhend, die eigne Leidenschaft beherrschend und darum ein Herrscher über die Menschen, mächtig gebildete Stirnen, denen man es glaubt, daß hinter ihnen die tiefsten Gedanken des Christentums gedacht worden sind. Und in Parenzo — leere Form, die kein Inhalt erfüllt, schwächliche Modellierung, nichtssagende Gesten. Ohne Bedenken dürfen wir behaupten, daß der Altar der Accademia in allem wesentlichen ein Werk des Giovanni allein ist, und daß Antonios Anteil daran, wenn er überhaupt mitgearbeitet hat, nicht größer ist als der irgendeines beliebigen Gehilfen, dessen wir nicht Erwähnung tun würden, wenn uns sein Name nicht durch die feststehende Firmenbezeichnung überliefert wäre. Der Altar der Accademia ist nicht, wie Lionello Venturi (a. a. O., S. 110) ihn nennt, das monumentalste Werk der Zusammenarbeit des Giovanni und des Antonio, sondern das monumentalste Werk, das Giovanni geschaffen hat. Bemerkenswert ist, daß Antonio in seiner ersten Arbeit, die er vor der Firmenvereinigung mit Giovanni schuf, schon vollkommen unter dessen Einfluß steht.

Der Altar Giovanni in der Accademia kann uns nun auch helfen, das Bild von Padua zu datieren. Er ist 1446 entstanden. Zwischen dem 20. Oktober 1447 und dem 4. November 1448 ist, wie wir erfahren, Giovanni mit Antonio nach Padua übersiedelt. Das Padovener Bild steht dem Altar in Venedig außerordentlich nahe. Ich trage daher kein Bedenken, es in den Anfang des Aufenthalts Giovanni in Padua, also ins Jahr 1448 zu verlegen.

Mit diesen beiden Madonnendarstellungen steht nun noch eine dritte in Zusammenhang, die sich in der Pinacoteca von Città di Castello befindet und auf die Toesca (in *l'Arte* 1903, S. 245ff.) hingewiesen hat. Auch hier haben wir es mit einem Werke Giovanni, nicht Antonios zu tun, mit einem Werke, das in der Anordnung viel einfacher, in der Auffassung viel altertümlicher ist als die Arbeiten von Venedig und Padua (das Christkind ist beispielsweise noch mit einem Röckchen bekleidet). Ich glaube, daß wir in dieser Tafel das früheste Werk vor uns haben, das uns überhaupt von der Hand Giovanni erhalten ist.

Ein Werk nun, auf das Antonio allein Anspruch erheben darf, ist die Verkündigung zwischen dem Erzengel Michael und dem heiligen Antonius von Padua in San Giobbe in Venedig (Abb. 8). Die Karnation ist die typische des Antonio, rosig, mit bläulichen Schatten. Die Faltengebung, einfach, aber großzügig bei Giovanni, ist hier dürftig, die Gewänder kleben am Körper. Jeder Sinn für organische

Bildung fehlt; die Taube des heiligen Geistes ist wie aus Holz, die Bäume des Hintergrundes sind wie aus einer Spielzeugschachtel (man vergleiche damit die freie, natürliche Pflanzendarstellung Giovannis in Padua oder auf dem Altar der Accademia), der Felsen hinter dem Erzengel ist wie aus Pappe. Die Farbenstimmung des Ganzen ist eine sehr lichte, auch in den Haaren ist lichtiges Goldblond bevorzugt. Die Gestalten sind langgestreckt. Die Typen stammen z. T. von Giovanni, der Verkündigungselengel gleicht dem Engel, der auf dem Altar der Accademia zuvorderst links den Thronhimmel trägt, der Gottvater dem Gottvater auf Giovannis Paradies in San Pantaleone. Die Madonna ist, bei etwas zugespitzterer Bildung des Kinnes, übereinstimmend mit der Madonna in Parenzo.

Ohne Schwierigkeit lassen sich nun auch die Hände an dem großen, dreiteiligen Altarwerk in San Zaccaria in Venedig (Abb. 4—7) scheiden, das nach den Inschriften Johanes et antonius de muriano 1443 und 1444 ausgeführt haben, eine Unterscheidung, die noch Lionello Venturi (a. a. O., S. 108) für vollkommen unmöglich hält. Von den beiden Seitenteilen des Altares in der Capella San Tarasio zeigt der Teil mit der heiligen Sabina zwischen dem heiligen Hieronymus und Icerius eine vergleichsweise lichte, bunte Farbengebung, der Teil mit den vier männlichen Heiligen eine viel tiefere, leuchtendere, eine Verschiedenheit des Farbenschmattes, die schon von vornherein an Antonio als den Schöpfer des ersteren und an Giovanni als den des letzteren denken läßt. Die genauere Untersuchung bestätigt — bei aller Vorsicht, die der Erhaltungszustand des Altares zur Pflicht macht — diese Teilung. Die Tafel mit der heiligen Sabina zeigt in allem die Vorliebe Antonios für die lichten Farben, im rosigen Inkarnat mit seinen bläulichen Schatten, in dem Goldblond der Haare, in den hellen Farben der Gewänder, während die Tafel mit den vier männlichen Heiligen Giovannis kräftigen Fleischton mit seinen grauen Schatten, sein braunes Haar, seine tieferen Töne in der Farbe der Stoffe aufweist. Wenn man den jugendlichen Heiligen der einen Tafel mit den jugendlichen Gestalten der anderen vergleicht, ist der Gegensatz unverkennbar. Hier, bei Giovanni, kräftige Bildung, volle Wangen, rundes Kinn, dort schmale, hohle Wangen, kurzes, kleines Kinn, der ganze Bau des Kopfes schwächig, dürrtig. Die Typenbildung ist auf der Tafel der heiligen Sabina unverkennbar die des Antonio: im heiligen Icerius kehrt der Erzengel Michael des Altares von San Giobbe wieder, Sabina und die heilige Margaretha und Katharina in der oberen Reihe gleichen der Madonna und den weiblichen Heiligen in Parenzo, nur der heilige Hieronymus zeigt in all seiner Schwäche und Leere noch den Typus Giovannis, so wie wir ihn auf dem Altar der Accademia vor uns haben. Die Gestalt des heiligen Papstes Cajus auf Giovannis Tafel ist eine bedeutsame Vorstudie zum Papste Gregor auf jenem Altar. Der Mangel an Sinn für organisches Leben zeigt sich bei Antonio deutlich genug in seiner Blumenhecke mit ihrem Blattgewirr und ihren wie Zwiebeln zusammenpappenden Rosen. Selbst die Heiligeninschriften zeigen die Gegensätzlichkeit der beiden Künstler, bei Antonio ein gleichgültiges Nebeneinander der Buchstaben, bei Giovanni freies, geistreiches Spiel mit den ineinander gestellten und miteinander verflochtenen Zeichen. Von dem mittleren Teile des Altares, jetzt in einer Kapelle rechts vom Chore, gehören nur der heilige Markus und die heilige Elisabeth zum ursprünglichen Altare; sie sind von so reichem inneren Leben erfüllt, wie nur Giovanni es zu wecken imstande war, namentlich die Gestalt des alten, leidgeprüften Heiligen ist von ergreifender Innerlichkeit. Die Malereien der Rückseiten des Altares (die übrigens nicht, wie Venturi sagt, mono-

chrom sind, sondern nur durch die Sonne ihrer Farbigkeit beraubt wurden) sind Werkstattarbeiten im Stile Giovanni's, aber nicht von der Hand Antonios.

Das *Paradiso* von 1444 in San Pantaleone in Venedig (Abb. bei Lionello Venturi, a. a. O.) ist uns durch den Vertrag über die Replik Giambonos, den Paolotti und Ludwig (Neue Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, 1899, S. 483) mitgeteilt haben, trotz seiner vollständigen Firmenbezeichnung als ein Werk bloß des ser *Johannis theotonicj pictoris* bezeugt. Auch ohne diese Urkunde ließe die Formensprache und die Farbgebung ohne weiteres auf die Hand Giovanni's schließen. Antonio mag bei diesem vielfigurigen Werke mitgearbeitet haben: die weiblichen Heiligen links scheinen mir sein liches, rosiges Inkarnat zu haben, bei einer von ihnen zeigen sich sogar deutliche bläuliche Schatten; auch von den Heiligen in den oberen Rängen könnte der eine und andere auf ihn zurückgehen.

Die Anbetung im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. bei Lionello Venturi, a. a. O.) ist, wie schon Morelli (Die Galerie zu Berlin 1893, S. 73) vermutet hat, ganz ein Werk Antonios, sein freiestes und schönstes. Das Kolorit ist sein liches, buntes; der heilige Icerius des Altars von San Zaccaria kehrt in allen diesen Jünglingsgestalten wieder, die Madonna ist im Typus dieselbe wie in Parenzo.

Auch der heilige Bernhardin von Siena zwischen dem heiligen Hieronymus und dem heiligen Ludwig von Toulouse in San Francesco della Vigna in Venedig geht auf Antonio zurück. Adolfo Venturi (Storia dell'arte italiana VII, Pittura del Quattrocento I, Milano 1911, S. 310) möchte darin eine frühe Arbeit Antonios vor seiner Arbeitsgemeinschaft mit Giovanni sehen. Das ist unmöglich, denn der heilige Bernhardin von Siena ist erst 1450 kanonisiert worden. Mir scheint der heilige Ludwig hinzuweisen auf den heiligen Bischof unten links auf dem Altar von Bologna, den Antonio 1450 mit seinem jüngeren Bruder Bartolommeo zusammen ausgeführt hat, und in dem strengen, weltabgewandten Asketenkopf des neuen Heiligen scheint mir eine Empfindung lebendig, die weit über das hinausgeht, was sonst Antonio auszudrücken vermocht hat. Ich möchte daher schon bei diesem Altar die Mitarbeit des überlegenen Bartolommeo Vivarini annehmen.

\* \* \*

Was uns bisher die archivalischen Urkunden über Giovanni d'Alemagna mitgeteilt haben, ist recht wenig. Ludwig und Paolotti (a. a. O., S. 432) haben festgestellt, daß Giovanni und Antonio sich in die Listen der Padovaner Malerzunft haben eintragen lassen, und Lazzarini (Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV con illustrazioni e note di Andrea Moschetti, Nuovo Archivio Veneto 1908, S. 146f.) hat als den Zeitpunkt dieser Eintragung die Zeit zwischen 20. Oktober 1447 und dem 4. November 1448 ermittelt. Er hat aber weiter feststellen können, daß die beiden sich nicht etwa nur formell in die Liste der padovanischen Maler haben eintragen lassen, um ein Gemälde ihrer Werkstatt nach Padua liefern zu können, sondern daß sie tatsächlich nach Padua übergesiedelt sind und daß sie hier im Anfang des Jahres 1448 den Auftrag erhielten, die Capella Ovetari (von der dann Mantegnas Weltruhm seinen Ausgang nahm) auszuschnücken, daß aber Giovanni's vor dem 9. Juni 1450 erfolgter Tod sie gehindert hat, diesen Auftrag völlig auszuführen. (Eine Arbeit von Andrea Moschetti wird uns in Bälde darüber genauen Aufschluß geben, wieviel von dem Schmucke der Eremitenkapelle auf Giovanni und Antonio zurückgeht.)

Über diese tatsächlichen Feststellungen sind nun Lazzarini und Moschetti hinausgegangen und haben nachweisen wollen, daß Giovanni eigentlich kein Deutscher, sondern nur deutscher Abstammung, daß er von Geburt Padovaner sei. In dem Vertrage über die Ausschmückung der Capella Ovetari wird Giovanni Giovanni d'Alemagna q.<sup>m</sup> Giovanni genannt. Nun wohnte 1423 in Padua ein eingewanderter deutscher Maler Johannes (Johannes pictor q.<sup>m</sup> Nicolai de Alemania), der sich in diesem Jahre, 24jährig, mit einer Maddalena, der Tochter des verstorbenen Franceschino von Piacenza vermählte und deren Mitgift empfing, und der 1431 das padovanische Bürgerrecht verliehen bekam. Nun vermuten Lazzarini und Moschetti, dieser Giovanni sei der Vater des Giovanni d'Alemagna, der also Padovaner sei und als solcher von seinen Landsleuten den Auftrag erhalten habe, die Eremitenkapelle auszumalen, ja vielleicht habe ihm der Vater selbst diesen Auftrag verschafft.

Diese letztere Vermutung ist, selbst wenn man alles andere gelten lassen wollte, nicht sehr wahrscheinlich, weil der Vater Giovanni's, als dieser den Vertrag über die Kapelle abschloß, bereits nicht mehr am Leben war (Giovanni d'Alemagna quondam Giovanni, nennt ihn die Urkunde). Aber auch gewichtige chronologische Bedenken sprechen gegen die Vermutung, die in dem deutschen Maler Johannes in Padua den Vater des Giovanni d'Alemagna sehen möchte. Jener Johannes quondam Nicolai de Alemania hat am 5. Mai 1423 behufs Eheschließung seine zivilrechtlichen Verhältnisse geordnet; sein Sohn könnte also wohl erst im Anfange des Jahres 1424 geboren sein. Wäre Giovanni d'Alemagna sein Sohn, so hätte er im Alter von 17 Jahren schon sein erstes Werk in Gemeinschaft mit Antonio Vivarini geschaffen (die verlorene Altartafel in S. Stefano von 1441), so hätte er mit 16 Jahren schon einen entscheidenden Einfluß auf Antonio ausgeübt (Altar von Parenzo), so hätte er mit 22 Jahren das erste Meisterwerk der venezianischen Malerei hervorgebracht (Altar der Accademia). Wenn mir alles möglich schiene, dieses letztere scheint mir vollkommen unmöglich: die Heiligen dieses Altares, diese Verkörperungen reifster Männlichkeit, nicht fremdem Vorbilde nachgeahmt, sondern aus eigenstem Erleben geschaffen, können nicht das Werk eines unreifen Jünglings sein. Überdies spricht auch die Urkunde über Zambonos Replik des Paradiso in S. Pantaleone dagegen, daß jenes „de Alemania“ oder „Alamanus“ nur die Bedeutung eines Eigennamens oder Vaternamens bei Giovanni habe; denn von den manus ser Johannis theonicj pictoris konnte sie doch nur sprechen, wo es sich wirklich um das Werk eines deutschen Malers handelte. Zudem hat sich Giovanni selbst als Zoane Alamanus unterschrieben und die padovanischen Urkunden bezeugen ihn als magister Johannes todescus. Wäre Giovanni Padovaner und nur sein Vater Deutscher gewesen, so würden wir ihn in den Urkunden gewiß als Giovanni q.<sup>m</sup> Giovanni d'Alemagna, aber nicht, wie es der Fall ist, als Giovanni d'Alemagna q.<sup>m</sup> Giovanni begegnen. Auch sind die nordischen Elemente in seiner Kunst sicher zu stark, als daß sie ihm nur aus zweiter Hand vermittelt sein könnten.

\* \* \*

Geben uns die Urkunden somit auch die Versicherung, daß wir das Heimatland Giovanni's in deutschen Gauen zu suchen haben, so geben sie uns über die Heimat seiner Kunst doch keinen Aufschluß. Daß in der Kunst Giovanni's nordische Elemente vorhanden seien, darüber sind sich alle einig (selbst Lazzarini und Moschetti, die ihn im übrigen merkwürdigerweise Schüler des Squarcione sein lassen, nehmen



an, daß die Kunst seines präsumtiven Vaters ihm Nordisches vermittelt habe). Die Frage ist nur, welches Gebiet der deutschen Kunst hat Giovanni hervorgebracht, auf welche Kunst in der nordischen Heimat weist das fremde Stilelement seiner Werke hin? Diese Frage hat schon früh eine Antwort gefunden: schon Mündler (Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft II, S. 262) hat kölnische Elemente in der Kunst Giovannis finden wollen und Köln als seine Heimatstadt angenommen. Diese Anschauung ist bis vor kurzem unbestritten herrschend geblieben und noch Lionello Venturi (a. a. O., S. 107) hält es für sicher, daß die durch Stefan Lochner weitergebildete und zu größerer Festigkeit in Form und Farbe gebrachte altkölnische Kunst die Grundlage des Schaffens Giovannis gebildet habe. Nur Ludwig hatte sich mit dieser Annahme nicht begnügt und als er das 1457/58 errichtete Testament eines Johannes de Augspurgo im venezianischen Archiv auffand (Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen XXIII, Beiheft, S. 56), diesen mit Giovanni d'Alemagna identifiziert. Allein diese Identifikation, die von der Direktion der Accademia etwas zu schnell angenommen worden war, wurde hinfällig, als Lazzarini das Todesjahr Giovannis ermittelte. Gegenüber der allgemein geltenden Auffassung, die in Giovanni einen Kölner sieht, habe ich versucht, ihn in die Entwicklung der Nürnberger Malerei einzugliedern (vgl.: Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg, Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 1907, S. 311; Italiänische Einflüsse in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1908, S. 170; Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg 1908, S. 114ff., 136ff.). Diese meine These ist neuerdings von Adolfo Venturi (Storia dell'arte italiana VII, la pittura del Quattrocento I, Milano 1911, S. 313) ohne Einschränkung angenommen worden<sup>1)</sup>.

Ganz fraglos scheint mir, daß die Werke Giovannis in einem ganz nahen Zusammenhang mit den Werken des Nürnbergers Hans Peurl stehen. Die Frauengestalten der beiden, die Madonnen des Venezianer Altares und des Padovaner Bildes Giovannis, die Heilsbronner Schutzmantel-Madonna (Abb. 9) und die heilige Kunigunde auf dem Ehenheim-Epitaph in der Lorenzkirche in Nürnberg von Peurl (Abb.: Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Taf. XVI) zeigen den gleichen Typus mit der kurzen geraden Nase, dem kleinen Mund, dem kurzen Kinn, den sinnenden Augen mit dem schweren unteren Lid, die Madonnen zeigen die gleiche Gewandung mit dem Kopftuch unter der Krone, den gleichen von einer Borde eingefassten blauen Mantel über dem aus Gold und Rot gewirkten Untergewande. Bei dem Bambino des Heilsbronner Bildes ist die Übereinstimmung mit den Bambini in Venedig und Padua augenscheinlich. Auch die Männergestalten der beiden Meister zeigen die gleiche Verwandtschaft, sie haben die gleiche gehaltene, kraftvolle Ruhe, die das völlige In-sich-beruhen der Persönlichkeit bedeutet. Im Typus steht der heilige Kaiser Heinrich auf Peurls Ehenheim-Epitaph dem heiligen Hieronymus auf dem Paradiso Giovannis in San Pantaleone außerordentlich nahe, die Apostel auf der Himmelfahrt Mariae des Tucher-Altares (Abb. a. a. O., Taf. XXIV) in der Frauenkirche zu Nürnberg haben ihre nächsten Verwandten unter den Heiligen jenes Paradiso (man vergleiche namentlich den heiligen Thomas, der bei der Auferstehung rechts im Vordergrund kniet, im Typus und in der Art der Verkürzung mit dem Evangelisten Johannes in der untersten Reihe des Paradiso oder den Apostel rechts

(1) Venturi schreibt, indem er auf mein Buch verweist: Giovanni d'Alemagna portò a Venezia l'arte bavarese, in un grado di sviluppo quale si mostra nella Madonna della Misericordia nella chiesa del convento di Heilsbrunn, e in Hans Peurl, autore dell'altare Tucher nella chiesa di Nostra Donna, a Norimberga.

hinter der aufwärts schwebenden Maria mit dem Gottvater Giovannis); vor allem aber ist der jugendliche heilige Veit des Tucherschen Altares sehr nah verwandt mit dem heiligen Nereus auf dem Teil des Altares in San Zaccaria, in dem wir mit Sicherheit die Hand Giovannis erkennen dürfen, verwandt nicht nur in der Empfindungsweise, der Neigung des Kopfes und dem Herausschauen, sondern nicht minder auch im Typus. Auch in der Farbensprache äußert sich die Verwandtschaft der Kunst des Nürnbergers und des Venezianers und beide ersetzen, Giovanni auf dem Bilde in Padua und dem Altar in San Zaccaria, Peurl auf den Außenseiten des Tucher-Altars, wie dies in Nürnberg bereits seit dem Imhof-Meister (Deichsler-Altar im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin) zugänglich war, den Goldgrund durch einen Ultramariningrund.

Nun wäre es das Nächstliegende, anzunehmen, daß Giovanni d'Alemagna aus der Nürnberger Schule hervorgegangen sei und daß sich in diesen Übereinstimmungen mit der Kunst Peurls der ursprüngliche deutsche Charakter seiner Kunst zeige. Diese Konsequenz wollte, wie mir scheint, Adolfo Venturi in den oben angeführten Worten aus meinen Feststellungen ziehen. Aber so einfach liegt die Sache doch nicht. Auch hier dürfen wir die Chronologie nicht aus dem Auge verlieren. Die Werke Peurls gehen den Werken Giovannis nicht voraus, sondern sind gleichzeitig mit ihnen: das Ehenheim-Epitaph ist nach 1438, dem Todesjahr des Plebanus Ehenheim, das Heilsbronner Schutzmantelbild nach der von mir gefundenen Urkunde 1442, der Tucher-Altar nach der Belagerung Nürnbergs und der großen Seuche von 1448/49 entstanden (vgl. Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, S. 100, 108f., 122—127). Nun ist es aber sicher, daß Peurl selbst in Venedig war: auf dem kleinen Passionstriptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg malt er die Kuppeln und eine Ecke der Vorhalle der Marcuskirche, auf dem gleichen Werke bedient er sich in den Heiligeninschriften der italienischen Sprache (a. a. O., S. 156 bis 159, Abb. ebenda, Taf. XXVII). Aber auch ihn einfach zum Schüler des Giovanni zu machen, der den Werken des Lehrers seine Typen entnimmt, geht nicht an; denn zu der Zeit, zu der Peurl in Venedig gewesen sein muß, Ende der 30er oder spätestens im ersten Anfang der 40er Jahre des 15. Jahrhunderts, waren die Werke Giovannis, auf die die Kunst Peurls hinweist, zum größten Teil noch gar nicht geschaffen. Man wird also wohl nicht umhin können, den Grund der tiefgehenden Gemeinsamkeit zwischen der Kunst des nach Nürnberg zurückkehrenden und des sich in Venedig heimisch machenden Deutschen schon in ihrer Lehrzeit zu suchen. Die beiden Künstler oder vielmehr, denn wir dürfen ihnen auch Antonio Vivarini zugesellen, die drei: Giovanni, Peurl und Antonio mögen in Venedig die Lehre eines Meisters empfangen haben, den wir uns etwa auf der Stilstufe Giambonos stehend denken dürfen (im Altar von Parenzo weist manches noch auf solche Kunstübung hin, auch bei Peurl finden sich solche giamboneske Elemente wie etwa in dem Christus der Himmelfahrt Mariae des Tucher-Altars) und sie entwickelten ihre Kunst unter dem Einflusse Gentiles und vor allem Pisanellos (Antonios Anbetung zeigt deutlich Pisanellos Vorbild und Peurls Landschaft auf dem Triptychon der St. Johanniskirche in Nürnberg ist unverkennbar pisanellesk). In dieser Zeit aber schon mag Giovanni, die künstlerisch stärkste Natur der drei Gleichstrebenden, auf die beiden anderen den entscheidenden Einfluß gewonnen haben. Nur so ist es zu erklären, daß Antonio Vivarini schon in seinem ersten Werke, das er vor seiner Firmenvereinigung (doch vielleicht nicht vor der Werkstattgemeinschaft) mit seinem späteren Schwager Giovanni schuf, sich von dessen Typenbildung abhängig zeigt, nur so zu erklären, daß Hans Peurl in Nürnberg Gestalten bildete, die in

Empfindung und Formensprache so völlig denen gleichen, in denen zur selben Zeit in Venedig Giovanni die ersten Repräsentanten venezianischer Existenzmalerei geschaffen hat.

Aber gleichwohl wäre die innere Wesensgleichheit der Madonnen und Heiligen Giovannis und Peurls undenkbar, wenn nicht ihre Kunst in der Wurzel und im Wesen eines gewesen wäre: die Kunst beider ist auf dem Boden der Nürnberger Malerei erwachsen. Hans Peurl ist Nürnberger; sein Name reiht ihn einer der bekanntesten Nürnberger Künstlerfamilien ein, seine Kunst bedeutet den Abschluß der Bestrebungen, die die Nürnberger Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beherrscht haben. Aber auch wenn wir bei Giovanni durch die italiänische Hülle seiner Kunst hindurchdringen, so stoßen wir nicht auf die lyrische Weichheit, den mystischen Trümergeist der frühen Kölner, nicht auf die epische Schilderlust, den lebendigen Wirklichkeitssinn der Schwaben, sondern auf den strengen, gehaltenen Ernst der Nürnberger, deren Malerei im Anfange des 15. Jahrhunderts mit einer Ausschließlichkeit, die wir nirgends anderswo treffen, Heiligenmalerei war und deren Streben der Beseelung und Monumentalisierung der Einzelgestalt galt. Die großen Meister der Frühzeit der Nürnberger Malerei, der Meister des Imhof-Altars und der Meister des heiligen Deocarus, haben nicht nur in Peurl, sondern auch in Giovanni d'Alemagna ihren geistesverwandten Nachfolger gefunden.

Neuerdings hat Giulio Lorenzetti eine Urkunde aus dem Venetianer Staatsarchiv publiziert (*Un nuovo documento su Giovanni d'Alemagna?* in *l'Arte*, anno XIII, Roma 1910, S. 285f.), nach der am 28. Juli 1417 einem Maler und Kaufmann Johannes quondam Johannis de Uphenon Alemanie nach einem Aufenthalt von 15 Jahren in der Stadt das venezianische Bürgerrecht verliehen wird. Lorenzetti möchte es zur Diskussion stellen, ob es möglich sei, diese Urkunde auf Giovanni d'Alemagna zu beziehen. Er identifiziert, sicher mit Recht, Uphenon mit dem Dorfe Uffenheim bei Steinach in Franken, das etwa 60 km von Nürnberg entfernt ist, und er ist geneigt, das Dokument in Verbindung zu setzen mit meinen stilkritischen Untersuchungen, die Giovanni mit der Nürnberger Malerschule in Zusammenhang gebracht haben. So willkommen mir eine solche dokumentarische Bestätigung meiner stilkritischen Annahme wäre, so kann ich sie in dem Dokumente Lorenzettis nicht finden, denn ich halte es für ausgeschlossen, daß es sich auf Giovanni d'Alemagna bezieht. Der Maler und Kaufmann, von dem darin die Rede ist, hat sich schon 1402 in Venedig niedergelassen. Wäre er mit Giovanni d'Alemagna identisch, so wäre dieser spätestens ungefähr 1382 geboren, wir hätten von seinem zwanzigsten bis zu seinem sechzigsten Jahre kein Zeugnis seiner Kunst oder seines Einflusses und erst als Sechzigjähriger wäre er in die Kunstgeschichte eingetreten. Das ist so gut wie ausgeschlossen, selbst wenn man mit Lorenzetti an die Möglichkeit dächte, daß dieser Giovanni als Jüngling das Malen erlernt, als Mann Handel getrieben und erst als Greis wieder zu malen begonnen. Dazu kommt, daß Giovanni d'Alemagna in die Venezianer Kunst Elemente eingeführt hat, die in der Nürnbergischen erst zwischen 1415 und 1436, aber nicht bereits im 14. Jahrhundert ausgebildet wurden.

Nicht nur in seiner Stiltendenz fügt sich Giovanni der Entwicklung der Nürnberger Malerei ein. Nürnberg steht durch seinen Handel in so engen Beziehungen zu Venedig, daß sich die venezianische Regierung geradezu rühmen konnte, die Nürnberger seien erst durch den Handel mit Venedig „gewissermaßen von nichts zu den größten

Reichtümern gelangt“. Die Nürnberger Patriziersöhne wurden nach Venedig gesandt, um dort mit dem Getriebe des Welthandels die feinere Sitte einer höheren Kultur zu erlernen. Selbst Gesetze haben die Nürnberger fertig von Venedig übernommen. Die Kunst aber spiegelt die kulturellen Beziehungen wieder. Die Nürnberger Kunst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist nicht zu erklären, ohne die Annahme ständigen Einflusses der Kunst Oberitaliens, der Kunst Venedigs. Der Meister der Morizkapelle und der Meister des Bamberger Altares haben die Freskenkunst Oberitaliens gekannt, der Meister des Imhof-Altars und Hans Peurl sind in Venedig gewesen. Nürnberg aber hat sich dankbar bewiesen für das, was es in der Kunst von Venedig empfangen: es hat Venedig den größten Meister seiner Frühzeit geschenkt — Giovanni d'Alemagna.

# DER NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS AUF DIE MALEREI TOSKANA-UMBRIENS IM QUATTROCENTO VON ca. 1450—1500

..... Von BERTHOLD HAENDCKE

**O**bgleich von einer Reihe von Schriftstellern, deutschen wie französischen, der niederländische Einfluß auf die Quattrocentomalerei Italiens angedeutet ist, fehlt es bis jetzt an einem Versuch, diese Frage für einen einzelnen Bezirk in zusammenhängender Weise zu erörtern. Bislang hat, soweit ich sehe, Knapp in seinem Buche über „Piero de Cosimo“ am bestimmtesten Folgerungen gezogen, wenn er sagt, „er (Cosimo) folgt da jener Strömung in der Florentiner Kunst, welche von der Goldschmiedekunst und Plastik ausgehend (!), beeinflusst von den Niederländern, auf beinahe übertriebene Feinheit der Detaildurchführung wie auf glänzende Farbtöne ihr Augenmerk richtete“. Allerdings nimmt Knapp diese Entwicklung als intensiver erst von 1482 an, da er bemerkt: „Sein (Cosimos) Hauptverdienst um die Entwicklung der Malerei in Florenz ist es, daß er die malerischen und technischen Errungenschaften der Niederländer studierte, sie sich zu eigen machte und sie der ganzen Schule übermittelte. Daß er dies konnte, verdankt er wesentlich dem 1482 in Florenz erscheinenden Triptychon des Hugo van der Goes.“

Meiner Ansicht nach müssen wir spätestens um etwa 1450 ein aufmerksames Studium der Niederländer in Italien annehmen.

Wenn wir wesentliche Momente zusammenstellen, die den „niederländischen Einfluß“ in Italien betreffen, so wissen wir daß, als Rogier van der Weyden (1449/50) nach Italien kam, nicht nur der Markgraf Leonello d'Este von Ferrara, sondern auch Cosimo Medici religiöse Bilder und Porträts bestellten. Wir haben ferner davon Kenntnis, daß damals in Florenz eine ganz beträchtliche Anzahl flandrischer Malereien vorhanden waren. Nach Müntz „La collection des Medici“ besaß Lorenzo, der 1469 seinem Vater folgte, allermindestens 7 bis 8 niederländische Gemälde. Die weiteren Fragen: Konnten umfangreiche Gemälde niederländischen Ursprungs nach Italien kommen, oder lebten in Italien niederländische, französische oder niederdeutsche Maler, können wir überall mit „ja“ beantworten? Die Florentiner hatten 1421 Livorno den Genuesen abgekauft, und dadurch einen guten Hafen erhalten. Es wurde in Florenz eine eigene Marine eingerichtet, so daß man jetzt direkt und vorteilhafter nach Flandern handeln konnte. Die Zahl der Agenten und damit die der Bewunderer wie Vermittler der flandrischen Malerei wuchs dort seitdem unausgesetzt. Wir haben auch mehrfach erwiesen erhalten, dass umfängliche niederländische Gemälde nach Florenz verfrachtet worden sind. Am bekanntesten sind die Sendungen der Agenten der Medici. Das „jüngste Gericht“ Memlings, jetzt in Danzig, war 1473 von Angelo Tani<sup>1)</sup>, einem Vertreter der Medici, in Brügge nach Florenz verladen worden und Tomaso Portinaris, etwa 1476, bei Hugo van der Goes bestellte Triptychon gelangte ja 1482 tatsächlich nach Florenz. Ob das auf der Höhe von Palermo 1496 gestrandete niederländische Schiff, das auch Gemälde an Bord hatte, z. B. die „Madonna von Polizzi“ ursprünglich auch nach Florenz bestimmt war, wissen wir nicht; die Wahrscheinlichkeit spricht für Neapel, wohin seit langem französische und niederländische Bilder gesandt wurden. Für Gemälde geringeren Umfanges bestand stets ein Verkehr zu Lande, auf der alten Handelsstraße durch Frankreich, die in

(1) Warburg im Jahrb. f. preuß. Kunstsamml. XXIII, p. 247; Crowe und Cavalcaselle, p. 177. Vgl. event. Wurzbach, Niederl. Künstlerlexikon; „Memling“, dessen Annahmen ich nicht beipflichten kann.

Mailand endete. Von etwa 1400 (1399) haben wir zuerst eine bestimmte Nachricht, daß ein Illuminist aus Brügge nach Mailand reiste, Jacob Cöne mit zwei Schülern und der Pariser Jean Mignot<sup>1)</sup>. Bei der Stellung der niederländisch-französischen Miniaturmalerei darf diese Notiz auch für die weitere Zukunft der künstlerischen Beziehungen als wertvoll betrachtet werden. Auch die Überlieferung, daß ein niederländisierender Franzose (Jean Fouquet?) Papst Eugen, gestorben 1447, porträtiert habe<sup>2)</sup>, muß hier ebenso wie der für 1451 festgestellte Aufenthalt eines niederländisierenden Malers „Justus dalla magna“ in Genua beachtet werden, der hier in Sta. Maria del Castello eine Verkündigung a fresco malte. Seit welcher Zeit in Venedig niederländische Maler lebten, ist nicht genau überliefert. Aber wir hören, nach Ludwig<sup>3)</sup>, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unvergleichlich mehr als von deutschen Bildern von Gemälden, die in flämischem Stil gemalt sind (flamingi, à la flandrese). Da derselbe Autor nachgewiesen hat, daß nach Venedig fremde Gemälde nicht eingeführt werden durften, so haben wir in dieser Stadt eine ständig wachsende Kolonie niederländischer Maler anzunehmen, weil anfangs des 16. Jahrhunderts eine „große Anzahl“ flämischer Gemälde in den Häusern und Palästen erwähnt wird. Die Tatsache, daß ein Vivarini schon 1473 hier in Öl gemalt hat und die Tradition, daß Antonello da Messina in Venedig die Ölmalerei erlernt habe, charakterisiert weiterhin die Wertschätzung jener Künstler und die besonders bevorzugte Stellung Venedigs für diese Frage in Italien.

Diese wird weiterhin noch gestützt durch Ausführungen wie zunächst die Dvoracks<sup>4)</sup>. Er schreibt in bezug auf Pisanello und Gentile da Fabriano: Dieser Naturalismus ist jedoch weder jener Masaccios noch jener Jan van Eycks. Den Miniaturen des Gebetbuches von Chantilly entspricht in den Fresken von Sta. Anastasia das Auftauchen der Architekturen hinter einer Berglandschaft, die Darstellung dieser Architekturen, die von den Städtebildern des italienischen Trecento so abweicht, die Behandlung des Bodens und der Sträucher, die Tierdarstellungen, die bei ihm so bewundert wurden, die neu in Italien war, die wir jedoch . . . an den Werken der Brüder von Limburg beobachtet haben. Auch das Kolorit Pisanellos ist weder italienisch noch trecentistisch, sondern erinnert an flandrische Arbeiten. Courajod führt zu Pisanello aus: *sa participation aux doctrines ultramontaines, sa connaissance de l'art du Nord sont absolument indiscutables*<sup>5)</sup>. Dvorack bemerkt dann weiter zu Gentile da Fabriano, in Übereinstimmung mit Müntz und Venturi, daß sich die neue naturalistische Auffassung in dem Blumenstrauß auf dessen Anbetung der heiligen drei Könige von 1423 zeige und meint, daß diese Erfassung der Motive in ähnlichen Formen wie bei Pisanello und den Naturalisten des Nordens das ganze Gemälde durchdringe. Gentile mag den neuen Stil durch Pisanello, dessen Werke

(1) Durieu, *Les très riches heures*, Paris 1904 und Müntz, *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 467/72, wo die weitere Literatur angegeben ist.

(2) Durieu, *Les Antiquités judaiques et le peintre J. Fouquet*, Paris 1908; bzw. Filarete, *Trattato ed. Oettingen*, p. 307.

(3) Schmarsow, *Abh. d. phil.-hist. Kl. d. Kgl. Gesellsch. d. Wissensch.* 1904, p. 196, nimmt hier Justus von Ravensburg an, der seiner Ansicht nach eine Pilgerfahrt nach Rom gemacht habe und in Genua zurückgeblieben sei. Er glaubt niederländischen Einfluß und Beziehungen zu St. Lochner im Engel und zu Gentile da Fabriano in der Madonna wahrnehmen zu dürfen.

(4) *Jahrb. f. preuß. Kunsts.* XIII, Beiheft, p. 57.

(5) *Jahrb. der Kunsts. d. Allerh. Kaiserhauses* XXIV, p. 295.

(6) Der Hauptmeister der unverkennbar niederländisierenden Miniaturmaler unter Leonello d'Este (1441 bis 1450) war Giorgio Tedesco (Zorzo de Allamagna). *Jahrb. der Kunsts. des Allerh. Kaiserhauses* XXI, p. 132.

mit späteren Malereien Gentiles vielfach übereinstimmen, kennen gelernt haben. Gentile fügte dies neue Moment der toskanisch-umbrischen Schule ein.

Wenn wir nun weiterhin hören, daß Domenico Venezianos Technik in Florenz wegen ihres Zusatzes von „Öl“ besonders beachtet wurde, so dürfen wir die Hypothese aufstellen, daß eben wegen jenes Verbotes und wegen der frühzeitigen Berühmtheit der niederländischen Miniatur- und Tafelmalerei in Venedig — wo Gentile da Fabriano im Dogenpalaste malte — das Zentrum des ersten niederländischen Einflusses zu suchen ist. Der für unsere Betrachtung älteste Vertreter desselben in Florenz scheint Domenico Veneziano gewesen zu sein. Er ist für uns in Florenz faßbar seit 1439, wo er in Santa Maria Novella malte und die Farben mit Öl anrieb. Er war aber bereits früher in der Arno-Stadt gewesen, wie der Brief von 1438 an Medici beweist; ob er aber schon damals die Ölmalerei kannte, wissen wir ebensowenig wie wir feststellen können, wann er zuerst Florenz betreten bzw. wann er diese Stadt vor 1438 verlassen hat. Der Meister ist 1461 verstorben.

Wann Domenico Veneziano geboren ist, sind wir nicht in der Lage zu bestimmen. Denn „aus der beschränkten Anzahl“ von Kunstwerken, die uns bekannt sind, auf eine kurze Lebensdauer zu schließen, dürfte, da wir nicht imstande sind, die verloren gegangenen Werke einzuschätzen, denn doch recht gewagt sein. Aber stellen wir ein paar Zahlen zusammen: Donatello ist 1466 gestorben, Fra Angelico 1455, Andrea dell' Castagno 1457, Paolo Uccello 1475, Domenico Veneziano 1461. Betrachten wir die geringen Unterschiede dieser Zahlen, so können wir eher auf Gleichaltrigkeit dieser fünf Künstler schließen, als auf ein Alter Domenico Venezianos, das ihn als Schüler der „älteren Florentiner“ erscheinen lassen müßte. Der Brief von 1438 erweist Domenico Veneziano als eingehend unterrichtet über die florentinischen Kunstverhältnisse und die Bezeichnung des Uffizienbildes „Madonna mit Heiligen“ enthält in der Inschrift Kenntnis des venetianischen Dialektes. Domenico Veneziano muß also schon vor 1438 längere Zeit in Florenz gewohnt haben, und ist höchstwahrscheinlich in Venedig herangewachsen. Diese Voraussetzung wird auch dadurch gestützt, daß er nach der Angabe Vasaris, die Farben mit Öl nach der Manier der van Eyck gemischt habe. Venedig war aber, wie erwähnt, durch die Anwesenheit niederländischer bzw. niederländisierender Maler der geeignetste oder vielleicht einzige Ort, wo derartiges Wissen etwas quellenmäßiger zu erwerben war. Jedenfalls können wir D. Veneziano als Mitstreber jener vier Künstler betrachten, die auf Erreichung der Wirklichkeitstreue, des „Individuell-charakteristischen“ bei der Schilderung der Menschen und Dinge ausgingen. Das erwähnte Madonnenbild in den Uffizien läßt die grundsätzliche Übereinstimmung D. Venezianos mit Andrea del Castagno und Paolo Uccello darin zunächst wahrnehmen, daß die Dreidimensionalität und die Detailwahrheit der Modelle erstrebt wird, und daß das Gemälde, soweit dies noch festzustellen möglich, in einer „sonnigen Hellfarbigkeit“ gehalten war. Der Kopf der Santa Lucia ruft aber auch die Erinnerung an berühmte Profilköpfe von jungen Frauen wach, die den Forschern auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte schon viel Schmerzen bereitet haben. Ich denke hier natürlich an die Bilder in Mailand, London und Berlin, die bald Domenico Veneziano<sup>1)</sup>, bald Piero dei Franceschi, Verrocchio, und auch unbestimmt ferraresischen Malern zugewiesen werden.

(1) Die koloristischen Eigenschaften des Bildes haben nicht zuletzt die Zuteilung an Domenico Veneziano gestützt. Es sei deshalb hier an einen modernen Maler, an van Gogh erinnert, der ziemlich genau dieselbe Aufgabe, die Domenico Veneziano sich gestellt hatte, als Kolorist behandelt hat. Er schreibt in seinen Briefen (zitiert nach Waetzold, „Porträt“) S. 23: „... nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrome, mattes Zitronengelb.

Das Berliner Bild soll archaischer sein als das im Museum Poldo-Pezzoli. Diese Bildnisse sollen der Tracht halber etwa 1450—1460 gemalt sein. Bode bemerkt hierzu (Jahrbuch für preußische Kunstsammlungen XVIII, p. 587) ... „das Bild — das er Domenico Veneziano zuweist — ist in Lokalfarben, die durchweg in voller Reinheit und Pracht zur Geltung gelangen, gemalt, und zwar durchweg in tempera, die aber mittels Lasuren die Wirkung der Ölmalerei erstrebt.“ Aus dieser Technik, deren Farben nicht mit Öl angerieben waren, dürfte man meiner Ansicht nach keinerlei Schlüsse ziehen, die gegen Domenico Veneziano als Maler gerichtet wären; denn der Künstler kann bei der unstreitig ungenauen Kenntnis der niederländischen Farbentechnik recht wohl seine Malweise, eben im Streben nach der Wirkung van Eyckscher Malereien, variiert haben. Es verbinden sich nach Ansicht Bodes Züge der florentinischen und venetianischen Kunst. Diese letzteren können sich nur in koloristischen Eigenschaften äußern. Aber sind die anderen Eigenschaften wirklich schlechthin „florentinisch“? Auf dem Berliner Gemälde sitzt in Profilhaltung nach links ein blondköpfiges junges Mädchen vor einer Steinbrüstung. Der Körper hebt sich vom klaren blauen Himmel ab oder besser, er liegt wie eine Medaille in ganz flachem Relief auf dem Grunde auf. Kleine, längliche, weiße Wolken beleben den blauen Himmel. Die Einzelarbeit geht auf scharfe Detaillierung aus. Davon später mehr. Auf Andrea del Castagno (gestorben 1475) soll Domenico Veneziano eine Zeitlang, zu Beginn der 50er Jahre, Einfluß gehabt haben. Vasari berichtet, Andrea del Castagno habe im Chor von Santa Maria Nuova Fresken gemalt, und zwar in Öl, weil Andrea dem Domenico habe Konkurrenz machen wollen... In der „Kreuzigung“ sind die Körper von hellem Licht umflutet, ... die Figuren sind wie in atmosphärische Luft gehüllt. Dieser eigentümliche Silberton ist tatsächlich dem Domenico Veneziano entlehnt. Das Fresko wird also ungefähr in derselben Zeit entstanden sein, wie die untergegangenen Malereien von Santa Maria Nuova<sup>1</sup>). Im „Abendmahl“ Castagnos sind unter unserm Gesichtswinkel die sehr reiche Auszierung mit naturgetreu dargestellter Marmorarbeit, die „eigentümliche Tiefe und Leuchtkraft“ der Farben, die sorgsame Detailarbeit, zu betonen; auch eine einheitliche Lichtquelle ist hier gewonnen.

Also das Streben der italienischen Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tritt hier schon klar und bestimmt heraus. Kann man die Art und Weise, wie die Künstler, deren Namen hier gefallen sind, dies zu erreichen versuchen mit der einheimischen, wie sie in Masaccios und Donatellos Werken etwa heraustritt, direkt vergleichen? Schwerlich. Man konfrontiere nur einmal die Profilbildnisse auf Masaccios „Kreuzigung“ oder die sogenannte „Caecilie“, auch den „Uzzano“ Donatellos mit jenem Kopf Domenicos Venezianos. Das leitende Prinzip ist zweifelsohne dasselbe, aber die Formvorstellung ist eine wesentlich andere. Masaccio und Donatello übersetzen die Natur erheblich naiver in Formgedanken. In Domenico Venezianos Werk spürt man ein etwas verstandesmäßiges Moment, eben weil der Künstler mit sorgfältiger Überlegung Einzelercheinungen seines Objektes wiederzugeben gewillt ist. Ich möchte hier einem Hinweise Bodes folgen, der, wenn

Hinter dem Kopf, statt der banalen Zimmerwand, male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reinsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf dem blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther“.

(1) Waldschmidt, A. del Castagno, p. 30 und 32. Ob Thodes Annahme eines Aufenthaltes A. del Castagnos in Venedig wirklich berechtigt ist, wage ich nicht zu erörtern. In Hinblick auf Gentile da Fabriano wären diese weiteren Beziehungen von Florenz nach Venedig doppelt wertvoll.



auch, natürlich etwas bedingt, eine Probe auf dieses Exempel zu machen erlaubt. Der Gelehrte sagt (Jahrbuch für preußische Kunstsammlungen), daß der Meister von Flemalle, dessen niederländisierender Charakter unter keinen Umständen bezweifelt werden kann, gleichgültig ob man ihn Campin oder anders nennt, in dem Berliner Bilde denselben Nicolo Strozzi porträtiert, den Mino da Fiesole in der Büste des Berliner Museums dargestellt habe, und fordert auf, florentinischen und niederländischen Realismus ihrer Eigenart nach zu vergleichen. Wir bekommen hier, meiner Ansicht nach, nahezu die nämlichen Vergleichsmomente, wie bei einer Gegenüberstellung Domenico Venezianos und Masaccios bzw. Donatellos.

Angesichts dieser im Grunde verschiedenen künstlerischen Bewertung der Einzelzüge des Modells und der daraus resultierenden Formgebung muß die traditionelle Lehre von der Wechselwirkung zwischen Plastik und Malerei im späteren Quattrocento Toskanas insofern erheblich berichtigt werden, als über den Willen, die Umwelt als realistisch schaffende Künstler in Kunstform zu übersetzen, beiden Künstlergruppen, jenen niederländisierenden Malern und den „reinen“ Toskanern nicht mehr gar zuviel gemeinsam bleibt, insoweit diese äußere Formenwiedergabe in Frage steht. Ich verkenne dabei keineswegs, daß auch der niederländisierende Florentiner trotz alledem von Hause aus einer zusammenfassenderen Formgebung geneigt ist.

Fremd erscheint das Porträtgemälde Domenico Venezianos in Florenz auch deshalb, weil dort das gemalte Einzelbildnis, soweit wir urteilen können, etwa 1450/60 mehr oder weniger ein Novum war. Wenn wir nun die Anordnung des jungen Frauenbildnisses vor einer Balustrade und vor einem blauen, leicht bewölkten Himmel betrachten; die sorgsame Einzelarbeit, die leuchtende Farbenpracht in den Gewändern, den verschmolzenen Farbauftrag, der die Wirkung der Ölmalerei vortäuschen soll, beachten, so werden wir ohne weiteres an die Malerei der Niederländer erinnert. Erwägen wir ferner, daß um die kritische Zeit die nordischen Maler in Italien hoch geschätzt waren, und daß die Niederländer ohne jeden Zweifel in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Einzelbildnis nach Qualität und Quantität wie kein anderes Volk zu bieten befähigt waren, so wird unsere Vermutung, in diesem Profilbild Domenico Venezianos vornehmlich allgemeine Lehre der Niederländer erkennen zu müssen, sehr bestimmt gestärkt. Charakteristisch hinsichtlich der Anordnung ist zunächst die Balustrade. Wir finden dies Kompositionsmotiv als Balustrade in Porträts wie z. B. in dem Kopf Jan van Eycks „Leal souvenir“ (1432), London; in Petrus Christus „St. Eligius“ als Tisch, oder als Fensterbank in dem sogenannten Fouquet „L'homme au verre“, Wien, oder als Brüstung mit Umrahmung in religiösen Bildern, wie etwa bei dem Madonnenbilde mit Heiligen von R. v. d. Weyden in Frankfurt usw. Die Balustrade (Mauer) wird ferner oft als rückwärtiger Abschluß gegen die Landschaft verwendet, so daß die davor stehenden Figuren mit dem halben Körper oder auch nur mit dem Kopfe darüber in die blaue Luft hinausragen, z. B. „St. Lukas“ von Dirk Bouts bei Lord Penrhyn; in dem Gemälde Marmions in Berlin; in dem Stiche des Meisters mit dem Webeschiffchen, Madonna in Halbfigur mit Kind, erhalten wir eine vollständige steinerne Einrahmung des Bildes und die Fensterbrüstung, auf der das Kind und das Buch, in dem die Madonna liest, liegt, sowie den Ausblick rechts in die Tiefe und den rückwärtigen Ausschnitt mit einem davorgehängten Teppich (etwa 1470, Berlin<sup>1</sup>). Ähnliche Anord-

(1) J. A. v. Zwolle, Ein anonymes ital. Stecher und Jac. Bellini. Hind in Mitth. d. Ges. f. verv. Künste, Wien 1908, I.; Kristeller, Venezianische Kupferstiche, ebenda 1907 und Lehre in Zeitschr. f. bild. Kunst 1890, p. 324; Jahrb. für preuß. Kunsts. XII, p. 125 (Florentiner Kupferstiche).

nungen finden wir bei Schongauer. Justus van Gent setzt spätestens 1473 den Herzog von Urbino in ein Rahmenwerk und die Philosophen im „Studio“ hinter eine Brüstung, auf der rechts und links eine abschließende Säule steht usw. Mir scheint also, der Gedanke der Einfassung des Bildes durch einen Rahmen wie der Abschließung durch eine Balustrade bzw. Fensterbank (Mauer) nordischen Ursprungs zu sein<sup>1)</sup>.

Die historischen Tatsachen sprechen zunächst weiterhin dafür, daß das gemalte Profilbildnis diesseits der Alpen gefunden ist. Denn die ältesten Miniaturen wie Tafelporträts, die König Johanns II. und Karls V. von Frankreich, von etwa 1359 und 1371, sind in Profilstellung gehalten. Das erste Bild malte Girard d'Orléans, letzteres Jean de Bruges. „Der Grund dafür ist lediglich in dem primitiven Stande der damaligen Porträtmalerei zu suchen. Wie jede beginnende Kunst richtet auch der neue Stil der französischen Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts sein Augenmerk zunächst auf die deutliche Profilstellung; denn das Profil bietet ja die vorteilhafteste Grundlage für die Wiedergabe der charakteristischsten Erscheinung eines Kopfes<sup>2)</sup>.“ Der Versuch Westendorps an einer anderen Stelle derselben Schrift (S. 62), den Italienern in Avignon bzw. in Frankreich (seit etwa 1340) die Erfindung dieser Anordnung zuzuweisen, scheint mir nicht recht geglückt; umsoweniger als uns „italienische Porträttafeln des 14. Jahrhunderts weder erhalten sind, noch unseres Wissens uns Nachrichten von solchen aus literarischen Quellen bekannt geworden sind“.

Ich möchte zunächst mit Dvorack daran festhalten — was Westendorp auch als an und für sich möglich erklärt —, daß „die französischen Maler diese Form ebenso gut selbst erfunden haben können“ (S. 70). Die künstlerische Qualität der niederländisch-französischen Porträts um etwa 1400 (1410) charakterisiert Dvorack<sup>3)</sup>: „Wenn wir uns gleichzeitige italienische Bilder vergegenwärtigen, so werden wir bald die Entdeckung machen, daß sich die nordfranzösischen Werke von ihnen nicht nur durch einen inhaltlich größeren Naturalismus der Darstellung unterscheiden, sondern auch durch eine naturalistisch weit fortgeschrittenere Formenwiedergabe. Wie schematisch ist das beste italienische Porträt aus dem Trecento mit den beiden Bildnissen des Herzogs von Berry verglichen.“ — Erst die Jan van Eycks bzw. die Zeitgenossen dieses haben im Wettstreit mit der einheimischen Porträtplastik die Dreidimensionalität des Porträtkopfes, d. h. die Dreiviertelstellung eingeführt. Wenn wir bei Domenico Veneziano das scharfe Profilbildnis wiederfinden, so könnte man, da in Frankreich und in den Niederlanden seit langem nachweisbar das selbständige gemalte Porträtbildnis oft geschaffen worden war, in Florenz aber erst gegen etwa 1450 etwas häufiger wird, allein schon aus dieser Tatsache ein Abhängigkeitsverhältnis konstruieren. Ich glaube aber, da die Komposition als solche gerade für den Anfang einer Porträtmalerei gegeben ist, auch für Italien eine, wengleich nicht so starke Tradition, annehmen zu dürfen. Es tritt hinzu, daß die Freskobilder in Verona von 1364, die nach Kehrer<sup>4)</sup> Fürstenbilder geben sollen, alle in das Profil gestellt sind. Das erste beglaubigte Tafelporträt ist aber erst das

(1) Wenn Mantegna dieses Motiv in frühen Tafelmalereien, wie in seinem Berliner Madonnenbilde (etwa 1450) verwendet, so dürfte er nicht ein paduanisches Motiv, sondern mehr als wahrscheinlich in diesem mit „heller und leuchtend emailleartig aufgetragenen Farbe“ (Kristeller) gemalten Bilde den Niederländern gefolgt sein, die ihm seinem ganzen Wesen nach sympatisch sein mußten.

(2) K. Westendorp, Die Anfänge der französisch-niederländischen Porträttafel, 1906, p. 14.

(3) Jahrb. der Kunsts. des Allerh. Kaiserhauses XXIV, p. 268.

(4) Jahrb. der Kunsts. des Allerh. Kaiserhauses XVII, p. 244 f.

von dem Anonymus des Morelli erwähnte Gemälde Gentiles da Fabriano, auf dem der Maler auch die Seitenansicht gewählt hatte. Hier müssen wir auch nochmals an Pisanello (gestorben 1456) erinnern. Dvorack hat am a. O. bemerkt: „Es gibt noch einen Beweis für die Zusammengehörigkeit Pisanellos mit dem französisch-flandrischen Kunstkreise, der vielleicht noch deutlicher spricht, als alles andere. Nicht in Italien, wie man einst vermutete, sondern im Zusammenhange mit der humanistischen Kultur der nordfranzösischen Höfe, angeregt durch die hier befindlichen... Antiken... sind in Frankreich noch zu Lebzeiten des Herzogs von Berry die ersten Medaillen seit der Antike modelliert und in Metall ausgeführt.“ Nun hat aber bereits Schlosser<sup>1)</sup> nachgewiesen, daß durch diese Medaillen des Herzogs von Berry Pisanello angeregt wurde, Medaillen zu verfertigen, die auch stilistisch sich ihren älteren nordischen Vorbildern anschließen. Jedenfalls war die Profilstellung durch nordische und antike Einflüsse neu belebt worden in solchen Gegenden, die Domenico Veneziano mehr oder weniger vertraut sein mußten. Man kann also wohl zweifeln, ob der Künstler einer einheimischen alten Tradition — wie ich glaube — oder jener französisch-niederländisch-antiken Auffassung gefolgt ist. — Es fragt sich nun weiter, ist der Gedanke, die Figur vor eine Balustrade und vor den blauen Himmel zu setzen, Domenico Veneziano zu eigen? Hinsichtlich der Balustrade müssen wir bis auf weiteres den Niederländern den Vorrang lassen. Und wenn wir das außerordentlich hohe Ansehen erwägen, dessen sich die niederländischen Landschaften mit ihrem hohen blauen Himmel und den kleinen weißen Wölkchen erfreuten, so dürfte auch hier eine Einwirkung anzunehmen sein, gleichwie in der Detailbehandlung des Stofflichen. Aber Domenico Veneziano hat mit seinen offenbar sehr feinen malerischen Instinkten überall das Geeignete herausgenommen und letzten Endes mittels dieser Anregungen doch etwas Neues geboten, ein sehr schönes, hellbeleuchtetes Profilbildnis, vor einer Balustrade und vor einem leuchtend blauen Himmel, anstatt des überlieferten neutralen Hintergrundes. Domenico Veneziano war eben unstreitig ein feinfühliges Maler im engeren Sinne des Wortes. Ich meine also, man kann sagen, das Berliner Bild, sei es nun von D. Veneziano oder einem anderen Maler, vereinigt (nord)-mittelitalienisches und niederländisches Kunstgut.

Das Bild im Museum Poldo-Pezzoli ist nach demselben Modell wie das Berliner Gemälde gemalt; denn die etwas steilere Stirnlinie kann angesichts der übrigen, recht genauen Übereinstimmungen kaum in Betracht kommen. Als Urheber gilt Piero dei Franceschi (oder Verrocchio, dafür Berenson, Frizzoni, dagegen Bode), d. h. ein Schüler Domenico Venezianos bzw. ein jüngerer Maler als Domenico Veneziano. Für Piero dei Franceschi mehren sich nun erheblich die niederländischen Einflüsse. Witting<sup>2)</sup> hat sogar versucht, für Piero dei Franceschi eine unmittelbare Kenntnis des heute in den Uffizien befindlichen Gemäldes Rogier van der Weydens<sup>3)</sup> „Die Beweinung Christi“ nachzuweisen. Ich will nicht sagen, daß die Ähnlichkeit zwischen dem Josef von Arimathia auf dem van der Weydenschen Bilde und dem heiligen Sigismund auf dem Malatestafresko in Rimini völlig abzuleugnen ist, aber zwingend scheinen mir die Ähnlichkeiten im Munde, Bart und Nase am Ende auch nicht zu sein. Andererseits birgt dieses Fresko Piero dei Franceschis von 1451 in vielen Einzelheiten der Zeichnung, der Personen und des Dekors niederländische

(1) Jahrb. der Kunsts. des Allerh. Kaiserhauses XIII, p. 75f.

(2) Witting, Piero dei Franceschi, 1898, p. 27.

(3) Auf die Hasse-Wurzbachsche Hypothese, betreffend Rogier I und II gehe ich hier absichtlich nicht ein.

Stilelemente in sich. Namentlich wird dies Gemälde mit dem Bildnisse des Herzogs Federigo von Urbino und seiner Gemahlin Sforza, jetzt in Florenz — „anche prima del 1466“ — von der Hand Piero dei Franceschi zu vergleichen sein. Die niederländisierende Art Pieros wird noch wahrscheinlicher gemacht durch das Bildnis desselben Herzogs auf der heiligen Konversation (Mailand, nach Venturi von Fra Carnevale), das Corrado Ricci<sup>1)</sup> sogar Justus van Gent zuteilt, während er die „Madonna und Heiligen“ Piero dei Franceschi gibt. „Am meisten jedoch unterscheiden sich“, schreibt Ricci, „von allen übrigen Teilen des Gemäldes die beiden Hände der Stifterfigur... Nun war zur Zeit des Piero dei Franceschi der flämische Feinmaler Justus van Gent in Urbino tätig. Sollte vielleicht der Herzog Federigo oder auch Piero selbst den Niederländer gebeten haben, diesem Teil die künstlerische Vollendung zu geben? Denn auf jeden Fall tragen inmitten dieses so spezifisch italienischen Gemäldes die zum Gebete zusammengelegten Hände der Stifterfigur einen ausgesprochen flämischen Stilcharakter zur Schau.“ Aber sollte der Maler Piero dei Franceschi, dessen äußerste Sorgfalt im Porträt Ricci auf jenem Doppelbildnisse als „minutiöse Exaktheit (bei der Detaildurchführung“<sup>2)</sup>) auf das bestimmteste betont hat, nicht auch dies Bildnis sorgfältig gemalt haben können, als Abmaler der Wirklichkeit niederländisierend und als Historienmaler uneingeschränkter nach italienischer Art Formbildner? Auf Anregungen Domenico Venezianos wie der Niederländer geht m. E. auch Piero dei Franceschi wundervoll fein differenzierte Lichtbehandlung, die er als Freilichtmaler bietet, zurück. Er übertrifft die feine Hell-dunkelmalerei van Eycks und die scharf-helle Lichtmalerei Rogier van der Weydens, läßt Domenico Venezianos Versuche zu denselben Zielen weit hinter sich, und trotzdem gibt es, wenn wir Piero dei Franceschi in diesem Punkte nicht völlig als Autodidakten betrachten wollen, was wir sicher nicht dürfen, nur jene Verbindungslinien; zu irgendeinem Florentiner kann man sie nicht ziehen, auch nicht zu Masaccio. Schmarsow<sup>3)</sup> sagt allgemein von Piero dei Franceschi: „Unter den Italienern des Quattrocento ist niemand, der den Nachahmungswundern des Jan van Eyck so nahe kam, und mit minder geeigneten Mitteln soviel Schimmer der Realität zu erreichen wußte... Ich kenne keinen seiner Landsleute, den der modernste Verismus mit solchem Recht als Vorläufer verehren könnte, als Piero dei Franceschi.“ Wie sehr damals eine niederländische bzw. niederländisch-italienische Auffassung im Porträt in Florenz herrschte, muß uns weiter Piero Pollaiuolo dartun: „Gleiche<sup>4)</sup> stilistische Kennzeichen besitzt das überlebensgroße Brustbild — in Dreiviertel-Profil nach rechts vor einem Fensterrahmen (etwa 1466) — Auktion Eastlake“. Nach verwandten Bildern aus dieser Zeit kann es sich nur um ein Bild niederländisierenden Charakters handeln. Die Komposition erweist es schon. Ich komme auf den Künstler noch zurück und möchte, zeitlich etwas vorgehend, hier zunächst auf Sandro Botticelli hinweisen. Schmarsow<sup>5)</sup> hat ein in dieser Hinsicht sehr interessantes Bild der Catharina Sforza-Riario in Altenburg von 1481 (also noch vor dem van der Goes-Bilde gemalt) nachgewiesen, das er Sandro Botticelli zuweist. In einem dreiseitig geöffneten Raum, vorn, rückwärts und links seitlich, steht in scharfer Seitenstellung nach links die als Heilige ausgezierte Dame. Die rechte Hand hat sie auf die Fensterbrüstung gelegt, der Kopf hebt sich von dem beschatteten Mauerpfeiler

(1) Die Galerien Europas, Leipzig, Nr. 288.

(2) Ebenda, Nr. 324.

(3) Schmarsow, Melozzo da Forlì, 1886, p. 315.

(4) Ulmann, Jahrb. für preuß. Kunsts. XV, p. 230.

(5) Publikation der kunsthistor. fotogr. Ges.

ab. — Das Porträt im Innenraum gilt, wie weiter nicht zu beweisen ist, als spezifisch niederländisch, nicht minder der rückwärtige Ausschnitt mit dem Fernblick in die Landschaft. Wenn wir niederländische Bilder weiterhin darauf betrachten, wie die Einzelfigur gerne im Raum aufgestellt wird, so werden wir sehr oft die Doppelbeleuchtung und die Kontrastierung des hellbeleuchteten Kopfes mit einem dunkleren Hintergrunde finden. Ich erinnere z. B. an die „Barbara“ auf dem Dresdner Altar Jan van Eycks, an die „Madonna“ van Eycks im Louvre, auch, allerdings beschränkter, an Rogier van der Weydens „St. Lukas“-Bild in München, an das Bildnis des Petrus-Christus bei Salting, London (etwa 1450) und aus jüngerer Zeit etwa an das Bildnis der „Suzanne von Bourbon“, Paris (1497) — auf die Hypothese, die den Maler des Bourbons als Ridolpho Ghirlandaio erweisen will, brauche ich wohl nicht einzugehen —, das die Tradition bestätigen mag. Jene sorgsamste Einzelbehandlung der älteren Maler wie Piero dei Franceschis, Pollaiuolos usw. ist bei Botticelli weicher geworden, aber die grundsätzliche Verbindung zu jenen niederländisierenden Malern durchaus klar erkennbar. Ein anderes in diesem Hinblick recht wertvolles Bildnis ist das dem Ansuino da Forli zugeteilte Porträt eines jungen Mannes in Venedig. Vor einem Fensterrahmen (wie auf dem Botticelli-Bilde), auf dessen Brüstung ein verziertes Buch als Rückschieber wie als Beweis der Feinmalerei und der perspektivischen Kenntnisse liegt, steht im Profil nach links der Kopf eines jungen Mannes vor einem halbzurückgezogenen Vorhang (ähnlich wie auf dem Stich des Meisters mit dem Webeschiffchen): also abgeblendeter Hintergrund, doppelte Lichtquelle, rückwärtige Öffnung mit Blick auf Landschaft. Wenn das Bild von Ansuino herrührt, so werden wir stark gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gedrängt und nach Venedig, dem Stadtmotiv zufolge, gewiesen. Das Bild besitzt unstreitig niederländisierenden Charakter, und ist wegen der verschiedenen Benennungen, die es erhalten hat, für uns von besonderem geschichtlichen Werte. Denn diese Namengebungen beweisen, als wie weitgreifend die niederländisierende Richtung angenommen wird, ohne daß dies allerdings ausgesprochen ist: Crowe und Cavalcaselle geben das Bild der umbrisch-ferraresischen Schule, Schmarsow der venetianischen und Burckhardt-Bode (9. Ausgabe) Cossa (gestorben 1477). Eine sehr interessante Vereinigung des sich hell vom Himmel abhebenden Profilbildnisses und des mit dem beschatteten Hintergrund kontrastierenden Kopfes macht ein ganz unbestritten niederländisierender Maler zu derselben Zeit, Piero di Cosimo in seinem Porträt „Simonetta Vespucci“ in Chantilly. Dies zuerst von Frizzoni Piero di Cosimo zugesprochene Bildnis wurde bzw. wird auch Botticelli und Pollaiuolo gegeben. Es mag dies wegen der „Familienähnlichkeit“ unter diesen florentinischen Künstlern angemerkt sein. Wir werden mit diesem Bildnisse der Simonetta wieder auf Pollaiuolo hingewiesen. Es ist nicht weiter zu erörtern, daß Antonio wie Piero Pollaiuolo mit der niederländischen Tafelmalerei zusammenhängen. Der Kopf des „jungen Tobias“ auf dem Turiner Bilde (1467) oder des „St. Vincentius“ (etwa 1466—1467) auf dem Gemälde in den Uffizien wirken, für sich betrachtet, soweit allgemeine Auffassung, Zeichnung, Detailbehandlung des Stofflichen, versuchte Farbewirkung in Frage kommen, geradezu wie niederländische Porträtfiguren (vgl. nochmals das Bild auf der Auktion Eastlake). Die „Verkündigung“ in Berlin von Piero Pollaiuolo (etwa 1466) erhärten für diesen Künstler sowohl für die Figuren wie für die Raumbehandlung so eindeutig die Kenntnisse der niederländischen Malerei, daß darüber kein Wort weiter zu verlieren ist (vgl. Ulmann, Jahrb. XV, 232). Wenn wir jetzt auch einen Blick auf die florentinische Plastik des letzten Viertels des Quattrocento werfen, so haben wir die Einwirkung, welche die niederländisierenden Künstler zu

dieser Stunde auf die Bildhauerei gewinnen, erkannt! — Nicht unerwähnt sollen bei dieser Gelegenheit die sehr schlanken, hageren und kleinköpfigen Figuren des Pollaiuolo bleiben. In ihnen erblicken wir, ganz allgemein gesprochen, eher einen nordischen als einen italienischen Körperbau. Jacob Burckhardt bemerkt, sei weiter hinzugefügt, in seinen „Beiträgen zur Kunstgeschichte“ (S. 368) zu den Frauenbildern Jan van Eycks im Besitze des Kardinals Octavian und eines „Frauenbades“ von Rogier van der Weyden in Genua: „Dies — und wer weiß wie manches Ähnliche, das ebenfalls untergegangen ist — war teuer bezahlter Geheimbesitz, und Flandern mußte ihn liefern, weil in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von all den großen Italienern, welche des Nackten in soviel höherem Sinne Meister gewesen wären, keiner diese vollkommene Feinheit der Ausführung hätte erreichen können... Außerdem hatte das Werk des Jan van Eyck auch zeitlich den Vorsprung vor allen mythologischen Tafelbildern und Ignudi der Florentiner.“ Da gerade die Pollaiuolo sich als Zeichner mit der Feder (als Kupferstecher) für die Ausbildung des Aktstudiums, und zwar auch hinsichtlich der Behandlung der Einzelformen auszeichneten, so dürfte ein indirekter Einfluß niederländisierender Werke auch hier anzunehmen sein. Wenn wir in den Arbeiten der Pollaiuolo so stark niederländisierende Eigentümlichkeiten finden und hören, daß diese Gebrüder die „Kunstrichtung und Technik Baldovinettis“ (Burckhardt-Bode) fortsetzen, der seinerseits auf Andrea del Castagno zurückweist, so muß ich sagen, daß ich die mir in seinen Tafelbildern als niederländisierend erscheinenden Eigenheiten als Nachahmung nordischer Art anzusprechen den Mut gewinne. Der „Cicerone“ sagt zu Alesso Baldovinetti: „In allen diesen Gemälden hat im Gegensatze zu den genannten Fresken die neue ungewohnte Technik, die Zähigkeit der Firnißfarben auf die Zeichnung und Durchbildung der Typen ungünstig eingewirkt, während der Meister die Gewandung und die mit farbigen Steinen ausgeschmückte Architektur, wie die Bäume auf sämtlichen Bildern mit besonderer Vorliebe und Pracht wiedergegeben hat.“

Wenn man die Einzelgestalten der sechs thronenden Tugenden in den Uffizien von Antonio Pollaiuolo ins Auge faßt, so wird meiner Ansicht nach unmittelbar die Erinnerung an Melozzo da Forli (1438—1494) wachgerufen, der durch Piero dei Franceschi mit Florenz zusammenhängt, und zwar schon frühe. In Viterbo befindet sich ein Christuskopf, den Schmarsow in Melozzos Werk eingereiht hat. Der Gelehrte bemerkt hierzu (S. 61): „Der Typus erinnert auffallend an den van Eycks... Die Hände sind ganz in niederländischem Sinne gezeichnet und ausgeführt mit den länglichen Fingern und den feinen Hautrunzeln über den Gelenken. Ebenso wetteifert die Wiedergabe des Goldbrokats, der Perlen und Edelsteine des durchsichtigen Globus mit den staunenswerten Leistungen der flämischen Schule... Die Technik gehört... der Schulung des Piero dei Franceschi... Auf Piero weist auch der Schnitt der Augen zurück... Dagegen zeigt das schlichte Haar... nicht die gesträhte Behandlung... die ihm eigentümlich ist, sondern fast venetianische Feinheit und Glätte“. Das Bild müßte etwa 1460 gemalt sein. Dieser niederländisierende Einfluß hat sich auch in Melozzos Fresko „Sixtus IV. und Platina“ in Rom noch nicht verloren (1477).

Es bedarf also heute keines Beweises mehr, wieviel Melozzo da Forli den Niederländern verdankt. Bleiben wir in Umbrien. Die frühesten Arbeiten Signorellis, die etwa 1480 in Loreto geschaffenen Apostelgestalten in gemalten Nischen — die also dem Motiv nach den Pollaiuoloschen und den Melozzoschen Nischenfiguren entsprechen — lenken unser Auge auf Melozzo hin. Signorelli hängt aber weiterhin durch Piero dei Franceschi mit den niederländisierenden Florentinern zusammen.

„Signorelli<sup>1)</sup> kam in die Lehre zu Piero... Für die Ausbildung seiner Technik dagegen, für seine tiefgestimmte Färbung und den eigentümlich rauhen Auftrag der Eiweißfarben scheint namentlich der Einfluß des Melozzo und vielleicht auch unmittelbar der des Justus van Gent maßgebend gewesen zu sein; mehr als der von Florentiner Meistern, wenn er diese auch ohne Zweifel schon jung kennen gelernt und studiert hat. Diese Richtung der florentinischen Kunst, d. h. des Stefanos gen. Pesellino, Baldovinettis, der Pollaiuoli erhält ihren Abschluß in Andrea del Verrocchio (1435—1488), der, wie Antonio Pollaiuolo, in erster Linie Bronzebildner war und dies auch in seinen Gemälden betätigt.“ Unter „diese Richtung“ muß ich nach der hier gegebenen Entwicklung die erste niederländisierende Periode der toskanisch-umbrischen Malerei verstehen, die mehr vom Hörensagen als durch unmittelbares Studium die Kunstweise der Niederländer kennen gelernt hatte; denn Privatbesitz wird auch damals ein nur sehr bedingt zu verwendendes Studienmaterial gewesen sein. Verrocchio hat m. E. dieser Richtung etwas ferner gestanden. Er nimmt aber den Grundgedanken des Verismus an, auch einzelne Dinge, wie z. B. die Anordnung der Figuren vor dem Fenster bzw. vor der Fensterbank mit dem seitlichen Ausblick oder der Hintergrundlandschaft an und verfolgt ähnliche Tendenzen in der Einzelarbeit wie im Stofflichen. Parallel mit Sandro Botticelli geht der bereits in einem anderen Zusammenhange erwähnte Piero di Cosimo (1439 bis 1501). Er erhielt seine künstlerische Entwicklung von Cosimo Roselli, der von Andrea del Castagno seinen Ausgang nahm. Die erste niederländisierende Richtung findet also in Piero di Cosimo ihren Enkelschüler und zugleich den ersten der zweiten niederländisierenden Künstlerschar. Diese ging vom direkten Studium der niederländischen Malereien aus.

Als Piero di Cosimo von Rom zurückkehrte, fand er das 1482 nach Florenz gelangte Bild des Hugo van der Goes vor. Von nun an folgt Piero di Cosimo in sorgsamster Arbeit diesem Künstler und wird ein hervorragender Verdolmetscher niederländischer Kunstauffassung. Aber Piero di Cosimo hatte sich als zweiten Lehrer bereits in seiner Jugendzeit Leonardo ausgesucht und wendet sich jetzt auch diesem von neuem zu. Leonardo da Vinci spricht, zitiere ich nach Knapp, in seinem „Trattato della Pittura“ von (solchen) Reflexlichtern, welche er auch bei seinen Bildern fleißig anwendet. Darin ist er, setzt Knapp hinzu, wie Piero di Cosimo seinerseits der Schüler der Niederländer. In P. di Cosimos Werken erscheint zuerst ein über das damalige Florenz hinausdeutender Einfluß in der „Heiligen Magdalena am Fenster“ (Rom, etwa 1500). Knapp sagt dazu: „Was nun die äußere Fassung dieser Halbfigur betrifft, so steht das Bild einzig da in der Kunst von Florenz. Wollen wir ähnliches sehen, so müssen wir schon nach Oberitalien gehen. Für eine ähnlich genrehafte Behandlung kann ich jedoch nur einen Heiligen in Frankfurt, vielleicht von Cossa, anführen. Die weichen, jedoch nicht zu vollen, nichts weniger denn weichlichen Formen des Gesichts usw.... das alles weist auf Mailand.“ Dieser Hinweis auf Mailand bzw. auf Leonardo ist gerade wegen dieses Meisters Beziehungen zu der niederländischen Malweise doppelt berechtigt, wobei auch an das von manchen Forschern Leonardo zugewiesene feine weibliche Profilbildnis nach links in der „Ambrosiana“ zu Mailand zu erinnern ist, das in der Ausmalung aller Einzelheiten das Gedächtnis an die niederländisierenden Florentiner wachruft. Knapp fährt dann fort: „Auch an Leonardos „Mona Lisa“ könnte man sich erinnert fühlen.“ Wertvoll ist hier besonders der Hinweis auf das Kompositionsmotiv der Mona Lisa, das auf die Vorgänger Leonardos, die Niederländer, hindeutet. Piero di Cosimos

(1) Cicerone, p. 589.

„Anbetung der Hirten“ in Berlin erweist weiterhin des Meisters Verbindung zu den Niederländern und zu Leonardo.

Ähnliche Bahnen wie Piero di Cosimo zog Domenico Ghirlandaio (1449—1494), der unter Einwirkungen von Andrea del Castagno, Alesso Baldovinetti und Verrocchio groß geworden, niederländischen Kunstelementen gewissermaßen empfangsbereit gegenüberstand. Sein „Hieronymus“ in Ognisanti beweist (1480) klarlich die genaue Kenntnis niederländischer Bilder, obwohl das Bild des Hugo van der Goes noch nicht in Florenz aufgestellt war. Domenico Ghirlandaios weitere Stellung als Hauptführer der zweiten niederländisierenden Periode zu kennzeichnen, erübrigt sich hier, denn seine Gefolgschaft der nordischen Meister ist allseitig anerkannt. Auch über Lorenzo di Credi kann in dieser Hinsicht kein Zweifel herrschen. Jetzt dringt auch erst jene von den Malern der ersten Periode nur bestimmt angedeutete Neigung zur Betonung der Einzelzüge im Modell ganz durch. Bei Domenico Ghirlandaio finden wir, sei besonders erwähnt, im Porträt auch das einrahmende Rahmenwerk, das Botticelli und der Amico Botticelli besonders ausgebildet hatten, wieder, z. B. in dem Tafelbilde mit dem Porträt der G. Tornabuoni. Die scharf im Profil genommene Halbfigur der jungen Frau vor einem Fensterrahmen, mit den Händen auf einer Brüstung, der in die Wand eingeschnittene Rahmen, die nach niederländischer Art den Nahraum perspektivisch beherrschenden Kleinwerke, wie Bücher, Schmuckstücke, geben alles in allem eine hochinteressante Vereinigung der künstlerischen Aufgaben, die sich die Nordländer und die Italiener bei einer solchen Gelegenheit zu stellen hatten.

Wann tauchen nun zuerst die Halbfigurenbildnisse in Vorderansicht vor einer Landschaft in Florenz bzw. in Italien auf? Wer brachte dies Motiv, die Niederländer oder die Italiener? Wenn wir erwägen, daß die Italiener das Profilbild vor blauem Himmel allem Anschein nach zuerst geboten haben, und die Porträts des Herzogs von Urbino und seiner Gattin vor einer Landschaft von Piero dei Franceschi („anche prima del 1466“) gemalt sind, so scheint Memling zurückstehen zu müssen. Andererseits sind diese Bildnisse von jeder künstlerischen Beziehung zur Landschaft losgelöst. Die Landschaft ist nicht als ein kompositionell wertvoller Hintergrund behandelt, sondern, trotz allen äußeren Reichtums an Motiven, nicht anders als irgendeine neutrale Fläche. Die Niederländer hatten aber ihrerseits längst und zuerst die Raumwerte der Landschaft und die Beziehungen dieser zum Menschen in bestimmten Grenzen erkannt. Deshalb werden wir ihnen letzten Endes die erste Ausbildung dieses Kompositionsmotivs zusprechen müssen. Andererseits vergesse ich nicht, daß Memling, von dem wir, so weit ich sehen kann, die ersten Bildnisse in Vorderansicht vor einem landschaftlichen Hintergrund besitzen, über etwas genauere Kenntnisse italienischer Bau- und Zierformen verfügt hat. Nimmt man alles zusammen, so scheinen, möchte ich noch einmal sagen, die Niederländer zuerst dies Kompositionsmotiv ausgearbeitet und nach Italien gebracht zu haben. Der Vermittler dürfte gerade Memling (geboren etwa 1430) gewesen sein, der bereits sicher seit etwa 1471 (nach Warburg) für die Portinari malte und der, wie wir wissen, Beziehungen zu florentinischen Familien, als Schüler Rogier van der Weydens auch zu anderen Städten, z. B. zu Padua (1470), unterhielt<sup>1)</sup>. Bilder, wie etwa das Frühbild in Berlin, „Alter Mann in Vorderansicht vor einer Brüstung und Landschaft“ oder das Bildnis Benedetto Portinaris (1487 in Florenz) könnten in Frage kommen. Namentlich das erstere ist deshalb besonders interessant, da es aus einem Florentiner

(1) Cfr. Anonymus Morelli (jetzt in München).



Palast stammt<sup>1)</sup> und event. für Florenz gemalt ist. Leonardo, Piero di Cosimo, Perugino arbeiteten dies von den Niederlanden gebotene Motiv entsprechend um und durch. Es bleibt bei alledem bestehen, daß diese späten Maler des Quattrocento in Florenz wie in Umbrien in der Durchmodellierung der Formen und in der Farbenbehandlung von den Niederländern stark abhängig sind<sup>2)</sup>.

Es bedeutet aber nicht wenig, die Florentiner noch in dieser Zeit als Porträtisten derartig von den Niederländern beeinflusst zu sehen, wenn man an die Worte denkt, die Leo Battista Alberti (1404—1472) über die Bildnismalerei geschrieben hat. Er preist sie, weil sie, vielleicht göttlichen Wesens, es nicht nur vermöge, wie man von der Freundschaft sagt, abwesende Menschen gegenwärtig, sondern auch die Verstorbenen nach Jahrhunderten soviel als lebendig zu machen.

Von den Beziehungen der Florentiner zu den Niederländern sind auch die Einwirkungen zu beachten, denen sie als Landschaftler unterlagen. In den italienischen Bildern seit etwa 1450 — der früheren habe ich einstweilen nicht zu gedenken — begegnen wir der Hintergrundlandschaft und der freien, natürlichen Umwelt. Es ist bekannt, daß die Niederländer, als erste, Ausblicke in die landschaftliche Umgebung, Hintergrundlandschaften, geboten haben. Es ist deshalb von vornherein anzunehmen, daß florentinisch-umbrische Bilder, die dies Motiv anwenden, vom Norden beeinflusst sind<sup>3)</sup>.

Es wird in der Malerei von Florenz meines Wissens zuerst von den malenden Goldschmieden, wie etwa von Piero Pollaiuolo auf dem Berliner Verkündigungsbilde oder von Verrocchio, etwa auf dem Madonnenbilde in Frankfurt usw. oft verwendet. Eine geradezu ständig betonte Liebhaberei für dies Motiv besaß Sandro Botticelli, ohne der jüngeren Maler wie Domenico Ghirlandaio, Lorenzo di Credi usf., die unmittelbar niederländische Bilder nachahmten, weiter zu gedenken. Bei der Darstellung der freien, weitausgedehnten Landschaft haben wir aber eine unstreitig einheimisch-italienische und eine niederländisierende Richtung zu scheiden. Die erstere lernen wir, von Masaccio sehe ich als zu sehr für sich stehend hier ab, am besten in Malereien, wie etwa Benozzo Gozzolis, Buonfiglis, oder in den Hintergrundbildern zu Piero dei Franceschis Porträt des Montefeltre und seiner Gemahlin kennen. Diese Landschaften sind mehr oder weniger ohne sicher führende Linien aufgebaut oder sehen aus wie Landkarten in Vogelperspektive, wie topographische Aufnahmen. In den Gemälden Antonio Pollaiuolos erkennen wir die niederländische Hintergrundlandschaft, die perspektivische Anordnung der natürlichen Umwelt vom erhöhten Standpunkt, leicht geschwungene, umrahmende und begrenzende Berglinien, Flüsse, die in die Tiefe des Raumes sich erstrecken. Ähnliche Wege geht Melozzo da Forli. Sein Hauptwerk auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist uns in dem „Einzuge Christi“ erhalten, den er 1478 in Loreto malte. Melozzos Biograph Schmarsow bemerkt hierzu: „Die Landschaft... das ist allerdings in mancher Hinsicht eine Konsequenz seiner realistischen Darstellung des Raumes, und insofern aus seinen persönlichen Neigungen erklärbar, aber da es vereinzelt bleibt wie ein einmaliger Versuch doch gewiß auf flämische Anregung zurück-

(1) Bode im Jahrb. für preuß. Kunsts. XVII.

(2) Bender, Über farbige Komposition, 1911, bemerkt allgemein: Niederländische Ölbilder gelangen in der Mitte dieses Jahrhunderts (etwa 1450) nach Florenz. Die Brillanz der Farbgebung, die dem Tempera so weit überlegene Öltechnik finden Bewunderung und man sucht der dekorativen Erscheinung jener Vorbilder gleichzukommen. Freilich, das beste lernten die Florentiner von ihren nordischen Kollegen nicht: das Geheimnis, durch Kontrastierung der Buntwerte räumliche Illusionen zu schaffen.

(3) Vgl. auch dazu Griesebach, Monatsh. für Kunstw. 1912. Er behauptet, „daß von den niederländischen Bildern auch das Hineinführen in eine zurückliegende Landschaft ausging“.

zuführen“. Phantastisch schroffe Abhänge und die sich kulissenartig allmählich in den Hintergrund schiebende Bodenwellen, die fein belaubten, schlanken, einzelstehende Bäume, sowie die peinlich sorgsame Einzelbehandlung niederländischer Landschaften, treffen wir z. B. auf einem Frühbilde Fra Filippo Lippis (gestorben 1469) in München, „Christus erscheint seiner Mutter“ an. Ich erinnere hier besonders und allgemein an Michelangelos Worte über die niederländische Landschaftsmalerei. Er hob als dieser vornehmlich eigen hervor: „in der Regel sind es dünne Zweige, altes Gemäuer, Felder mit grünen Bäumen, Flüsse, Brücken und viele Figuren darin, eben was man Landschaft nennt.“ Trotz dieser offenbaren Anlehnung der Maler von Florenz-Umbrien an die niederländische Landschaftsmalerei, sowohl die der ersten wie der zweiten Kategorie bleiben Beobachtungen, wie sie Rosen<sup>1)</sup> gemacht hat, durchaus zu Recht bestehen. Ein selbständiges Einzelstudium kann wohl mit Anregungen prinzipieller Art von außen her Hand in Hand gehen. Die Florentiner verarbeiteten eben hier die niederländischen Kunstwerte, gleich denen, die sie aus der Antike genommen hatten. Auf jenem Bilde Filippo Lippis begegnen wir stark ausgearbeitet einem landschaftlichen Motiv, das wir überall finden, wohin niederländischer Einfluß gedrungen ist, den hochstrebenden, zierlich sich vom hellen Himmel abhebenden jungen, schwach belaubten Bäumen. Ganz besonders haben die Maler der klar beleuchteten Bergwelt Umbriens, Perugino (seine „Frühlingsbäume“ und „Schwarzpappel“) und Pinturricchio, sich dieser und anderer landschaftlicher Einzelheiten der niederländischen Malerei, die ihnen ja indirekt durch Piero dei Franceschi und direkt durch Justus van Gent bekannt geworden waren, bedient. In Giovanni Santis Malereien, bemerkt Walter Bombe, sind „allgemein flandrische Einflüsse namentlich in der Frühzeit auf das deutlichste wahrnehmbar“ (Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz 1911, p. 126).

Wie bei der Beherrschung des Außenraumes, so hat die niederländische Malerei die florentinisch-umbrische auch bei der Anordnung des Innenraumes geführt. Es ist bekannt, daß die Niederländer gern mehrere Räume neben- oder hintereinander anordnen und den Nahraum sorgfältigst ausmalen. Von den Werken der niederländisierenden Florentiner der ersten Zeit sei etwa an Fra Filippo Lippis „Wochenstube“ von 1452 in Pitti erinnert, die namentlich im Zusammenhange mit der Landschaft und deren Einzelbehandlung auf dem Münchener Frühbilde an niederländische Vorbilder denken läßt. Ich betone deshalb diesen Zusammenhang beider Bilder, weil ja auch in der späteren italienischen Trecentomalerei verbundene Innenräume dargestellt werden und die sehr einfache Anlage auf dem Lippischen Bilde eher an diese als an die gewöhnlich perspektivisch verschobene Anordnung der Räume erinnert. Immerhin glaube ich in Hinblick auf die Behandlung der Raumausstattung und in Erinnerung an die Verwertung der niederländischen Landschaftsbilder auch in diesem Falle derartige Beziehungen annehmen zu dürfen. Noch früher wäre nach Milanesi-Venturi Sassetas Altarbild in Assiano (Kollegiata) zu datieren; dann möchte ich Piero dei Franceschi „Madonna“ in Sinigaglia (angeblich vor 1475) genannt, und von neuem Piero Pollaiuolo „Verkündigung“ in Berlin erwähnt haben. Wenn man die Innenräume auf den Bildern des soeben wiedererwähnten Malers betrachtet, und ähnliche Malereien bis zu Ghirlandaios Fresken überschaut, so scheint es mir ferner gerechtfertigt, zu sagen, daß die Bewältigung des Nahraumes, soweit die Einzeldurcharbeitung der Motive in Frage kommt, als mit Beihilfe der Niederländer geschehen, anzunehmen ist. — Als ein neues Moment

(1) Rosen, Die Natur in der Kunst, 1903.

bei der Ausgestaltung der florentinisch-umbrischen Gebärdensprache gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts wird gern des zierlich abgestreckten und geknickten kleinen Fingers wie der Betonung der Gelenke gedacht. Es ist nicht zu leugnen, daß die Trecentomalerei in Italien das erste Motiv bereits kannte, aber auch nicht, daß es völlig wieder verschwand, bis in die Zeit der „malenden Goldschmiede“. Untersucht man aber die Gemälde der alten Niederländer und, sei noch hinzugefügt, etwa die Stiche Martin Schongauers daraufhin, so bemerken wir häufiger diese zierliche Finger- und auch die etwas präziöse Handhaltung. Ich glaube, daß die Florentiner und die Umbrier auch in diesem Falle Erinnerungsbildern an nordische Arbeiten folgten. Die stark heraustretenden Gelenke sind eine körperliche Eigentümlichkeit der im Norden, nicht der im Süden Europas geborenen Menschen. Im Zusammenhange mit dem hier Gesagten kann das Ursprungsland dieser für Toskana-Umbrien tatsächlich hervorzuhebenden Eigenheiten nicht weiter in Zweifel stehen.

Da ich weiß, wie oft die Grenzen der Berührungen zwischen den niederländischen und italienischen Kunstländern ineinanderverlaufen, wie manches scheinbar entlehnte Kunstgut ohne Kenntnis des anderen erworben sein kann, so möchte ich nicht weiter in Einzelheiten eintreten. Die Behandlung der vorliegenden Frage kann nur eine in allgemeinen Erörterungen gehaltene sein. Zur Stützung meiner Ausführungen möchte ich aber auf Worte hinweisen, die Schmarsow bereits 1886 zu Melozzo da Forlì schrieb. Er weist hin auf Justus van Gent, auf deutsche Kunstblätter, auf welche die unleugbare Verwandtschaft der umbrischen Darstellungsweise zurückgeführt werden müsse, auf die Madonna von Einsiedeln des Meisters E. S. 1466, auf den starken Einfluß Schongauers auf Peruginos Empfindung und Komposition, und auf dessen Gewandmotive (bis hinein in die Schulübungen Raffaels im Skizzenbuch zu Venedig). —

Wenn ich mit kurzen Worten den Umfang des niederländischen Einflusses auf die italienischen Schulen von Neapel<sup>1)</sup> bzw. Palermo bis nach Mailand, überall liegen die Verhältnisse ähnlich wie in Toskana-Umbrien, kennzeichnen soll, so sage ich, daß seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts die Tafelmalerei unter ständig wachsendem niederländischem Einfluß gestanden hat. Erst allmählich vollzieht sich die Befreiung von dieser Abhängigkeit. Gerade Schüler des Malers, dessen „Ruhm in der Vermittlung zwischen niederländischer Farbengebung und florentinischer Formkraft“ besteht (Knapp), Piero di Cosimos, sind besonders starke Helfer, wie Fra Bartolomaeo, Mariotto Albertinelli, Andrea del Sarto, Franciabigio; aber erst Michelangelo zerbricht bewußt jedes Bindeglied und führt zu den Bahnen Masaccios und Donatellos zurück. Er sah wieder aufs Ganze. Der erzieherische Wert dieses niederländischen Einflusses bestand für die florentinische Kunst in dem verdoppelten Zwange, die Umwelt mit peinlich sorgsam untersuchenden Augen zu betrachten und in der Möglichkeit, die gewonnenen Ergebnisse als Künstler technisch bewältigen zu können. Die Wichtigkeit einer solchen Betrachtung in der Entwicklung der Malerschule von Toskana-Umbrien seit etwa 1450 bis 1500 erhellt aber besonders, wenn man sich klar macht, daß der Tafelmaler von dem Freskisten und dem Kupferstecher keineswegs unbedingt getrennt werden kann. Es verdient auch vor allem Beachtung, daß es sich, von ganz seltenen Fällen einer direkten Kopie abgesehen, um eine prinzipielle Angliederung an die niederländische Kunstauffassung, um eine Erfassung der Kunstwerte der niederländischen Malerei in ihrer Gesamtheit handelt. Deshalb ist auch anderseits der künstlerischen Persönlichkeit eine weite Freiheit geblieben. Es ist weiterhin gestattet, einen Blick auf die Bildwerke

(1) Cfr. Frizzoni, *Arte Ital. del rinascimento* 1891, p. 7; G. Rohlf's *Geschichte der Malerei von Neapel*, 1911.

zu werfen, welche Maler dieser Richtung geschaffen haben, etwa auf das „Sixtus-Grabmal“ von Antonio Pollaiuolo oder auf Verrocchios „Thomasgruppe“, von der gesagt ist, daß der Betrachter „staunen wird über das außerordentlich treue und liebevolle Studium bis in die kleinste Falte, bis in die reichen Säume der Gewänder, die nur noch durch die Durchbildung der Figuren übertroffen wird.“ Die bewunderungswürdige Naturwahrheit bei der Darstellung nackter Gestalten erhält angesichts des David ihr Lob (Burckhardt-Bode)<sup>1)</sup>.

Zum Schluß erinnere ich an Michelangelos bekanntes Wort über die niederländische Malerei. Die vlämische Malerei, sagt er, gefällt allen Frommen besser als die italienische. Diese läßt sie niemals Tränen vergießen, jene sie überreichlich weinen und dies ist nicht etwa die Folge der Kraft und des Verdienstes der Malerei, sondern einfach der großen Empfindlichkeit der Frommen. Die vlämische Malerei gefällt den Frauen, insbesondere den älteren und den ganz jungen, ebenso den Mönchen, den Religiösen und allen Vornehmen, die nicht empfänglich sind für die wahre Harmonie. In Flandern malt man besonders, um die äußere Erscheinung vorzutäuschen, sei es die Gegenstände, die Euch entzücken oder die Vorwürfe, von denen nichts übles gesagt werden kann, die Heiligen und Propheten. In der Regel... aber was man Landschaft nennt und darin viele Figuren. Obwohl dies einen guten Eindruck auf die Augen macht, liegt darin tatsächlich weder Kunst noch Vernunft; es ist keine Symmetrie, kein Verhältnis darin, es waltet nicht die Auswahl, es herrscht keine Größe, mit einem Wort: diese Malerei ist ohne Saft und Kraft... sie will soviel Dinge vollendet geben, von denen eines seiner Wichtigkeit halber genügen würde, um alle Kräfte anzuspannen. Einzig die Werke, die man in Italien lieferte, verdienen die Bezeichnung als Malereien (zit. nach Müntz).

Mit diesen Ausführungen hat Michelangelo die wesentlichen Unterschiede bei der künstlerischen Erfassung der Vorwürfe klargestellt und zugleich den allgemein bestimmenden Grund des immer stärker andrängenden niederländischen Einflusses in der toskanisch-umbrischen Malerei bloßgelegt. Es muß heute ständig mehr anerkannt werden, daß die Schicht der Humanisten in Florenz und Umbrien nur eine recht dünne gewesen ist, und daß die weitaus überwiegende Masse der Bevölkerung gut mittelalterlich-religiös gesonnen geblieben war. Ganz besonders in Umbrien. Die Revolution der Religiösen in Florenz unter Führung der Frauen und Mönche, die schließlich durch Savonarolas Eingreifen ausbrach, ist am Ende weiter nichts als eine Reaktion der christlich-religiös fühlenden Bürgerschaft gegen die politisch-humanistische Machtstellung der Medici. Über Umbriens ständig stark religiöse Tendenzen brauche ich kein Wort zu verlieren. Ebenso klar ist es, warum nur in Rom die letzte Entwicklung der im eigentlichen Sinne italienischen Kunst stattfinden konnte; denn nur hier vermochte eine wahrhafte Weltbürgerlichkeit eine kurze Weile alle und alles zu durchdringen.

Ich fasse mich dahin zusammen, daß man ohne Übertreibung sagen darf, bei der kunsthistorischen Entwicklung der florentinisch-umbrischen Schule von etwa 1450 bis 1500 muß neben der Brancaccikapelle, der Antike und den Goldschmiedewerkstätten, wesentlich bestimmter als es bisher geschieht, die niederländische Malerschule berücksichtigt werden. Ich bereite über diese These eine umfassendere Arbeit vor.

(1) Nur um einen etwas weiteren Ausblick zu geben, sei an die Worte des „Cicerone“, p. 424 über A. Rizzos aus Verona Adam- und Evastatuen (1462) an der Porta della Carta in Venedig erinnert: Um so beachtenswerter sind die sublimen Leistungen der venetianischen Plastik... „Eva erinnert in ihrem höchst achtungswerten, aber wenig ansprechenden Naturalismus auffallend an die nordische Kunst, namentlich an die Eva des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck“ (cfr. die Frauenbilder van Eycks usw.).

# DIE MADONNA DI FOLIGNO

## RAFFAELS DEUTUNG DER FLECKEN AUF DER MONDSCHEIBE

Von H. H. KRITZINGER

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln .....

**D**aß die große helle Scheibe, welche sich auf Raffaels Gemälde, Madonna di Foligno, hinter der Gestalt der Maria mit dem Kinde befindet, den Mond darstellen soll, ist eine Auffassung, die unter Laien auf dem Gebiete der Kunstgeschichte weit mehr verbreitet ist als unter Fachleuten. Es handelt sich wohl um ein Grenzgebiet der Malerei und Astronomie, und aus diesem Grunde interessierte mich dies Bild seit längerer Zeit. Vielleicht hat die Vertrautheit mit der Fleckenverteilung auf unserem Trabanten dazu beigetragen, daß ich schließlich zu der Überzeugung gelangte:

In der Madonna di Foligno hat Raffael die auf der Mondscheibe gegebene Verteilung heller und dunkler Flecke künstlerisch gedeutet.

In folgendem möchte ich kurz die Entstehung dieser Auffassung schildern.

Es fiel mir eines Tages auf, daß die Scheibe, die den eigentlichen Hintergrund für die Madonna bildet, wenn man gänzlich von dem Sinn der darauf befindlichen „Flecke“ absieht, ebenso wie der Mond unten in der Mitte einen auffallend hellen Fleck zeigt, von dem ein großes Strahlensystem ausgeht. Auf dem Begleiter unserer Erde ist dieses „Strahlensystem des Kraters Tycho“ auch mit unbewaffnetem Auge bei Vollmond, namentlich wenn er tief steht und nicht zu sehr blendet, leicht zu erkennen. Anfangs wurde diesem Parallelismus keine große Bedeutung beigelegt, als sich jedoch weitere Ähnlichkeiten zeigten, wurde ich stutzig: Drei bestimmte Mondmeere — wir werden sogleich sehen welche — tauchten auch auf dem Raffaelischen Gemälde unverkennbar auf.

Es läßt sich an dieser Stelle eine kleine Abschweifung in das Gebiet der Selenographie nicht umgehen, um die Mondflecke kurz und eindeutig zu bezeichnen. Auf unserer ersten Abbildung, die das enthält, was für das freie Auge auf der Mondscheibe ohne Mühe erkennbar ist, sind den Meeren die in der Astronomie üblichen Namen eingeschrieben. Um die Zuverlässigkeit der Lage und Größe der Flecke zu gewährleisten, sind diese nicht direkt nach meinen Skizzen eingetragen, sondern Herr Porträtmaler Martin Faber hat auf meinen Wunsch eine Photographie des Mondes zugrunde gelegt, die Herr Geheimrat Miethe in sehr dankenswerter Weise für diese Untersuchung zur Verfügung gestellt hatte. Herr Faber hat sich übrigens noch besonders davon überzeugt, daß die vorliegende Zeichnung der Vollmondscheibe auch tatsächlich dem Augenschein entspricht. Wichtig ist übrigens der Umstand, daß die Lage der Mondflecke in bezug auf die uns zugekehrte Mitte der Scheibe nicht stets die gleiche wie auf unserer Zeichnung ist, sondern daß infolge der sogenannten „Libration“ merkliche Verschiebungen auftreten, die jedoch höchstens  $11\frac{1}{3}^{\circ}$  erreichen<sup>1)</sup>.

Nach diesem kleinen Exkurs soll jetzt die Vergleichung der Flecke genauer durchgeführt werden. Dabei ist von vornherein zu bemerken, daß der Künstler aus einem Grunde, der sich später ergeben wird, die Flecke gegen ihre wahre Gestalt in seitlicher Richtung zusammengedrängt hat. Deswegen ist auf der Über-

(1) Allgemeinverständliche Auskunft in diesen Fragen gibt z. B. Nr. 90 der Teubnerschen Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ (1906): „Der Mond“ von Professor Franz, Breslau.

sichtszeichnung, in welche die Konturen des Bildes den Mondflecken gemäß eingetragen sind, alles stark in die Breite gezogen. Dieser, wie auch der dritten Zeichnung liegen Skizzen von mir zugrunde, nach denen Herr Faber gearbeitet hat.

Zunächst fällt es auf, daß auf dem Bild die dunklen Flecke auf der linken Seite im Vergleich zur rechten überwiegen. Das gleiche ist bei den Mondflecken der Fall. Daß der helle Fleck auf dem linken Knie der Maria und die davon ausgehenden Lichtstreifen dem Krater Tycho und seinem Strahlensystem entsprechen, wurde bereits erwähnt. Eine parallele Fleckenverteilung finden wir auch rechts oben im Bild: Der dunkle Teil des Mantels neben der linken Gesichtshälfte Marias und die Locken des Kindes = Mare serenitatis. Das Haar des Kindes ist dort etwas heller, so daß die folgende dunkle Partie des Mantels an der linken Schulter bis zur rechten Hand von der vorhergehenden einigermaßen getrennt ist = Mare tranquillitatis. Die helle Gegend zwischen dem Mare tranquillitatis und dem Mare foecunditatis ist auf dem Bilde durch die rechte Hand des Kindes markiert. Der kleine dreieckige Abschnitt des Mantels unter der rechten Hand neben dem linken Unterarm vertritt das eben erwähnte Mare foecunditatis. Wer den Mond genauer daraufhin ansieht, wird die blasse Färbung dieses Meeres bei Vollmond bestätigen, wodurch die starke Verkleinerung desselben auf dem Gemälde gerechtfertigt erscheint. Das Mare nectaris wird durch die dunkle Partie am linken Arm und das Tuch vertreten, welches Maria um den Leib des Kindes geschlungen hat. Dessen Beine machen den hellsten Teil des Bildes aus, und das gleiche gilt von dem betreffenden Abschnitt der Mondscheibe. Daß neben dem linken Bein noch ein dunkler Streifen des Mantels entlang läuft, ist offenbar aus Symmetriegründen geschehen, um die künstlerische Wirkung des Gemäldes nicht zu beeinträchtigen. Man wird vielleicht fragen, wo das Mare crisium auf dem Bilde geblieben ist. Hier zeigt eine genauere Beobachtung, daß es zwar auf dem „jungen“ Monde noch gut erkennbar ist, aber später infolge einer bekannten Überstrahlungserscheinung stark verblaßt.

Auch auf der linken Hälfte des Bildes, also auf der rechten Seite Marias, bestehen weitere Analogien, die aber weniger augenfällig sind. So entspricht z. B. der Schatten am Halse Mariae dem vorspringenden Teil des Mare imbrium und die helle Gegend über dem rechten Ellenbogengelenk dem Ringwall Copernicus und seiner hellen Umgebung.

Die Auseinanderzerrung des Bildes bei der konformen Abbildung auf den Mond hat, wie der Augenschein lehrt, offenbar nach einem bestimmten Prinzip stattgefunden. Ein paar Messungen ließen deutlich erkennen, daß Raffael nach dem Gebrauch der damaligen Zeit der Kreisform eine Ellipse vorgezogen hatte, deren Achsen den beiden Abschnitten einer nach dem Goldenen Schnitt<sup>1)</sup> geteilten Strecke entsprechen.

Um diese Auffassung zu prüfen, sind die Mondflecke von unserer ersten Zeichnung konform auf eine solche Ellipse abgebildet und dann direkt die Konturen des Madonnenbildes darauf kopiert. Die erreichte Koinzidenz der Flecke ist so weitgehend, als man überhaupt wünschen kann. Denn man muß einerseits den Einfluß der Libration in Betracht ziehen, und andererseits dem Künstler doch wenigstens einen kleinen Spielraum gönnen. Dieser kommt in den unwesentlichen kleinen Abweichungen zutage, die sich zwischen den Zeichnungen drei und vier bemerkbar

(1) Eine Strecke nach dem Goldenen Schnitt teilen, heißt einen Punkt auf ihr so bestimmen, daß die ganze Strecke zum größeren Abschnitt sich verhält, wie dieser zum kleineren.

machen. Überdies ist ja der Maßstab nur in seitlicher Richtung verändert worden; sonst ist einfach angenommen, daß die Photographie des Mondes und die des Gemäldes unmittelbar zusammen passen.

Damit wäre in den wichtigsten Punkten geschildert, wie sich bei mir die Auffassung, daß Raffael in seiner *Madonna di Foligno* eine Deutung der Mondflecke geben wollte, allmählich entwickelt hat. Es handelt sich nun darum, diese auf ihre Wahrscheinlichkeit vom kunsthistorischen Standpunkt aus zu prüfen. Dabei muß ich mich natürlich auf das beschränken, was mir am wichtigsten zu sein scheint. Die genauere Untersuchung bleibt Aufgabe eines Fachmanns auf kunsthistorischem Gebiet.

Was die Geschichte des Bildes rein äußerlich betrifft, so ist zu bemerken, daß Raffael es im Auftrage von Sigismondo di Conti, dessen häßliches Gesicht sich rechts unten auf dem Bilde findet, um 1510, wohl nicht nach 1512 auf Holz gemalt hat. Den Zugang zu weiteren Quellen erleichterte besonders Gronaus Werk<sup>1)</sup>. Unter diesen ist M. Faloci-Pulignanis Arbeit<sup>2)</sup> über „*Vita di Sigismondo de Comitibus scritta dall'Abbate Mengozzi*“ wohl die umfangreichste. Der hier in Frage kommende Abschnitt XXXII bietet jedoch nichts, was direkt mein Thema anlangt. Das Bild war ursprünglich in der Kirche Arcaëli zu Rom aufgestellt, wurde dann nach Foligno gebracht und von dort durch die Franzosen entführt. 1802 übertrug es Hacquin von Holz auf Leinwand. 1815 wurde es zurückgegeben und befindet sich gegenwärtig im Vatikan.

Über den Sinn des Bildes ist man sich im allgemeinen einig, wenn auch nicht aufgeklärt ist, ob die Bombe über der Stadt Foligno im Hintergrund ein wirkliches Geschoß (man schließt daraus<sup>3)</sup>, daß das Gemälde aus Dankbarkeit für Errettung aus Kriegsgefahr gestiftet sei) oder ein Meteor vorstellt. Das ist jedoch hier unwichtig, wenn es auch nicht übergangen werden durfte, weil man damit rechnen muß, daß damals Meteore für Auswürfe der Mondvulkane gehalten wurden. Eben- sowenig wird es von Bedeutung sein, daß der Hintergrund wahrscheinlich nicht von Raffael selbst her stammt. Daß zwischen der Darstellung Marias mit dem Christkind und den Mondflecken eine Beziehung bestehe, darüber habe ich nirgends die leiseste Andeutung gefunden. Deswegen achtete ich besonders auf solche Bemerkungen, in denen die Autoren erwähnen, was ihnen an dem Bilde besonders aufgefallen ist. Vom psychoanalytischen Standpunkt aus könnte man das vielleicht als einen leisen Wink dafür nehmen, daß Raffael in einzelnen Punkten doch nicht in so glattem Guß die schwierige Aufgabe löste, die er im großen Ganzen mit genialer Meisterhand spielend überwand.

Am liebsten hätte ich vor diesen Studien mir das Originalbild im Vatikan angesehen, doch bot sich dazu bisher leider keine Gelegenheit. Von anderer Seite hörte ich, daß die große Scheibe unzweifelhaft an einen aufgehenden Mond, dagegen nicht an die Sonne erinnert. Die Farbe ist ein rötliches Goldgelb, das am Rande intensiver und in der Mitte weißlicher ist, was durchaus dem Anblick des Vollmondes entspricht, wenn er noch ganz nahe dem Horizont stehend durch die selektive Absorption seiner Lichtstrahlen in der Lufthülle unserer Erde ein rotes Aussehen erhält. Auf dem Bilde scheint er ganz deutlich über den Wolken zu schweben. Vielleicht bietet auch der Regenbogen noch einen Fingerzeig. Sein

(1) Raffael, 4. Auflage, Stuttgart 1908.

(2) Bolletino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Perugia 1907, p. 151/196.

(3) Knackfuß, Raffael, 6. Auflage 1899, p. 70/73.

Mittelpunkt liegt, wie schon damals bekannt war<sup>1)</sup>, an demjenigen Punkte der scheinbaren Himmelskugel, wo diese von der Verbindungslinie der Sonne mit dem Auge des Beobachters getroffen wird, d. h. unter dem Horizont genau der Sonne gegenüber. Wann steht aber der Mond der Sonne gerade gegenüber? Als Vollmond! Und hier steht die Mondscheibe gerade über dem Regenbogen.

Die älteste Arbeit über die Madonna di Foligno findet sich in dem Werk von Vasari<sup>2)</sup>. Wenn dieser bemerkt: „der Knabe, in schöner Stellung, spielt mit dem Mantel der Mutter“, so gibt er damit zugleich Raffaels Kunstgriff an, mit dem dieser mühelos die nötige Verteilung der dunklen Flecke erzielt und zugleich das Geheimnis des Bildes am besten verhüllt. Eugène Muntz<sup>3)</sup> weist ebenfalls darauf hin: „l'Enfant, tout en jouant avec le manteau de sa mère“...

Passavant<sup>4)</sup> ist schon mehr aufgefallen: „daß in der Madonna nicht sowohl der Charakter einer Mutter Gottes dargestellt worden ist, als vielmehr der eines anmutigen Weibes; auch das Christkind ist gesucht in der Bewegung“. Wenn wir die Helligkeitsverteilung rechts unten auf der Mondscheibe in Betracht ziehen, wird es klar, warum die Bewegung „gesucht“ ausfallen mußte. Am ausführlichsten äußert sich Herr Professor Wölfflin<sup>5)</sup>, dem auch dieser Aufsatz vorgelegen hat, zu unserem Thema. Er weist zunächst auf eine ähnliche Madonna von Ghirlandajo hin, die jedoch eine wesentlich andere Fleckenverteilung zeigt und nur wegen der untenstehenden vier Männer bemerkenswert ist. „Die Glorie der Madonna ist malerisch aufgelöst, noch nicht vollkommen, die alte starre Scheibe besteht wenigstens noch teilweise als Hintergrund, aber ringsherum quellen schon Wolken und die Putten der Begleitung, denen das Quattrocento höchstens ein kleines Wolkenfetzchen oder Wolkenbänkchen für einen Fuß zugestehen wollte, können sich jetzt tummeln in ihrem Elemente wie der Fisch im Wasser.“

„In dem Sitzen der Madonna trägt Raffael ein besonders schönes und reiches Motiv vor. Es ist schon früher gesagt worden, daß er hier nicht Erfinder ist: wie die Füße differenziert sind, der Oberkörper sich dreht und der Kopf sich neigt, geht zurück auf die Madonna Leonardos in der Anbetung der Könige. Der Christusknabe ist präziös in der Wendung, aber es ist allerliebste gedacht, daß er nicht auf den betenden Stifter heruntersieht... sondern auf das Bübchen“... Das erwähnte Bild Leonardos zeigt so starke Abweichungen in der Fleckenverteilung, daß Raffael keinesfalls von hier die Mondidee übernommen haben kann. Ich darf vielleicht hier die Bemerkung einschalten, daß er sie bei der Komposition der Granduca um 1505 wohl noch nicht hatte. Danach ließe sich ihr Auftauchen ungefähr abschätzen. Sehr wesentlich ist der Umstand, daß Herr Professor Wölfflin die Wendung des Kindes als „präziös“ bezeichnet.

Man liest zwar undeutlich, aber doch nicht ganz unverständlich hier und bei Passavant zwischen den Zeilen, daß es mit der Fleckenverteilung auf dem Bilde besonders in der Gegend, wo sich der Knabe befindet, eine eigenartige Bewandnis haben muß. Ein Fachmann, der in dieser Literatur besser zu Hause ist, würde vielleicht noch mehr derartige Belege erbringen.

Ist es denn gar so ungereimt anzunehmen, daß Raffael mit seiner Madonna di

(1) Der Mönch Theodorich hatte es bereits in einer zwischen 1304 und 1311 verfaßten Schrift ausgesprochen.

(2) Deutsch von A. Gottschewski und G. Gronau. 4., Straßburg 1910, p. 222.

(3) Raphaël, Paris 1881, p. 393.

(4) Rafael von Urbino, II. Teil, Leipzig 1839, p. 134—136.

(5) Die Klassische Kunst, II., München 1901.



Foligno eine Deutung der Mondflecke hat geben wollen? In seiner „Geschichte der Päpste“<sup>1)</sup> schildert Pastor sehr interessant, welcher Streit über die Deutung von Raffaels „Schule von Athen“ geführt wird. Wohl kaum wird man sich aber darüber uneinig sein, daß der große Sohn der Stadt Urbino in seine Werke viel mehr — um mich eines Goetheschen Wortes zu bedienen — „hineingeheimnißt“ habe, als wir enträtseln können. Warum sollte das nicht auch auf unser Bild Anwendung finden können?

So abgelegen, wie man meinen möchte, war für Raffael diese Aufgabe doch nicht. Die Beobachtung der Mondflecke war in jenen Jahren geradezu „modern“. Leonardo hatte nämlich damals die Entdeckung gemacht, daß das aschfarbene Licht der Nachtseite des Mondes der Widerschein des Erdlichtes ist. An der Deutung der Mondflecke hat die Phantasie des Menschen seit Jahrtausenden gearbeitet und tut es noch. Hier auf Einzelheiten einzugehen, verbietet sich von selbst. Es kommt nur darauf an, was wir bei Raffael an derartigen Kenntnissen voraussetzen können. Er informierte sich in schwierigen Fragen, z. B. bei den Studien zur „Schule von Athen“, bei Fachleuten und dürfte wohl von Plutarchs Gedanken in der Schrift „Über das Gesicht im Monde“ wie über des Aristoteles eigenartige Reflexionsidee etwas gehört haben. Aber für unser Bild war der Gewinn davon gleich Null. Dagegen wäre es immerhin möglich, an einen indirekten Einfluß Dantes zu denken. In dem selenologischen Abschnitt der Divina Comedia<sup>2)</sup> finden sich folgende Verse:

„Doch spricht, woher die dunkeln Flecken kommen  
Auf dieses Körpers Scheib', aus welchem man  
Zur Kainsfabel dort den Stoff entnommen.“

Welch schöner Gedanke, statt das unerquickliche Kainmotiv malerisch zu verwerten, aus den Mondflecken ein liebliches Madonnenbild hervorzuzaubern! Wie oft ist nicht Maria in Verbindung mit dem Monde, z. B. auf der Sichel thronend, dargestellt worden. Insofern war die Ideenverbindung wirklich naheliegend.

Daß Raffael auch sonst astrale Themen behandelt hat, ist nicht schwer zu belegen. Ich erwähne nur die „Allegorie“ mit der Darstellung der Kristallsphäre des Fixsternhimmels und die Anbringung der Tierkreiszeichen und Planeten im Torre Borgia.

Überblicken wir jetzt noch einmal den Gedankengang, so wird folgendes festzuhalten sein: Die sich zunächst in einer Einzelheit darbietende Analogie zwischen dem Mondbild und der Madonna di Foligno findet sich bei genauerer Prüfung allgemein bestätigt und besonders bei dem Knaben auffallend, dessen Stellung geradezu „gesucht“ oder „preziös“ erscheint.

Folgende Tabelle gibt eine vergleichende Übersicht des Gemäldes mit den Flecken auf der Mondscheibe.

Nr.	Gemälde	Mondscheibe	Farbe
1.	Mantel Marias am rechten Ellbogen . . . .	Oceanus procellarum . .	dunkel
2.	Helle Fläche am rechten Ellbogen . . . . .	Copernicus und Umgeb.	hell
3.	Dunkle Fläche am Halse Marias. . . . .	Vorsprung des Mare imbrium. . . . .	dunkel
4.	Dunkle Fläche an der rechten Gesichtshälfte Marias . . . . .	Mare imbrium . . . . .	dunkel

(1) Bd. III, Freiburg 1895, p. 765 sqq.

(2) Paradies II., 49—51. Übersetzt von Streckfuß, rev. von Pfeleiderer.

Nr.	Gemälde	Mondscheibe	Farbe
5.	Gesicht Marias . . . . .	helle Gegend über dem Mare vaporum . . . .	hell
6.	Dunkle Fläche rechts vom Gesicht Marias	Mare serenitatis . . . .	dunkel
7.	Helle Partie im Haare des Knaben . . . . .	Grenze der betr. Meere.	hell
8.	Dunkle Fläche rechts vom Gesicht d. Knaben	Mare tranquillitatis. . . .	dunkel
9.	Rechte Hand des Knaben . . . . .	Grenze der betr. Meere.	hell
10.	Kleines Manteldreieck . . . . .	Mare foecunditatis . . . .	dunkel
11.	Linker Unterarm des Knaben. . . . .	entsprechende helle Ge- gend . . . . .	hell
12.	Tuch um den Leib des Knaben . . . . .	Mare nectaris . . . . .	dunkel
13.	Die Beine des Knaben. . . . .	große helle Fläche. . . .	hell
14.	Linkes Knie Marias. . . . .	Tycho und Umgebung .	hell

Damit wäre der Vergleich im einzelnen genau durchgeführt. Im allgemeinen ist die Tatsache als wichtig festzuhalten, daß zur Zeit der Komposition des Bildes die Beschäftigung mit dem Monde für einen Maler durch die Entdeckung Leonardos gerade aktuell war. Ebenso wird das Zitat aus Dante für ein abschließendes Urteil nicht unbeachtet bleiben dürfen.

Zwar sind noch eine Fülle sich aufdrängender Fragen unberührt geblieben, in- dessen glaubte ich im Interesse einer weitergehenden Diskussion zu handeln, wenn ich mich im wesentlichen auf die astronomische Seite des Problems beschränkte.

# MISZELLEN .....

## ZUR SIENESISCHEN MALEREI DES QUATTROCENTO. — Ein Nachtrag.

Zwei bedeutsame Publikationen des Jahres 1910, die mir erst nach Erscheinen meines Aufsatzes (s. Monatsh. f. Kunstw., Maiheft 1912) bekannt wurden, veranlassen mich zu dem Thema hier nochmals das Wort zu ergreifen. Erstlich um meinem lebhaften Bedauern darüber Ausdruck zu verleihen, daß mir diese Arbeiten entgangen waren, als ich meine Eindrücke über die Stellung der sienesischen Malerei des Quattrocento widerzugeben versuchte; denn ich gestehe offen, ich hätte manches schärfer umrissen darstellen, manchen Irrtum vermeiden können, wäre ich mit gedachten Schriften früher vertraut gewesen. Dann aber auch, weil es mir scheinen will, als stellten die von mir, unabhängig von den beiden Verfassern gewonnenen Ansichten, eine Art Kompromiß zwischen den Gesichtspunkten dar, von welchen aus sie das Problem zu fassen und zu lösen suchten.

Ich erwähne vor allem die vortreffliche Monographie G. F. Hartlaubs: „Matteo da Siena und seine Zeit.“ (Heitz, Straßburg 1910, „Zur Kunstgeschichte des Auslandes“, Heft 78.) Es ist die „Tücke des Objekts“, daß mir gerade dieses Buch, das mir über den in meiner Abhandlung vornehmlich behandelten Meister so bedeutenden Aufschluß bringen konnte, entgangen sein mußte. Da übrigens in vorliegender Zeitschrift schon im Jahre 1910 (Heft No. 11) über Hartlaubs Werk von berufenster Feder eine würdige Besprechung erschienen ist — die mir leider ebenso lange unbekannt blieb, wie das Originalwerk selbst — so erübrigte mir eigentlich nur, auf diese Kritik hinzuweisen und allen jenen, denen das Problem des sienesischen Quattrocento im allgemeinen und der kunstgeschichtlichen Stellung Francesco di Giorgios im besonderen nahegeht, Hartlaubs Buch angelegentlichst zu empfehlen. Hier möchte ich nur kurz jene wesentlichsten Punkte der Ausführungen Hartlaubs berühren, die ich unter anderen Verhältnissen in meiner Arbeit gewiß berücksichtigt hätte.

Die Beweisführung Hartlaubs von den umbrischen Zusammenhängen in der Kunst Matteos (dessen Geburtsjahr er mit 1430 vielleicht doch noch zu hoch ansetzt) haben mich völlig überzeugt; was freilich nicht hindert, daß ich nach wie vor — und darin decken sich unsere Meinungen vollständig — in Matteo einen der sienesischsten aller Maler Siens erkenne. Ob sich meine Hypothese, daß die Madonna der Contrada della Selva (in S. Sebastiano)

eher als heilige Katharina aufzufassen sei, halten läßt, bleibe dahingestellt. Auffallend bleibt es immerhin, daß auch Hartlaub ein gewisser Wesensunterschied dieses jugendlichen Mädchenkopfes gegenüber Matteos sonstigen Madonnen und die besondere „Bescheidenheit ihres Blickes“ nicht entgangen ist.

Ein merkwürdiger Zufall will es, daß sich in meiner Schrift Ausdrücke finden, die Hartlaub wörtlich oder fast wörtlich vor mir gebraucht hat; so, wenn er wie ich das Goethewort „übersinnlich-sinnlich“ anwendet, wenn er den Herodes der Kindermorde, den ich mit dem Menschenfresser Oger verglich, einen „Kinderschrecken“ nennt und anderes mehr.

In einer bestimmten Richtung kann ich mich Hartlaubs Ansichten nicht anschließen: in der Reihenfolge wie er die Stragebilder datiert. Abgesehen von der Verwirrung in der Lesart der Jahreszahl und den bald für das Entstehungsjahr 1471, bald für 1491 sprechenden, von verschiedener Seite aufgetauchten Hypothesen über die Anregung zu der Darstellung der Kindermorde, halte ich das Agostinobild unbedingt für das fortgeschrittenere, das Servibild für das schwächere. Daß die Raumwirkung im Servibilde um ein geringes besser ist, will ich nicht bestreiten; aber auf eine solche Wirkung hat es Matteo niemals mit Absicht abgesehen und es erscheint wie reiner Zufall, wenn sie ihm besser oder weniger gut glückt.

Wenn ich von der raumfüllenden Kraft der Stragebilder gesprochen habe, so war damit nicht etwa eine solche Wirkung im Bilde, sondern vielmehr durch das Bild als dekoratives Element eines Raumes gemeint.

Dagegen zeigt er sich in der Behandlung der architektonischen Formen, in der Komposition und im zauberhaften Kolorit in keinem Stragebild — wie ich glaube — reifer, als in demjenigen von S. Agostino.

Sehr wesentlich erscheint mir Hartlaubs Ansicht, die das Hauptverdienst der sienesischen Malerei in der Bewahrung der alten Dekorationswerte im Gegensatz zu dem rein wissenschaftlichen Fortschritte der Florentiner erblickt. Es ist dies nichts anderes, als die Anerkennung einer Kunstentwicklung im Rahmen der heimischen Tradition — ein Standpunkt, den ich in meinem Aufsätze nachdrücklich betont habe.

Das andere Werk, das mit dem Thema im nächsten Zusammenhange steht, ist die Arbeit von Gertrud Kantorowics: „Über den Märchenstil der Malerei und die sienesische Kunst des Quattrocento“

(in einem Sammelbände: „Beiträge zur Ästhetik und Kunstgeschichte“, W. Mooser Berlin 1910). Von einem anderen Gesichtspunkte als Hartlaub versucht die Verfasserin Wesen und Wirkung der sienesischen Malerei des Quattrocento zu erklären: aus einem dieser Malerei eigenen, folgerichtig aus den trecentistischen Anfängen geborenen Gesetze heraus. Eine Weiterentwicklung der ursprünglich ausschließlich auf das Transcendentale gerichteten sienesischen Kunst war in dem Augenblick, als sie aufhören wollte rein religiös zu sein, nur auf dem Boden des wirklich-unwirklichen Märchens möglich. Diese ihre Ansicht verteidigt die Verfasserin mit scharf-kritischen Waffen. — Sie bringt uns zunächst eine ausführliche und feine psychologische Studie über die Elemente des Märchenwesens, als deren wichtigste sie anführt: ein Schwebezustand zwischen empirischer und religiöser Welt, ein Optimismus der an den harmonischen Ausgleich zwischen Wunsch und Erfüllung glaubt und endlich ein primitives Empfinden, durch welches dieser Optimismus und der Identitätsgedanke zwischen Wunscherfüllung und wirklichem Glück erst verständlich werden. Der unreife Chor der Helena sagt von den Erzählungen über die Kindheit des Hermes: „Liebliche Lüge, glaubhafter als Wahrheit“. In diesen fünf Worten ist ungefähr alles eingeschlossen, was Gertrud Kantorowics von der Märchendichtung fordert.

Die Zwitterstellung zwischen der wirklichen und unwirklichen Welt wird im Märchen u. a. dadurch erreicht, daß einerseits das Wunder und die Übertreibung als etwas selbstverständliches auftreten, andererseits aber, um zu verhindern, daß die Märchenwelt als Gegenpol der empirischen erscheine, Vorgänge des alltäglichsten Lebens sich in seine Handlung mischen.

Die Untersuchung der Märchenwelt ergibt ganz bestimmte Ansprüche an das Wesen des Märchenhelden: er, der in jedem Augenblicke von einem freundlichen Schicksale geführt wird, ist individualität- und tatenlos; er erfreut sich — allerdings auf Kosten aller jener Eigenschaften, die den Vollmenschen ausmachen — einer vollkommenen Unkompliziertheit.

Die Verwandelbarkeit ihrer Gestalten von einer Form in die andere stempelt die Märchenwelt zu einer solchen, in der die monistische Anschauung waltet. Hat also der Märchenmensch einerseits sein „Ich“ verloren, so nimmt er andererseits reichlich teil am Dasein alles Lebendigen und Unlebendigen. Von den primitiven Kulturen und Mythen, mit welchen das Märchen diese Auffassung teilt, unterscheidet es sich einzig durch

seine stets optimistische Auffassung, daß diese „Allverbundenheit der Welt“ an sich Harmonie ist. Deshalb auch verlangt das Märchen von seinem Helden unbedingten Glauben an diese Harmonie, Liebe zu allen Geschöpfen und Gegenliebe von ihnen. Im Gegensatz zu seinem Helden, der nur an seinen Stern glaubt und optimistischer Fatalist ist, bringt es den Stolzen, der auf sein Können baut und dafür — als außerhalb des Alleins-Sein stehend — im Märchen mit den schlechtesten Eigenschaften bedacht, mit den härtesten Strafen verfolgt wird. So verurteilt das Märchen ganz im allgemeinen jedes rationelle Handeln.

Die kausale und logische Zusammenhanglosigkeit und die Phantastik hat das Märchen gemein mit dem Traume, der seine Gebilde nur nicht fest werden läßt. Der wesentlichste Unterschied zwischen Traum und Märchen besteht in der chaotischen Zusammenhanglosigkeit auf der einen Seite und — als Folge der Forderung nach dem harmonisch widerspruchsalosen Leben — der inneren Geformtheit auf der anderen.

Die Frage, welchen Wert das Märchen auch für den erwachsenen Kulturmenschen haben kann, beantwortet Gertrud Kantorowics so: Vorspiegelung des verlorenen Gefühls einer paradiesischen Stimmung.

In seiner Betonung der glücklichen Harmonie der Welt erscheint das Märchen als reines Gegenbild der Tragödie.

Dieses sind, in allgemeinsten Umrissen gezeichnet, die Elemente der Märchendichtung; von ihr die Grenzgebiete der Sage, der Mythe, der Legende und der Fabel auszuschalten, ist der Verfasserin vorzüglich gelungen.

Da nun das Märchen selbst einem bestimmten Weltgefühl entspringt, kann es in jeder Kunst, also auch in der Malerei, einen Märchenstil geben, das heißt einen Stil, der die gleiche Seelenstimmung hervorbringt. Wie dies erreicht wird, legt die Verfasserin in einer Reihe von Parallelen zwischen Märchendichtung und -Malerei klar.

Der empirisch-transzendente Zustand (oder was Hartlaub und ich „übersinnlich-sinnlich“ genannt haben) wird im Bilde hervorgerufen durch gleichzeitige Darstellung von Wirklichem und Unwirklichem. Zu einer solchen wird sich am besten eine Übergangszeit von religiöser zu irdischer Kunst eignen: daher die besondere Prädisposition des sienesischen Quattrocento für den Märchenstil. Schon in der Raumdarstellung wird die gewünschte Wirkung durch glaubwürdige Einigung flächenhafter und dreidimensionaler Elemente er-

zielt, wobei der Goldgrund und die den Sienesen eigentümliche Behandlung der landschaftlichen Hintergründe eine Hauptrolle spielen. Und so wie die Räumlichkeit, in der sich die Vorgänge abspielen, ist alles im Märchenstile in einem wirklich-unwirklichen Sinne behandelt: Mensch, Gewand, Tier, Pflanze, Stein und Gerät.

Die menschliche Gestalt erscheint als Verbindung der trecentistischen ornamentalen Form mit dem Modell, das ideale Gewand ist mit der Zeittracht vertauscht und gegen den Bau des menschlichen Körpers wird kaum mehr gesündigt. Dagegen wirkt die schattenhafte Zartheit dieser Menschen, die sozusagen nur die „Konsistenz von Gewölk“ besitzen und eine gewisse „preziöse Vornehmheit des Wesens“ wie eine Verflüchtigung des Materiellen. Ferner zeigt sich die Irrealität dieser Märchenmenschen darin, daß sie zu der umgebenden Landschaft in keinem rechten Verhältnisse stehen. Es erscheint fast, als wären Mensch und Landschaft nebeneinander gleichberechtigt-verwandte Wesen. Dadurch aber, daß der Landschaft und ferner allen übrigen leblosen Objekten der gleiche Wirklichkeitsgrad verliehen wird wie dem Menschen, verliert dieser tatsächlich das Wichtigste seiner Realität.

Dem Inhalte nach bleibt auch der Märchenstil religiös, wie es die alte Kunst des Trecento war: nur durchsetzt mit alltäglichsten Motiven. Wohl kommen solche auch bei den Trecentisten Sienas und den florentinischen Renaissancekünstlern vor, aber sie verschmelzen hier nicht zu einer einheitlichen Stimmung mit dem Religiösen, wirken bei den Trecentisten ganz zufällig und nebensächlich und überwuchern andererseits in Florenz vollkommen das Übersinnliche. Die inhaltliche Eigenart des Märchenbildes beruht ferner auf der ausgleichenden Verwandtschaft von Mensch und Umgebung. Der Eindruck dieses Nebeneinander, das ohne begrifflichen Grund zu einem Ganzen wächst, ist: Rätsel und Wunder.

Der körperlichen Zartheit der Menschen des Märchenstils gesellt sich eine seelische zu einheitlicher Wirkung: allenthalben Unausgesprochenheit der Gebärden, des Sehens, kurz träumerische Versonnenheit.

In der Schilderung dieses traum- oder kindhaften Seelenzustandes liegt nicht Schwäche und Unvermögen der Künstler, sondern gewollte Absicht, wie sich schon bei den Nebenfiguren zeigt, deren unbedeutendste auf den gleichen Ton gestimmt ist.

Ein gewisser kindlicher Charakter — die Verfasserin meint, das sienesische Quattrocento hätte

für seine Zwecke den Kindertypus eingeführt — nimmt den religiösen Darstellungen Tiefe und Größe, und die mit der Kindlichkeit eng verknüpfte Spielhaftigkeit kommt im Märchenbilde ebenso zum Ausdruck wie in der Märchendichtung; beide kann man durch das Fehlen völliger Realität nicht ganz ernst nehmen. Das Traum- und Kindhafte deutet schon auf Tat- und Affektlosigkeit. Die Menschen des Märchenbildes handeln eben auch nicht, sondern führen nur schicksalsmäßige freundliche Bestimmungen aus; ja, in ihren Aktionen zeigt sich oft ein direkter Widerspruch zwischen Ursache und Wirkung: das durch keine physiologische oder psychologische Quelle zu erklärende Wunder, das als etwas Selbstverständliches hingenommen wird. So ergibt sich auch für sie die völlige Individualitätslosigkeit.

Das pantheistische Einheitsgefühl, das hervorzubringen der Märchendichtung Endzweck ist, zu schildern, hat die Malerei die unmittelbarste Möglichkeit, indem sie alles Lebendige und Unlebendige wie aus einer gemeinschaftlichen Wurzel geboren darstellt (der pflanzenhafte Wuchs der Figuren, das Gold und der Glanz auf Bauten, Geräten und Kleidungsstücken u. a. m.). Sie schildert so ein harmonisches Sein, in dem wir uns alle Vorgänge in wünschenswertester Harmonie sich abspielend denken können und müssen. Der Harmonie des Märchens natürlich, die doch immer von Widersprüchen und Unvollkommenheit umschwebt wird. Das Märchenbild erreicht dies auf die Weise, daß es nicht paradiesische Zustände wiedergibt, sondern daß es solche Momente, die in Wirklichkeit schwer und ernst erscheinen würden, leicht und heiter aufgefaßt in Erscheinung bringt.

Man wird der Beweisführung der Verfasserin mit Vergnügen folgen, wenn man auch zugeben muß, daß sie in ihren Parallelen manchmal zu weit geht. So z. B. wenn sie behauptet, das Gefühl für die Erhaltung der Märchenstimmung bringe es bei den Sienesen mit sich, daß sie „keine Grenzen brechende Leidenschaften darstellen“. In den Stragebildern des Matteo ist diese Grenze stellenweise bis ins Fratzenhafte überschritten und die trotzdem eminent märchenhafte Stimmung gerade in der Überspannung des Ausdrucks der Gemütsbewegungen mit gelegen — ein Gegenstück zur Rolle, die die Übertreibung in der Märchendichtung spielt. Auch erscheint mir zur Hervorbringung der Märchenstimmung ein Nebeneinander von Raumtiefe und Plastik einerseits und linearer Flächenhaftigkeit andererseits nicht unbedingt notwendig: die japanische

Kunst ist dafür ein sprechendes Beispiel. Hier möchte ich noch einschalten, daß Hartlaub die Beziehung oder vielmehr die bedingte Vergleichbarkeit der japanischen Kunst mit derjenigen Matteos nicht weniger erkannt hat als ich. Er erklärt diese überraschende Tatsache daraus, daß wie die japanische Kunst vom Theater abhängig erscheint, so Matteo die Ideen für seine Stragebilder von den geistlichen Spielen empfangen habe. Bei der Spielhaftigkeit des Märchens liegt die Sache im Grunde so, daß es gleichgültig ist, ob der Künstler einen Märchentraum oder ein buntes primitives Schauspiel, dem er beiwohnte, mit dem Pinsel festgehalten hat.

Was ich für einen besonderen Künstler ausgesprochen habe: die auf das Märchenhafte gerichtete Absichtlichkeit seines Werkes, nimmt Gertrud Kantorowics, wie man sieht, für die ganze Kunstepoche des sienesischen Quattrocento in Anspruch. Eine Auffassung, die viel Verlockendes für sich hat, denn sie erklärt in ungezwungener und überzeugender Weise die künstlerische Unabhängigkeit und Berechtigung der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts neben den Umstürzern von Florenz. — Mit dieser Auffassung steht allerdings die Hypothese Hartlaubs in Widerspruch, der die Mischung von „Phantasie und Wirklichkeit“, das Märchenhafte also, bei Domenico di Bartolo und in der Folgeentwicklung auch bei Matteo, auf Strömungen in Florenz und — wie ich glaube mit besseren Gründen — im burgundisch-oberitalienischen Kunstkreis zurückführt. Aber dieser Widerspruch ist nur scheinbar, wenn man annimmt, die sienesisische Kunst habe dabei nur ihrem innersten Wesen Verwandtes und Genehmes assimiliert.

Das Wurzelechte, Aufrichtige in dieser Kunst verleugnet sich nirgends: sei es nun, daß es sich im treuen, stolzen Weiterschreiten auf den Bahnen einer ehrwürdigen Tradition erweist, oder aber in der Folgerichtigkeit, mit der sich in ihr aus den Elementen des Trecento die Eigenart des Quattrocento entwickelt. Hier eben finde ich auch den wesentlichen Unterschied zwischen einem Matteo und einem Botticelli. Der Sienese konnte und wollte von dem Florentiner nichts lernen; Botticelli aber hat aus der Einheit der Kunst des Matteo einen bestimmten Typus entlehnt, der nun bei ihm des organischen Zusammenhanges entbehrt und so — wenigstens auf mich — immer den Eindruck des Verkünstelten macht.

Daß übrigens die ganze Eigenart des Landes zur spezifisch sienesischen Kunst gedrängt hat und seine Künstler das sichere Empfinden für den

Märchenstil sozusagen mit den Dünsten der heimlichen Scholle in sich einsogen, dieser Erkenntnis wird sich kaum verschließen, wer einmal über die unendliche Hügelwelt Südtoskanas — das nicht Erhebung und nicht Tiefe ist — gewandelt und dem die wuchtigen Geschlechtertürme S. Gimignano, aus Silberdunst emporsteigend, wie die Vision einer Märchenstadt erschienen sind.

S. v. Sonnenthal.

## EIN UNBEKANNTER BRIEF DES MALERS PARRASIO MICHELE.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Im letzten Doppelheft des Jahrbuchs der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen berichtet Freiherr von Hadeln ausführlich über den Venezianischen Maler Parrasio Micheli (wie er ihn benennt) und veröffentlicht das Wesentlichste, was über diesen nicht sehr bedeutenden, aber doch in mancher Beziehung nicht uninteressanten Künstler bekannt ist, eine Zusammenstellung des gesamten Materials, was dem Kunstforscher und Historiker zu großem Nutzen gereichen wird. Mit 1573 scheinen die Venezianischen Notizen über den Künstler zu verstummen; weder Werke noch Überlieferungen lassen sich nachweisen; und so sieht sich der Verfasser des Artikels zur Vermutung genötigt, der Maler habe sein für San Giuseppe in diesem Jahre geliefertes Bild nicht beträchtlich überlebt.

Wir sind aber in der Lage, einen im Archiv von Simancas befindlichen Brief zu veröffentlichen (der bis jetzt unbeachtet geblieben zu sein scheint), woraus zu ersehen ist, daß Parrasio im August 1575 am Leben war und seine Kunst noch ausübte.

Es handelt sich um einen vom Maler selber geschriebenen und an König Philipp II. adressierten Brief, worin er von einem Bilde spricht, welches er dem spanischen Herrscher, zu Ehren des ihm 1571 geborenen Sohnes, darbietet, und eine genaue Beschreibung desselben folgen läßt.

Der Brief lautet:

Ser.mo e Catolico Re.

Nella comune allegrezza di tutta la Cristianità c'ha fatto segno di molta lottia nel nascimento del gran Principe di Spagna, ho voluto anch'io mostrar la mia divotione verso V. C. M.à con quella virtù, ch'io ho imparata da i maggior lumi della pittura nell'età nostra Michelangelo e Titiano e havendo osservato il tempo del nascimento che fu il Lunedì notte, venendo il Martedì, ho voluto mostrare sotto a che pianeti è nata tanta altezza

appoggiata alle due Aquile segno Imperiale, che per una lunga successione d'Imperio s'è fermato in casa d'Austria. Apparece sopra il padiglione una stella fuor delle nubi figurata per il gran principe che finalmente fuor delle nuvole della sterilità, apparse al mondo sotto al padiglion del cielo, a cui fa cappello il Zodiaco, mostrando, che tutti i segni celesti sono fautori di sì meraviglioso e desiato parto. La fama poi, che siede di sopra, chiama con la sua tromba tutte le provincie ad honorar il nato principe; onde altre portando scettri e corone; altre oro e gemme; io figurato nella provincia d'Italia, vengo con somma humiltà di core a farle dono della presente pittura. Laqual molto prima havrei mandata, se la fortuna mia, che gran tempo m'ha travagliato, me l'havebbe permesso: ma non prima ho sospirato, che ho dato l'ultima mano all'opera, Laqual bramo che sia accetta a V.<sup>ra</sup> Cat.<sup>ca</sup> M.<sup>ta</sup> se non per la perfection sua, almeno per la devotion di chi l'offerisce, il qual desiando d'essere annoverato nel numero de' suoi devoti servitori, con somma riverenza Le bacio la mano.

Di Venetia à XX d'Agosto MDLXXV.

Di V. C. R. M.<sup>ta</sup>

divotissimo ser. Parrhasio Michele pittore.<sup>1)</sup>

Daß das Bild in Spanien ankam, wird durch das Schreiben auf der Rückseite des Briefes bewiesen, welches lautet: A Su M. Del Parrhasio, Pintor a 20 de Ag.<sup>o</sup> 1575 Venecia. Con una pittura del nascim.<sup>o</sup> del pe nro sr (del nascimento del principe nostro Signor). Wäre es wohl möglich, diese so ausführlich beschriebene Komposition noch in Spanien ausfindig zu machen? Wir glauben diese Frage bejahen zu dürfen. In den oberen Räumen des Prado-Museums hängt unter dem Namen „Carletto Callari“ ein Bild (Nr. 479), welches mit der Beschreibung des Briefes, wenn nicht in jeder Einzelheit, so doch im wesentlichen überraschend übereinstimmt, wie dies aus der beigegebenen Abbildung zu ersehen ist. Aus der motivenreichen Komposition wäre noch vieles herauszudeuten; hier genügt es aber, darauf aufmerksam zu machen, daß Luna (Diana Lucina) und Marte, die nach dem Briefe als eine Anspielung auf die Zeit der Geburt („il Lunedì notte venendo il Martedì“) angebracht wurden, beide in der obern Hälfte des Bildes auf Wolken thronend und auf den kaiserlichen Adler gestützt (appoggiate alle due Aquile segno Imperiale) dargestellt sind, und daß die „Fama“ oben auf dem Baldachino sitzt und in ihre Trompete bläst, um alle zur Verehrung des Neugeborenen herbeizurufen

(1) Archivo General de Simancas. Estado. Legajo 1336.

(„e chiama con la sua tromba tutte le provincie ad honorar il nato principe“).

Im großen Katalog von D. Pedro Madrazo (1872) wird die Komposition genau beschrieben, aber hier sowie in späteren Ausgaben wird sie gedeutet als „Geburt eines Prinzen oder des Amors“ und zugefügt wird: „Einige glauben, daß diese Leinwand die Geburt Karls V. darstellt; wir glauben jedoch mit größerer Wahrscheinlichkeit die Geburt Amors darin zu erkennen, des Liebesgottes, dem alle Mächte der Erde ihre Verehrung zollen.“

Aus dem Briefe Parrasios ist es aber einleuchtend, daß dieses halb mythologische Bild sich zweifelsohne auf die Geburt des Don Fernando, erstgeborenen Sohnes der Anna von Österreich, bezieht, der zwei Monate nach der Schlacht von Lepanto das Licht der Welt erblickte. Als Venus will der Maler die Königin darstellen. Er legt ihr als Zepher einen langen Pfeil in die Hand, läßt ihr geflügelte Amorini mit Bogen und Pfeilen aus der Luft herab Blumen spenden, und bringt hinter der Fama eine Banderolle an mit den Worten: „Celebris mundi Veneris partus“ (Nada clásicas por cierto, wie Madrazo bemerkt) die den Inhalt des Bildes bezeichnen sollen. Die bleichen Züge der jungen Königin und ihr aschblondes Haar verraten eine gewisse Ähnlichkeit mit bekannten Porträts der Erzherzogin Anna, so daß man an ein idealisiertes Bildnis der Gemahlin Philipps II., Tochter seiner Schwester, der Kaiserin Maria, denken könnte. Was die Malerei betrifft, so ist das Bild, falls unsere Zuschreibung an Parrasio sich als stichhaltig erweist, als eines der besten Werke des Künstlers zu bezeichnen, köstlich und leuchtend in der Farbe und außerordentlich anziehend sowohl in den Typen wie in der Qualität und Behandlung der reichen Landschaft.

Der Zusammenhang mit Paolo Veronese ist schlagend, aber leicht verständlich. Parrasio, der Plagiator, der bald Tizian, bald Paolo Callari, bald andere Maler kopiert und nachahmt, hat sich hier so durch und durch in die Weise des Veroneser Meisters vertieft und seine Manier sich angeeignet, daß man fast vermuten könnte, er habe sich von ihm Zeichnung und Komposition für sein Bild geben lassen, was, wie Ridolfi berichtet, nicht selten der Fall war.

Schließlich wäre noch zu bemerken, daß die Vermutung Freiherr von Hadelns, daß der Maler „Parrasio Micheli“ hieß (und nicht umgekehrt), auch durch unsern Brief, worin der Künstler sich „Parrhasio Michele“ zeichnet, bestätigt wird. Auch wird die Tatsache, daß alle Nachrichten über ihn in Venedig nach 1573 verstummen, vielleicht teil-

weise zu erklären sein durch Parrasios Hinweis auf die ungünstigen Zustände, die ihn in die peinliche Lage setzten, ein Bild, das er jedenfalls 1572 hatte liefern wollen, erst drei Jahre später seinem Gönner, dem König von Spanien, darbringen zu können.

Constance J. Ffoulkes.

## GRÜNEWALD-SCHULE IN FRANKFURT.

Die Spuren einer Wirksamkeit der Kunst Matthias Grünewalds sind so spärlich, daß es sich vielleicht rechtfertigt, hier auf eine Folge von Werken hinzuweisen, die mit ihr in einem gewissen Zusammenhang stehen, auch wenn ihre Bedeutung sie nicht über die Sphäre des rein Handwerkemäßigen erhebt. Es sind sechs ursprünglich zusammengehörige, auseinandergesägte kleine Tafeln im Städtischen historischen Museum zu Frankfurt am Main, die die Passionsgeschichte und zwar das Gebet am Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, und dann nochmals in Grisaillemalerei Dornenkrönung und Kreuztragung darstellen. Die Bilder stammen nach den alten Inventaren aus der an Schätzen reichsten Frankfurter Glaubensstätte, aus dem Dominikanerkloster. Die ältere topographische Literatur in Frankfurt (Hülsen) erwähnt die Bilder nicht, dagegen fand ich in Jacquins *Chronicon Praedicatorum* I, fo. 293 (Handschrift des Frankfurter Stadtarchivs, *Dominicaner-Bücher* 16a) folgende Notiz, die mit ziemlicher Sicherheit auf sie zu beziehen ist: „*Aliae quatuor Nobilis, itidem, picturae, de passione Domini, suspensae sunt in capella Sanctae Walburgis, quae olim tegebant Altare Sanctae Crucis, sive Christum Crucifixum, Beatam Virginem, et Sanctum Joannem Apostolum Crucis assistentes, quae similiter manu artificiosissimi sculptoris*“. Die Bilder haben bisher wenig Interesse erregt, weil ihre künstlerische Selbständigkeit gering ist: sie sind zum größten Teil den Holzschnitten der Dürerschen großen Passion entlehnt. Das Gebet in Gethsemane überträgt einfach den Ölberg Dürers aus dem Hochformat ins Breitformat, die Geißelung reduziert die figurenreiche Komposition Dürers auf die vier Gestalten Christi, des Hohepriesters und zweier Schergen, die Kreuztragung setzt sich zusammen aus der Veronika und dem Kriegsknecht aus der Kreuztragung der großen Passion und aus den zwei Kriegern, die auf der Gefangennehmung eben dieser Passion Christus fortschleppen, während der Christus selbst, im Gegensinn dargestellt, freier

den Christus Dürers wiederholt. Die Dornenkrönung, zu der die große Passion kein Vorbild bot, ist selbständig, mit einigen Anklängen in Komposition und Typenbildung an die (gleichfalls für die Dominikaner geschaffene) Dornenkrönung auf dem Altarwerk des älteren Holbein. Die Grau in Grau ausgeführte Dornenkrönung benutzt in der Anordnung der Gestalten, im Kostüm (Zipfelkappe des verspottenden Schergen) und in den Typen (Christus und der Verspottende) noch den Kupferstich der kleinen Passion Dürers, während in der Kreuztragung die Erinnerung an die Kreuztragung der Kupferstichpassion nur sehr vage noch nachklingt. Alles in allem das typische Bild handwerksmäßiger Arbeit, die bei gänzlich fehlender Schöpferkraft des fremden Vorbildes nicht entraten kann. Das Bemerkenswerte dieser Arbeiten, das sie über ähnliche hinaushebt, ist ihre Lichtmalerei und ihre ausgesprochene, wenn auch nicht immer glücklich verwirklichte Absicht, in Farbkontrasten zu komponieren. Ein Kolorist, wenn auch von bescheidener Begabung, ist hier an der Arbeit. Diese koloristisch-luministischen Bestrebungen sind es, die den Bildern innerhalb der Frankfurter Lokalkunst ihre besondere Stellung geben und die darauf hinweisen, daß Grünewalds Schaffen in der Maingegend nicht ohne Einfluß geblieben ist. Auch in den Typen kann man hier und da eine Grünewald-Reminiszenz finden, am ehesten in dem Johannes der farbigen Kreuztragung, vielleicht auch in der Maria und der Veronica. Diese in Frankfurt in ihrer Art schon längst bekannten Tafeln wären wohl noch länger in ihrer Verborgenheit geblieben, wenn sie nicht vor kurzem für Grünewald selbst in Beschlag genommen worden wären (Sechs unbekannte Grünewald im Städtischen historischen Museum zu Frankfurt am Main? von Paul Glaser. Frankfurt, Verlag von M. Diesterweg, 1912). Es verlohnte nicht, die kleine, durchaus dilettantische Broschüre, die dieser Entdeckung gewidmet wurde, zu erwähnen, wenn nicht eine naive Reklame der Entdeckung selbst den Weg durch die Tagespresse geöffnet hätte. Immerhin hat die Broschüre eine Beobachtung, die ich hier doch aufbewahren möchte. Links im Hintergrunde findet sich das Selbstporträt Grünewalds, das Sandrart publiziert hat, als Vorlage für den Mann mit der Lanze benutzt. Die Übereinstimmung in den Gesichtszügen, in Bart und Haar, in der Kopfhaltung, schließlich die Umwandlung des Pinsels in die gleich gerichtete, nur der andern Hand gegebene Lanze ist offenbar. Das gibt einen Wink, in welchem Kreise wir den Urheber des Bildes zu suchen haben.



Sandart berichtet in seiner „Teutschen Academie“ von dem „berühmten teutschen Mahler Grimer“: „dieser Grimer hat bey ermeldtem Matthaes von Aschaffenburg gelernet, und alles, was er von ihm können zusammentragen, fleißig aufgehoben, absonderlich hat er, nach seines Lehrmeisters Tod, von dessen Wittib allerhand herrliche Handriese, meistens mit schwarzer Kreid und theils fast Actens-Größe gezeichnet, bekommen, welche alle, nach dieses Grimers Ableiben, obgedachten Philipp Uffenbach, als ein nachsinnlicher berühmter Mann, an sich gebracht.“ Da nun dem Maler der Frankfurter Tafeln das gezeichnete Selbstporträt Grünewalds zur Vorlage gedient und da Grimmer den Nachlaß Grünewalds erworben, möchte man annehmen, daß der Maler seine Be-

ziehungen zur Kunst Grünewalds in der Werkstatt Grimmers gewonnen. An Grimmer selbst wird man kaum denken dürfen, einmal weil ihn Sandart als „Mahler von Mainz“ bezeugt (in den Frankfurter Bürgerbüchern und Urkunden findet sich keine Spur von ihm), vor allem aber, weil doch sein Verhältnis zur Kunst Grünewalds ein viel engeres gewesen sein muß. Eine Bestätigung dieser Zuweisung zur Schule Grimmers mag man in einer gewissen Verwandtschaft finden, in der die Tafeln, vor allem die farbige Kreuztragung, in ihrer farbigen Haltung zu der unendlich bedeutenderen Kunst des Grimmer-Schülers Philipp Uffenbach stehen, wie sie uns in dessen Hauptwerk, den klagenden Frauen der Holzhausenschen Sammlung in Frankfurt, entgegentritt. Carl Gebhardt.

## ÜBER DIE ABSTAMMUNG DES VEIT STOß

Im Anschlusse an eine in polnischer Sprache abgefaßte Arbeit Dr. Ptańniks in den „Krakauer Jahrbüchern“ 1910 bespricht im Heft 8 dieser Zeitschrift P. Ettinger die Frage der Herkunft des Veit Stoß. Da er den Aufsatz Ptańniks als „grundlegend“ bezeichnet, scheint es geboten, die Punkte, in denen Ptańnik oder Ettinger vom Wortlaut der Archivalien allzuweit abweichen, alsbald aufzuweisen. Ich zitiere daher Ettingers Angaben wörtlich und stelle kurz die archivalische Notiz daneben.

Ettinger:

Erstens wissen wir, daß Veit Stoß 1496 sich auch in Krakau vom Bürgerrecht entsagte, ohne daß sein Name im Verzeichnis der aufgenommenen Neubürger der Stadt aufzufinden wäre.

Sodann ist festgestellt, daß der Künstler 1474 sich in Krakau befand und damals seinen Sohn Stanislaw zum Goldschmied Wojtek in die Lehre gab.

Stanislaw dürfte, wenn wir ihm bei seinem Eintritt in die Wojtekeche Werkstatt zehn Jahre geben, um 1464 geboren sein, Veit also nach 1460, wenn auch nicht beständig, bereits in Krakau wohnhaft sein.

(In Nürnberg erlangt 1476 ein gewisser Fritz Stoß das Bürgerrecht), und, was jedenfalls sehr selten passierte, in den nächsten Jahrzehnten kommt dieser Name kein einziges Mal mehr in Nürnberg vor.

In Nürnberg war der Name „Feit“ ganz unbekannt, der im Osten häufig vorkommt.

Archivalien:

Veit Stoß erscheint überhaupt nicht in den Krakauer Bürgerbüchern; seinen Auszug von und seine Rückkehr nach Nürnberg erfahren wir nur aus den Nürnberger Bürger- und Meisterbüchern.

Im Zunftbuch der Krakauer Goldschmiede steht unter dem Jahre 1474: „Item Stoscha hat vorsprochen seym hern Woitken czu dinen 6 ior angehaben von sinte Johanness“. Wir kennen weder den Vornamen, noch den Vater dieses „Stoscha“; schon der von Ptańnik gegebene Hinweis auf viele andere Träger der Namen „Stoß, Stochs, Stossig, Stosche, Stosse“ mahnt zur äußersten Skepsis! Niemals wird Veit in Krakau mit dem Zunamen bezeichnet, und Stanislaus Stoß ist uns bisher nur als Schnitzer in Krakau von 1505 bis um 1527 beglaubigt.

In den Krakauer Advokatialien (84, Fol. 365) wird erst im Jahre 1479 die Gattin „Viti anyczher“ genannt. Seit diesem Jahre kommt „Magister Vitus der snitczser“, „Vitus snitczser“, „Veyt snyczser“ usw. bis zum Jahre 1496 häufig vor.

Jeder Benutzer gleichzeitiger Archivalien weiß, wie oft wir Künstlernamen und dergleichen nur aus einer einzigen Erwähnung kennen. (Vergl. z. B. Gümbels Malerverzeichnisse; Repert. f. Kunstwiss. XXIX. und XXX.) Hier wissen wir nicht einmal, welches Gewerbe dieser Fritz Stoß betrieb!

Ich habe den Namen „Feit“ weder in Krakauer, noch in Nürnberger Archivalien gefunden; weder Ptańnik, noch Ettinger führen ein einziges Beispiel aus dem Osten an. In Franken ist der Name „Veit“ ungemein häufig; in Krakau ganz vereinzelt.

Die Signatur ... auf dem Grabmal ... in der Krakauer Kathedrale „FIT STVOS“...

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Nürnberger Stadtschreiber das ihm ganz ungewohnte „Feit“ als Frit, Frits gelesen ...

... um so mehr als der Buchstabe „e“ in der Schreibweise damals dem „r“ sehr verwandt war ...

Die Tatsache, daß dieser Hanns (recte: Hanus) an der Poselska- (recte: Legaten-)straße wohnte, wo Veit Stoß später sein Haus erwarb und wo überhaupt einige Mitglieder der Familie Stoß wohnten ...

(Ettinger glaubt, der Spitzname „Schwab“, den der Bruder des Veit Stoß, Mathias, führt, beweise eher seine polnische als deutsche Herkunft, denn) es gab ja damals in Krakau eine große Anzahl echt-deutscher Handwerker und bei keinem ... findet man die Bezeichnung „Schwab“.

(Ptaśnik hält die nur in einer polnischen und einer lateinischen Abschrift des 16. und 17. Jahrhunderts erhaltenen Stiftungsurkunde des Marienaltars wegen ihres polenfeindlichen Charakters für eine deutsche Fälschung um 1533, als der Kampf zwischen Polen und Deutschen heiß tobte.) Es ist jedenfalls stark verdächtig, daß das Originalmanuskript nicht erhalten geblieben, sondern bloß die Nachricht, daß sein Inhalt auf ein neues Pergament umgeschrieben und wieder in die Büchse verschlossen wurde.

Als er (in Nürnberg) 1499 für 800 Gulden ein Haus erwirbt, nennt ihn der Kaufkontrakt ... „Maister Veit Stoss von Kracka“.

Diese Signatur muß unbedingt als „EIT“ = FEIT in ligierter Form gedeutet werden.

Das ist eine ganz haltlose Kombination Dr. Ptaśniks. Übrigens ist es unklar, wie sich Dr. Ptaśnik den Akt der Bürgeraufnahme vorstellt. Entweder wurde damals durch Bürgen der Name des Neulings genannt oder er wurde durch Briefe der Heimatstadt des Betroffenen beglaubigt. Wie kann der Krakauer Stadtschreiber, der von 1479—1505 nur „Vitus snyczher“ u. ä. nennt, im Jahre 1476 die Schreibart „Feit“ beliebt haben, die wir bisher eben auch nur als Marotte des Veit Stoß selber in den Jahren 1492 und 1506 finden!?

Diese Ähnlichkeit besteht nicht.

Die Quelle für diese Notiz gibt Ptaśnik nicht an; Ettinger wird in der Legatengasse sicher keine Mitglieder der Familie Stoß außer den Erwähnten nennen können. Veit kaufte sein Haus von einer gewissen Sophia Leymitherin (1481).

Diesen Spitznamen erwähnt Mathias nur in seinem Testament, das im Jahre 1534 abgefaßt ist, als nach Ettinger „die Lage der Deutschen, die sich damals in starker Minderheit befanden, immer haltloser wurde“. In dieser Zeit wüster Deutschenhetze gebrauchte man ihn, wie noch heute das Wort „szwab“, als verächtliche Bezeichnung des Deutschen.

Ich kann über diese Urkunde hier nicht ausführlich sprechen. Daß ein teilweise polenfeindlich abgefaßtes Original in einer Kirche vernichtet worden ist, die z. B. den Zusatz „Norinbergensis“ auf den herrlichsten Gemälden Hans von Kulmbachs vandalisch auskratzen ließ (vergl. Katharinenaltar; Krakau, Marienkirche; Seitenempore rechts), finde ich nicht weiter „verdächtig“. Die anderen „Verdachtsmomente“ verdankt Ettinger den Notizen auf den Abschriften: „Quo Anno tabula magna circa aram magnam in templo beatae Virginis Mariae in circulo Cracoviensi, feri incepta, quo finita, inventum feria 5 ante dominicam Judica 1533 ab eo, qui purgabat parietes templi in pinxide in charta pergaminea descriptum“ und „Anno salutis 1585 die 12 Apprilis wiepiezalem Ja tho sobio oth X. Jacuba Sakristiana“. Das hat Ettinger offenbar mißverstanden.

Nicht der Kontrakt, sondern nur das städtische Rechnungsbüchlein 1499 (Nürnberg, Kreisarchiv, Rep. 81; XXIV, 88a) enthält diesen Passus.

Max Loßnitzer.

## REZENSIONEN .....

**BERNHARD PATZAK, Die Renaissance- u. Barockvilla in Italien. Bd. I: Palast und Villa in Toscana. 1. Buch: Die Zeit des Werdens. Leipzig 1912, Klinkhardt & Biermann. 113 und 38 S. 4<sup>o</sup> mit 155 Abbild. im Text und auf LXXIII Tafeln. Preis M. 40.—, geb. M. 44.—.**

Der Privatdozent der Universität Breslau, Dr. Patzak, hat sich eine große und schöne Lebensaufgabe gestellt. Die Bearbeitung des Villenbaues, der zugleich tief eingreift in das städtische und gesamte geistige Leben der Zeit, trifft zweifellos neben dem Kirchenbau den zweiten Pol der kulturellen und künstlerischen Entwicklung der großen Blüte scheinbar italienischer Eigenart. Patzak hat 1908 mit dem dritten Bande, die Villa Imperiale in Pesaro behandelnd, begonnen. Damals also schon schwebte ihm der systematische Aufbau des Ganzen vor, dessen Grundstein jetzt mit dem vorliegenden Bande zu legen versucht wird.

Die Einteilung dieses ersten Bandes ergab sich sehr einfach. Eine Einleitung orientiert über die Voraussetzungen der ganzen Gattung, das erste Kapitel behandelt die germanische Frühzeit, das zweite die Periode des süditalisch-provenzalischen Einflusses. Das ist alles. Doch gestalten eine Fülle von Anmerkungen (die seltsamerweise mit den Registern für sich paginiert sind), dazu die zahlreichen Abbildungen die Kürze und bündige Fassung zu einem stattlichen Bande aus.

Was P. in diesem das Werden behandelnden Bande unternimmt, ist ein doppeltes. Fürs erste ist es die Sammlung des Materials selbst einer Kunstgattung, die für die Frühzeit und als Ganzes bisher wissenschaftlich sehr vernachlässigt wurde. Zwar ist die Zahl der Arbeiten, die der italienischen Villa nachgehen, erfreulich im Wachsen begriffen; der Verlag, dem wir die Herausgabe der P.'schen Studien verdanken, kommt ja grade darin den Autoren dankenswert entgegen. Es ist noch gar nicht so lange her, daß es leicht jedem römischen ragazzo einfallen konnte, in diese Lücke einzuspringen, weil sie eben völlig unbeachtet geblieben war (Strena Helbigiana S. 299f.). P. ist der erste, der, wie gesagt, den Villenbau in seiner Gesamtheit und insbesondere, soweit die Frühzeit in Betracht kommt, entwicklungsgeschichtlich ins Auge faßt. Die Konsequenz davon war, daß er den städtischen Palastbau mit hereinziehen mußte. So gestaltet sich sein Werk, scheint es, zu einer Geschichte des Profanbaues überhaupt.

Und noch ein zweites stellt sich von vornherein als natürliche Konsequenz der tüchtigen, weitblickenden Art heraus, in der P. vorgeht. Er mußte die Scheuklappen von seinen Augen reißen, die bewußt oder naiv von den Herren getragen werden, die über italienische Kunst arbeiten und glauben, es gäbe dort nur autochthone Kunst-erzeugnisse und hinter der gesamten Kunstentwicklung stehe immer und immer wieder die eine, einzige, ewige Roma. P. erkennt deutlich, was ich in dem ersten Jahrgange der Monatshefte in dem Artikel „Das orientalische Italien“ und in Kollegien ausführte: Italien ist bis zum 15. Jahrhundert künstlerisch abhängig von zwei Brennpunkten, bis zum 13. Jahrhundert vom Orient, dann von Frankreich. Diese klare Einsicht hat P.'s Arbeit ungemein schwierig gestaltet, mag ihm aber auch in den Resultaten die entschiedenste Genugtuung, zugleich freilich in der landläufigen Kritik die billigsten Einwürfe eintragen. Für das orientalische Gebiet hatte er keine gedruckten Vorarbeiten zur Verfügung, außer etwa de Beylié's ahnungsvolle Monographie *L'habitation byzantin*. Ich habe vor einigen Jahren mit Rudolf Meringer zusammen in Graz ein Kolleg über den Bauriß von St. Gallen gelesen, in dem ich Wege ging, wie sie z. T. jetzt P. zielbewußt ausbaut.<sup>1)</sup> Im übrigen sind diese Fragen nie berührt worden, und P. mußte daher für den Orient überall an die zerstreuten Quellenpublikationen selbst gehen. Es fehlt ihm hier als Außenstehendem die nötige Sicherheit und Einzelkenntnis. Ich hätte gewünscht, er würde Zeit gefunden haben, mit dem klar erkannten Ziele vor Augen an mein kunsthistorisches Institut nach Wien zu kommen. Man kann vorläufig über die Fülle der orientalischen Denkmäler nicht ohne Anleitung von fachmännischer Seite ins klare kommen. Für die französische und italienische Kunst mag die Orientierung aus naheliegenden Gründen leichter möglich sein. Für die altchristliche Kunst des Ostens, die islamische und byzantinische Kunst ist die Heranbildung an einem mit allen Behelfen ausgestatteten Institut unerlässlich.

Das Buch P.'s fängt gleich mit einem für die Herren Kollegen sehr beherzigenwerten Satze an: „Verblindet durch die vom italienischen Humanismus in Umlauf gesetzte irrige Ansicht, die Grundlagen der abendländischen Kultur hätten im

(1) Eine in Druck gelegte Frucht dieses Kollegs ist die Arbeit „Der sigmaförmige Tisch und der älteste Typus des Refektoriums“. *Wörter und Sachen I* (1909) S. 70ff.

römischen Altertum gewurzelt, war die kunstwissenschaftliche Forschung lange Zeit außerstande, die wahre Sachlage der genetischen Zusammenhänge und Verkettungen zu durchschauen. Dank neuerer, bahnbrechender Erkenntnisse wird es allmählich zur unumstößlichen Gewißheit, daß von jeher der Orient die hauptsächlichste Kulturquelle für den Okzident gewesen ist.“ Wenn heute ein Jüngerer so offen wagt, an meine Seite zu treten, dann muß er wohl den Mut der festen, durch eigene Arbeit gewonnenen Überzeugung haben. Wäre er für die Profanarchitektur die Wege der Forscher gegangen, die Bände über die Frage der Entstehung der Basilika geschrieben haben, so hätte er zwei Dutzend Bücher mit mindestens einem Dutzend Theorien angeregt. So sagt P. den Lange, Riegl u. a.: Geht hin in den Orient und seht. P. findet in Syrien, was er sucht und weist dann die italienischen Einfallstore, wie Ostia und Pisa, Heilige wie S. Reparata als Träger nach, nicht zuletzt die Basilianer als Pfleger des Acker-, Wein- und Gartenbaues. Byzanz mag in einzelnen Fällen vermitteln; so gewinnt Tekfur Serai, mit P.'s Augen gesehen, eine ganz neue Bedeutung als monumentales Saalhaus. Dieses architektonische Rätsel würde auch weiterhin ungelöst bleiben, meint P., wenn man nicht endlich die bisherige Annahme aufgeben wollte, daß die byzantinische und die mittelalterliche Baukunst des Abendlandes Ableger der absterbenden römischen gewesen seien. Im gegebenen Fall findet P. die Vorstufen für diesen Bautypus in Syrien, und zwar einmal in dem auf syrische Art gewölbten Saal mit zum horizontalen Dach ausgeglichenen Gurtbogen (wie in Chaqqa) oder einer mittleren Stützenreihe, wie sie für das syrische Privathaus typisch wiederkehrt. Auch das Programm der späteren „romanischen“ Pfalzen sieht P. in seinen konstruktiven Grundzügen gegeben in den syrischen Karawansereien mit mehrgeschossigen Portiken um die Außenseite. Die Goten u. a. wären, wie ich annahm, Träger solcher orientalischen Bautypen nach dem Abendlande gewesen. Ich gehe nicht ein auf die Herleitungen, die P. vornimmt, besonders bezüglich des „Romanischen“, sondern möchte nur darauf aufmerksam machen, daß P. ältere und wertvollere Beispiele für das neben dem saalartigen Einraumtypus wichtigste Leitmotiv seines Buches, den befestigten Hof, in Kleinasien finden kann. Die persischen Karawansereien, die dorthin mit den Seldschuken gekommen waren, sind in Kleinasien durch Bauten vertreten, die jedem byzantinischen und abendländischen Baugleicher Zeit überlegen sind. Dabei gibt die frap-

plierende Ähnlichkeit in der Verteilung der Bauglieder, wie sie z. B. zwischen dem Sultan Han vom Jahre 1229<sup>1)</sup> und der alten Pilgerherberge des Pammachius in Ostia vorliegt, sehr zu denken. Bezüglich des Wohnhofes vgl. auch Amida S. 326, bezüglich des Wohnturmes wird vielleicht der Aufsatz „Antike, Islam und Occident“ (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, XXIII, 1909, S. 354) Fingerzeige geben. Für den „romanischen“ Turm mit seitlichem Wohntrakt finden sich massenhaft Beispiele im zentralen Syrien. Man blättere dafür nur die Publikationen der amerikanischen Expeditionen (Butler) durch.

Nachdem P. den Boden in dieser Art einleitungsweise vorbereitet hat, geht er im ersten Kapitel ein auf den toskanischen Profanbau in der Zeit der germanischen Oberherren. Er zeigt, wie der von den Goten herübergebrachte orientalische Palastbau dem germanischen Siedlungsgebrauch angepaßt wird und wie daraus, nicht aus der hellenisch-römischen Villa, in der Hauptsache die toskanische Renaissancevilla hervorwächst. Ich möchte den sehr ins einzelne gehenden Untersuchungen der historischen Quellen nicht folgen, sondern nur zu einzelnen Punkten Bemerkungen machen. Die toskanischen Geschlechtertürme hatten im Erdgeschoß keine Tür. Den Zugang nach dem ersten Stock vermittelten Leitern. Ich fand solche Türme noch in den orientalischen Klöstern als Schatz- und Wohntürme für den Notfall in Gebrauch. Am schönsten im Antoniuskloster nahe der Küste des Roten Meeres. Man wird da wohl auch öfter, wie an den Portalen dieses und des benachbarten Paulusklosters oder in den Meteora an Seilen emporgewunden worden sein. — Auf S. 45 macht mir P. den Vorwurf, ich hätte die Rolle Pisas als orientalischer Zwischenstation nicht hervorgehoben. Dazu das Zitat „Kleinasien“; aber in diesem Buche hatte ich doch vorwiegend die altchristliche Zeit im Auge! — Wenn ich mir die Gärten der französischen Manoirs vergegenwärtige, muß ich der Beschreibung solcher Anlagen in den griechischen Romanen und der Darstellungen auf persischen Teppichen gedenken, wie denn insbesondere die frühfranzösischen Monatsdarstellungen ganz unmittelbar den Eindruck persischer Miniaturen machen. Dafür sollte eine eingehend vergleichende Monographie festen Boden schaffen. Die Gruppe der auf sassanische Vorbilder zurückgehenden Frühlingsteppiche (Martin, A history of oriental carpets, p. 84) gibt die Gartenanlage ohne Zusatz, wozu Petrus de Crescentis zu lesen wäre und für

(1) Sarre, Reise in Kleinasien, S. 77, Saladin, Manuel, S. 451.

den Villenbau selbst kommen zum Vergleich persische Burganlagen in Betracht, worüber mein Beitrag zur de Waal-Festschrift nachzulesen sein wird.

Im zweiten Teil behandelt P. das 13. und 14. Jahrhundert, den Ansturm der provençalischen Kultur und den von Sizilien und Unteritalien her immer, auch unmittelbar wach bleibenden Einfluß des Orients. Zu Palermo hätte ergänzend die Alhambra herangezogen werden können (vgl. die Enzyklopädie des Islam unter dem Schlagwort „Alhambra“). Die Casa Ruffoli in Ravello wird als Muster des neuen Hoftypus betont, Nicola Pisano und sein Kreis ausführlich behandelt und Friedrich II., der Freund morgenländischer Lebensführung, als der erste schöpferische Vertreter jener so ungemein komplizierten Mischkultur vorgeführt, die wir „Renaissance“ nennen. Franziskus, der würdige geistige Nachfolger des kappadokischen Basilius und der Gregore, Dante, Petrarca und Boccaccio als Quellen für den Nachweis der Blüte der Villenkunst in dieser frühen Zeit, sie alle ziehen, gerahmt von zahlreichen schriftlichen und monumentalen Belegen, an dem gespannt folgenden Leser vorüber. P. hat wiederholt Reisen in die entlegensten Gebiete Italiens gemacht, um sein Material im Wege der Zeichnung und Photographie unverdrossen zu beschaffen. Sein Buch ist im Felde geschrieben und in dieser Hinsicht wie durch die klare Erkenntnis des orientalischen Mutterbodens vieler abendländischer Kunstformen des Mittelalters ein Musterbeispiel dafür geworden, wie man über die frühe italienische Kunst arbeiten muß. P. hat ganz recht, wenn er immer wieder gegen die falschen Ansichten vom Werden der typenformenden Grundlagen des sog. Renaissancestiles eifert. Den Herren Kollegen, die zum römischen Kongreß fahren, sei das flott und anregend geschriebene Buch als Reiselektüre empfohlen.

Josef Strzygowski.

**ALBERT GIESECKE, Giov. Battista Piranesi. Mit 1 Titelblatt und 63 Tafeln. (Meister der Graphik, Bd. VI.) Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1911.**

Nach dem englischen Dilettantenbuch A. Samuels (London 1910) ist Giesecke der erste, der auf Grund gewissenhafter Forschung uns Piranesi nahe zu bringen versucht. Ein wesentliches Verdienst dieser Arbeit besteht in der Chronologie der Vedute di Roma. Bei etwa 45 Blättern korrigiert der Verfasser die Angaben im Katalog des jüngeren Piranesi von 1792. Jede Vedute auf ein

bestimmtes Jahr festzulegen, ist nicht möglich. Wohl aber wird der Versuch, die Blätter in vier Gruppen (ca. 1746—50, nach 1752, ca. 1760—66, nach 1770) zu sondern, Zustimmung finden können. Eine Reihe von Stichen werden — z. T. durch Vergleiche mit der Behandlung desselben Themas in einer andern Periode — analysiert, wobei sich gute Beobachtungen finden. Nicht immer glücklich scheint mir der Verfasser dort, wo er gelegentlich Piranesi künstlerische Stellung charakterisiert, S. 39, 49 (eine zusammenfassende Würdigung seiner Kunst fehlt). Mit den Begriffen „klassisch“, „klassizistisch“ und vor allem mit dem Begriff „malerisch“ (S. 46, 47 u. a.) hätte vorsichtiger umgegangen werden müssen.

Der Verf. beschränkt sich im wesentlichen darauf, Piranesi als Graphiker zu behandeln. In dem „biographischen Abriss“, für den dem Verf. eine bisher unbenutzte Handschrift von Legrand (1799), allerdings kein Dokument ersten Ranges, zur Verfügung stand, wird auf die Stellung Piranesi in den archäologischen Kämpfen seiner Zeit hingewiesen, deren Feldgeschrei lautete: hie Rom und Etrurien, hie Griechenland und Orient. Wie dieser wissenschaftliche Streit um die Erkenntnis vom Ursprung und der Entwicklung der antiken Kunst Architektur und Dekoration in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst hat, verdiente eine besondere Untersuchung.

Ebenso wäre auf die Herkunft der Phantasiearchitekturen des Dreißigjährigen näher einzugehen. Die Art, wie er Idealbauten auf der Platte komponiert, entspricht derjenigen, die für architektonische Veduten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich in Rom herangebildet hatte, die letzten Endes auf die Kompositionen der Renaissance — entstanden aus dem Interesse an Perspektive und Idealentwürfen — zurückgehen. Man stellt an verschiedenen Orten noch existierende Denkmäler mit idealen Rekonstruktionen zu einem antiken Forum zusammen. Noch ist nicht die topographische und archäologische Treue der maßgebende Gesichtspunkt, sondern das von antiquarischen Rücksichten freie Gefallen an einem malerischen Arrangement. Dieses selbständige, produktive Verhalten der Antike gegenüber — unter den Malern gibt ihm z. B. Pannini Ausdruck — ist auch das des jungen Piranesi. Ohne Zweifel hängt diese Kompositionsweise aufs engste mit der Bühnenprospektmalerei zusammen. — Die Bedeutung des Theaters für die bildende Kunst ist niemals größer gewesen als in dieser Zeit, in der der „Wille zum Schein“ sich mehr denn je manifestiert hat. Das Interesse der Künstler am Theater

gibt u. a. dem Streben nach perspektivischen Effekten immer neue Nahrung. Die illusionistischen Tendenzen Pozzos sind ohne dies nicht denkbar, jedenfalls sind sie das Produkt einer Zeit, deren Auge auf illusionistische Bühnenwirkung hindrängte. Vom eigentlichen Theaterprospekt geben vor allem die Entwürfe der Ferdinand und Giuseppe Bibiena eine Vorstellung. Nach einer Bemerkung von Hind (Burlingt. Mag. XLIX, 82, Anm. 7) habe Ferdinand „im allgemeinen Stil der Zeichnung“ einen starken Einfluß auf P. gehabt. Ein Blatt P.s, die Carcere oscura (Giesecke Taf. 29), erinnert allerdings nicht nur im Motiv, sondern auch in der vertikalen Strichführung am beschatteten Mauerwerk an einen Entwurf Ferdinands in den Disegni della Scena (o. J., Folge v. 11 Bl. in Berlin, K. G. B.). Jedenfalls ist hier ein Zusammenhang eher zu vermuten als zwischen Piranesis Radierung und einem Gefängnis des Daniel Marot, das Samuel und Giesecke als Vorbild bezeichnen. Die Darstellung von Gefängnissen war übrigens unter den Bühnenprospekten ein beliebtes Thema. Ist, soviel ich sehe, die Beziehung zu den Bibienas nach der Seite der stecherischen Behandlung nur lose — hier ist in erster Linie, wie auch Giesecke betont, seine venetianische Herkunft entscheidend —, so sind sie für die Kompositionsweise des jungen Piranesi neben Pozzo und Pannini gewiß von Bedeutung. Piranesis ideales Forum (Archit. e Prospettive Taf. 10) ist in derselben Weise zusammengestellt wie in Giuseppe Bibienas Archit. e Prosp. von 1740 (I, 6, 7, 10; II, 7; III, 6, 10; IV, 7, 10; V, 7; VI, 1). In Zeichnungen, die mehr als Giesecke es tut, herangezogen werden müßten, hat Piranesi seine Vorstellung vom „Campidoglio antico“ noch mehrfach variiert (Brit. Mus.). Diese Verwandtschaft in der Anordnung besteht auch zwischen den idealen Hallen- und Hofarchitekturen. Man vergleiche Piranesis Sala all' uso degli antichi Romani (Arch. e Prosp. Taf. 9), Gruppo di Scale (Taf. 11), Regio cortile (Taf. 12) mit folgenden Stichen Giuseppe Bibienas: I, 8; II, 8; III, 4; IV, 5, 8. Auch die reichsten Brechungen im Grundriß halten fest an einer auf die Mittelachse bezogenen streng symmetrischen Disposition, die für die symmetrische Gliederung des Balletts sowohl wie kleinerer Gruppen von Schauspielern als stilgemäßer Hintergrund gefordert wurde.<sup>1)</sup> Piranesis Stiche werden auch hier ergänzt durch eine Anzahl von Zeichnungen im Britischen Museum, die sich in der Anordnung eng an die in der-

(1) Auf einigen Zeichnungen Giuseppe Bibienas im Britischen Museum sind Schauspieler in dieser Weise eingezeichnet.

selben Sammlung befindlichen Entwürfe Bibienas anschließen. — Was jedoch Piranesi von den Bibienas trennt, ist die Formensprache seiner Architekturen. Im Gegensatz zum Barock der Bibienas erscheinen sie wie Rekonstruktionen der klassischen Kunst augusteischer Zeit. Seine Sympathien für Palladio, die er aus der Heimat mitbrachte, wiesen ihn in diese Richtung.

Durch die venezianische Art der stecherischen Behandlung erhalten die Architekturen etwas Unrömisches. Die Massen wirken leicht, die Säulen zierlich, die Atmosphäre flimmernd. Ein Erbteil venezianischen Rokocos, das auch bei den frühen Blättern der Vedute di Roma noch zu spüren ist. Das Capriccio der Opere varie (G. Taf. 31) gibt durch seine Rokoko-Ornamentik dieser in Rom bald überwundenen Richtung auch stofflich Ausdruck.

Bei dem andern bedeutenden Jugendwerk, den Carceri, interessiert vor allem der Vergleich der zwei Fassungen (zu den drei dem Verf. bekannten Exemplaren der ersten Fassung ist inzwischen noch ein viertes im Britischen Museum gekommen; vgl. Hind im Burl. Mag. a. a. O.). Giesecke polemisiert mit Recht gegen die romantischen Interpretationen der Engländer, namentlich gegen Samuels Deutungsversuch.

Eine umfassende Darstellung von Piranesis Persönlichkeit hätte neben den Wandlungen des Kupferstechers, auf die sich die vorliegende Arbeit im wesentlichen beschränkt, den Wandlungen nachzugehen, denen die Neigungen und Fähigkeiten des Architekten Piranesi unterworfen gewesen sind. Allein die Wahl der Themen vom Anfang und Ende seiner Laufbahn ist bezeichnend genug: Als Dreilundzwanzigjähriger entwirft er ideale architektonische Szenerien, baut sich in den „Carceri“ auf dem Papier Räume, in denen seine Phantasie leben will. Bald darauf aber wird er zum Sammler und, immer archäologischer gestimmt, schließt er als Dreilundfünfzigjähriger sein Werk mit Aufnahmen von Pästum und Pompeji (Zeichnungen in London und Berlin KGM.). Der Titel Architetto, den er sich auf den frühen Blättern beilegt, zeigt, daß er sich nicht von Anfang an als bloßer Interpret der Vergangenheit gefühlt hat. Hat es ihm an Aufträgen gefehlt? Hat die Freude an der graphischen Tätigkeit die architektonischen Ideen zurückgedrängt? Wieweit ist er in der Hingabe an die Historie ein Geschöpf seiner Zeit? Einer Zeit, die an eignen neuen Baugedanken verarmt, mehr und mehr die antiquarischen Interessen in den Vordergrund treibt. Sie entwickelt jenen Typus von Architekten, der uns im folgenden Jahrhundert häufig genug begegnet.

Die Reproduktionen sind so gut wie es Verkleinerungen der meist viel größeren Originale nur sein können. Um die Entwicklung des Stechers zu demonstrieren, hätten wenigstens von einigen Blättern Ausschnitte in natürlicher Größe gezeigt werden müssen. Eine chronologische Anordnung der Tafeln wäre zu empfehlen gewesen.

A. Grisebach.

**RUDOLF PAGENSTECHE**R, *Unteritalische Grabdenkmäler. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 94.)* 143 Seiten 8°, mit 3 Abb. im Text u. 18 Tafeln. Straßburg 1912, J. H. Ed. Heitz.

Es ist die Zeit der griechischen Kulturentwicklung Süditaliens, in der die vorliegende Schrift wurzelt: die Gräberwelt Pompejis ist schon vom Thema ausgeschlossen und wird nur vergleichend gestreift. Die griechischen Grabdenkmäler aber sind fast restlos verschollen oder, wenn noch erhalten, bisher nur in verschwindend wenigen Exemplaren dem Erdboden entrissen worden, und nicht die Originale selbst, sondern ihre bildliche Wiedergabe in den Zeichnungen Apulischer, Lukanischer und Campanischer Tongefäße führt uns in die Formenwelt der Grabdekoration ein: diese Vasenbilder also sind es, die den Gegenstand für Pagenstechers Studien bilden. Die Herstellung solcher, für den Totenkult bestimmter Vasen endlich ist auf einen bestimmten, nicht sehr ausgedehnten Zeitraum beschränkt — der Verfasser nimmt als weitesten Spielraum ein Jahrhundert: 380-280 v. Chr. an, doch ist er selbst, und mit Recht, noch zu Einschränkungen bereit — die Untersuchung bewegt sich also auf einem sehr begrenzten Gebiet, und es wäre vielleicht angezeigt gewesen, das schon in der Formulierung des Themas, der Fassung des Titels zum Ausdruck zu bringen.

Aber was dem scheinbar etwas spröden Material zu entnehmen ist, wurde mit geschickter Hand herausgeholt und zu einem eindrucksvollen Bilde der unteritalischen Friedhofskunst gestaltet. Den Ausgangspunkt bildet, wie billig, eine Übersicht über die erhaltenen Reste originaler Grabausstattung, hauptsächlich dem Boden von Tarent entstammend, das auf diesem Gebiete als tonangebend und führend für das Hinterland zu gelten hat. Zu den Vasenzeichnungen übergehend werden der Reihe nach die einzelnen Typen des Grabdenkmals herausgestellt und besprochen, von einfachen zu immer reicheren Formen übergehend: der schlichte Erdhügel, die Stele, der Pfeiler, die Säule, die Statue und endlich als reichste Form der Naiskos, mit

Figuren darinnen, die wohl meist in Relief auf der Rückwand, kaum je als hineingesetzte Freistatuen zu denken sind. Für das Figürliche dieser Denkmäler wird ein Einfluß von der so hoch entwickelten Gräberplastik Athens her angenommen und an einzelnen Beispielen schlagend nachgewiesen, während die Architekturformen der umrahmenden Nische, in denen eine Vorliebe für die jonische Säule sich ankündigt, in eine andere Einflußsphäre eingestellt werden. Eine direkte Anknüpfung an den bodenständigen Jonismus des griechischen Ostens, die man früher annahm, wird abgelehnt, dafür eine solche herzustellen versucht mit einer vorausgesetzten peloponnesischen Sonderart des jonischen Stils. Den Ausgangspunkt bildet die Kapitellform der Naiskos-Säulen mit dem in einem flachen Bogen nach oben geschwungenen Canalis zwischen sehr kräftigen Voluten. Angenommen, daß diese Formenbildung auf den Vasen nicht einfach der Handgewohnheit des Zeichners entsprungen ist, dem die Kurve zwischen den Voluten bequemer in der Feder lag als die Horizontale, sondern daß sie wirklich einen Typus darstellt, so wird dieser mit Recht in Parallele gestellt mit dem bekannten Kapitell von Phigalia. Dieses letztere aber nach Puchsteins Vorgänge als Vertreter einer peloponnesisch-jonischen Norm aufzufassen, an die der Attiker Iktinos seine Schöpfung bewußt angegliedert habe, und in diese Richtung nun auch die Grabmalsäulen der Vasen einzustellen, dazu reicht unser Beweismaterial nicht aus. Klarer und überzeugender ist der Aufweis einer Entwicklung nach vorwärts und auf dem Boden Italiens selbst, wo die besondere Bildung des jonischen Kapitells wenigstens der Tendenz nach sich noch an den älteren Monumentalbauten Pompejis erkennen läßt.

In der Absicht und ihrer Durchführung, ein Stück griechischer Kunst- und Kulturentwicklung auf italischem Boden zu schildern, erblicke ich einen Hauptvorteil der vorliegenden Schrift. Wie blühend muß das Leben gewesen sein in den reichen Kolonien Großgriechenlands, und wie beklagenswert wenig wissen wir davon. Die „Griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien“ von Koldewey und Puchstein waren ein bedeutsamer, mit Zielbewußtsein und auf breiter Operationsbasis unternommener Versuch, künstlerische Zustände und größere Zusammenhänge darin im griechischen Italien aufzuweisen; als ein weiterer energischer Vorstoß in dieses Neuland ist Pagenstechers Buch lebhaft zu begrüßen.

P. Herrmann.

J. A. HERBERT, *Illuminated Manuscripts*. The Connoisseurs Library, Methuen & Co., London 1911.

Es ist die Absicht des Verf., einen geschlossenen Überblick über die Entwicklung der Illustration in Pergamenthandschriften vom Ausgang der Antike bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts zu geben. Ein kühnes Wagnis, das weiß jeder, der selbst versucht hat, auch nur einen kleinen Teil des ungeheuren Materials zu bearbeiten, oder sich an der Hand der Literatur mit den besonderen Problemen, die dieser Kunstzweig bietet, auseinanderzusetzen. Wenn man erklärt, das Wagnis sei nicht gelungen, so braucht dies darum kein Vorwurf zu sein. Im Gegenteil wird man bald geneigt sein, dem Verfasser alle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und man wird es dem Buche von Herzen gönnen, daß es die stolze Widmung tragen darf: „to Sir George Warner magistro discipulus.“ Der Schüler macht dem Meister Ehre. Er bringt die besten Eigenschaften mit, die ihm ein inneres Recht zu seinem kühnen Unternehmen geben: größte Gewissenhaftigkeit, Liebe zur Sache, weitgehende Vertrautheit mit dem so heiklen Material, erstaunliche Kenntnis der Literatur, entschiedenen Sinn für Qualität und im Grunde auch historisches Empfinden. Aber man spürt es doch auf jeder Seite: der das Buch schreibt, ist kein Kunsthistoriker, sondern ein Bibliotheksbeamter. Er steht dem Stoffe nicht mit der Freiheit des Gelehrten gegenüber, der sich seine Kenntnisse in eigenster Arbeit an den über ganz Europa verstreuten Denkmälern erworben, sondern er war von vornherein beschränkt durch die Bedingungen, die seine Arbeitsstätte, das Department of manuscripts im British Museum, seiner Ausbildung zum Handschriftenkenner bot. Die Vorstellungen des Verf. sind allzusehr durch das Material an Originalhandschriften und Publikationen bestimmt, das ihm hier zur Verfügung stand. Was noch unveröffentlicht in den Bibliotheken ruht, ist nur selten erwähnt, und es klaffen Lücken, wo ein widriger Zufall der Londoner Bibliothek eine wertvolle ausländische Publikation, wie z. B. Swarzenskis Werk über die Salzburger Buchmalerei, vorenthalten zu haben scheint.

Die partielle Lückenhaftigkeit und die ungleiche Behandlung der einzelnen Partien sind empfindliche Mängel des Buches. Die Darstellung der Karolingischen Buchmalerei leidet erheblich an des Verf. Unkenntnis der neueren deutschen Zeitschriftenliteratur (deren Resultate nur durch den Filter von Leprieurs Kapitel in Michels *Histoire*

de l'art zum Verf. gedrungen sind), das Bild der deutschen Handschriftenmalerei des 12.—14. Jahrhunderts bleibt ganz unvollständig, weil hier noch wenig im Zusammenhang publiziert worden ist, die Darstellung der französischen Malerei des 13.—14. Jahrhunderts ist unorganisch, weil das reichlich, doch unsystematisch Veröffentlichte allein berücksichtigt worden ist, während gerade hier nur ganz persönliche Auseinandersetzung mit der Fülle des Materials zu einer klaren Vorstellung der Entwicklung verhelfen kann.

Das sekundäre Verhältnis des Verf. zu seinem Stoff macht sich vor allen Dingen in der Disposition des Ganzen geltend. Diese scheint mir meist nicht glücklich. Dabei handelt es sich nicht um eine bloße Opportunitätsfrage, sondern darum, daß die Gliederung des Stoffes den tatsächlichen Gruppierungsverhältnissen des Materials nicht entspricht. Was entwicklungsgeschichtlich zusammengehört, wird getrennt, innerlich Verschiedenartiges in einem Kapitel vereinigt. Das geschieht, weil die Jahrhunderte und die Nationalitäten fast durchweg die Einteilungsgründe abgeben, weit mehr, als billig ist. So ist das Jahr 1200 nicht der entscheidende Wendepunkt in der Entwicklung der englischen Miniaturmalerei, sondern dieser liegt noch im 12. Jahrhundert, vor dem Leydener Ludwigsalter und vor Royal 2 A XXII (die denn auch im nächsten Abschnitt über die englische Malerei des „13. Jahrhunderts“ ganz richtig wieder herangezogen werden). So darf man, will man einigermaßen klar die Entwicklungsperioden abgrenzen, nicht die deutsche, französische und niederländische Buchmalerei von 900—1200 in einem Kapitel darstellen. So sind endlich die Einschnitte bei den Jahren 1300 und 1400, und für die letzte Zeit die Trennung von französischer und flandrischer Buchkunst mehr als bedenklich: die für den Duc de Berry illustrierten Hss. werden damit allein auf drei Kapitel verteilt, zwischen die sich die Darstellungen der italienischen Miniaturmalerei erst des 14., dann des 15. Jahrhunderts störend einschleichen. Solche Dispositionen sind ein Symptom für die Unzulänglichkeit der Materialkenntnis; denn sie wachsen nicht notwendig aus dem Erleben des Gegenstandes heraus.

Diesen Bedenken gegenüber aber muß die Anerkennung voll zu Worte kommen für die Darstellung derjenigen Partien, in denen der Verfasser nicht nur kompiliert, sondern selbständige Arbeitsergebnisse vorträgt. Das gilt vor allen Dingen für die ersten beiden Kapitel, die die antiken und die frühchristlichen Hss. behandeln. Hier finden wir ebenso maßvoll-vorsichtige wie selbständige und bestimmte Urteile und Charakteristiken der einzel-



nen Denkmäler. Wie da z. B. Cottonbibel, Genesis und Rossanensis in ihrer Besonderheit erfaßt sind, das gehört zum Besten, was überhaupt jemals über diese Dinge gesagt worden ist.

Gleich selbständiges Urteil, das m. E. ins Schwarze trifft, zeigt sich im Kapitel über die angelsächsische Zeichenkunst des 9.—11. Jahrhunderts. Ihr Herauswachsen aus der Kunst des Utrechtsalters, ihr Zusammenhang mit der klassischen Kunst, doch ihr gegensätzlicher Charakter, ihr Weiterleben in der englischen Malerei des 12. Jahrhunderts, ja bis zum Queen Marys Psalter, das alles ist mit starkem Sinn für historische Zusammenhänge dargestellt worden. Doch war es auch hier bedenklich, die „English illumination“ des 10. und 11. Jahrhunderts von den gleichzeitigen „outline-drawings“ durch Aufstellung eines besonderen Kapitels zu trennen.

Alles in allem, ein ernsthaftes, in jedem Worte zuverlässiges Buch, das zur ersten Orientierung über den Gegenstand den Studierenden und auch älteren Fachleuten warm empfohlen werden kann — nicht zuletzt wegen der vorzüglichen Bibliographie —, das nur leider von vornherein dazu verdammt war, ein Torso zu sein. Vitzthum.

### FRIEDRICH H. HOFMANN, Frankenthaler Porzellan. 2 Bände mit 208 Taf. Bruckmann 1911.

Vorliegende Arbeit, von dem rührigen Direktorialassistenten des Bayrischen Nationalmuseums verfaßt, dem wir bereits den so sorgfältigen und reich ausgestatteten Katalog des Porzellanbestandes dieses Museums verdanken, stellt einen neuen ähnlichen Zuwachs dar zu der in den letzten Jahren infolge der so plötzlich neuerwachten Leidenschaft für die Porzellankunst der vergangenen Jahrhunderte so reichlich aufgeschossenen Literatur über dieses Gebiet, und wohl nicht gerade einen seiner schlechtesten. Sie ist, wie man weiß, angeregt worden, durch die im Jahre 1909 im Bayrischen Nationalmuseum veranstaltete, so überaus interessante Ausstellung von „altem bayrischem Porzellan“, die unser Wissen auf diesem Gebiete so bedeutend erweitert und vor allem zu einer so großen Klärung auf diesem geführt hat, das wegen der Zerstretheit seines Materials bis dahin noch so schwer zu überschauen gewesen war. Sie hat sich daher auch in erster Linie an das damals Zusammengebrachte gehalten, doch, um möglichste Vollständigkeit zu erzielen, an Ergänzungen herbeigeschafft, was nur irgend zu erlangen war. Und so ist dies Werk wirklich zu einem solchen ge-

worden, das wohl immer die dauernde Grundlage des Studiums auf diesem Gebiete bleiben wird, doch auch zugleich ein neues bleibendes Dokument für die so lange nicht erkannte Höhe der deutschen Porzellankunst des 18. Jahrhunderts, die uns erst jetzt wieder voll zum Bewußtsein gekommen ist. Denn auch die Porzellankunst Frankenthals war eine wirkliche Kunst. Sie verdient darum eine solche Publikation vollauf, hat sie auch, wie bei so vielen deutschen Porzellanfabriken dieser Zeit, weit mehr auf dem Gebiet der Plastik gelegen, als auf dem der Gefäßbilderei und mag auch auf jenem nicht gleich von Anfang an und auch nicht zu allen Zeiten jene bedeutende Höhe erreicht worden sein, die ihr heute wieder soviel Liebhaber zugeführt hat. Freilich darf man hierbei nicht gleich zu Überschätzungen gelangen. Die im Text ausgesprochene Ansicht, daß außer dem Hauptplastiker der Nymphenburger Manufaktur, Bastielli, der der hier vorliegenden, Linke, allein von allen übrigen Porzellanplastikern dieser Zeit dem Material des Porzellans gerecht geworden wäre, berührt doch etwas seltsam gegenüber den Leistungen eines Kändlers, dem Verständnialosigkeit für dies Material bisher doch wohl noch niemand vorgeworfen hat und dem doch wohl schließlich alle übrigen erst ihren Porzellanstil abgeborgt haben.

In der Hauptsache stellt vorliegendes Werk einen großen, möglichst vollständigen Katalog der Erzeugnisse von Frankenthal dar, wie dies das Vorwort desselben selber angibt. Der Text ist leider, obwohl er an sich recht verdienstvoll ist, etwas sehr kurz ausgefallen. Hier wird auf eine kommende „größere Arbeit“ hingewiesen, die hoffentlich nicht ausbleiben wird, ja sogar vom wissenschaftlichen Standpunkte aus dringend notwendig erscheint. Denn gerade was hier in wissenschaftlicher Beziehung Wichtigstes geboten wird, die überaus klare und überzeugende Gruppierung der plastischen Arbeiten dieser Manufaktur nach einzelnen Künstlern, bedarf hinsichtlich der Zuschreibung dieser Gruppen auf bestimmte Künstler doch dringend der Angabe der Dokumente, mit deren Hilfe diese erfolgt ist. Hier liegt eine nicht ganz verständliche Lücke vor. Wahrhaft mustergültig ist dann aber der Abbildungskatalog selber, ja man wird wohl ganz allgemein gestehen können, daß etwas Erfreulicheres, ja Entzückenderes auf diesem Gebiet bisher kaum geschehen ist. Nicht nur die Aufnahme und die Reproduktion der einzelnen Porzellanwerke ist einzig und echt porzellanmäßig — man weiß ja, wie für gewöhnlich Porzellanreproduktionen aussehen! — auch die

ganze Aufmachung derselben ist schlechterdings tadellos. Dies Porzellanalbum blättert man mit wirklichem Kunstgenuß um. Es ist vollendeter Geschmack, der sich hier in den Dienst der Kunst gestellt hat, und man kann dem Verlag nur wirklichen Dank sagen, daß er, ohne irgendwelche Kosten zu scheuen, die Herstellung eines so erfreulichen Werkes ermöglicht hat. Nur in das Lob, das das Vorwort den farbigen Abbildungen zollt, wird wohl nicht jeder ganz einstimmen. Geschmackvoll sehen auch diese aus; ob sie aber von der so eigenartigen Bemalung der Frankenthaler Figuren wirklich ein ganz richtiges Bild zu geben vermögen, weiß ich doch nicht... Hier scheint mir das auf diesem Gebiet bisher noch nirgends gelöste Problem gleichfalls noch nicht ganz gelöst zu sein. Sehr zu loben aber ist die rein wissenschaftliche Arbeit in der Gruppierung dieses Materials. Ungemein lehrreich ist z. B. die Zusammenstellung der damals so beliebten Serien der plastischen Werke. Was in dieser Beziehung möglich war, scheint völlig geschehen. Ernst Zimmermann.

**Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France: L'Abbé Brune, Franche-Comté. Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1912. 340 Seiten.**

Von diesem groß angelegten Künstlerlexikon, das die Bibliothek Doucet unter der gewandten und emsigen Direktion André Girodies seit drei Jahren vorbereitet, ist dieser Band der erste, der von dem Abbé Paul Brune, dem Konservator der Altertümer des Jura, bearbeitet worden ist. Diesem ersten Bande werden demnächst folgen: Le Poitou von Pierre Arnauld, Le Comtat-Venaissin von H. Requin, La Touraine von Louis Grandmaison, Le Lyonnais von Marius Audin und Eugène Vial, La Champagne von A. Boutillier du Rétail, La Bourgogne von Paul Brune, Le Béarn et le Pays bas que von Louis Bateau, La Flandre und L'Artois von André Girodie usw.

Dieser soeben erschienene erste Band gibt einen guten Begriff von der Anlage und dem Charakter dieses Künstlerlexikons, das, wenn es fortgeführt werden wird, wie es begonnen worden ist, alle bisherigen Publikationen ähnlicher Art an dokumentarischer Zuverlässigkeit und Vollständigkeit

weit übertreffen dürfte. Hinzu kommt, daß das Buch auf vorzüglichem, holzfreiem Papier muster-gültig gedruckt worden ist.

Alle Kunsthistoriker wissen, welche große Lücken und wieviele Ungenauigkeiten die französische Kunstgeschichte heute noch aufweist infolge jenes mangelhaften Quellenstudiums, dem gerade dieses Künstlerlexikon abhelfen will. Dieses Werk verzichtet auf jede kritische Einschätzung der einzelnen Künstler, trägt dagegen aus den Quellen das gesamte historische und ikonographische Material zusammen, stellt den Museumsbesitz zusammen und verzeichnet die Ergebnisse der Auktionen mit einer Sorgfalt und Vollständigkeit, die selbst uns Deutsche, die wir bisher auf diesem Gebiet unerreicht waren, zur höchsten Bewunderung stimmen muß. Man darf den großherzigen Opfermut Jacques Doucets, den Gründer und Leiter dieses Werkes, zu dem schönen Erfolg dieses Unternehmens aufs herzlichste beglückwünschen; denn es ist in der Tat vollkommen und gibt auch uns Deutschen wertvolle Anregungen; vor allem durch die engen Beziehungen, die in allen Jahrhunderten zwischen Deutschland und Frankreich herrschten. Indem das Lexikon aus den Quellen den Wanderungen der Künstler nachgeht, stellt es fest, daß verschiedene Künstler aus Süddeutschland und der Schweiz in Frankreich unter einem anderen Namen arbeiteten — meistens wurde ihr Name ins Französische übersetzt oder er wurde durch die französische Aussprache verstümmelt. Wir können hier Künstler wie Schickhardt, Schoen, Schweighaeuser, Vispré, der nach England übersiedelte, Wyrch aus der Schweiz u. a. verfolgen, finden Conrad Meyts Tätigkeit in Frankreich apostrophiert; vor allem aber gibt dieser Band neue und wertvolle Aufschlüsse über den Basler Meister Konrad Witz und die Familie Witzinger, die in Frankreich unter dem Namen Sage und Saige gearbeitet haben. Das Lexikon bietet einen Stammbaum dieser Familie, der der Kunstforschung sehr gelegen kommen wird.

Es sei endlich noch bemerkt, daß der Herausgeber des ersten Bandes demselben eine kurzgefaßte Geschichte der Kunst in der Franche-Comté vorangestellt hat. Dieses Werk wird eines der unentbehrlichsten Handbücher werden, da es eine schon lange fühlbare Lücke ausfüllt.

Otto Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 17:

K. FREISE, Neue Bilder in holländischen Sammlungen. (8 Abb.)

K. LOHMEYER, Frankenthaler Porzellan aus Heidelberger Privatbesitz. (9 Abb.)

G. BIERMANN, Die klassische Malerei Frankreichs im 19. Jahrhundert. (5 Abb.)

Heft 18:

HANS ROSENHAGEN, Wilhelm Leibl und sein Kreis. (11 Abb.)

JULES COULIN, Der Landschaftsmaler Robert Zünd (1827—1909). (6 Abb.)

ZOLTAN v. TÁKÁCS, Eine Jubiläumsausstellung der Künstlerkolonie in Nagybánya. (5 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 12:

KARL SCHEFFLER, Slevogts Improvisationen. Notizen zu Bildern aus der Sammlung Ed. Fuchs. (11 Abb.)

GOTTFRIED HEINERSDORFF, Die Glasmalereien der Notre-Dame von Chartres. (4 Abb.)

H. O. SCHALLER, Georg Konrad Weitbrecht (1796 bis 1836). (10 Abb.)

E. A. BENKARD, Die Sammlung de Ridder. Bemerkungen zur Kunst der Holländer des 17. Jahrhunderts. (6 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 1:

GEORG BIERMANN, Jubiläumsausstellung Eugen Bracht, Darmstadt. (1 Tafel, 10 Abb.)

KUNO GRAF HARDENBERG, Große Berliner Kunstausstellung. (2 Tafeln, 18 Abb.)

WILHELM MICHEL, Ramón und Valentin de Zubbiaurre-Madrid. (1 Tafel, 9 Abb.)

E. W. BREDT, Adalbert Niemeyers Haus Krawehl. (5 Tafeln, 45 Abb.)

## DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 1:

FRANZ WOLTER, Fritz Aug. v. Kaulbach. (5 Taf., 25 Abb.)

G. J. W., Schwind und München.

## DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 1:

EMANUEL VON SEIDL, Der Tierpark Hellabrunn in München. (5 Tafeln, 25 Abb.)

BERNH. HOETGER, Majolikafiguren: Licht- und Schattenseiten des Lebens. (17 Abb.)

OTTO BLÜMEL, Graphische Arbeiten und Interieurs. (20 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 12:

DETLEV VON HADELN, Zwei Madonnen-Kompositionen des Giovanni Bellini. (1 Tafel, 5 Abb.)

THEOD. PAULSEN, Monumentale und dekorative Kunst in der Großen Kunstausstellung Dresden 1912. (9 Abb.)

PAUL SCHUBRING, Italienische Renaissanceplastik aus englischem Privatbesitz (Burlington Fine Arts Club, London 1912). (8 Abb.)

FEDERICO HERMANIN, Max Roeder. (1 Orig.-Rad., 2 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 5:

PAUL SCHUBRING, Italienische Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts im Museum Schnütgen in Köln. II. (Schluß). (1 Tafel, 2 Abb.)

LUDWIG ARNTZ, Wegekrenz und Wegebild (Schluß). (1 Abb.)

VICTOR CURT HABICHT, Die älteren Figuren am Rathause zu Ulm. (6 Abb.)

HASAK, Das Alter des Chorbaues von Groß-St. Martin zu Köln. (1 Abb.)

## STARYJE GODY.

Mai:

ALEXANDRE BENOIS, L'exposition „Lomonosoff et l'époque d'Elisabeth“ organisée à St. Petersburg par l'Académie Impériale des Sciences. (36 Abb.)

U. a. Reproduktionen von Porträts von Tocqué, Rotari, des 1756 in Rußland gewesenen Wiener Malers Kaspar Prenner, Büsten von Gillet, zahlreicher dekorativer Entwürfe von G. Valeriani, einer von Friedrich II. der Kaiserin Elisabeth geschenkten Prachtkutsche usw.

G. LONKOMSKY, Quelques oeuvres d'architecture à Koseletz. (4 Abb.)

Eine vom Grafen B. Rastrelli erbaute Kirche in K., Gouvernement Tschernigow.

Juni:

L. VENTURI, Notes sur les tableaux italiens à St. Petersburg. (12 Abb.)

Kurze Übersicht über in russischen Sammlungen befindliche italienische Meister.

S. TROINITZKY, Les porcelaines de la Manufacture Imperiale à St. Petersburg de l'époque Winoogradoff 1748—1752. (8 Abb.)

W. NEUMANN, Le musée de la ville de Riga. (10 Abb.)

Beschreibung des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Museums, das vorwiegend zweit- und drittklassige Vlämen, Holländer sowie Deutsche enthält.

E. KORSCH, La Collection A. A. de Bioncourt — armes de chasse. (27 Abb.)

Die Sammlung ist jetzt seitens des Besitzers dem Historischen Museum zu Moskau übergeben worden.

A. TROUBNIKOFF, La maison d'Alexandre I à Heidelberg. (3 Abb.)

Das nicht mehr existierende Pickfordsche Haus am Neckar, das Alexander I. 1815 bewohnte.

N. TCHÉTCHOULINE, Le vrai sujet du tableau de Rembrandt, connu le nom de „Danaé“. (2 Abb.)

T. sucht, laut Analogie mit einem Bilde des F. Bol im Braunschweiger Museum, zu beweisen, daß die Rembrandtsche „Danaé“ in der Ermitage „Sara, die Tochter des Raguel, Tobias erwartend“ darstellt.

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 10:

RICHARD HOFFMANN, Richard Bernde. (3 Taf., 45 Abb.)

ANTON MAEGELE, Die „Drei elenden Heiligen“. Ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende. II.

H. HOLLAND, Johannes Burger, Kupferstecher.

OSCAR GEHRIG, Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden 1912.

Heft 11:

HANS SCHMIDKUNZ, Hermann Schaper. (6 Abb.)

OSCAR DOERING, Neues über ein Tiroler Altarwerk des 15. Jahrhunderts. (3 Abb.)

Altarwerk aus der St. Peter-Paulskirche zu Sterzing im Besitze des Grafen Enzenberg, Schloß Tretzberg; die Flügelbilder im Franziskanerhospital zu Tiberias.

ANTON MAEGELE, Die „Drei elenden Heiligen“. Ikonographische Beiträge aus schwäbischer Kunst zur bayerischen Legende. III. (Schluß.)

HUGO STEFFEN, Die Weiterentwicklung des Eisenbetons im Kirchenbau und die dadurch bedingten neuen Architekturscheinungen des Auslandes.

FRANZ X. THURNHOFER, Die neue katholische Pfarrkirche in Pfaunfeld. (3 Abb.)

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Sezession 1912.

## APOLLON.

Heft 3—4:

SERGE MAKOWSKY, Die französischen Künstler in der Sammlung J. A. Morosoff, Moskau. (50 Abb. und 13 zum Teil farbige Taf.)

Die Sammlung enthält moderne Franzosen, von den Impressionisten bis zu den neuesten Richtungen. Besonders gut vertreten sind Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Renoir, Monet, Sisley, P. Bonnard, M. Denis, Maillol.

J. TUGENDHOLD, Das Problem des „Stillebens“.

Heft 5:

FÜRST A. K. SCHERWASCHIDSE, Hundert Jahre französischer Malerei. (61 Abb. und 1 Taf.)

Übersicht der in St. Petersburg arrangierten „Centennale französischer Kunst 1812—1912“. Reproduktion von Werken von David, Prudhon, Baron Gérard, Gros, Lefevre, Boilly, Ingres, Géricault, Delacroix, Chassériau, Daumier, Corot, Millet, Courbet, Monet, Puvis de Chavannes usw.

Heft 6:

MAX WOLOSCHIN, Konstantin Bogajewski (36 Abb. und 1 farbige Taf.) mit Katalog seines Oeuvres.

## THE BURLINGTON MAGAZINE.

August 1912:

WILLY F. STORCK, Aspects of Death in English Art and Poetry. I. (2 Tafeln mit 11 Abbildungen.)

Als erster Abschnitt einer Darstellung des mittelalterlichen Totentanzes in England wird die Legende der drei lebenden und drei toten Könige behandelt, von der Storck in den verschiedensten, namentlich den südlichen Teilen Englands noch 26 Wandgemälde in kleinen Dorfkirchen nachweisen konnte. Der ältere Typ der Darstellung, in der die drei Toten einfach den drei Lebenden gegenübergestellt werden, sowie der spätere, in der die drei Lebenden sich zu Roß auf der Jagd befinden, sind beide vertreten.

LIONEL CUST, Notes on the Collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey. V.

Behandelt die Holbeins der Sammlung, von denen Wenzel Holler eine ganze Reihe gestochen hat.

MARTIN CONWAY, The Treasury of S. Maurice D'Agaune. I. (3 Tafeln mit 8 Abbildungen.)

Besprochen werden: 1. Die Vase des hl. Martin, ein römischer Sardonyxkrug; 2. Der Merovingische Reliquienbehälter; 3. Das von einigen als orientalisches (persisches), von Conway als byzantinisch angesprochene Krüglein des hl. Moritz, das ursprünglich offenbar zu keinem kirchlichen Zweck bestimmt gewesen war.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. III. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)

CLAUDE PHILLIPS, The Venetian Temperance of the Diploma Gallery. (1 Tafel.)

Weist die bisher wenig beachtete, als Giorgione bezeichnete Temperantia der Diploma Gallery der Londoner Royal Academy auf Grund stilistischer Vergleiche dem Palma Vecchio zu.

ALYS TROTTER, On Varnishes and as Vehicles and as Protections. II.

Fortsetzung der Abhandlung über verschiedene Firnisse aus dem Maiheft.

A. M. DANIEL, Italian Sculpture at the Burlington Fine Arts Club. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Bespricht einige bedeutende Stücke in der Frühjahrsausstellung italienischer Skulpturen im Burlington Fine Arts Club, vor allem Nr. 2: Replika des Donatello'schen Reliefs der Kreuzigung im Bargello; Nr. 3: Relief in grauem Marmor „Madonna mit Kind und Engeln“ dem Agostino d'Antonio di Duccio zugeschrieben, wahrscheinlich ein frühes Werk des Meisters und vielleicht das Original zu dem Stucco in Berlin; Nr. 7: Antonio Rossellino, „Madonna mit Kind“; Nr. 18: Tondo, dem Luca della Robbia zugeschrieben, „Madonna mit Kind und Engeln“ aus der Sammlung Pierpont Morgans; Nr. 4: Bronzekopf eines lächelnden Cupido, dem Donatello zugeschrieben;

- Nr. 6: Stuccobüste einer Dame (aus Lord Wemyss' Sammlung), dem Desiderio da Settignano zugeschrieben. Eine Kalksteinreplika dieser Büste aber mit anders behandelten Schultern findet sich in Berlin.
- Notes on Various Works of Art. — Letter to the Editors. — Reviews and Notices. — Pamphlets. — German Periodicals.
- September 1912:
- ALBERT VAN DE PUT**, *The Prince of Oneglia by van Dyck*. (3 Abbildungen.)  
Das als „A. Knight“ bezeichnete und van Dyck zugeschriebene Herrenporträt in der Londoner Dulwich Gallery wird als das Bildnis des Prinzen von Oneglia aus dem Hause Savoyen erkannt und zwar vor allem auf Grundlage seines reichverzierten Panzers.
- WILLY F. STORCK**, *Aspects of Death in English Art and Poetry*. II. (1 Abbildung.)  
Gibt einen Catalogue Raisonné der Fresken und Miniaturdarstellungen der drei toten und drei lebenden Könige in England.
- R. S. HOBSON**, *On Chinese Cloisonné Enamel*. III. (1 Tafel mit 3 Abbildungen.)
- A. ROMNEY GREEN**, *Principles and Evolution of Furniture Making*. V. (1 Tafel mit 2 Abb.)  
Beschließt die sehr anregenden Betrachtungen, die die Abhängigkeit des Kunstgewerbes wie jeder Kunsttätigkeit von den kulturellen und sozialen Verhältnissen zum Gegenstand hatten.
- JOHN HUNGERFORD POLLEN**, *Ancient Lace in the Royal Museums, Brussels*. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)  
Besprechung des Buches E. van Overloops über die Spitzensammlung des Brüsseler Museums.
- E. LANCASTER BURNE**, *Windmills*. (1 Tafel mit 6 Abbildungen.)
- G. G. COULTON**, *Artist Life in the Middle Ages*. (1 Tafel mit 4 Abbildungen und mehreren Textillustrationen.)  
Handelt in der Hauptsache von der Stellung der mittelalterlichen Architekten.
- MARTIN CONWAY**, *The Treasury of S. Maurice d'Agaune*. II. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)  
Bespricht ein karolnisches Reliquarium; ein Reliquarium aus Silber in Form einer Büste des hl. Candidus aus dem 11. Jahrhundert; den großen Schrein des hl. Moritz aus dem 12. Jahrhundert; einen weiteren Schrein aus dem 12. Jahrhundert, der die Reliquien der Kinder des hl. Sigismund umschließt und mehrere andere Schätze.
- SELWYN BRINTON**, *Fra Vittore Ghislandi*. (1 Tafel mit 4 Abbildungen.)  
Gibt eine kurze Lebensskizze des durch die Florentiner Porträtausstellung des vergangenen Jahres zu neuen Ehren gekommenen Bergameser Meisters.
- Notes on Various Works of Art. — Letter to the Editors. — Reviews and Notices. — New Editions and Repoints. — Spanish Periodicals. — Recent Art Publications.

# NEUE BÜCHER .....

**GEORG SIMMEL**, Philosophische Kultur, gesammelte Essays. Leipzig, Verlag Dr. Werner Klinkhardt.

**ERICH KOEHLER**, Edmond und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus. Leipzig, Xenien-Verlag. Preis geh. M. 4.—, in Halbpergament M. 5.50.

**F. W. GAERTNER**, Ferdinand Keller. Karlsruhe, C. F. Müllersche Hofbuchhandlung m. b. H. Preis geb. M. 5.—.

**HANS JANTZEN**, Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. (Aus Natur und Geisteswelt.) Leipzig, B. G. Teubner. Preis M. 1.25.

**ALFRED EPPLER**, Die Schmucksteine und die Schmucksteinindustrie. (Aus Natur und Geisteswelt.) Leipzig, B. G. Teubner.

Katalog der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses, Alte Meister, II. Auflage. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

**J. PRESTEL**, Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). Preis M. 8.—.

**HEINRICH SCHROHE**, Aufsätze und Nachweise zur Mainzer Kunstgeschichte. (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz.) Mainz, in Kommission bei L. Wilkens.

**G. A. BURKHART**, Forschungen über Friedrich Herlin. Erlangen, Ph. Blaesings Universitätsbuchhandlung. Preis M. 4.—.

The First annual Volume of the Walpole Society. Oxford, Horace Hart at the University Press.

**PAUL GLASER**, Sechs unbekannte Grünewald im Städtischen Historischen Museum zu Frankfurt a. M. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg.

Wystawa Miniatur J. Sylwetek. Lemberg, Gubrynowicz & Sohn.

**FR. VON DER LEYEN** und **ADOLF SPAMER**, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathaus. Regensburg, J. Habel. Preis: Ausg. A. M. 15.—, Ausg. B. M. 30.—.

**E. VAN OVERLOOP**, Dentelles Anciennes des Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels à Bruxelles. Deuxième Série, Fascicule V. Brüssel, G. van Oest & Cie.

*In der bekannten Memoirenbibliothek des Verlags von Robert Lutz in Stuttgart sind einige sehr bemerkenswerte neue Werke erschienen, über die der unserer heutigen Nummer beigelegte Prospekt das Nähere berichtet.*

---

## V. Jahrgang, Heft X.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. **GEORG BIERMANN**, Darmstadt, Roquetteweg 20. — Verlag von **KLINKHARDT & BIERMANN**, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in **BERLIN**: **HANS FRIEDEBERGER**, Berlin W. 15, Umlandstr. 158. / In **MÜNCHEN**: Dr. M. K. **ROHE**, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / In **ÖSTERREICH**: Dr. **KURT RATHE**, Wien I, Hegelgasse 21. / In **ENGLAND**: **FRANK E. WASHBURN FREUND**, Gaddeshill Lodge Everaley, Hants. / In **HOLLAND**: Dr. K. **LILIENFELD**, Haag, de Riemerstraat 22. / In **FRANKREICH**: i. V.: Dr. **KIESER**, Paris, Quai Bourbon 11. / In der **SCHWEIZ**: Dr. **JULES COULIN**, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Berlin SW, Mittenwalderstr. 39, Fernspr.: Amt Moritzplatz Nr. 13 136 (Fritz Baum).

---

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

# Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariats Handels 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. Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.

SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

### 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 Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

#### – Math. Lempertz'

Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

### Leipzig. C. G. BOERNER.

Kupferstich., Handzeichnungen, Autographen, Manuskripte, Holzschnittblätter, Erstaussgab. 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. hervorr. einzel. Plöcen. — 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. Katalog. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

## Antiquitäten und Alte Meister

### Berlin. Thos. Agnew & Sons.

Unter den Linden 31<sup>a</sup>. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

#### – Gaston von Mallmann.

Anhaltstr. 5<sup>a</sup>. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

#### – Galerie Henry Weustenberg

Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

### München. Julius Böhler,

Hofantiquar. Briennerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

#### – A. S. Drey, Hoflieferant,

Maximilianplatz 7. 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. Soeben erschienen: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illustr. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

### Bonn. Math. Lempertz'

Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.)

Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600000 Bänden, über welches fachwissenschaftl. Kataloge ersch.

### Dresden. v. Zahn & Jaensch,

Waisenhausstr. 10. Wir versenden gratis Katalog 237 Zeitalter Napoleons I; Porträts, Schlachtenbilder, Militärkostüme etc. Kat. 239 Jagd- u. Sportbilder u. Literatur. Kat. 240 Kulturgeschichte, Bibliothekswerke. 242 Geschichte, Genealogie. 244 Philosophie.

# HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen holländischer Meister.



Abb. 1. GIOVANNI D'ALEMAGNA, Madonna  
Chiesa dei Filippini, Padua

Zu: CARL GEBHARDT, GIOVANNI D'ALEMAGNA







Abb. 2. ANTONIO VIVARINI, Altar

Dom zu Parenzo

Zu: CARL GEBHARDT, GIOVANNI D'ALEMAGNA



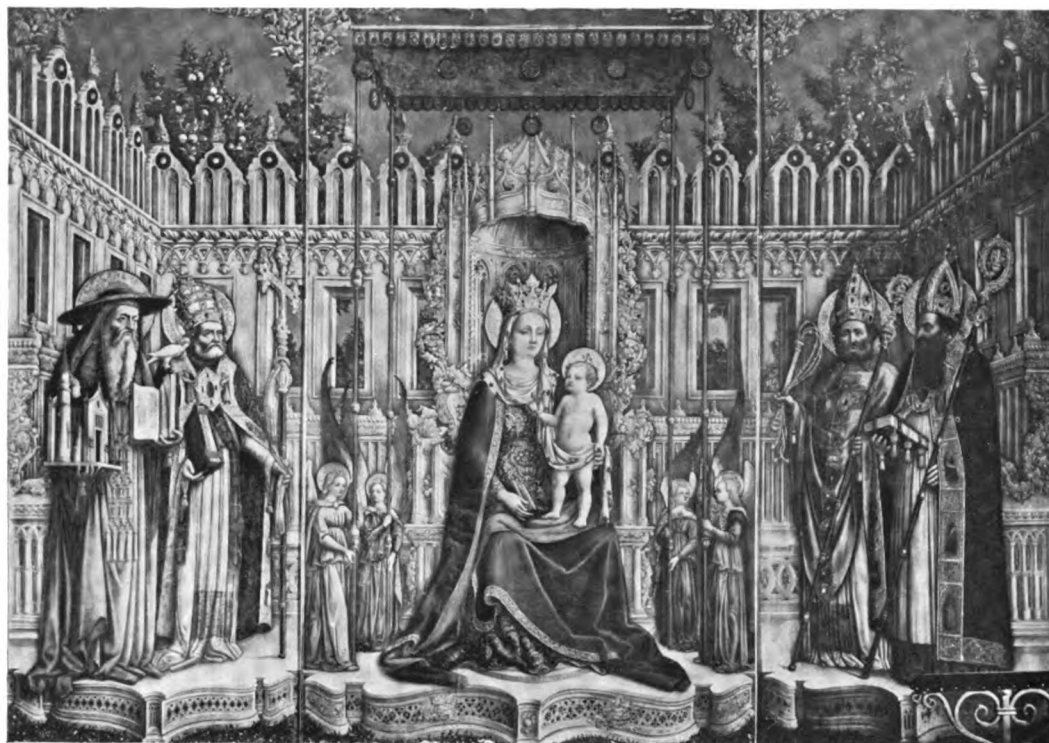


Abb. 3. GIOVANNI D'ALEMAGNA, Altar

Accademia, Venedig



Abb. 4/5. ANTONIO VIVARINI, Aus dem Altar von San Zaccaria, Venedig



Abb. 6/7. GIOVANNI D'ALEMAGNA, Aus dem Altar von San Zaccaria, Venedig

Zu: CARL GEBHARDT, GIOVANNI D'ALEMAGNA





Abb. 8. ANTONIO VIVARINI, Verkündigung  
San Giobbe, Venedig



Abb. 9. HANS PEURL, Schutzmantelbild  
Klosterkirche, Heilsbrunn

Zu: CARL GEBHARDT, GIOVANNI D'ALEMAGNA



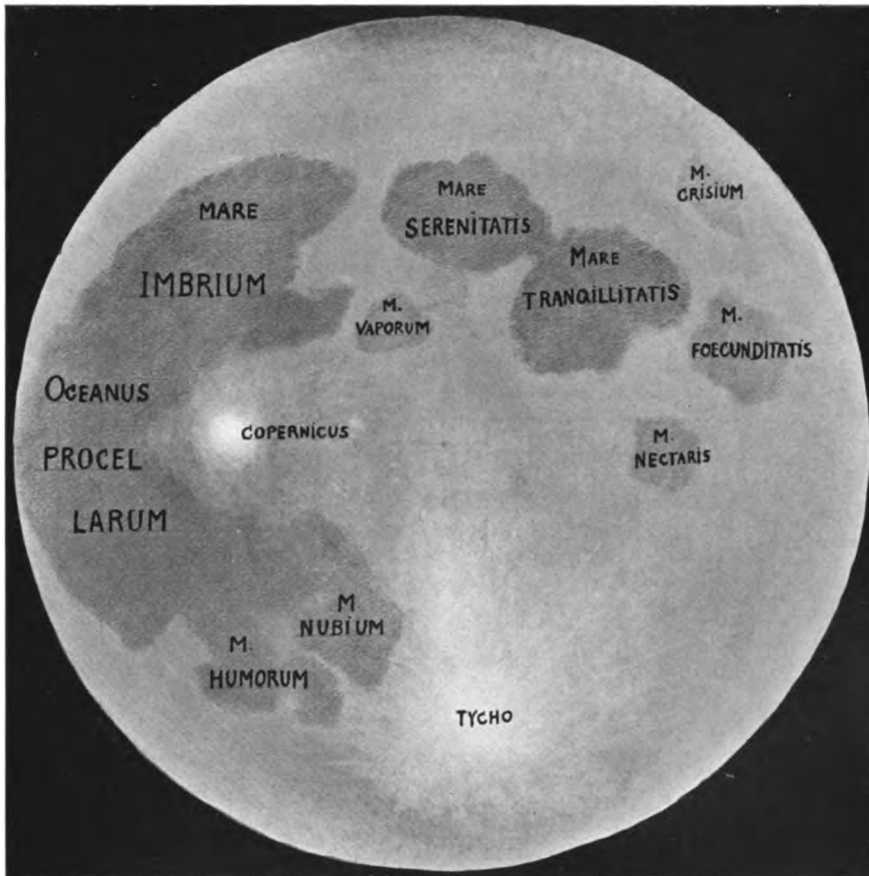


Abb. 1. Anblick des Mondes mit freiem Auge

Zu: H. H. KRITZINGER, DIE MADONNA DI FOLIGNO







Abb. 2. Raffaels Madonna di Foligno

Zu: H. H. KRITZINGER, DIE MADONNA DI FOLIGNO





Abb. 3. Übertragung des Madonnenbildes auf die Mondscheibe



Abb. 4. Vergleichung der auf die „Goldene-Schnitt-Ellipse“ transformierten Mondscheibe mit dem Madonnenbild

Zu: H. H. KRITZINGER, DIE MADONNA DI FOLIGNO





PARRASIO MICHELE (?), Allegorische Komposition: Geburt eines Spanischen Prinzen

(Prado-Museum, Madrid)

Zu: CONSTANCE J. FFOULKES, EIN UNBEKANNTER BRIEF DES MALERS  
PARRASIO MICHELE



MONATSHEFTE  
*Dr. Passermann* FÜR  
KUNST-  
WISSENSCHAFT



V·LAHRGANG·HEFT 11 ≈ NOVEMBER 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG



# Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 11

### ABHANDLUNGEN

LEO BAER, Der Hausbuchmeister / Heinrich Mang und Hans Schnitzer von Armsheim. Mit 16 Abbildungen auf 4 Tafeln . . . . . S. 447

WALTER BOMBE, Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino. Mit 13 Abbildungen auf 6 Tafeln S. 456

ERICH GRILL, Die große thronende Maria im Kirchenraum des Großh. Landesmuseums zu Darmstadt. Ein Beitrag zur Kenntnis der oberbayerischen Holzplastik des 15. Jahrhundert. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel S. 475

### MISZELLEN

Ein unbekanntes Blatt des Meisters der Nürnberger Passion. Mit 1 Abbild. auf 1 Tafel (Bensiger) . . . . . S. 480

### LITERATUR

Rudolf Oldenbourg, Thomas de Keysera Tätigkeit als Maler (Martin) . . . . . S. 481

Oscar Levertin, Jacques Callot. Eine Studie (Kruse) . . . . . S. 483

Vittorio Malamani, Canova (Hildebrandt) S. 486

Hans Klaiber, Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblingen (Baum) . . . . . S. 487

Emil Gutmann, Das Großherzogl. Residenzschloß zu Karlsruhe (Lohmeyer) . . . S. 487

H. E. Zimmermann, Watteau (Bernoulli) S. 489

Heinrich Willers, Verzeichnis der bis zum 2. August 1912 erschienenen Schriften Carl Justis (Müller) . . . . . S. 490

Alfred Gandilhon, Bourges et les Abbayes et Chateaux du Berry (Grautoff) . . . . . S. 490

Rundschau . . . . . S. 491

Neue Bücher . . . . . S. 494

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN

# DER HAUSBUCHMEISTER/HEINRICH MANG UND HANS SCHNITZER VON ARMSHEIM

Mit sechzehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von LEO BAER

Die Hausbuchmeister-Literatur hat in der letzten Zeit wieder reichlichen Zuwachs erhalten; und die Probleme, die dabei aufgerollt worden sind, sind so zahlreich und mannigfaltig, daß es unmöglich ist, auf alle in einem Aufsätze einzugehen. In folgendem will ich nur auf einiges, was mir als wichtig erscheint, hinweisen und einzelne nachweisbar irrtümliche Behauptungen zu widerlegen suchen. Was meine in dieser Zeitschrift<sup>1)</sup> über die Datierung der Werke des Hausbuchmeisters gemachten Ausführungen betrifft, so möchte ich dieselben nur in einigen unwesentlichen Punkten modifizieren: Außerordentlich wichtig ist m. E. der Hinweis von Warburg<sup>2)</sup>, daß die aus der Sammlung Lanna stammende Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts früher entstanden ist, als ich es annahm.<sup>3)</sup> Warburg vermutet, daß auf dem Blatte zwei Szenen aus der Brügger Gefangenschaft König Maximilians dargestellt worden sind; und die Gründe, die er dafür vorgebracht hat, scheinen mir durchaus überzeugend zu sein. Diese Feststellung ermöglicht es uns, ein Werk des Hausbuchmeisters auf einen Zeitpunkt festzulegen, aus dem uns bisher nur sehr wenige Arbeiten seiner Hand bekannt gewesen sind.<sup>4)</sup> Was aber noch wichtiger ist, es geht daraus hervor, daß unser Meister wahrscheinlich im Jahre 1488 in den Niederlanden war und sich damals zum zweiten Male in Brügge aufgehalten hat.<sup>5)</sup> Durch einen glücklichen Zufall ist inzwischen noch eine zweite, datierte Zeichnung aus dieser Periode bekannt geworden. Es ist der h signierte und 1485 datierte „Bogenschütze“ der Erlanger Universitätsbibliothek, den Storck<sup>6)</sup> veröffentlicht hat. Er ist m. E. durchaus eigenhändig und steht seinem Stile nach der Berliner Zeichnung aus der Sammlung Lanna nahe. Aus dem Jahre 1482 sind die Alpirsbacher Glasscheiben, die ebenfalls Storck<sup>7)</sup> mit dem Hausbuchmeister in Zusammenhang bringt, und die uns einen wichtigen Hinweis auf den Ort seiner Tätigkeit in diesem Jahre geben. — Eingehender haben sich Flechsig in dieser Zeitschrift<sup>8)</sup> und Leonhardt und Bossert<sup>9)</sup> mit dem Hausbuchmeister beschäftigt. Während ich die sehr gründlichen und in der Hauptsache vorsichtig durchgeführten Untersuchungen von Flechsig nur in einem, nicht sehr wesentlichen Punkte berichtigen möchte, muß ich die Ausführungen der beiden zuletzt genannten Verfasser einer eingehenden Nachprüfung unterziehen.<sup>10)</sup>

(1) III. Jahrg., S. 408 ff.

(2) Jahrbuch d. k. preuß. Kunsts. 1911, Heft III.

(3) Monatshefte f. Kunstw. III, S. 422, Nr. 135.

(4) Ebendort, S. 417: „Die Zahl seiner erhaltenen Werke, die dieser Periode angehören, ist besonders dürftig.“

(5) Vielleicht erklärt sich die Tatsache, daß uns aus dieser Periode so wenige Werke des Hausbuchmeisters erhalten sind, daraus, daß er damals in den Niederlanden war. Bei eifrigem Nachforschen wird vielleicht noch dort manches zutage gefördert werden.

(6) Burlington Magazine XVIII, S. 190 u. Tafel II D.

(7) Kunstchronik, N. F. XXIII, 540.

(8) IV, S. 95 ff. u. 162 ff.

(9) Studien zur Hausbuchmeisterfrage i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XXIII, S. 133 ff., 191 ff. u. 239 ff.

(10) Bossert hat uns schon wiederholt durch Aufsehen erregende Enthüllungen über den Hausbuchmeister überrascht. 1909 schrieb er über die angebliche Signatur unseres Meisters im Hausbuche

Wenn die mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit und ebenso großer Bestimmtheit vorgetragenen Behauptungen von Leonhardt und Bossert nachweisbar richtig wären, müßten wir fast alle unsere Anschauungen über das Leben und die Tätigkeit des Hausbuchmeisters einer radikalen Revision unterziehen. Das wertvollste an den Feststellungen der beiden Verfasser scheint mir die richtige Lesung der mutmaßlichen Signatur auf der Pferddecke des E-Ritters im Hausbuche zu sein.<sup>1)</sup> Dagegen ist es m. E. zum mindesten zweifelhaft, ob unser Meister ein Sohn des Augsburger Hans Mang, genannt „Schnellaweg“, gewesen ist, zumal ein „Heinrich“ mit diesem Nachnamen unter den Augsburger Künstlern nicht nachweisbar ist<sup>2)</sup>. — Verdienstvoll ist es auch, daß die beiden Verfasser uns eine ausführliche Geschichte der frühen Ulmer Bücherillustration gegeben und auf den sehr bedeutenden Illustrator der Offizin des Johann Zainer in Ulm hingewiesen und dargetan haben, daß derselbe auch für Nürnberger, Augsburger, Eßlinger und Uracher Drucker tätig gewesen ist. Dieser Künstler ist jedoch nicht der Hausbuchmeister. Er ist zwar ein Kind seiner Zeit und infolgedessen dem Hausbuchmeister ebenso wesensverwandt wie z. B. Zeitblom, der ältere Holbein und Wilhelm Pleydenwurff,<sup>3)</sup> sein Stil zeigt jedoch bei näherer Nachprüfung so wesentliche Verschiedenheiten gegenüber den anerkannten Werken des Hausbuchmeisters, daß schon aus diesem Grunde m. E. diese Hypothese nicht haltbar ist. Um das darzutun, habe ich auf Tafel 92 zwei Holzschnitte abbilden lassen (Abb. 1 u. 2), die beide denselben Darstellungsgegenstand haben, den Einzug Christi in Jerusalem, und von denen der eine (Abb. 1) aus dem bei Drach in Speyer ohne Jahresangabe gedruckten „Spiegel menschlicher Behaltnis“ (Hain 14935) stammt und m. E. ein sicheres Werk des Hausbuchmeisters ist, der andere (Abb. 2) in dem am 20. Dez. 1477 von Fyner in Eßlingen

(Repertorium f. Kunstwiss. XXXII, S. 334): „Mit einigen Umstellungen und mit Zuhilfenahme des Spiegels ist deutlich, ungerzwungen und unwiderleglich zu lesen: HENRICH. LANG. F(ECIT?). Weiteres habe ich vorläufig nicht hinzuzufügen, sondern kann auf meine demnächst erfolgende Veröffentlichung der diesbezüglichen urkundlichen Belege schon jetzt verweisen.“ Dann 1912 (Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F. XXIII, S. 249): „Nicht Henrich Lang, sondern Henrich Mang ist zu lesen.“ — Zu der viel umstrittenen Frage, ob die Zeichnungen des Hausbuches vom Hausbuchmeister herühren, konnte er 1910 (Schau-ins-Land 1910, S. 102, nach dem Bericht der Kunstchronik, N. F. XXI, 350): „nachweisen, daß dasselbe (das Hausbuch) von verschiedenen Händen herrührt, die sich genau nach Blattlagen scheiden... Von dem eigentlichen Hausbuchmeister rühren nur her Bl. 13a, 14a, 17a.“ Dagegen polemisiert er 1912 (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S. 243): „Zweifelloos rühren alle Zeichnungen mit Ausnahme von 2a, 3a, 16b und 35a von einer Hand, nämlich der des Hausbuchmeisters her.“ — Über die Zeit seiner Geburt sagt er 1911 (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXII, S. 139): „Sicher hätte ich mich von Bär überzeugen lassen, wäre mir nicht unterdessen ein Bild bekannt geworden, das mich bestimmt, das Geburtsjahr des Hausbuchmeisters noch etwas hinabzurücken und ich darf wohl sagen, *endgültig auf zirka 1430—1435 festzulegen*“ (auch im Original kursiv gedruckt). Ein Jahr später in derselben Zeitschr. XXIII, S. 252: „So wird seine Geburt um 1450 gesetzt werden dürfen“ usw.

(1) Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S. 249.

(2) Der Name Mang ist sehr verbreitet gewesen. Nachtragen möchte ich noch, daß aus einer Urkunde aus dem Jahre 1469 hervorgeht, daß damals Hans Mang in Innsbruck gewesen ist (vgl. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses. XIII. 2. Teil, S. II, Nr. 8490). Ein Matheis Mang aus Weysenhorn kommt am 16. X. 1514 zu Jörg Breu in die Lehre (Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, S. 551). Für die folgende Untersuchung wichtig ist der Umstand, daß Leonhardt und Bossert (S. 249 u. 250) selbst zugeben, daß Künstler mit dem Namen Mang in Ulm nicht nachweisbar sind, dagegen in Speyerer Urkunden aus dieser Zeit zwei Mang vorkommen.

(3) Die andere mit dem Hausbuchmeister identifizieren wollten.

herausgegebenen „Niger, Der Stern Meschiah“ (Hain 11886) abgedruckt worden ist und dem Ulmer Meister (Leonhardt und Bossert S. 199 Nr. XVII) angehört. Ich werde später nachzuweisen suchen, daß die Holzschnitte des „Spiegels“ etwa um dieselbe Zeit entstanden sind, wie diejenigen des „Niger“. Aber auch, wenn man mit Leonhardt und Bossert annimmt, daß die ersteren 1482/83 ausgeführt worden sind<sup>1)</sup>, so glaube ich nicht, daß sich die Kunstweise des Hausbuchmeisters innerhalb 5—6 Jahren derartig verändert hat, daß man ein Werk aus dieser Zeit nicht mehr mit einem um diese Zeitspanne älteren seiner Hand vergleichen könnte. Hält man die beiden Holzschnitte nebeneinander (Abb. 1 u. 2), so fällt sofort die große Verschiedenheit in der künstlerischen Auffassung des Ganzen und in der zeichnerischen Durchbildung der Einzelheiten auf. Der Eßlinger Holzschnitt (Abb. 2) ist vor allem viel vollkommener; und es ist schon aus diesem Grunde undenkbar, daß derselbe Meister 5—6 Jahre später eine wesentlich unbeholfenere Arbeit, wie es der Holzschnitt des „Spiegels“ (Abb. 1) ist, abgeliefert haben sollte. Die Wiedergabe der Darstellung in dem Eßlinger Holzschnitt ist eleganter, glatter, die Figuren sind besser proportioniert, länger, das Ganze ist richtiger in die landschaftliche Umgebung eingefügt; auch die Perspektive zeigt eine fortgeschrittenere künstlerische Durchbildung. Um auf eine Einzelheit hinzuweisen, möchte ich betonen, daß die Nasen in dem Eßlinger Holzschnitte immer mit einem spitzen Winkel, in unserer Speyerer Illustration dagegen vorne abgerundet gezeichnet sind. Man beachte vor allem, wie gänzlich verschieden der „Esel“ in den beiden Holzschnitten aufgefaßt ist! In dem Speyerer Holzschnitte des Hausbuchmeisters ist das Hauptgewicht auf die Figuren gelegt, wogegen alles Nebensächliche, auch der landschaftliche Hintergrund, zurücktreten muß. Die Figuren selbst sind derber, realistischer aufgefaßt, die Proportionen gedrunken, die Köpfe groß und viel ausdrucksvoller als in dem Eßlinger Holzschnitt. Besonders hervorzuheben ist, im Gegensatz zu den runden Linien in dem Holzschnitte des „Niger“, die ungewöhnliche wellenförmige Linienbewegtheit, die für den Hausbuchmeister in hohem Grade charakteristisch ist. Diese stilistischen Unterschiede, die zugleich der Ausdruck eines grundverschiedenen Temperaments sind, können wir nicht nur bei den beiden abgebildeten Holzschnitten nachweisen, sie ergeben sich überall dort, wo man die anerkannten Speyerer Holzschnitte des Hausbuchmeisters mit den in Ulm, Nürnberg, Augsburg, Eßlingen und Urach erschienenen Illustrationen vergleicht, die Leonhardt und Bossert a. a. O. S. 136 ff. und 198 ff. unter Nr. I—XXV verzeichnet haben. Man vergleiche nur noch z. B. die beiden „Löwen“, die bei Muther Tafel 45 und 66 abgebildet sind! Die Holzschnitte der Ulmer Gruppe zeigen auch keinerlei Ähnlichkeit mit den Radierungen, Handzeichnungen und Gemälden, die dem Hausbuchmeister zugewiesen werden, während eine solche sich bei fast allen Holzschnitten des Speyerer „Spiegels“ feststellen läßt.

Auch sonst ergeben sich bei der Nachprüfung der von den beiden Verfassern aufgestellten Hypothese einige Schwierigkeiten. Eine umfangreiche Arbeit, wie die 73 Holzschnitte der in Nürnberg bei Sensenschmidt gedruckten deutschen Bibel (Hain 3132), die die beiden Verfasser (unter Nr. XIII) dem Hausbuchmeister zuweisen, soll nach ihnen Ende 1476 entstanden sein. Später ist diese Bibel auch kaum herausgekommen, da unser Ulmer Künstler im Jahre 1477 in Augsburg, Ulm und Eßlingen<sup>2)</sup> ausgiebig beschäftigt worden ist. Da andererseits der Nürnberger Bibel offenbar die 1475 bei Günther Zainer in Augsburg gedruckte deutsche Bibel (Hain 3133) als Vorlage gedient hat, wird die erstere wohl wirklich im Jahre 1476

(1) Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S. 203.

(2) Vgl. Leonhardt und Bossert i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S. 198/99, Nr. XIV—XVIII.

entstanden sein. In diesem Jahre war aber der echte Hausbuchmeister in den Niederlanden. Ferner war der letztere, wie die datierte Heidelberger Zeichnung „Philipp der Beständige und Johann von Soest“ beweist, 1480 in Heidelberg. Andererseits weisen ihm die beiden Verfasser eine große Anzahl Holzschnitte zu, die in diesem Jahre in Ulm und Urach entstanden sein sollen, und zwar Nr. XXI „Anfang 1480“ in Ulm, Nr. XXII „Mitte 1480“ in Urach, Nr. XXIII ebenso und Nr. XXIV „1480“. Darunter befinden sich umfangreiche Arbeiten, wie die zahlreichen Holzschnitte des Uracher Plenars (Copinger II. 2322). Bei der Entfernung zwischen Urach und Heidelberg ist m. E. diese Behauptung schwer zu rechtfertigen.

Wenn nun der Hausbuchmeister Heinrich Mang geheißen hat, und der Ulmer Meister nicht mit dem Hausbuchmeister identisch ist, wer war dann der, sicher bedeutende, Ulmer Meister? Leonhardt und Bossert haben bei ihren eingehenden Studien über die Ulmer Bücherillustration gerade ein Buch übersehen, dessen Holzschnitte uns, wie ich glaube, die richtige Antwort auf diese Frage geben. Es ist die am 16. Aug. 1482 bei Lienhardt Holl in Ulm erschienene Ausgabe von Ptolemaeus, *Cosmographia* (Hain-Copinger 13539, Copinger III, 4976, Proctor 2556, Schreiber 5031). Sie enthält zwei sehr schöne figürliche Initialen (Bl. 1 recto Initiale N mit einer Darstellung, wie der Herausgeber dieser Ausgabe, Nicolaus Donis, dem Papst Paul II. sein Werk überreicht, und auf der Rückseite des 2. Blattes Initiale C mit dem Porträt des Ptolemaeus als Brustbild), 114 ornamentale Initialen und 32 große geographische Karten. Wenn man unsere Initiale N (Abb. 4) mit der Initiale F (Abb. 3) aus der in Ulm bei Zainer um 1480 erschienenen „*Biblia latina*“ (Hain 3079), die die beiden Verfasser mit Recht unserem Meister zugewiesen haben<sup>1)</sup>, vergleicht (Tafel 93), so wird man ohne weiteres zugeben, daß beide von demselben Künstler gezeichnet sind. Aber auch die übrigen Initialen und die Köpfe der Winde in der Weltkarte (Tafel 94, Abb. 6)<sup>2)</sup>, die den Kartenatlas eröffnet, verraten dieselbe Hand. Die letzteren stehen besonders den Zainerschen Aesop-Illustrationen (Hain 330) nahe<sup>3)</sup>. Nun ist diese Weltkarte mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnet, der sie gefertigt hat. Auf dem oberen Rande steht: *Insculptum est per Johannē Schnitzer de Armsheim*. Hans Schnitzer aus Armsheim (Rheinhausen) heißt also der Künstler, dem wir die Ulmer, Augsburger, Nürnberger, Eßlinger und Uracher Holzschnitte verdanken, die Leonhardt und Bossert dem Hausbuchmeister zugewiesen haben. Man wende nicht ein, daß sich das „*Insculptum*“ nur auf den Holzschneider und nicht auf den Zeichner der Weltkarte beziehen könne! Es würde aller Vernunft und der Art, wie die Künstler im 15. Jahrhundert signiert haben, widersprechen, wenn der Zeichner einem einfachen Handwerker, dem Holzschneider, die Erlaubnis erteilt hätte, seine Signatur auf einem Holzschnitte anzubringen, ohne den eigentlichen Künstler zu erwähnen. Die Holzschnittausführung ist zudem hier so vorzüglich, daß wir allen Grund haben, anzunehmen, daß die Zeichnung von dem Künstler selbst auf dem Holzstock geschnitten worden ist.

(1) A. a. O., S. 200, Nr. XX.

(2) Die photographische Wiedergabe dieser Karte war mit Schwierigkeiten verbunden, da in dem einzigen uncolorierten Exemplare, das mir bekannt ist, demjenigen der Stuttgarter Hofbibliothek die Mitte der Karte durch das Einbinden stark eingeklemmt und dadurch unsichtbar geworden ist.

(3) Man vergleiche z. B. den Kopf in der linken oberen Ecke mit dem des blasenden Jägers in Aesop (abg. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S. 196, Abb. 28), den Kopf ganz rechts unten mit dem des gefesselten Diebes (abg. Muther II, Taf. 46 unten) oder den links davon befindlichen Kopf mit dem des aus dem Loche steigenden Mannes (abg. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S. 196, Abb. 30).

Auch daran darf man sich nicht stoßen, daß ein so hervorragender Künstler sich mit dem Zeichnen von geographischen Karten abgegeben hat. Hat doch noch Holbein d. J. eine Weltkarte für den bei Hervagius in Basel 1532 erschienenen „Grynaeus“ gezeichnet<sup>1)</sup>. Über Hans Schnitzer selbst kann ich bis jetzt nichts weiter mitteilen. Vielleicht wird uns die Urkundenforschung in den Ulmer Archiven näheren Aufschluß über seine Person bringen. Jedenfalls scheint es mir festzustehen, daß er auch noch in den 80er Jahren in Ulm tätig gewesen ist. Es ist hier nicht der Ort, alle seine Arbeiten aus dieser Periode einzeln anzuführen. Ich möchte nur auf die bedeutenden, in Ulm bei Dinkmut 1486 erschienenen Terenz-Illustrationen (Hain 15436) hinweisen. Nahe verwandt mit diesen sind auch die Holzschnitte des 1488 von Koberger in Nürnberg gedruckten „Heiligenleben“ (Hain 9981)<sup>2)</sup>.

Ende der 70er Jahre, als Hans Schnitzer in Ulm und den anderen Städten eine rege künstlerische Tätigkeit entfaltete, hat, wie ich glaube, der Hausbuchmeister in Speyer eine große Anzahl hervorragender Bücherholzschnitte angefertigt. Diese meine Annahme, die ich anderweitig schon eingehend begründet hatte<sup>3)</sup>, ist scheinbar durch die unzweifelhaft richtige Feststellung von Flechsigs<sup>4)</sup> widerlegt worden, daß die Holzschnitte der beiden 1483 bei Drach in Speyer erschienenen Kalender-Einblattdrucke (Copinger II 2219 und Fischer, Beschr. typogr. Seltenheiten S. 131—135<sup>5)</sup>) Arbeiten des Hausbuchmeisters sind. In diesen Holzschnitten hatte ich sofort nach der Veröffentlichung des einen Kalenders durch Haebler und Heitz<sup>6)</sup> die Hand unseres Meisters erkannt und das auch öffentlich ausgesprochen.<sup>7)</sup> Ich habe sie jedoch noch nicht in meinem Aufsätze erwähnen wollen, da mir die Datierbarkeit derselben damals nicht genügend geklärt zu sein schien. Während nämlich die datierten Holzschnittbücher, nachdem wir durch ihre Zusammenstellung in „Schreibers Manuel de l'amateur de gravure sur bois Bd. V“ genau nachweisen können, in welcher Ausgabe ein bestimmter Illustrationstypus zuerst auftritt, ein vorzügliches Mittel für die Datierung von Holzschnitten sind, trifft dies für die Einblattkalender nicht zu. Die gedruckten Holzschnittbücher des 15. Jahrhunderts haben sich meist in vielen Exemplaren erhalten. Und, wenn wir einige Volksbücher, die in die Hände von Kindern geraten sind, und dadurch meist zerstört wurden, ausnehmen, können wir behaupten, daß uns fast alle gedruckten deutschen Holzschnittbücher erhalten und durch Schreiber, der alle erreichbaren Bibliotheken daraufhin durchgesehen hat, inventarisiert worden sind. Anders steht es mit den Einblattkalendern. Auch sie sind wohl in großer Auflage gedruckt worden, da sie von den Druckern zu Neujahr an ihre Kunden verschickt wurden<sup>8)</sup>. Sie wurden aber, wie das heute noch mit unseren Wand- und Abreißkalendern geschieht, meist mit Jahresschluß, sobald sie ihre Gültigkeit verloren hatten, vernichtet. Daraus erklärt es sich, daß nur noch so wenige von diesen Kalendern vorhanden sind. Die große Mehrzahl ist verloren gegangen, und die wenigen, die wir besitzen, sind

(1) Koegler im Jahrb. d. K. preuß. Kunsts., Beiheft zu Bd. XXVIII, S. 112.

(2) Röttinger hat bereits im Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses XXVII, S. 50, die Verwandtschaft dieser Holzschnitte mit der Ulmer Gruppe hervorgehoben.

(3) Monatshefte a. a. O. III, S. 410.

(4) Ebendort IV, S. 112 ff.

(5) Ein Exemplar dieses Kalenders ist augenblicklich nicht aufzufinden.

(6) Hundert Kalender-Inkunabeln. Straßburg 1905. Tafel 41.

(7) Flechsigs war freilich schon viel früher zu dieser Erkenntnis gelangt.

(8) Viele enthalten einen Neujahrswunsch des Druckers.

meist Unica geblieben. Deshalb können wir bei ihnen nicht mehr feststellen, wann die Holzschnitte, Initialen und Bordüren, die sie schmückten, zuerst Verwendung gefunden haben, wann dieser oder jener Illustrationstypus aufgekommen ist.

Was nun die D-Initialen mit den Monatsbildern betrifft, die die oben erwähnten Speyerer Kalender von 1483 schmückten (siehe Tafel 95, Abb. 10 u. 13), so kennen wir zwei andere Kalender, deren Buchschmuck zu ihnen in enger Beziehung steht. Der älteste von diesen ist wohl der nach Haebler und Heitz um 1470 entstandene Holztafelkalender des Johannes Nider de Gamundia<sup>1)</sup>, der ganz gleichartige, vorzüglich gezeichnete Monatsdarstellungen<sup>2)</sup> enthält (siehe Tafel 95, Abb. 7, 9, 12, 15). Ähnliche Monatsbilder finden wir auch in den D-Initialen verschiedener Drucke des Heinrich Knoblochzer in Straßburg wieder (siehe Abb. 8, 11, 14, 16). Sie sind alle von „Schorbach u. Spirgatis, Heinrich Knoblochzer in Straßburg. Straßburg 1888“, Tafel 71 abgebildet worden. Die beiden letztgenannten Serien von Monatsbildern sind vollständig, während uns von den Speyerer D-Initialen des Hausbuchmeisters durch das Braunschweiger Kalenderbruchstück nur die Monate Februar (Abb. 10), März, April und Mai (Abb. 13) erhalten geblieben sind. Die Speyerer Initialen verhalten sich zu den Monatsbildern des Holztafelkalenders wie die Holzschnitte des Speyerer „Spiegels menschlicher Behaltnis“ (Hain 14935) zu ihrer Baseler Vorlage (Hain 14936)<sup>3)</sup>. Der Hausbuchmeister hat die Bilder des xylographischen Kalenders sicher gekannt, sie jedoch nicht kopiert, sondern sehr frei verwendet, indem er alle Gegenstände im Gegensinne zeichnete.<sup>4)</sup> Dagegen sind die Initialen der Knoblochzerschen Drucke ziemlich genaue Kopien nach den Speyerer Holzschnitten des Hausbuchmeisters. Wie sich diese Bilder zueinander verhalten<sup>5)</sup>, geht, wie ich glaube, hinreichend aus unserer Zusammenstellung auf Tafel 95 hervor. Daraus ergibt sich auch m. E. die Notwendigkeit, anzunehmen, daß die Serie des Hausbuchmeisters ursprünglich komplett gewesen ist und auch den „Janus“ für den Januar enthielt, an dessen Stelle in dem Braunschweiger Bruchstück des Kalenders von 1483 eine Darstellung der „Anbetung des Kindes“ getreten ist. Die Kopien in den Drucken Knoblochzers sind wichtig, um den „Terminus ante“ für die Entstehung der Speyerer Originale zu bestimmen. Die vollständige Reihe der ersteren kommt in einem in Buchform bei Knoblochzer in Straßburg am 11. März 1483 erschienenen deutschen Kalender (Hain 9734, Schorbach u. Spirgatis S. 65 Nr. 39) vor. Wir finden jedoch einzelne Initialen bereits in mehreren von Schorbach und Spirgatis früher datierten Erzeugnissen desselben Druckers. Die älteste Spur, die wir von ihnen nachweisen können, ist die „Janus-Initiale (Abb. 8) in dem 1481 erschienenen „Belial“ des Jacobus de Theramo (Copinger III 5812, Schorbach u. Spir-

(1) Abg. bei Haebler und Heitz, 100 Kalender-Inkunabeln a. a. O. Tafel 1, Text S. 15.

(2) Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser Holztafelkalender eine Jugendarbeit des Hausbuchmeisters ist.

(3) Im Gegensatz zu meinem früher vertretenen Standpunkte (Monatshefte a. a. O. III, S. 423) habe ich mich durch Flehsig (Ebendort IV, S. 107 ff.) überzeugen lassen, daß Beziehungen zwischen diesen beiden Ausgaben bestehen. Die Holzschnitte des Hausbuchmeisters sind aber ganz freie Bearbeitungen der Baseler Vorlage.

(4) Freie Kopien der Monatsbilder des xylographischen Kalenders finden sich auch in einer Gruppe von Buchkalendern, deren Reihe durch den 1481 bei Blaubirer in Augsburg gedruckten (Hain 9732 = 9733) eröffnet wird. Dazu gehören Schreiber 4416—4417, 4419a—4423, 4426—4429a. Abbildungen aus dem Drucke: Augsburg, Schoensperger 1487 (Schreiber 4420) finden sich bei Muther II, Tafel 31—33.

(5) Die Verwendung und Anordnung der Monatsbilder ist in den verschiedenen Kalendern nicht immer dieselbe. So findet sich z. B. „der Mann, der den Baum beschneidet“, in einem Kalender beim „April“, in einem anderen beim „September“.

gatis S. 32 Nr. 12). Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß diese Initiale nicht allein für den „Belial“ geschnitten worden, sondern ursprünglich für einen früheren (jetzt verschollenen) Knoblochterschen Kalender bestimmt gewesen ist. Dieser Kalender kann nicht später als am 1. Januar 1481 erschienen, muß also noch im Jahre 1480 gedruckt worden sein. Da die Einblatt-Kalender als Neujahrswünsche immer erst am 1. Januar verteilt wurden, müssen wir notwendigerweise annehmen, daß die Speyerer Vorlage dieses Knoblochterschen Kalenders spätestens ein Jahr früher erschienen sein kann. Auf eine Spur, die vielleicht zur Auffindung eines älteren Speyerer Kalenders mit Monatsbildern des Hausbuchmeisters führen könnte, möchte ich noch hinweisen. Schorbach u. Spirgatis a. a. O. S. 12 schreiben anläßlich ihrer Ausführungen über die Knoblochterschen Kalenderbilder: „Wir kennen einen Einblattkalender, dessen Datirung sich auf 1473 stellen ließ, mit genau denselben D-Darstellungen (abgesehen vom Januar, bei dem im Einblattkalender Maria mit dem Christkind abgebildet ist). In dem Catalog von Weigel, Cimeliotheca I (1876) Nr. 216 waren Kalenderfragmente angezeigt, auf denen sich Darstellungen befanden, die mit unserem Alphabet identisch zu sein schienen. Durch die Güte des Herrn Oswald Weigel in Leipzig hatten wir Gelegenheit, jene Fragmente, welche inzwischen ins Ausland verkauft waren, zur Einsicht zu erhalten und fanden unsere Vermuthung voll bestätigt; auch konnten wir glücklicherweise das Jahr und die muthmaßliche Herkunft des Kalenders bestimmen. Es fand sich in ihm die Angabe, daß der Ostertag auf den 18. April fiele, was nur eintreten konnte in den Jahren 1462, 1473, 1484 und dann erst wieder 1557. Das erste und letzte Jahr erschien sofort ausgeschlossen, die weitere Angabe: *Der Hornung hat XXVIII*, schloß auch ein Schaltjahr und damit das Jahr 1484 aus, so daß sich zweifellos 1473 als Herstellungsjahr des Einblatt-Kalenders ergab“ usw. Nach dieser Beschreibung scheint mir dieser Kalender ein Erzeugnis der Drachschen Druckerei mit Monatsinitialen des Hausbuchmeisters gewesen zu sein. Die Datierung „1473“ müßte man freilich noch einmal an Hand des Originals nachprüfen. Jedenfalls dürfen wir auf Grund unserer Untersuchungen m. E. mit Sicherheit annehmen, daß die in Speyer hergestellten Initialen des Hausbuchmeisters ursprünglich für einen Kalender bestimmt gewesen sind, der spätestens am 1. Januar 1480 erschien, also 1479 gedruckt wurde. — Das Verhältnis dieser verschiedenen Kalenderholzschnitte zueinander ist so verwickelt, daß ich es nicht für zwecklos halte, dasselbe noch einmal durch das auf S. 454 folgende Schema zu erläutern, in dem das Vorkommen der verschiedenen Monatsbilder unserer Gruppe bis zum Jahre 1483 verzeichnet ist.

Hieraus ergibt sich mit Sicherheit, daß der Hausbuchmeister schon in den 70er Jahren in Speyer tätig gewesen ist. Es steht daher auch meiner bisher vertretenen Annahme<sup>1)</sup> nichts mehr im Wege, daß die Illustrationen des Speyerer „Spiegels menschlicher Behaltis“ 1478—79 entstanden sind.

Von den übrigen Speyerer Drucken, die nach Leonhardt und Bossert<sup>2)</sup> Holzschnitte des Hausbuchmeisters enthalten sollen, sind drei (Nr. XXX—XXXII) nach den neuesten Forschungen<sup>3)</sup>, die die beiden Verfasser nicht mehr berücksichtigen konnten, spätestens 1479 gedruckt, und zwar von Georg Reyser, der in diesem Jahre von Speyer nach Würzburg übersiedelte, eine Feststellung, die wiederum die Richtigkeit unserer

(1) Monatshefte a. a. O. III, S. 410.

(2) Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S 203. Nr. XXIX—XXXII.

(3) Pollard, Catalogue of Books printed in the XV<sup>th</sup> century now in the British Museum. Part II, p. XI f und 483 f. Leonhardt und Bosserts Nr. XXX = Pollard II, p. 486, I A. 8685, Nr. XXI = Pollard, ebendort I A. 8708, Nr. XXII = Pollard II, p. 485, I A. 8675.



# **I. Xylographischer Kalender des Johannes de Gamundia (etwa 1470).**

Enthält 12 Monatsdarstellungen in Medaillons.

**II. Speyerer Kalender, spätestens 1479 für das Jahr 1480 gedruckt (verschollen).**

Enthielt 12 Monatsdarstellungen v. Hausbuchmeister, freie Bearbeitungen der Bilder des xylographischen Kalenders im Gegensinne.

**III. Speyerer Kalender (für das Jahr 1473?).**

(Vgl. Schorbach u. Spürgatis, H. Knoblochzer, S. 12 und Weigel, Cimelotheca I, Nr. 216, verschollen.) Enthielt „Maria mit Christkind“ und 11 Monatsdarstellungen (Februar bis Dezember) = II.

**IV. Kalender für das Jahr 1483 gedruckt in Speyer bei Peter Drach, Ende 1482 (Copingar 2219).**

Enthielt „Anbetung d. Kindes“ u. Monatsdarstellungen Februar-Dezember = II und III. — Das Braunschweiger Fragment enth. nur die fünf ersten Initialen.

**V. Kalender für das Jahr 1483. Speyer, P. Drach, Ende 1482 (verschollen).**

Fischer, Beschreibung typograph. Seltenheiten, S. 131 — 135. Monatsdarstellungen = IV u. ein Bandornament.

**VI. Kalender bei H. Knoblochzer in Straßburg, spätestens 1480 für das Jahr 1481 gedruckt (verschollen).**

Enthielt Kopien von II.

**VII. Theramo, Belial. Straßb. Knoblochzer 1481.**

(Cop. 5812, Schorbach und Spürgatis, 12.) Janus-Initiale = VI.

**VIII. Melusine (Straßb., Knoblochzer).**

(Schorb. u. Spürg. 18.) 7 Monatsdarstellungen = VI.

**IX. Andreae, Baum der Sippschaft (Straßburg, Knoblochzer).**

(H. 1050, Schorb. u. Spürg. 20.) Initiale für Mai = VI.

**X. Perusinus, Tractatus de memoria augenda (Straßburg, Knoblochzer).**

(Schorb. u. Spürg. 35, Cop. 3912.) November-D = VI.

**XI. Buchkalender, Straßburg, H. Knoblochzer, 11. März 1483.**

(H. 9734, Schorb. u. Spürg. 39.) Monatsdarstellungen = VI.

**XII. Buchkalender Augsburg, Blaubirer 1481 (H. 9732—9733). Freie Kopien d. Monatsdarstellungen von I. Vgl. spätere Ausgaben bei Schreiber V, Nr. 4416—4417, 4419a—4423, 4426—4429a.**

Datierung der Kalender- und der „Spiegel“-Illustrationen stützen könnte. Ob die nicht sehr bedeutenden Holzschnitte dieser drei Drucke wirklich Arbeiten des Hausbuchmeisters selbst sind, scheint mir zum mindesten zweifelhaft. Allenfalls könnte noch

m. E. die Initiale und Bordüre des „Joh. Presbyter, De ritu et moribus Indorum“ (Hain 9428) als solche in Betracht gezogen werden. Dagegen ist der Holzschnitt des vierten von Leonhardt und Bossert erwähnten Speyerer Druckes (Nr. XXIX) „Ordo divini officii 1483“ (Schreiber V 4875) sicher nicht von unserem Meister. Dieser ist ein ganz minderwertiges Machwerk eines unbedeutenden Schülers des Hausbuchmeisters, von dem wir noch andere Arbeiten in Speyerer Drucken finden, Holzschnitte, die meist nicht einmal selbständig erfunden, sondern nach Vorlagen kopiert sind. Ich erwähne die Illustrationen des bei Georg Reyser erschienenen „Defensorium inviolatae virginitatis Mariae“ (Hain 6085, Pollard II, p. 486 I A 8694, Abbildungen bei Essenwein, Holzschnitte im Germ. Museum 62 u. Muther Tafel 66 unten<sup>1)</sup>), das Kopien nach den Illustrationen eines Blockbuches enthält<sup>2)</sup>). Ich bilde einen derselben ab (Tafel 93, Abb. 5), und bitte diesen mit dem von Leonhardt und Bossert auf S. 203 Abb. 45 wiedergegebenen Holzschnitt aus der „Ordo divini officii“ von 1483 zu vergleichen. Beide sind m. E. von derselben Hand und beide von derselben geringen künstlerischen Qualität. Gerade dieser Tiefstand der Speyerer Holzschnittarbeiten der 80er Jahre scheint mir ein Beweis dafür zu sein, daß der Hausbuchmeister damals nicht mehr in Speyer gewesen sein kann. Die Firma des Peter Drach des Mittleren (dessen Existenz übrigens durchaus zweifelhaft ist<sup>3)</sup>), der von den beiden Verfassern zu einem wahren Reformator der Bücherausrüstung erhoben wird<sup>4)</sup>, hat, abgesehen von den erwähnten Drucken, den beiden Kalendern von 1483, die Holzschnitte aus den 70er Jahren enthalten, und dem „Ordo divini officii“ von 1483 und 1484 (letzterer enthält bereits früher verwendete Holzschnitte, siehe Leonhardt und Bossert Nr. XXVII und XXIX), überhaupt wahrscheinlich während dieser Zeit kein anderes illustriertes Druckwerk herausgegeben. Und in der anderen Speyerer Offizin der 80er Jahre, derjenigen des Johann und Konrad Hist, sind damals nur Holzschnitte aus früheren Drucken und Kopienholzschnitte erschienen.<sup>5)</sup>

Die ganze Frage, ob der Hausbuchmeister ein paar Jahre früher oder später in Speyer gewesen ist, dürfte manchem belanglos erscheinen und eine so langwierige Untersuchung nicht verdienen. Immerhin ist es m. E. für die Beurteilung seiner künstlerischen Entwicklung nicht unwichtig festzustellen, ob die Speyerer Holzschnitte vor seinem Aufenthalte in Heidelberg im Jahre 1480 entstanden sind, für den wir durch die Heidelberger Zeichnung einen sicheren Anhaltspunkt haben.

(1) Eine spätere Ausgabe mit denselben Holzschnitten (Hain 6084. Pollard II, p. 503, I A 8695) erschien bei Joh. und Conr. Hist in Speyer.

(2) Vgl. v. Schlosser im Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses XXIII, H. 5, S 291 und Schreiber, Defensorium inviolatae virginitatis Mariae. Weimar, Ges. der Bibliophilen, 1910, S. 2 ff.

(3) Siehe Pollard a. a. O. II, S. 486.

(4) Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XXIII, S. 242.

(5) Folgende Schreiber-Nummern (nach dem Index von Schreiber, Manuel V, S. 356) sind für die Geschichte des Holzschnittes in Speyer in den 80er Jahren heranzuziehen: Nr. 3170 ist kein Speyer-Druck. Nr. 3173 ist der obenerwähnte Kalender von 1483, Nr. 4875 und 4875a die beiden Ausgaben der „Ordo divini officii“, Nr. 4761 b ist apokryph., Nr. 3629 enthält Kopien nach den Mainzer Ausgaben. Nr. 3056 (Pollard II, p. 485, I A 8675), 4045 (Pollard, p. 486, I A 8694) und 4055 (Pollard II, p. 486, I A 8719) sind spätestens 1479 von Georg Reyser gedruckt. Nr. 3057 enthält dieselben Holzschnitte wie 3056, Nr. 4046 dieselben wie 4045. Nr. 3974, 4207, 4208 und 4210 enthalten Kopien nach älteren Holzschnitten, Nr. 4925 einen Holzschnitt aus 4045. Nr. 4523 kenne ich nicht. Die Illustrationen dieses Druckes, der übrigens auch wahrscheinlich bereits in den 70er Jahren bei Georg Reyser erschienen ist, sind nach Schreiber unbedeutend.

# DIE KUNST AM HOFE FEDERIGOS VON URBINO

Von WALTER BOMBE

Mit dreizehn Abbildungen auf sechs Tafeln<sup>1)</sup> .....

Im Herzen Italiens, unweit der Adria, zwischen dem reißenden Foglia und dem Metaurus, liegt die alte Stadt „Urbs bina“, von steilem Doppelfelsen weit in die Täler hinübergrüßend. In ihre grüne Campagna eingebettet, träumt sie seit fast einem halben Jahrtausend von ihrem alten Ruhm, eine Stadt des Schweigens. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts, als hier zum ersten Male das frische, freudige Leben der Renaissance sich regte, war Urbino ein Fürstenhof, der in Italien wenige seinesgleichen hatte. Heute ist es ein unbedeutendes Landstädtchen von wenigen tausend Einwohnern, und ohne Gegenwartsleben, wie die anderen „Cento Città“ Italiens, malerisch in seinem Verfall, mit dem stolzen Schloßbau, der auf höchstem Felsen fürstlich thront, das niedrige Häusergewimmel weit überragend (Abb. 1). Nur einmal im Jahre kommt Leben in diese Stadt des Schweigens, am 28. März, wenn die ganze Bürgerschaft mit Prozessionen, flatternden Fahnen, Musik, Guirlanden und Blumenspenden den Tag feiert, an dem Raffael der Welt geschenkt wurde.

Aliprandus aus Syrakus berichtet, daß Urbino von dem Umbrer Metaurus Suasso gegründet wurde, 103 Jahre nach der Gründung Roms. Später wurde die Stadt römisches Municipium, und hier, am Metaurus, erlag Hasdrubal dem Ansturm der römischen Legionen. In Urbino saßen seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts Grafen von Montefeltre. Ein Montefeltre war es, der 1213 von dem deutschen Kaiser Friedrich II. mit Urbino belehnt wurde. Oddantonio da Montefeltre wurde von Papst Eugen IV. sogar zum Herzog gemacht. Ein Jahr darauf, 1444, fiel er als Opfer einer Verschwörung. Ihm folgte in der Herrschaft sein Halbbruder Federigo, aber die Herzogswürde ging auf ihn als Bastard nicht über; erst dreißig Jahre später verließ sie ihm Papst Sixtus IV.

Federigo ist einer der bedeutendsten Repräsentanten des Fürstentums der Renaissance. Schon als Knabe hatte er von seinem Lehrer Vittorino da Feltre den Wahlspruch gehört: „Tu quoque Caesar eris.“ Diesem Wahlspruch Ehre zu machen, war die Aufgabe seines Lebens. Als Söldnerführer, — und Condottiere blieb er bis an das Ende seiner Tage — befolgte er die Politik, seinen auswärts gewonnenen Sold im Lande zu verzehren und dieses so wenig wie möglich zu besteuern. Er unterhielt einen Hofstaat von 500 Köpfen, und dieser Hofstaat war zugleich eine mustergültige Erziehungsanstalt für die Söhne anderer großer Herren, deren Bildung dem Herzog, der selbst ein vielbelesener, geistig strebsamer Mann war, sehr am Herzen lag. Die jetzt verödete Stadt überstrahlte unter Federigos ruhmvoller Herrschaft die benachbarten Höfe der Sforza in Pesaro und der Malatesta in Rimini und wetteiferte selbst mit den Hauptstädten Italiens<sup>2)</sup>.

Bücher und Bauten waren die Leidenschaft Federigos. Der von den Vätern ererbte Palast schien ihm zu eng und zu unansehnlich. Er beschloß, durch einen großartigen Neubau alles zu überbieten, was die Palastarchitektur bis dahin geleistet hatte. Einen Baumeister, der seine Absichten verwirklichte, fand er in der Person des Dalmatiners Luciano de Laurana. Dieser Künstler hatte schon 1465 für Alessandro

(1) Antrittsvorlesung, gehalten am 2. Mai 1911 an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster.

(2) Eine ansprechende Schilderung Urbinos und seines Fürstenhofes gibt Paul Schubring in seinem Bande „Urbino“ der von Prof. Georg Biermann herausgegebenen „Stätten der Kultur“.

Sforza, den Herrn von Pesaro und Schwager Federigos, einen großartigen Palast erbaut. Unmittelbar darauf begann er seine Tätigkeit am Urbinater Schloßbau, und 1468 wurde er durch ein Patent des Herzogs als oberster Bauleiter bestätigt.

Eine Hauptschwierigkeit für den Architekten bestand darin, daß ältere Bauteile benutzt werden mußten, und daß er auf dem unebenen Terrain für alle Räume des Palastes das gleiche Niveau herzustellen hatte. Laurana hat diese Schwierigkeiten mit höchstem Geschick überwunden und ein wahrhaft epochemachendes Werk geschaffen. Leider ist aber sein Plan nicht ganz zur Ausführung gekommen, und auch der ausgeführte Teil ist unvollendet geblieben.

Der westliche Teil des Baues (Abb. 2) lehnt sich an das schroff abfallende Gelände. Hier waren mächtige Substruktionen erforderlich. Die beiden schlanken Türme rechts und links bergen Wendeltreppen und haben außerdem noch die Funktion, den Seitendruck aufzunehmen. Im Erdgeschoß ist von einer unregelmäßigen Anlage des Terrains nichts mehr zu spüren. Alle Räume liegen, wie das die von Leon Battista Alberti aufgestellten Regeln der Renaissance-Architektur verlangen, auf dem gleichen Niveau. Von der ganz ebenen Auffahrt zwischen Dom und Schloß gelangt man durch das hohe Tor (Abb. 3) in ein gewölbtes Vestibül und alsdann in den prächtigen Hof mit seinen schönen Säulenhallen im Erdgeschoß und geschlossenen Wandelgängen im ersten Stock, wo einfache, gerade Fenster mit Verdachungen und zwischengestellten Pilastern die Wandfläche beleben. Wir glauben uns in einen Bau der Hochrenaissance versetzt; und doch ist dieser wundervolle Hof schon um 1470 entstanden. Mit dem Hauptgeschoß, dem „Piano nobile“, war der Bau nach oben abgeschlossen. Ein Kranz von Zinnen, deren Spuren noch deutlich zu erkennen sind, gab dem Palast nach außen hin den ernsten, burgartigen Charakter. Das jetzt vorhandene oberste Stockwerk ist ein späterer Zusatz ohne künstlerische Bedeutung. Das Ganze ist Ziegelrohbau. An einzelnen Stellen sind Anfänge gemacht, die Fassade mit Travertinquadern zu verkleiden.

Es ist ein Verdienst Franz von Rebers, zuerst nachgewiesen zu haben, daß wir nicht, wie man bis dahin glaubte, in Bramante, sondern vielmehr in dem Erbauer des herzoglichen Palastes in Urbino den eigentlichen Begründer der Hochrenaissance zu verehren haben. Die kritisch-archäologische Revision der Quattrocentoformen, die Beseitigung phantastischer Auswüchse, die strengere Nachbildung antiker Konstruktionen in den Verhältnissen und den stilistischen Elementen ist tatsächlich schon vor Bramante von Luciano de Laurana ausgegangen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß Bramante, wenn er wirklich als junger Mensch an dem urbinater Schloßbau mitgewirkt hat, nur unter der Leitung Lauranas tätig gewesen sein kann. Diese Beteiligung Bramantes wäre in den Jahren zwischen 1467 und 1472 möglich, in welchem letzterem Jahre er Urbino verließ, um in Mailand in den Dienst der Sforza zu treten. Wahrscheinlich ist durch Laurana das Gefühl für große Verhältnisse und starke Einheitlichkeit der Gestaltung in Bramante geweckt und damit der Grund für die Bedeutung dieses großen Meisters im Werdegang der Hochrenaissance gelegt worden. Bramantes Anteil am herzoglichen Palast ist nicht mehr festzustellen, aber deutliche Anklänge an den frühen lombardischen Stil Bramantes zeigt die Kirche San Bernardino bei Urbino, namentlich in der eigentümlichen Form der Kuppel (Abb. 5).

Francesco di Giorgio aus Siena, den der Künstlerbiograph Vasari als Architekten des Palastes nennt, kam erst 1477 nach Urbino, als der Palast im wesentlichen schon vollendet war, und Gäste und Freunde des urbinater Hofes den Ruhm des Schlosses und seines Erbauers allerorten verkündigten. Der Siense hat, gemeinsam mit anderen, für den Sockel des Palastes Reliefs mit Darstellungen von

Kriegsmaschinen geschaffen und ist von Federigo vor allem als Festungsarchitekt herangezogen worden. Von 1477—1479 folgte er dem Herzog in den Kampf gegen Florenz, 1480 war er kurze Zeit in seiner Heimat Siena und 1481 ist er in Gubbio nachweisbar, wo er wiederum mit Festungsbauten beschäftigt war.

Der Palastbau von Urbino galt zu allen Zeiten als klassisch. Federigo Gonzaga, der Markgraf von Mantua, wandte sich 1481 an Matteo da Volterra, einen seiner früheren Höflinge, der in den Dienst Federigos getreten war, mit der Bitte um einen Plan der Anlage, und der Architekt Baccio Pontelli mußte für Lorenzo den Prächtigen Zeichnungen des Palastes anfertigen. Giovanni Santi, der Vater Raffaels, feiert in seiner Reimchronik den Palast und seine Erbauer, den Herzog und Luciano de Laurana<sup>1)</sup>. Porcellio dei Pandoni preist die Schönheit des urbinater Schlosses in seiner 1474 geschriebenen „Feltria“ in lateinischen Hexametern, Giovan Antonio Campano gedenkt der Teppiche mit Darstellungen aus dem trojanischen Kriege, welche die Säle des Palastes schmückten, „herrlicher flandrischer Werke italienischer Künstler“, und Antonio da Mercatello besingt in holprigen Versen die Bildhauerarbeiten im Schlosse, die kostbaren Silber- und Goldgeräte, die Gewebe mit den trojanischen Kriegsbildern, die marmornen Türeinfassungen und den Garten mit seinen vielen Statuen.

Bernardino Baldi, der ungefähr 100 Jahre nach Lauranas Tode eine Beschreibung des herzoglichen Palastes verfaßte, erwähnt einige mit Lauranas Namen bezeichnete Architekturprospekte. Eine dieser Tafeln, die deutlich sichtbare Reste der Namensinschrift Lauranas trägt, aber lange Zeit als Werk des Piero della Francesca galt, befindet sich noch jetzt in Urbino. Zwei andere zusammengehörige Stücke waren bis vor einigen Jahren in der Sammlung Massarenti in Rom vorhanden. Eine derselben wurde nach Amerika verkauft und ist seitdem verschollen, während die andere, stilistisch dem Urbinater Stück nah verwandte Tafel vom Berliner Museum erworben wurde.

Baldi behauptet ferner — ob auf Grund alter Tradition oder sonstiger Nachrichten wissen wir nicht —, daß das Lustschloß Poggio Reale bei Neapel Lucianos Werk sei. Leider ist die ursprüngliche Anlage dieses Schlosses bis auf geringe Reste zerstört, aber Plan und Aufriß, wie sie Serlio angibt<sup>2)</sup>, lassen soviel erkennen, daß es sich hier um eine dem herzoglichen Palast verwandte Konstruktion handelt<sup>3)</sup>.

\* \* \*

Wie die übrigen fürstlichen Gemächer des Palastes liegt auch das „Studio“, das Arbeitszimmer des Herzogs Federigo, im ersten Stockwerk des Westbaues, der durch zwei schlanke Rundtürme flankiert ist (Abb. 4).

(1) Giov. Santi (Lib. XIV, Kap. 56):

„E l'architetto, a tutti gli altri sopra  
fu Lutian Lauranna, huomo eccellente,  
che per nome vive, benchè morte il cuopra.  
Qual cum l'ingegno altissimo e possente  
guidava l'opra col parer del conte,  
che a ciò el parere havea alto e lucente  
quanto altro signor mai, e le voglie prone.“

(2) Libro III, p. 146.

(3) Ausführlich hat hierüber Th. Hofmann in seinem abschließenden Werke: „Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltre als Erstwerke der Hochrenaissance“, 1905, gehandelt.

Das Studio ist ein zierlich ausgestatteter kleiner Raum, den sich der kunstsinnige Fürst mit Intarsien und Bildnissen berühmter Geisteshelden alter und neuer Zeit hat ausschmücken lassen. Der Intarsiaschmuck, der in liebenswürdigster Weise den Zweck des Raumes andeutet, ist noch an Ort und Stelle vorhanden<sup>1)</sup>, und auch die 28 Bildnisse berühmter Philosophen, Dichter, Kirchenväter und Schriftsteller, welche die obere Hälfte der Wände schmückten, sind sämtlich erhalten. Der Kardinallegat Antonio Barberini, der um 1631 in Urbino residierte und während seiner Amtszeit einen beträchtlichen Teil der Kunstschatze des herzoglichen Palastes in seinen Besitz zu bringen verstand, hat die 28 Bildnisse nach Rom entführt. Vierzehn derselben kamen 1812 durch Erbteilung in den Palast Sciarra-Colonna, und von dort in die Sammlung Campana, mit der sie in das Museum des Louvre gelangten, während die vierzehn im Palazzo Barberini verbliebenen bis vor kurzem in den Privaträumen des Fürsten hingen und erst seit Oktober 1907 in der Galerie dem Publikum zugänglich gemacht worden sind. In zwei Reihen übereinander bedeckten sie die obere Hälfte der Wände, jedes mit den zugehörigen Lobsprüchlein darunter, deren Text uns Laurentius Schraderus überliefert hat<sup>2)</sup>, der die Bilder gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch an Ort und Stelle sah und in ihrer ursprünglichen Reihenfolge kopierte. Die Maße der einzelnen Bilder, die noch erhaltenen Reste der gemalten Umrahmung und die ursprüngliche Zusammengehörigkeit in Gruppen bestätigen nicht nur die Vermutung, daß Schraderus die Inschriften in der richtigen Reihenfolge gibt, sondern ermöglichen auch eine Rekonstruktion des gesamten Bilderschmuckes in der Weise, daß jedem Bildnis der ursprüngliche Platz an der Wand zugewiesen werden kann<sup>3)</sup>.

Danach nahmen an der Westwand, rechts vom Fenster, Plato und Aristoteles die untere, Gregor und Hieronymus die obere Reihe ein. Dann folgte die Nordwand mit Ptolemäus, Boethius, Cicero und Seneca in der unteren und Ambrosius, Augustinus, Moses und Salomo in der oberen Reihe. An der Ostwand fanden Homer, Virgil, Euklid und Vittorino da Feltre unten und Thomas von Aquino, Scotus, Papst Pius II. und Bessarion oben ihren Platz. Links vom Fenster, an der Südwand, waren unten Solon, Bartolus, Hippokrates und Pietro d'Abano, oben Albertus Magnus, Papst Sixtus IV., Dante und Petrarca zu sehen (Abb. 6).

In dieser Weise an den Wänden verteilt, müssen die 28 Bildnisse mit ihrer goldenen, leicht durchsichtigen Farbengebung und im Verein mit den reichen Intarsien ein herrlicher Wandschmuck gewesen sein. Sie sind auch offenbar von den italienischen Künstlern hochgeschätzt worden, wie die zehn Nachzeichnungen des früher Raffael zugeschriebenen venezianischen Skizzenbuches bezeugen.

Wir verdanken die einzige zeitgenössische Erwähnung dieses Bilderzyklus dem Bibliothekar des Herzogs, Vespasiano da Bisticci, der in seiner Lebensbeschreibung Federigos berichtet, daß ein flandrischer Maler, der eigens zu diesem Zweck nach Urbino berufen wurde, das Studio des Herzogs ausgemalt habe: „Da Federigo in Italien niemand wußte, der in Öl zu malen verstand, so schickte er schließlich nach Flandern, um eines großen Meisters habhaft zu werden, hieß ihn nach Urbino

(1) Auf einer in Intarsiatechnik wiedergegebenen Orgel findet sich die Inschrift: „Juhani Castellano“. Dieser irrtümlich als Schöpfer der Intarsien in die Literatur eingeführte Giovanni Castellano war, wie Fabriczy im „Archivio storico dell'Arte“ 1889, p. 187 nachwies, ein berühmter Orgelbauer und Instrumentenmacher.

(2) „Monumentorum Italiae . . . libri quatuor,“ Helmestadii 1592.

(3) Näheres darüber in des Verfassers Aufsatz: „Justus von Gent in Urbino“, abgedruckt in den „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, 3. Heft, Herbst 1909, p. 111 ff.

kommen und ließ dort viele glänzende Malereien von ihm ausführen, vor allem in seinem Studio, wo dieser die Philosophen, Dichter und Doktoren der griechischen und lateinischen Kirche malen mußte, wahre Wunderwerke der Kunst. Dort malte er auch den Herzog (Sua Signoria) so naturwahr, daß ihm nichts fehlte, als der Atemzug“.

Dieser vlämische Künstler ist niemand anders als Josse van Gent, von dem wir in Urbino ein dokumentarisch gesichertes Werk besitzen, die Kommunion, die heute die Galerie der Akademie daselbst bewahrt. In diesem Bilde, dem ersten, das in Urbino in der neuen Öltechnik gemalt wurde, ist nicht das Abendmahl dargestellt, sondern die Einsetzung des Sakramentes. Christus schreitet durch die Reihe der Apostel, die ihre Plätze verlassen haben und teils kniend, teils stehend der Einsetzung des Sakramentes harren. Auf der rechten Seite, der Gruppe der stehenden Jünger entsprechend, fesselt eine Anzahl von Porträts den Blick. Wir erkennen den Herzog und neben ihm einen Mann in orientalischer Kleidung, den Venezianer Caterino Zeno, der als Gesandter des Schah von Persien 1473 nach Urbino kam und während dessen Anwesenheit daselbst Josse das Bild ausführte. In der Tür erscheint die Wärterin mit dem kleinen Guidobaldo auf dem Arm.

Das Bild zeigt seinen Urheber noch im engen Schulzusammenhange mit Hugo van der Goes; die beiden Engel kehren ganz ähnlich auf dem wenige Jahre später entstandenen Portinari-Altar des letzteren wieder, die Zeichnung der Hände, die bald knittrige, bald weichfließende Gewandbehandlung und selbst die Typen sind der Art des Hugo van der Goes verwandt. Nur ist die ganze Ausführung flüchtiger, die Zeichnung und die Farbgebung weniger tief und warm, und die Perspektive nicht auf der Höhe jenes Meisterwerkes flandrischer Kunst: Federigo und seine Begleiter im Hintergrunde sind in größerem Maßstabe als die vorderen Figuren dargestellt.

Es scheint, daß außer der Predelle, von der später (s. S. 471) gehandelt werden soll, noch sechs der Flügelbilder dieses Altarstückes auf uns gekommen sind. In der Sakristei des Domes zu Urbino hängen sechs sehr nachgedunkelte Bildtafeln, die in gemalten Nischen je einen Apostel darstellen. Sechs zugehörige Tafeln sind vor Jahrzehnten durch einen Brand zugrunde gegangen. Die Maße der erhaltenen Tafeln stimmen mit 0,96 m Höhe und 0,40 m Breite gut zu dem 2,60 m hohen und 3,20 m breiten Kommunionenbilde. In zwei Reihen, zu je drei übereinander angeordnet, ergeben sie den einen Flügel des Altarwerkes. In der Auffassung der Formen sind Einflüsse italienischer Meister, namentlich Melozzos, zu bemerken. Der jugendlich-blondlockige Johannes erinnert an den einen päpstlichen Nepoten auf dem Fresko Melozzos in der Vatikanischen Pinakothek. Ganz im Stile des Josse van Gent sind die bärtigen Apostel Jakobus und Andreas und die beiden lesenden, nicht durch Attribute gekennzeichneten Apostel<sup>1)</sup>.

Was die Philosophenbildnisse aus dem Studio mit dem gesicherten Werke des Meisters verbindet, ist das Vorherrschen eines bernsteinfarbenen Lokaltönen, ferner die gleiche, strichelnde Modellierung, die erstaunliche Beseelung der Hände und die minutiöse Behandlung des Details bei gleicher realistischer Auffassung und gleicher

(1) Der Verfasser wurde auf diese interessanten Tafeln erst bei Gelegenheit einer Exkursion aufmerksam, die er im März 1912 im Auftrage des Kunsthistorischen Instituts leitete. Er dankt an dieser Stelle Herrn cand. H. Wichmann, Berlin, der zuerst auf den glücklichen Gedanken kam, die Tafeln mit der „Einsetzung des Sakramentes“ in Zusammenhang zu bringen, für die bei den obigen Feststellungen geleistete Hilfe. — Es wäre mit Freuden zu begrüßen, wenn sich das Urbinater Domkapitel dazu entschliesse, diese wertvollen Tafeln, die durch Brand und jahrhundertelange Vernachlässigung schwer gelitten haben, von sachkundiger Hand reinigen zu lassen.

Haar- und Gewandbehandlung. Das Eckige, Ungelenke seiner Apostel erscheint gemildert. Die italienische Grazie beginnt auf den Nordländer einzuwirken, und sein ursprünglich sprödes Naturell nimmt die von allen Seiten eindringenden Anregungen allmählich auf.

Von Josse van Gent rührt auch jenes aus dem herzoglichen Palast stammende Bildnis Federigos und seines etwa vierjährigen Thronerben Guidobaldo her, das in seiner engen, fast philiströsen Auffassung und in der liebevollen Wiedergabe jedes Details, selbst der Inschrift auf dem Federigo 1474 vom König von England verliehenen Hosenbandorden, ein ganz ungemein charakteristisches Werk des Flandriers ist und mit Rücksicht auf das Alter des dargestellten Knaben etwa 1476 datiert werden kann (Abb. 7). Ferner wird ihm neuerdings ein schlechterhaltenes und stark restauriertes Gruppenbild in Windsor Castle zugeschrieben, das den Herzog mit dem etwa siebenjährigen Guidobaldo und einigen Personen des Hofstaates darstellt, wie sie einer Vorlesung beiwohnen. Wenn dieses Bild wirklich von ihm herrührt, wie sehr wahrscheinlich ist, weil charakteristische Eigenheiten des Flandriers, wie die Behandlung des Schmuckwerkes und die eigentümlich aufgefaßten Kompositkapitälé sich auch bei den Uomini illustri aus dem Studio wiederfinden, so dürfen wir aus dem Alter Guidobaldos schließen, daß der Meister eine ganze Reihe von Jahren am Hofe von Urbino gelebt hat.

\* \* \*

Einzelne Bildnisse des Studierzimmers, vor allem die des Bartolo, Euklid, Boethius, Scotus, Albertus Magnus, Cicero, Dante und Petrarca (Abb. 6), scheinen unter Beteiligung eines Gehilfen entstanden zu sein. Der einzige urbinatische Lokalkünstler, dessen Mitwirkung hier in Frage kommen kann, ist Giovanni Santi, der Vater Raffaels. Er ist jedenfalls unter allen Malern Urbinos der am stärksten von dem Nordländer angeregte Meister, und flandrische Einflüsse sind namentlich in der Frühzeit Giovanni Santis auf das deutlichste wahrnehmbar. Die ergreifende Pietà in der Urbinater Galerie und der in Temperatechnik aus dem Kommunionbilde herauskopierte Christus ebendasselbst sind in dieser Hinsicht besonders lehrreich. Die auffallende Tatsache, daß Giovanni Santi in seiner Reimchronik des Meisters aus Gent an keiner Stelle gedenkt, während er doch die Tätigkeit fast aller Künstler am herzoglichen Hofe schildert, findet wohl ihre zwanglose Erklärung in leichtbegreiflicher Eifersucht des Urbinaten gegen den fremden vom Landesherrn bevorzugten Maler.

Die Porträts des Plato, des Aristoteles und des Ptolemäus zeigen kaum eine oberflächliche Ähnlichkeit mit einigen uns aus dem Altertum erhaltenen Büsten, und ebensowenig entsprechen die Köpfe Ciceros und des Hippokrates den antiken Vorbildern; für das Bildnis Vittorinos da Feltre, der 1446 gestorben ist, also fast 30 Jahre, bevor Federigo seinem verehrten Lehrer hier ein Denkmal setzte, scheint Pisanellos herrliche Medaille als Modell gedient zu haben. Das recht unlebendige Bildnis Pius II., mit dem Federigo zum letzten Male, kurz vor dem Tode des Papstes, 1464 in Ancona zusammentraf, ist wohl gleichfalls nach einer eingesandten Vorlage angefertigt. In dem Porträt des Federigo befreundeten Kardinals Bessarion erkennen wir die vom Uffizienbildnis und von dem Porträt in Grottaferrata überlieferten Züge. Bessarion war kurz vorher, 1472, gestorben. Am Hofe von Urbino war er ein gern gesehener Gast, und Federigo hat den verstorbenen Freund in der edelsten Weise durch diese Aufnahme in seinen Parnaß berühmter Geisteshelden aus alter und



neuer Zeit geehrt. Das prächtige Konterfei Papst Sixtus IV., der kurz zuvor (1471) zum Papst gewählt worden war, und in dessen Diensten Federigo als Gonfaloniere der Kirche stand, gibt die Züge des Papstes mit einer solchen Lebendigkeit wieder, daß man annehmen möchte, er habe dem Künstler selbst Modell gesessen. Unter der Maske des Moses verbirgt sich der Venezianer Zeno, der kurz vorher am Hofe Federigos als Gesandter des Schahs von Persien geweilt hatte. Abgesehen aber von diesen Personen, die dem Hofe von Urbino nahestanden und einigen anderen, deren Porträtzüge, wie die Dantes und Petrarcas oder die einiger antiker Autoren, die feststanden, oder aus Miniaturen, Fresken und Büsten zu ermitteln waren, entsprechen die übrigen Bildnisse, obgleich sie meist so frisch aufgefaßt sind, daß sie unmittelbar nach dem Leben geschaffen zu sein scheinen, nur wenig oder gar nicht den uns überlieferten Porträtzügen. So mag der Gedanke vielleicht nahe liegen, die Vorbilder zu der Mehrzahl dieser antiken Autoren und Gelehrten des Mittelalters unter den Gelehrten, Dichtern und geistlichen Würdenträgern zu suchen, die am Hofe von Urbino gastliche Aufnahme und in dem geistig strebsamen Herzog und seiner feinsinnigen Gemahlin tatkräftige Beschützer fanden.

\* \* \*

Neue Forschungen in vlämischen Archiven haben wahrscheinlich gemacht, daß unser Meister mit dem Maler Joos van Wassenhove identisch ist, der im Jahre 1460 in die Antwerpener Lucasgilde eintrat und am 6. Oktober 1464 das Meisterrecht in Gent erwarb<sup>1)</sup>. Im Jahre 1467 empfing dieser Joos van Wassenhove zugleich mit Hugo van der Goes vom Genter Magistrat den Auftrag, zur Feier der Ankunft des päpstlichen Kardinallegaten Schilde mit dem Wappen Papst Pauls II. zu malen, deren Joos vierzig für die Johanneskirche (Saint Bavon) ausführte. Am 5. Mai 1467 leistete er der Zunft gegenüber Bürgschaft für Hugo van der Goes, und am 19. Januar 1468 für Jan Sanders Berring. Schließlich liegt noch aus dem Jahre 1475 die urkundliche Nachricht vor, daß Joos von Wassenhove vor seiner Reise nach Rom von einer Genter Familie durch Vermittlung des Hugo van der Goes ein Darlehen von 20 Escarlins empfing. Demnach könnte diese Reise des Flandrers nach Rom zwischen den Jahren 1468 und 1475 stattgefunden haben. Vielleicht hat der päpstliche Kardinallegat selbst den Künstler dazu angeregt, sich durch eine Reise nach Italien weiter auszubilden. Möglich ist auch, daß Federigo von Urbino in jener Zeit als Gonfaloniere des Papstes sich an den päpstlichen Gesandten in Flandern wandte, „per trovare un maestro solenne“.

Werke nordischer Künstler waren schon damals in Italien hochgeschätzt und wurden in bedeutender Zahl eingeführt. Auf der Wanderschaft sind flandrische Maler im fünfzehnten Jahrhundert wahrscheinlich öfter nach Italien gekommen, aber erst ein Jahrhundert später wurden diese Reisen gen Süden zu einer ständigen Gewohnheit niederländischer Künstler. Josse van Gent ist der erste vlämische Maler, der längere Zeit in Italien Beschäftigung fand. Es scheint, daß er zunächst ein Wanderleben führte.

Auf halbem Wege zwischen Rom und Urbino liegt das umbrische Bergstädtchen Trevi. Im dortigen Museum hängt ein Leinwandbild, das die Anbetung der Könige darstellt und uns sofort das Kommunionbild des Josse van Gent in die Erinnerung

(1) Hulin van Loo: „Une note relative au peintre Juste de Gand“ in „Bulletin de la société d'Histoire et d'Archéologie de Gand“, 1900, p. 64, Victor van der Haeghen: „Avons-nous retrouvé le véritable nom de Juste de Gand?“ in „Petite Revue de l'Art et de l'Archéologie en Flandre,“ Gand, 1901, p. 109

ruft.<sup>1)</sup> Hier wie dort haben wir die gleichen länglich schmalen Gesichter mit hohen, runden Stirnen, den sorgenvollen Gesichtsausdruck, die langen, in der Mitte gescheitelten Haare, und die knochigen Gestalten der beiden Könige vorn stecken in kostbaren Gewändern aus Brokatstoff von knittrigem Faltenwurf, der sich ähnlich in den schlichten Kleidern der Apostel auf dem Kommunionbild wiederfindet. Die Madonna und der heilige Joseph sind den gleichen Figuren auf dem Portinarialtar des Hugo van der Goes verwandt. Alles ist noch fehlerhaft und un gelenk, und die Formensprache zeigt den Künstler auf einer früheren Entwicklungsstufe, unmittelbar vor derjenigen, die das Kommunionbild repräsentiert. Eine unserem Meister neuerdings zugeschriebene Pietà in der Sammlung Lindenau zu Altenburg, aus dem römischen Kunsthandel stammend<sup>2)</sup>, ist so ruiniert, daß sie als für die Stilkritik unbrauchbar bezeichnet werden muß.

Derselben früheren Entwicklungsstufe des Malers, die man als die rein flandrische bezeichnen muß, gehört der Karton zu einem im Museum zu Boston bewahrten Teppich an, der auf vier Bildfeldern, die durch schmale Säulchen voneinander getrennt sind, die Erschaffung der Eva, die Taufe Christi, die Anbetung der Könige und die Kreuzigung Christi darstellt<sup>3)</sup>. In der Zeichnung dieses Teppichs, wie in einem Piviale des Domschatzes zu Gubbio, das in feiner Seidenstickerei das heilige Abendmahl, umgeben von sechs Szenen aus der Passion Christi zeigt, finden wir Stilmerkmale des Hugo van der Goes, vermischt mit Einzelheiten, die im Kommunionbild wiederkehren. Obgleich eine Inschrift aus dem Jahre 1829 angibt, daß Papst Marcellus II., der 1555 gewählt wurde, dieses kostbare Stück dem Domschatz zu Gubbio stiftete, möchte ich mit Venturi annehmen, daß ein solches Zeugnis aus dem neunzehnten Jahrhundert nicht allzu schwer wiegt, und daß es näher liegt anzunehmen, Federigo von Urbino habe dem Dom seiner zweiten Residenzstadt dieses Erzeugnis vlämischer Kunststicker geschenkt<sup>4)</sup>. Hat doch Federigo eigens aus Flandern auch Teppichweber nach Urbino berufen, die zum Schmuck des Festsaales im herzoglichen Palast Teppiche mit Darstellungen aus dem trojanischen Kriege fertigen mußten. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Josse van Gent auch für diese Gebildwebereien die Entwürfe geliefert hat, aber leider sind die Teppiche, die mit dem Mediceerbesitz nach Florenz gekommen sein sollen, nicht mehr auffindbar.

In diesem Zusammenhange ist auch ein Teppich zu erwähnen, den Papst Sixtus IV. dem Kloster S. Francesco zu Assisi schenkte, in dessen Schatz sich das kostbare, wohl von flandrischen Teppichwebern gefertigte Stück noch heute befindet. Die kleine Madonna im oberen Teile dieses Teppichs ist ganz im Stile des Hugo van der Goes gehalten, während die großen Franziskanerheiligen im unteren Teile schon starke Anklänge an die „Uomini illustri“ zeigen.

Eine neue Periode in der Kunst unseres Meisters, die keine Anklänge an den Stil des Hugo van der Goes mehr zeigt und als die Epoche der Assimilation italienischer Einflüsse gekennzeichnet werden darf, kündigt sich schon in einigen der Philo-

bis 110. Kürzlich hat Adolf de Ceuleneer in seiner groß angelegten Monographie: „Juste de Gand“, Bruxelles, 1911, Sonderdruck aus „Les Arts anciens de Flandre“ das ganze Urkundenmaterial über den Meister, durch eigene Forschungen vermehrt, übersichtlich zusammengestellt.

(1) Durch Morton H. Bernath in „Notes on Justus van Ghent“ (American Journal of Archeology, 1910) und in einem Anhang zu Ceuleneer (Op. cit. p. 59) zuerst richtig bestimmt.

(2) Morton H. Bernath, Op. cit. p. 58.

(3) s. Morton H. Bernath, Op. cit.

(4) s. Adolfo Venturi: „Paramenti istoriati su disegno di Justus di Gand e di Luca Signorelli“ in „L'Arte“, 1912, Fasc. 4, p. 299—304.

sophenbildnisse an. Noch freier und großartiger wird sein Stil in dem Brustbilde des Salvators, das die Pinacoteca Comunale zu Città di Castello bewahrt. Dieses Bild ist bezeichnender Weise früher bald Piero della Francesca<sup>1)</sup>, bald Melozzo da Forlì<sup>2)</sup> zugeschrieben worden. Tatsächlich offenbart sich hier auf das deutlichste der Einfluß dieser beiden großen Meister. Ohne seine Eigenart aufzugeben, macht er sich nur von der ihm bis dahin anhaftenden nordischen Formenauffassung frei. Keiner der nordischen Künstler, die je in Italien tätig waren — und Josse van Gent ist nur der erste einer langen Reihe — hat sich ganz dem Einfluß der italienischen Kunst zu entziehen vermocht, wie andererseits auch die Niederländer in der Technik, in der Luftperspektive, dem Porträt und der Landschaft Anregungen boten, von denen ganze Generationen italienischer Künstler zehren. So hat auch Josse van Gent der italienischen Kunst seinen Tribut entrichtet. Daß wir es hier, trotz aller Einflüsse Melozzos und Pieros della Francesca, mit demselben Meister zu tun haben, zeigt die mit den Philosophenbildnissen übereinstimmende realistische Auffassung, die Haar- und Gewandbehandlung, der bernsteinfarbene Ton des Kolorits und die gleiche Wiedergabe der Hände.

Einen weiteren Fortschritt auf diesem Wege bekunden die Allegorien der Wissenschaften in der Bibliothek des Herzogs, von denen nun gehandelt werden soll.

\* \* \*

Im Erdgeschoß des Palastes, unmittelbar neben dem Haupteingang, war die einst berühmte Bibliothek des Herzogs aufgestellt. Da sah man die kostbarsten Ausgaben der Bibel, Traktate über Astronomie, Mathematik, Kriegskunst, Medizin und Jurisprudenz, vollständige Abschriften der alten Klassiker und von neueren Autoren die sämtlichen Werke Dantes, Petrarcas, Boccaccios, Brunis, Manettis, Filelfos, Pontanos, Vallas, außerdem die Bücher der Kirchenväter und Dedikationen berühmter Zeitgenossen in reicher Fülle<sup>3)</sup>. Federigo beschäftigte für seine Sammlung, in die keines der billigen Erzeugnisse der Buchdruckerkunst aufgenommen werden durfte, ständig dreißig bis vierzig sachkundige Kopisten und gab für solche Arbeiten nach und nach 30 000 Dukaten aus. Als man schließlich die Kataloge der anderen großen Bibliotheken, der Vatikanischen in Rom, der Marciana in Venedig, der Sammlung der Visconti in Pavia, und selbst den der Universität Oxford mit den Beständen der Urbinater Sammlung verglich, da stellte sich heraus, daß diese, was Vollständigkeit der einzelnen Autoren betraf, allen anderen überlegen war.

Diese Büchersammlung war des Herzogs großer Stolz. Die kargen Stunden der Muße, die ihm seine Feldzüge gönnten, genoß er am liebsten in der Stille der Bibliothek oder des Studierzimmers. Des Herzogs Biograph, Bernardino Baldi, hat uns eine genaue Beschreibung der Bibliothek hinterlassen: „Gleich links vom Hauptportal, neben dem gewölbten Korridor, liegt der ehemalige Büchersaal, ein Raum von etwa 40 Fuß Länge und 18 Fuß Breite. Die Fenster sind gegen Norden an einem Ende des Zimmers angebracht, hoch über dem Fußboden, so daß sie gedämpftes Licht geben, das die Augen nicht durch übergroße Helligkeit stört, sondern die Leser zu ruhiger Sammlung geneigt macht. Hier saß man im Sommer kühl und im

(1) Berenson, „Central Italian Painters“, 1909, p. 226.

(2) Schmarsow, „Melozzo da Forlì“, p. 61.

(3) „Inventario della Libreria Urbinate compilato vel ser. XV da Federigo Veterano bibliotecario di Federigo“, veröffentlicht von C. Guasti im „Giornale Storico degli Archivi Toscani“, T. VI und VII.

Winter warm genug. Die Büchergestelle lehnten an den Wänden, in schönster Ordnung verteilt. Hier glänzten vor allem anderen die große lateinische Bibel mit Miniaturen ausgezeichneter Künstler und die uralte hebräische mit den chaldäischen Kommentaren, ein hochgeschätztes Werk, für das die Juden oft viele tausend Scudi geboten hatten. Dieser Kodex, den Federigo aus Volterra mitgebracht, ruhte auf einem freistehenden Leseputl aus Messing auf den ausgebreiteten Flügeln eines Adlers. Oben unter dem Gesims, das rings um den Saal lief, las man auf dem Fries eine lange Inschrift in lateinischen Versen<sup>(1)</sup>. Soweit der Biograph des Herzogs.

Mit diesem Bibliothekszimmer hängt ein zweiter ähnlicher Raum zusammen, mit eigenem Ausgang in den Hof, unmittelbar neben der Haupttreppe und nur einem Fenster. Beide Räume sind durch eine Tür miteinander verbunden. Alte Tradition bezeichnet auch dieses zweite Zimmer als Bibliothek.

Eine Folge von Allegorien der sieben freien Künste, von der uns vier Tafeln noch erhalten sind, zwei in der Berliner und zwei in der Londoner Galerie, kann in dem ersten Bibliothekszimmer, an dessen Wänden Büchergestelle lehnten, und dessen ein Meter breiter Fries durch Verse ausgefüllt war, nicht den nötigen Platz gefunden haben. Auch zu ebener Erde, etwa zwischen den Büchergestellen, kann man sich diese Bilder nicht denken, da sie aus perspektivischen Gründen eine Aufstellung in ziemlich bedeutender Höhe, ungefähr zwei Meter über dem Fußboden, voraussetzen. So ist denn die Vermutung Schmarsows gerechtfertigt, daß sie den zweiten Raum geschmückt haben werden. Führt man Schmarsows Versuch, den ganzen Bilderschmuck an der Hand der auf drei Bildern noch lesbaren Inschrift zu rekonstruieren, mit Hilfe der seither bekannt gewordenen Inschrift, die einst im Studio zu lesen war, weiter fort, so ergibt sich folgende Anordnung:

FRIDERICUS MONTEFELTRIS

I. Grammatik (verloren).

DURANTIS COMES SER.

III. Dialektik (Berlin).

SANCTAEQUE ROMANAE

V. Arithmetik (verloren).

DUX URBINI MONTIS FERITRI AC

II. Rhetorik (London).

REGIS SICILIAE CAPITANEUS GENERALIS

IV. Geometrie (verloren).

JECLESIE GONFALONERIUS

VI. Musik (London).

MCCCCLXXVI (?)

VII. Astronomie (Berlin).

Die Reihenfolge der sieben Tafeln ist durch die Inschrift, ihre Einfügung in den Raum durch dessen Längen- und Breitendimensionen und durch die Beleuchtungsverhältnisse der Bilder bestimmt. Die Rhetorik und die Dialektik sind von links, die Musik und die Astronomie von rechts her belichtet. Der Zyklus begann also wahrscheinlich an der Längswand rechts vom Fenster mit der Grammatik, Rhetorik und Dialektik, fand alsdann seine Fortsetzung an der Schmalwand über der Tür mit der Geometrie, und auf der Längswand links vom Fenster, wo Arithmetik, Musik und Astronomie eingefügt waren. Der zwischen den einzelnen Bildern verbleibende Raum könnte durch Intarsiaschmuck oder durch Teppiche ausgefüllt gewesen sein.

Nun zu einer kurzen Betrachtung der vier noch erhaltenen Tafeln. Von den Allegorien des Triviums sind noch zwei vorhanden, die Rhetorik in London und

(1) Siehe Baldi, Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino, Roma, 1724, und Schmarsow, Melozzo da Forlì, p. 83—84.

die Dialektik in Berlin. Die jugendlich-anmutige Vertreterin der Rhetorik hat auf einem mit Bronze- und Goldschmiedearbeit reichverzierten Throne Platz genommen, Perlenschmüre schmücken ihren Hals und ihr blauschwarzes Seidenkleid. Ihr Kopf mit dem frei über die Schultern wallenden Haupthaar, das nur durch einen Lorbeerkranz lose zusammengefaßt ist, die schmalen Augenbrauen, die etwas zu kurze Nase mit deutlicher Verdickung an der Spitze, sind zweifellos Porträtzüge. Auf dem Schoße hält sie mit der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch; die rechte weist erklärend auf eine Stelle des Textes. Vor ihr kniet, auf den Thronstufen, die mit grünem Teppich bedeckt sind, ein bartloser junger Mensch in Scholarentracht und faßt mit beiden Händen nach dem Buche; seine Züge sind nur im verlorenen Profil sichtbar.

Das nächste Bild des Zyklus, die Dialektik, zeigt den Herzog selbst vor der Göttin kniend, die er sich seiner Neigung für Disputation über gelehrte Fragen entsprechend zur Patronin erwählt hat (Abb. 8). An der Identität des Dargestellten mit Federigo von Montefeltre ist kein Zweifel. Freilich, den markantesten Zug seines Profils, die zertrümmerte Nasenwurzel, hat ein wohlmeinender Restaurator zu korrigieren für gut befunden; alle sonstigen Eigentümlichkeiten seines Gesichtes, selbst die Warzen, sind getreulich wiedergegeben, und das von einem Bronzeadler getragene Wappen der Montefeltre in der Ecke des Gemaches bestätigt die Bestimmung, die schon von Julius Friedländer 1881 ausgesprochen worden ist.

Die beiden ersten Allegorien des Quadriviums, Geometrie (an der Schmalwand über der Tür) und Arithmetik (an der nächsten Längswand) sind verschollen. Es folgt die Allegorie der Musik, welche wir uns in der Mitte der Längswand vorzustellen haben (Abb. 9). Das Throngestühl ist hier in gerader Vorderansicht gegeben. Die jugendlich-schöne, der Vertreterin der Rhetorik ähnliche Göttin hält in der erhobenen Rechten ein geschlossenes Buch und deutet mit der Linken auf eine Orgel, welche auf der untersten Thronstufe steht. Der links kniende Jüngling in ritterlicher Tracht ist im Begriff, ähnlich wie der Boethius im Studio, der im Mittelalter die Musik repräsentiert, an den Fingern zu zählen.

Der zu den Füßen der Musika kniende Verehrer ist, wie Julius Friedländer überzeugend nachgewiesen hat<sup>1)</sup>, Costanzo Sforza, Herr von Pesaro, der junge Schwager Federigos. Zwei Medaillen des Giovan Francesco Enzola aus Parma zeigen eine geradezu schlagende Ähnlichkeit mit dem knienden Verehrer der Musika, so daß wohl kein Zweifel an der Identität desselben mit Costanzo Sforza möglich ist. Hierdurch gewinnt eine schon von Schmarsow aufgestellte Hypothese, daß die thronende Musika selbst die Tochter Federigos darstellt, die er heimgeführt hatte, ganz bedeutend an innerer Wahrscheinlichkeit. Die Familienähnlichkeit, welche die Vertreterin der Musika mit denen der Dialektik und der Rhetorik verbindet, läßt uns mit Schmarsow annehmen, daß auch die anderen Töchter des Hauses zusammen mit den Männern porträtiert sind, die sie heimgeführt haben, so Roberto Malatesta von Rimini bei Elisabetta, Giovanni della Rovere von Senigallia bei Giovanna, Fabrizio Colonna bei Agnesina, alle 1474 verlobt<sup>2)</sup>. Wenn Schmarsow über diese

(1) Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1881, p. 172—178.

(2) 1. Grammatik: Das Kind Guidobaldo mit einer Schwester als Lehrerin (verloren). — 2. Rhetorik: Antonio Montefeltre, der illegitime Sohn Federigos, mit der zweiten Schwester (London). — 3. Dialektik: Federigo selbst mit der dritten Tochter (Berlin). — 4. Geometrie und 5. Arithmetik: Zur Wahl zwischen Malatesta und Rovere mit ihren Bräuten Elisabetta und Giovanna (verloren). — 6. Musik: Costanzo Sforza mit der letzten der sechs Prinzessinnen (London). — 7. Astrologie: Ottaviano Ubaldini mit Pantasilea Baglioni (Berlin).

allgemeine Mutmaßung hinausgehend den ganzen Zyklus, einschließlich der beiden verlorenen Allegorien, aufzuteilen versucht und für jedes Bild die dargestellten Personen namhaft macht<sup>1)</sup>, so vermögen wir ihm darin allerdings nicht zu folgen. Zugegeben aber sei, daß alle dargestellten Personen, die knienden Verehrer wie die allegorischen Frauen, ganz individuelle Bildnisse sind, also nach dem Leben gemalt sein müssen<sup>2)</sup>. Auffällig ist der reiche Perlenschmuck auf den kostbaren Gewändern der allegorischen Frauen. Schöne Kleider und Juwelenschmuck liebte die Mutter der Prinzessinnen über alles, und Sabadino degli Arienti weiß von dieser Vorliebe der Battista Sforza zu erzählen: „appresso li suoi altri ornamenti fu in li suoi vestimenti de magnifica pompa, et similmente per suo iocundo dilecto volea che le sue figliuole fussero ornate de varii habiti, de illustri vestimente e di geme, ne le quale molto si dilectava“.

Der Zyklus schließt in der Nähe des Fensters mit der Darstellung der Astronomie, die das Kaiser-Friedrich-Museum bewahrt. Die Komposition ist im Gegensinne zu derjenigen der Dialektik angeordnet. Auch hier ein Fenster in der Seitenwand, aber links und mit dem Ausblick in eine Landschaft. Vor der verschleierte Matrone, die mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoße hält und mit der Rechten eine Himmelssphäre darreicht, kniet ein bärtiger Mann mit reichem, aber ungepflegtem Haupthaar, der hier, wie die neben ihm liegende Krone erraten läßt, als Ptolemäus fungiert. Man hat früher angenommen, daß in dem Verehrer der hohen Frau Astronomie Federigos Bruder Ottaviano Ubaldini dargestellt sei, der als Liebhaber astrologischer Studien in Urbino bekannt und beim Volke, wie es scheint, als Anhänger diabolischer Künste gefürchtet war<sup>3)</sup>. Ein Porträt Ottavianos war jedoch bisher nicht bekannt. Ich war kürzlich in der Lage, zwei authentische Bildnisse dieser Persönlichkeit vorzulegen, von denen sich eines im herzoglichen Schlosse zu Urbino neben dem seines Bruders Federigo und das zweite in der Kirche seines Schlosses Mercatello bei Urbino befindet<sup>4)</sup>.

Die Züge Ottavianos sind denen Federigos in ganz auffallender Weise ähnlich, was freilich nichts Überraschendes hat, wenn man bedenkt, daß beide Söhne derselben Mutter, einer natürlichen Tochter Guidantonios von Montefeltre waren. Mit dem bärtigen Mann auf dem Bilde der Astronomie aber hat Ottaviano nichts gemeinsam, und damit fällt Schmarsows Hypothese. Meine Nachforschungen nach dem Dargestellten unter der Schar der Persönlichkeiten, die dem Hofe von Urbino nahestanden, haben leider keine befriedigenden Resultate ergeben.

Ich komme nun zu der Frage nach dem Autor dieses Zyklus. Schmarsow nimmt als Jahr der Entstehung 1474 an und will in den Allegorien der sieben freien Künste Werke des Melozzo da Forlì erkennen, und an dieser Zuschreibung halten die offiziellen Kataloge der Berliner und der Londoner Galerie noch heute fest. Schmarsow nahm die Jahre zwischen 1474 und 1476 für die Vollendung des Bilderschmuckes an, indem er die Ereignisse der Zeitgeschichte berücksichtigte. Vor 1474 kann der Zyklus nicht entstanden sein, da Federigo durch die Inschrift auf dem einen Londoner Bilde als Herzog bezeichnet wird, und ihm diese Würde erst am 21. August 1474 verliehen wurde. Andererseits dürfen wir zeitlich über das Jahr

(1) Schmarsow, Melozzo da Forlì, S. 90 (Anm.).

(2) Die jugendlichen Vertreterinnen der Musik und der Rhetorik zeigen eine mehr als oberflächliche Familienähnlichkeit mit jener entzückenden Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano, die heute das Kaiser-Friedrich-Museum bewahrt.

(3) Siehe Schmarsow im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1887, Heft I.

(4) Abgebildet in „Mitteilungen des Kunsthist. Institutes“, Herbst 1909, p. 134—135.

1477 nicht hinausgehen. Im Jahre 1477 begann der Florentinische Krieg. Schon im Sommer des Jahres zog Antonio Montefeltre im Auftrage Federigos gegen den unruhigen Carlo Fortebraccio zu Felde, wenig später folgte ihm der Herzog selbst, als Gonfaloniere des Papstes. 1478, als der Krieg weiter um sich griff, traten Federigos Schwiegersöhne Costanzo Sforza und Roberto Malatesta in den Dienst der Florentiner Republik und standen so dem Herzog als Feinde gegenüber. Man wird nicht annehmen dürfen, daß bei so verändertem Stand der Dinge politische Gegner sich hätten nebeneinander porträtieren lassen. Im Juni 1476 verließ Papst Sixtus IV. Rom, um einer verheerenden Seuche zu entfliehen. Erst im Spätherbst des Jahres kehrte er zurück. Unmittelbar danach muß Melozzo sein großes Fresko im Vatikan, Sixtus IV. mit den Seinigen, in Angriff genommen haben, das im Januar 1477 nahezu vollendet war. Es ist also schon aus chronologischen Gründen wenig wahrscheinlich, daß wir in Melozzo da Forlì den Vollender dieser umfangreichen und höchst bedeutenden Serie von Allegorien zu verehren haben. Verschiedene Autoren, wie Frizzoni, Venturi, Calzini, Karl Voll, Paolo d'Ancona und A. de Ceuleneer haben sich für Josse van Gent ausgesprochen. Ich selbst bin nach eingehenden Detailvergleichen mit den Porträts des Studio zu der Überzeugung gelangt, daß Josse van Gent nach Kartons, die Melozzo, als er nach Rom abberufen wurde, in Urbino hinterließ, den ganzen Bilderschmuck ausgeführt hat.

Wenn wir die beiden Porträts des Herzogs auf dem Kommunionbilde und dem Bilde der Galerie Barberini mit dem Bildnis auf der Allegorie der Dialektik, oder den Ptolemäus aus dem Studio mit dem Partner der Astronomie, oder die Formenauffassung in dem Porträt des jungen Königs Salomo aus dem Studio mit den beiden jugendlichen Vertreterinnen der Rhetorik und der Musik vergleichen, so finden wir in der Behandlung des aufgelockerten Haares, der Modellierung des Gesichtes, der Nase, des Mundes, in der überreichen Verwendung von Perlenschmuck, Ketten und sonstigem Geschmeide eine recht auffallende Übereinstimmung. Auch die übrigen Figuren zeigen in der Modellierung des Gesichtes, in den Handbewegungen und in der ausdrucksvollen Sprache der Hände charakteristische Eigentümlichkeiten des Flandrers. Ein flandrisches Element ist ferner das eigentümliche Helldunkel und die minutiöse Durchführung des dekorativen Beiwerkes. Selbst Schmarsow, der den ganzen Zyklus für Melozzo in Anspruch nimmt, spricht an einer Stelle seines Werkes von „niederländischer Treue in der Durchführung“<sup>(1)</sup>. Das Kompositionelle dagegen entspricht der italienischen Tradition, und die Throne der Göttinnen haben trotz ihres schwerfälligeren Aufbaus Ähnlichkeit mit Melozzos Thron des heiligen Markus in Rom, der allerdings nicht, wie die Throne des Flandrers, mit blankem Metall und glänzenden Edelsteinen überladen ist. Auch der großartige, breite Faltenwurf zeigt Melozzos Weise und nicht zum mindesten der perspektivische Grundgedanke des „sotto in su“. Demnach scheint die Möglichkeit zu bestehen, daß Melozzo da Forlì an dem Zyklus des Flandrers beteiligt ist, und daß er vor der Abreise nach Rom einen Gesamtentwurf hergestellt hat, der dann für Josse van Gent maßgebend blieb. So wäre auch die eigentümliche Durchdringung von flandrischer Technik und italienischem Stil zu erklären, die diesen merkwürdigen Bilderzyklus auszeichnet und vielleicht seinen stärksten Reiz bildet.

Federigo hatte sich im November 1459 mit Battista, der damals kaum 15jährigen Tochter des Alessandro Sforza, Herrn von Pesaro vermählt. Battista gebar ihm eine ganze Reihe von Mädchen, „le quali, per essere state molte, davano quasi certis-

(1) Schmarsow, „Melozzo da Forlì, p. 89.

simo indizio che la natura non volesse dar loro de' maschi“. Erst am 24. Januar 1472 erhielt Federigo den ersehnten Thronerben, der den Namen Guidubaldo empfangt. Unterdessen führte der Herzog die Belagerung Volterras im Auftrage der Florentiner Republik; er überwältigte die als uneinnehmbar geltende Stadt und erhielt in Florenz einen großartigen Triumphzug. Mit kostbaren Geschenken überschüttet, darunter ein silberner Helm, den Pollajuolo gefertigt, kehrte er heim<sup>1)</sup>. Sein häusliches Glück aber sollte nicht lange dauern.

Am 6. Juli 1472, sechs Monate nach der Geburt des Erben, erlag Battista in Gubbio einem schleichenden Fieber. Ihre letzten Augenblicke, den Abschied von dem aus Urbino herbeigeeilten Gatten, und die Überführung ihrer Leiche nach Urbino, wo das ganze Volk an der Trauer um die geliebte Fürstin und dem Schmerze Federigos teilnahm, hat Giovanni Santi mit rührenden Versen geschildert. In der Klosterkirche S. Bernardino, zu deren Zypressen man vom Schlosse herüberschaut, fand sie ihre letzte Ruhestätte.

Aus der Trauerstimmung um die verlorene Gattin hat der Herzog kurz nachher durch Piero della Francesca für die Kirche San Bernardino bei Urbino ein Altarbild malen lassen, das in der kränklich aussehenden Madonna angeblich die hohe Fürstin, in dem Jesusknaben den kleinen Guidubaldo, in den Mädchenengeln zu den Seiten der Madonna die Töchter, und den Herzog selbst in blinkender Rüstung zu den Füßen der Gottesmutter kniend darstellte (Abb. 10—11). In der Zeit der französischen Invasion ist das Bild nach Mailand verschleppt worden, und seit einem Jahrhundert hat es in der Breragalerie Aufstellung gefunden. An diesem Gemälde ist eine eigenartige bernsteinfarbige Tönung wahrzunehmen, die an die Farbengebung des Josse van Gent erinnert. Der Niederländer hat vielleicht mit Piero della Francesca zusammengearbeitet; die Hände des knienden Federigo, vielleicht sogar die ganze Rüstung, dürften von Josse van Gent herrühren (Abb. 11).

Ein Werk des großen Meisters aus San Sepolcro, das in Urbino geschaffen wurde, ist ferner jenes Doppelbildnis Federigos und der Battista Sforza in den Uffizien, das, wie der Literaturhistoriker Adolfo Cinquini unlängst nachgewiesen hat, vor 1466 entstanden sein muß<sup>2)</sup>. Die etwas verkniffenen Züge des Fürsten, die schmalen Lippen, das vorspringende Kinn und die zerschmetterte Nase sind mit erbarmungsloser Wahrheitsliebe wiedergegeben, und mit photographischer Präzision hat uns der Künstler in dem Porträt der geistvollen Battista Sforza das Bild einer durch zahlreiche Geburten frühzeitig verblühten Frau überliefert. Miniaturartig fein, wie die Vorderseiten, sind auch die Rückseiten dieser beiden Tafeln ausgeführt, wo Federigo und Battista auf Triumphwagen durch ihr Land fahrend dargestellt sind<sup>3)</sup> (Abb. 13).

(1) Giovanni Santi besingt dieses Prachtstück in seiner Reimchronik:

Et infra gli altri ricchi et eminenti  
 Uno elmo ornato, sopra del quale era  
 Hercule invicto, che stringendo i denti  
 Sotto i suoi piedi qual ribella fera  
 Tenea un grifon pel collo incatenato,  
 Qual di Volterra antica arme lor era,  
 E dalle mastre penne spennacchiato  
 A piel del vincitor timido stava  
 Del corpo anco in più parte vulnerato.

(Zitiert nach Schmarsow, Giov. Santi, S. 22.)

(2) Arte 1906, p. 56.

(3) Der Carro gehört seit Dantes Zeiten (Purgatorio XXXI) zum eisernen Bestande italienischer Festaufführungen, und seit Petrarcas Trionfi kehrt er in der bildenden Kunst unzählige Male auf Triumph-



Piero della Francesca hat, wahrscheinlich wiederum im Auftrage Federigos, ein Votivbild für dessen 1444 ermordeten Halbbruder Oddantonio, den ersten Herzog von Urbino, gemalt, das rechts im Vordergrund den jugendlichen Fürsten zeigt, der dem üblen Rat seiner beiden Minister Manfredo de' Carpi und Tommaso da Rimini lauscht, während links im Hintergrunde inmitten einer klassischen Säulenhalle die Geißelung Christi dargestellt ist. Die Worte „Astiterunt reges terrae, et principes convenerunt in unum, adversus Dominum et adversus Christum ejus“, die man früher auf dem Rahmenwerk dieses Bildes las, finden sich im zweiten Psalm Davids und sind das Leitmotiv des ersten Notturmo des der Passion Christi gewidmeten Karfreitagsgottesdienstes. In den Chorbüchern werden sie oft durch die Geißelung Christi illustriert. Hier hat die Anwesenheit des Herzogs Oddantonio noch einen besonderen Sinn. Oddantonio steht zwischen seinen beiden falschen Beratern, die seinen Untergang herbeiführten, wie Christus zwischen den beiden Henkersknechten. Nach Vasaris Angabe hat Piero für den Herzog „molti quadri di figure piccole“ gemalt; eines derselben mag dieses vom Meister selbst bezeichnete Votivbild sein.

Ein anderes Bildnis des jungen Fürsten von der Hand Meister Pieros scheint uns wenigstens in einer Kopie von der Hand Alessandro Alloris erhalten zu sein. Es gehört zu der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol und stellt Oddantonio fast en face dar, unbärtig, mit lichtgrauen Augen, blondem, in feinen Löckchen über Stirn und Nacken fallendem Haar, mit gerader Nase und schön geschwungenen, vollen Lippen. Schon der Schnitt und der Stoff der Kleidung mit dem mittelalterlichen Zaddelwerk verraten eine alte Vorlage, die Oddantonio als noch nicht Zwanzigjährigen und jedenfalls kurz nach der Belehnung mit dem Herzogtum darstellt. Die übrigen Miniaturbildnisse urbinater Fürsten von der Hand Alloris, deren Vorlagen uns noch erhalten sind, Guidobaldo I. (von Raffael), Francesco Maria I. (von Tizian), Guidobaldo II. (von Bronzino), Francesco Maria II. (von Barocci) zeigen eine solche Treue der Wiedergabe, daß wir gewiß annehmen dürfen, Allori habe auch hier die Vorlage, die ein verschollenes Bildnis von der Hand Pieros della Francesca sein dürfte, auf das genaueste kopiert<sup>1)</sup>.

Zu den Künstlern, die am Hofe Federigos wirkten, gehört auch der mysteriöse Fra Bartolommeo di Giovanni Corradini, genannt Fra Carnevale, der von 1451 bis 1484 in und bei Urbino nachweisbar ist. Wir wissen von seinen Lebensumständen nur sehr wenig und vom Charakter seiner Kunst gar nichts. Vasari gibt an, daß der junge Bramante sich an Werken Fra Carnevales gebildet habe. In bildern wieder. In diesem Zusammenhange ist es lehrreich, einer Festaufführung zu Ehren Guidobaldos und seiner jungen Gemahlin Elisabetta Gonzaga zu gedenken, in welcher ein Triumph Herzog Federigos ähnlich der Darstellung auf der Rückseite von Pieros Porträt des Herzogs vorgeführt wurde. Benedetto Capiluppo beschreibt die Aufführung in einem Briefe an den Marchese Federigo Gonzaga folgendermaßen: „Dal palazzo fino a la piazza fu condotto un carro triomphale sopra il quale in triangulo sedevano Cesare, Scipione e lo duca Federico, cum armature indosso dorate et facte al'antiqua. Un poco da basso d'essi sedeva una Sibilla nanti al carro. Ne la cima sopra certa balla stava in pede uno angelo cum un ramo de palma in mane, el qual prima cantò versi et doppo lui li triomphanti et Sibilla. Dui centauri tiravano el carro; altri animali et ucelli erano sopra esso, che volendoli specificare seria troppo longo scrivere. Recitato che ciaschuno hebe li versi suoi, se avioe el carro inanti et acompagnò el Sre et Ma a la corte“. Siehe Luzio und Renier, „Mantova e Urbino“, Torino-Roma 1893, p. 44.

(1) Gentile da Fabriano, den Fr. Kenner in seinem Aufsatz über die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol als den Schöpfer des Urbildes vermutet (Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses, p. 269), kann hier nicht in Betracht kommen.

Jahre 1451 tritt er als Vermittler auf zwischen Luca della Robbia und Tommaso di Bartolo, genannt Masaccio, den Schöpfern der Lunette und der Türeinrahmung von San Domenico in Urbino. Im Jahre 1456 löst er einen Vertrag mit der Bruderschaft del Corpo di Christo, ein Altarbild für ihre Kirche zu malen, das dann 1474 Justus von Gent ausführte, und 1461 ist er Pfarrer von San Cassiano zu Cavallino, eine Wegstunde von Urbino. Am 31. März 1465 erscheint er als Schuldner der Bruderschaft des Corpus Domini und im Jahre 1467 malt er für die Kirche Santa Maria della Bella in Urbino ein Hochaltarbild mit der Darstellung der Geburt der Maria. Dann erscheint sein Name von 1481 bis 1484 in Urbinater Urkunden und am 1. Juli 1484 stirbt er in Cavallino. Sein Hochaltarbild für Santa Maria della Bella wurde 1631 vom Kardinallegaten Francesco Barberini gegen eine „Kopie“ des Veroneser Malers Claudio Ridolfi eingetauscht, und diese Kopie, die in Wirklichkeit eine freie Wiederholung des Themas im Geschmack des Seicento ist, kam in der Franzosenzeit nach Mailand, von wo sie später in die Kirche zu Gropello d'Adda gelangt ist.

Inzwischen wird allgemein angenommen, daß von zwei kleinen Bildtafeln in der Galleria Barberini, die auf dem Hintergrunde festlicher Renaissancearchitekturen in winzigen Figürchen vielleicht die Geburt der Maria und Marias Tempelgang darstellen, das erstere das Hochaltarbild aus Santa Maria della Bella sei. Die Provenienz dieser Bilder aus Urbino ist wahrscheinlich; aber sehr unwahrscheinlich ist, daß eine Tafel von so bescheidenen Dimensionen (145 cm zu 97 cm) und so minutiöser Ausführung als Hochaltarbild einer Kirche gedient habe; außerdem sind offenbar beide Tafeln als Pendants konzipiert, denn sie haben genau übereinstimmende Maße, und man wird sich gerne vorstellen, daß sie, ähnlich wie die übrigen aus Urbino entführten Bilder der Galleria Barberini, einst in eine Wand des herzoglichen Palastes eingelassen waren. Wenn demnach die beiden Bilder, die ihrem Stil nach von einem Ferrareser Meister herrühren könnten, aus dem Oeuvre des Fra Carnevale zu streichen sind, so müssen wir uns damit bescheiden, den Meister als einen nur durch Urkunden, nicht durch Werke bekannten Künstler anzusehen, zumal die neue Stilkritik das ihm früher zugeschriebene Madonnenbild mit dem knienden Federigo von Urbino in der Brera jetzt wieder einstimmig für Piero della Francesca in Anspruch nimmt.

Der Florentiner Paolo Uccello war 70 Jahre alt, als er sich 1468 zum letzten Male nach Urbino begab, um dort für die Bruderschaft des Corpus Domini ein Altarbild zu malen. Wir kennen nicht einmal den auf diesem Bilde dargestellten Gegenstand. Ebenso wenig wissen wir von anderen Arbeiten, die er in Urbino 1465 (?) und zu Anfang des Jahres 1468 ausführte. Ein Teil jener ihm für die Bruderschaft in Auftrag gegebenen Tafel ist vielleicht die Predelle mit der ikonographisch und kulturhistorisch interessanten Schilderung der Profanation der Hostie durch einen Juden in Teramo, sechs Darstellungen, die bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts in der Kirche Sant'Agata mit der Kommunion des Josse von Gent vereinigt waren. Die Predelle Uccellos ist ein kraftloses Alterswerk. Kein auch nur entfernter Vergleich mit der packenden Darstellung der Sündflut im Chostro Verde von S. Maria Novella! Die Zeichnung ist schwach und die selbstgefällig vorgeführten perspektivischen Scherze überzeugen nicht.

Neben den bisher genannten Malern und Architekten fanden auch einige der besten Bildhauer jener Zeit am Hofe Federigos Arbeit und Gewinn.

Als die Dominikanermönche in Urbino 1451 das prachtvolle Portal ihrer Kirche durch Maso di Bartolomeo, genannt Masaccio, errichten und durch Luca della Robbia

mit einer Lunette schmücken ließen, zog Federigo den ersteren zur Anfertigung kunstvoller Waffen heran. Pisanello schuf eine leider verschollene Medaille mit dem Bildnis Federigos, Sperandio aus Mantua goß eine andere Schaumtünze, auf der Federigo in ganzer Figur zu Pferde dargestellt war, und eine dritte Medaille für den Herzog entwarf 1468 Clemente d'Urbino.

Es ist wahrscheinlich, daß auch Desiderio da Settignano in Urbino geweiht und dort jene entzückende Büste einer urbinatischen Prinzessin geschaffen hat, die heute das Kaiser-Friedrich-Museum bewahrt. Die Dargestellte muß eine natürliche Tochter Federigos sein, aus der Zeit seiner ersten, wenig glücklichen Ehe mit Gentile Brancaloni, der „Donna di soverchia grassezza“, die ihm keine Kinder gebar, weil von den acht Töchtern, die ihm seine zweite Gemahlin Battista Sforza geschenkt hat, die Älteste im Jahre 1464, als Desiderio starb, höchstens drei Jahre alt sein konnte. Die schöne Porträtbüste stammt aus der Galerie Barberini und ist wahrscheinlich vom Kardinal Francesco Barberini aus dem herzogl. Palast entführt worden.

Der Florentiner Bildhauer Domenico Rosselli ist im Jahre 1476 nach Urbino übersiedelt, wo er etwa vier Jahre blieb, bis wir ihn 1479 oder 1480 in Fossombrone tätig finden. Dort fertigte er einen Marmoraltar für den Dom, auf dem eine Madonna dargestellt ist, die in den gesenkten Augenlidern der halbgeöffneten müden Augen, in den schmalen Lippen und im Profil eine gewisse Ähnlichkeit mit Battista Sforza bekundet.

Von Francesco Laurana rührt jenes marmorne Brustbild der Battista Sforza her, das der Bargello bewahrt, und das wahrscheinlich nach einer Totenmaske der Fürstin gefertigt worden ist, die Francesco nicht mehr lebend gesehen hatte. Der Zug schmerzhaften Leidens, die tief liegenden Augenhöhlen, der eisigkalt umrissene Mund und die starre Haltung dieser etwas seelenlosen Bildnisbüste lassen uns mit Rolfs<sup>1)</sup> annehmen, daß sie nicht nach dem Leben ausgeführt ist.

Der schon erwähnte Francesco di Giorgio aus Siena wird in Giovanni Santis Reimchronik nicht nur als Maler und Restaurator antiker Ruinen, sondern auch als Verfertiger von Bronzereliefs gepriesen, die er in „calda cera“ geformt habe. Von diesen Bronzereliefs haben sich noch mehrere erhalten. Vielleicht das interessanteste dieser Meisterwerke feinmodellierender Kleinkunst ist eine aus Santa Croce in Urbino stammende Beweinung Christi mit den Bildnissen Herzog Federigos, seiner Gemahlin und des kleinen Guidobaldo, jetzt in der Kirche del Carmine in Venedig. Auch eine Medaille mit dem Bildnis des Herzogs und einem sehr vieldeutigen Revers hat Francesco di Giorgio geschaffen, und an sonstigen über ein Wachmodell gegossenen Reliefs des großen Sienerer Meisters besitzen wir noch die Darstellung der „Discordia“ im South-Kensington-Museum und eine Geißelung Christi in Perugia, denen sich ein Tonrelief anschließt, die im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befindliche bacchische Darstellung<sup>2)</sup>.

\* \* \*

(1) „Franz Laurana“, Berlin 1907, p. 360.

(2) Die Ansicht, daß wir in der Pietà aus Santa Croce in Urbino, in der Londoner Discordia und der Peruginer Geißelung Werke Francescos di Giorgio zu erkennen haben, ist zuerst von Schubring in seinem Buche „Die Plastik Sienas im Quattrocento“ (Berlin 1907) ausgesprochen und begründet worden. Einige wichtige Momente, die den stilkritischen Beweis Schubrings noch überzeugender gestalten, führt Hartlaub in seinem Buche „Matteo da Siena und seine Zeit“ (Straßburg 1910), S. 25 ff. an und weist Francesco di Giorgio auf Grund stilistischer Übereinstimmung noch die bacchische Darstellung im Kaiser-Friedrich-Museum zu. Auf die Medaille mit dem Bildnis Federigos von Montefeltre wies F. Hill im Burlington Magazine 1910 hin.

Auf der breiten Treppe steigen wir empor zu den Räumen des zweiten Stockwerks. In der kleinen Schloßkapelle, in der ein Abguß vom Schädel Raffaels pietätvoll aufbewahrt wird, verweilen wir einen Augenblick und betrachten dann die Räume, in denen einst die Gäste Guidobaldos, Giuliano und Lorenzo Medici lebten, die beide Michelangelos Monument unsterblich gemacht hat, — Räume, in denen heute eine hervorragende Gemäldesammlung aufgestellt ist. Glänzende Schöpfungen aus der großen Zeit Urbinos und doch nur bescheidene Reste eines unerhörten Reichtums an Kunstwerken, die im Auftrage Federigos, Guidobaldos und ihrer kunst sinnigen Nachfolger geschaffen wurden.

Schon bei Gelegenheit des verräterischen Überfalles von Urbino durch Cesare Borgia in der Nacht vom 20. zum 21. Juni 1507 wurde das Schloß ausgeplündert. Zwar hatte Cesare seinen Soldaten strengstens verboten Beute zu machen, aber offenbar nur zu dem Zweck, selber ungestört plündern zu können<sup>1)</sup>. Die kriegerischen Ereignisse der nächsten Jahrzehnte und wiederholte Plünderungen trugen das ihrige dazu bei, die aufgespeicherten Kunstschatze zu zerstreuen. Trotzdem schmückten noch 1623 über 1000 Bilder den Palast, darunter weltberühmte Meisterwerke, wie die Madonna des Hauses Orléans und die Madonna Palma und andere Bilder Raffaels, das Martyrium der heiligen Agatha von Sebastiano del Piombo, das Giorgione zugeschriebene Bild des Uguccione della Faggiola, über zwanzig Werke von Tizian und Palma Vecchio, Hauptbilder von Barocci, Tintoretto und Bassano, unzählige Medaillen, Miniaturen, Gemmen, Reliefs und Büsten.

Von allen diesen Kunstschatzen ist fast nichts in Urbino verblieben. Nach dem Tode des letzten Herzogs ging ein Teil durch Erbschaft in den Besitz der Medici über, ein anderer fiel dem päpstlichen Legaten Antonio Barberini in die Hände. Im Jahre 1657 wurde auch die berühmte Bibliothek, die Herzog Francesco Maria II. der Stadt vermacht hatte, nach Rom überführt, wo sie seither zu den kostbarsten Schätzen der Vatikana gehört.

Doch wenden wir uns noch einen kurzen Augenblick zur Glanzperiode von Urbino! Im Jahre 1504 kehrte Urbinos größter Sohn, Raffael, in die Heimat zurück. Auch damals noch war die kleine Stadt am Ufer des Metaurus eine der bedeutendsten Zentren der Kultur 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 im Giardino pensile des Palastes eine Schar erlauchter kirchlicher und weltlicher Würdenträger, Gelehrter, Dichter und Musiker zu versammeln, von denen nur der Kardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena und vor allem der Graf Baldessar Castiglione genannt sei, der diesen Abenden in seinem Buch vom Cortegiano, dem vollendeten Hofmann, ein Denkmal gesetzt hat, das dauernder ist als Erz.

Wir dürfen wohl annehmen, daß auch der junge Raffael an dem eleganten und geistvollen Hofe verkehrte, wo man über die „Doti del perfetto cortegiano“, die Eigenschaften des vollkommenen Höflings und über die „perfetta donna di palazzo“ diskutierte und mit gleichem Scharfsinn auch ernsteren Lebens- und Kulturproblemen nachging. Raffael war damals schon ein Künstler von Ruf und Rang, und sein Vater Giovanni Santi hatte, wie seine Reimchronik und das Festspiel bei der Vermählung Herzog Guidobaldos beweisen, gute Beziehungen zum Hofe unterhalten. Und wenn auch der Brief als akokryph bezeichnet werden muß, in welchem Giovanna Feltria, die Schwester des Herzogs, den jungen Raffael an den Bannerherrn

(1) Auf 150000 Dukaten wird, vielleicht übertrieben, die Beute berechnet, die Cesare Borgia nach Cesena entführte.

von Florenz, Pier Soderini, empfahl, so ist dagegen sicher authentisch jener in der vatikanischen Bibliothek bewahrte Brief Raffaels an seinen Oheim Simone Ciarla in Urbino, in welchem er sich als des Herzogs „anticho servitore e familiare“ bezeichnet hat.

Eine seltsam wehmütige Stimmung überkommt den Besucher des Schlosses, der den hängenden Garten und die Terrasse betritt, die so viel Glanz gesehen haben und nun verödet und verlassen daliegen. Hier in Urbino kann man vielleicht besser und eindringlicher als an irgendeinem anderen Orte Italiens schauen, wie die Menschen der Renaissance sich das Leben gestalteten, wie sie als echte Lebenskünstler durch Wechsel von Genuß und Arbeit, von Einsamkeit bei stillem Lesen alter Schriftsteller bis zu froher Geselligkeit bei klugen Gesprächen und allerlei Kurzweil, bei Ballspiel und Saitenklang sich geistig und körperlich frisch erhielten.

Und nun, nachdem wir den Palast bis zum Giardino pensile durchwandert haben, noch einen letzten Blick auf Urbino und seine Umgebung. Wir durchschreiten das Tor und gehen durch die Contrada Raffaello um die Bastion Pian del Monte herum, bis wir nach wenigen Minuten dem herzoglichen Palast gegenüberstehen. Auf steilem Fels ragt er empor, frei und fast zierlich, und doch feierlich geheimnisvoll, wie umflort von den Schatten einer großen Vergangenheit.

Im Süden das grüne Umbrien und der schneebedeckte Gipfel des Catria, den einst Dante besungen, im Westen und Norden die grauen Felsenstirnen des Nerone, der Pietralata und des Carpegna, im Nordwesten der Monte Titano und San Marino, die kleine Republik, ein Fremdkörper in dem festgliederten Staatswesen des neuen Italien, im Osten Pesaro und das Meer, — das ist Urbino, die Heimat Federigos, Bramantes, Raffaels.

# DIE GROSSE THRONENDE MARIA IM KIRCHENRAUM DES GROSSH. LANDESMUSEUMS ZU DARMSTADT

EIN BEITRAG ZUR KENNTNIS DER OBERBAYERISCHEN HOLZPLASTIK DES 15. JAHRHUNDERTS

Von ERICH GRILL

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel .....

Die Darstellung der Madonna mit dem Kinde hat in Malerei und Plastik seit der frühchristlichen Epoche in ewigem auf und ab alle Rangstufen menschlicher und „göttlicher“ Gesellschaftsordnung durchlaufen. Bald ist Maria die Kaiserin, die in unnahbarer Majestät ob allem Volke thront, bald die antike Göttin, die zur Erde hinabsteigt. Entsprechend dem Wandel der religiösen Auffassung wird sie zur vornehmen Patrizierin, die sich in modische Gewänder hüllt, oder zur einfachen Bauernmagd, deren schlichte Kleidung Armut verrät. Immer aber bleibt sie in erster Linie Mutter. Mag sie den Knaben als jungen Gott oder als Kronprinzen eines irdischen Reiches auf ihrem Arm tragen und dem sich ihr nahenden Gläubigen huldvollst Audienz gewähren — mag sie wehmütig, zukünftige Leiden ahnend, auf ihr Sorgenkind herabblicken und schützend ihre Arme um den Kleinen breiten. Mag sie ihm die Brust reichen, ihn herzen und küssen, oder mit ihm scherzen und spielen, als wollte sie trübe Gedanken verscheuchen.

Die Lehre von der Immakulata, die zugleich Mutter ist, stellte den Künstler vor ein schwieriges Problem. Er mußte ein Wesen schaffen, dessen Körper durch das Gebären deformiert erscheint, dessen Ausdruck aber Unberührtheit kündigt. Je nachdem die eine oder die andere Seite betont wird, gleicht die Madonna einem vollerbühten kräftigen Weibe, oder einem zarten jungen Mädchen.

Bei der Figur der großen thronenden Maria mit Christkind im Darmstädter Museum<sup>1)</sup> sind alle diese Extreme vermieden und die verschiedenen physischen und psychischen Momente gut gegeneinander abgewogen. Weder übertrieben schlank noch zu derb sitzt das anmutige Geschöpf bequem, aber ohne Behäbigkeit, auf einfach profiliertes, lehnenloses Bank, über der ein dickes Polster liegt, das an den freien Enden nach aufwärts schwingt. Die schwere Gewandung steigert noch die lastende Wirkung. Aber der überaus tiefe Faltenwurf mit seinem wechselvollen Spiel von Licht und Schatten, bringt wieder Bewegung in die sonst gar zu beschauliche Ruhe. Unter dem Druck der edelsteinbesetzten gotischen Blätterkrone neigt sich das von dichtem, gewellten Haar umrahmte Haupt Marias ganz leicht auf die Seite. Ihre großen Augen, in denen die Iris nicht angegeben, blicken unter der gewölbten Stirn traumverloren wie in unbestimmte Fernen. Volle runde Backen, fleischige Lider, die schmale Nase, deren Rücken in leiser Biegung nach oben verläuft, und die stark zurückspringende untere Gesichtshälfte ergeben einen halbkindlichen Ausdruck. In feinem Kontraste hierzu erinnert der, das ärmellose Kleid über der Brust anspannende, gewölbte Busen und der unterhalb des Gürtels deutlich sich abzeichnende Leib an die noch nicht lange überstandenen Geburtswehen der jungen Frau. Das mit gerippter Borte versehene Kopftuch ist bis auf die Schultern herabgeglitten. Der kräftige Hals bleibt vorne frei. In der Höhe des Brustbeines

(1) Im Chor des Kirchenraumes 13. — Inv. 1906: 1. — Vgl. „Führer durch Kunst- und Historische Sammlungen“, S. 43. Lindenholz, braun gebeizt, Höhe 1,50 m, Breite 1,01 m. — Siehe Abb. 1.

knüpft eine ovale, broschenartige Schließe den Mantel zusammen, der glatt auf den Schultern ruht, sich in schön geschwungener Linie um die Unterarme windet und von hier langsam herabrieselt. Auf dem rechten Knie sitzt das nackte Christkind und stemmt seine Füßchen gegen den linken Oberschenkel der Mutter, von ihrer Rechten im Rücken unterstützt. Der Knabe greift mit der wagrecht ausgestreckten Linken nach einem Apfel, den Maria vor sich emporhält, und faßt mit der aufwärts nach innen gebogenen rechten Hand ein Vögelchen, das wie spielend in seinen Zeigefinger beißt. Der stramme kleine Kinderkörper ist anatomisch gut durchgearbeitet. Aber er verrät ebensowenig jene Schönheit Raffaelscher Typen, als der nach rechts<sup>1)</sup> gewendete dicke Schädel mit den gleichmäßig nebeneinandergesetzten Haarvoluten<sup>2)</sup>, den scharfen Furchen von Nase zu Mund und dem lebhaft zurücktretenden Kinn.

Die Blickrichtungen von Mutter und Kind gehen aneinander vorbei. Daß aber der Kleine keiner seiner eigenen Bewegungen mit den Augen folgt, liegt wohl an einer nicht ganz korrekten Ergänzung der die Frucht haltenden Hand Marias<sup>3)</sup>.

Die Gruppe stammt aus dem Salzkammergut. Da das Erzbistum Salzburg früher zum bayerischen Kreis gehörte und da sich auch eine enge stilistische Verwandtschaft mit verschiedenen oberbayerischen Bildwerken nachweisen läßt, so ist die Einreihung der Skulptur unter die Plastik dieses Landes berechtigt.

Der Darmstädter Madonna am nächsten steht das Sitzbild eines Apostels (Petrus?) im Münchener Nationalmuseum<sup>4)</sup>. Die Haarbehandlung ähnelt der des beschriebenen Christkinds: in Schnecken endigende Locken unter dem kahlen Scheitel und am Vollbart. Der Kopf mit dem breiten, kräftig geschnittenen Antlitz ist, wie bei der Maria, leicht geneigt. In gleicher Weise liegt das, den Hals freilassende, an der Brust mit einem Monile zusammengehaltene Pluviale über den Schultern glatt auf, staut sich an den Unterarmen und breitet sich über die auswärts gerichteten Kniee. Der um die Hüften geschnallte Riemen, das dadurch verursachte Hervorquellen des Unterleibes, vor allem aber die Art der Faltengebung des schweren Stoffes, dessen Säume sich in Zickzacklinien hinabschlängeln und sich am Boden in Wellen umschlagen, und das unmotiviert sichtbarwerden der spitzen Schuhe, wo man sie gar nicht mehr erwartet, sind so charakteristische Merkmale, daß wohl dieselbe Meisterhand als Schöpfer der Skulptur angesehen werden kann<sup>5)</sup>. — Auf dem Schoß hat der Apostel ein offenes Buch liegen, das er, mit der linken Hand seitlich fassend, vor dem Hinabgleiten bewahrt. Das röhrenförmige Attribut in der

(1) Vom Standpunkte des Beschauers.

(2) Zum Teil mit Bohrlöchern.

(3) Bis über die Handwurzel hinaus neu. (Der Apfel ist alt.) Ergänzt außerdem: die rechte Hand der Madonna, kleine ausgebrochene Stücke des Mantel- und Gewandsaumes, die Spitze des unter ihm hervorsehenden Schuhs und einzelne Blätter der Krone; ferner am Kind: der ausgestreckte linke Unterarm und der Nasengipfel. — Vom Kopf bis zu den Schultern der Maria ist die Gruppe vollrund gearbeitet, während ihr Rücken und die Bank ausgehöhlt sind. Seitlich in beiden Oberarmen befindet sich in gleicher Höhe je eine runde Öffnung, wohl zur Befestigung der Gruppe in einer Nische — vielleicht auch zum Durchstecken eines Querholzes, um die Skulptur bei Prozessionen herumtragen zu können. — Sie war vermutlich früher bemalt, doch ließen sich keine Reste der alten Fassung nachweisen, die über die Art der Farbengebung Aufschluß erteilen könnten.

(4) Siehe Abb. 2. — Lindenholz; Gewandung und Schuhe vergoldet. Höhe 0,77 m, Breite 0,41 m. Vgl. „Kataloge des bayerischen Nationalmuseums“, Bd. VI (1896), Nr. 526; Abb. Tafel IX, Text S. 32. — Über die Herkunft der Skulptur gibt der Katalog keinen Aufschluß.

(5) Die Bildung der weniger feingliederigen, fast etwas plumpen Hände dürfte einen Anhalt für die richtigere Rekonstruktion der Darmstädter Madonna ergeben.

vorgestreckten Rechten ist vermutlich in einen Schlüssel zu ergänzen und rechtefertigt demnach die vorgeschlagene Benennung als „St. Petrus“<sup>1)</sup>.

Der Gesamteindruck der Figur erscheint geschlossener und ruhiger. Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man die Arbeit nach dem Darmstädter Bildwerk ansetzt.

Als vor letzterem entstanden möchte ich eine sogenannte hl. Barbara (?) der Sammlung R. v. Kaufmann in Berlin annehmen<sup>2)</sup>. Auch hier: das breite Sitzen auf einfacher Bank mit Polster, der weite Abstand der stark betonten Kniee, derselbe charakteristische Linienfluß der unter der Brust gegürteten Kleidung und der ihren unteren Rand durchbrechende Fuß. Die kaum merkbare Neigung des Hauptes und die typische Gesichtsbildung vervollständigen die Ähnlichkeit mit der Gruppe in Darmstadt und lassen auch in diesem Falle auf denselben Künstler schließen. Für die Bestimmung als Frühwerk von seiner Hand spricht die befangenere Bildung der Haare, die Art, wie das Kopftuch noch in konventioneller Weise den Nacken umhüllt und das manirierte Aufstoßen der Gewandung am Boden. — Ergänzt sind, außer der Krone, die beiden Hände und das von der Linken gehaltene, auf dem Knie stehende Kirchenmodell, dem die Figur die Bezeichnung als „hl. Barbara“ verdankt. Selbst wenn dieses Attribut ursprünglich vorhanden gewesen wäre, so könnte es sich nicht um eine Darstellung der erwähnten Heiligen<sup>3)</sup>, sondern höchstens um die fürstliche Stifterin irgendeines Gotteshauses handeln. Dazu paßt aber wieder die Kleidung nicht. Setzen wir an Stelle des sicher fälschlich hier postierten Miniaturgebäudes ein Kind auf den Schoß der Frau, so haben wir eine Madonna vor uns. Diese Rekonstruktion hat um so mehr Wahrscheinlichkeit für sich, als damit Aufbau und Bewegung der Figur sehr schön in Einklang steht. Außerdem wäre in der thronenden Maria zu Darmstadt die beste Analogie vorhanden, allerdings gerade im Gegensinne gearbeitet.

Weitere Vorstufen zu dieser und zu der „Madonna der Sammlung Kaufmann“, wie wir die hl. Barbara also wohl mit Recht umtaufen dürfen, repräsentieren drei Skulpturen, die dasselbe Motiv, von einfacherer Formengebung ausgehend, bis zu der vorliegenden reicheren und freieren Gestaltung abwandeln:

1. Die thronende Madonna mit Kind auf dem Hochaltar der Kirche St. Maria zu Halfing (Bezirksamt Rosenheim)<sup>4)</sup>.
2. St. Aegidius in der gleichnamigen Kirche zu Lengmoos (Bezirksamt Wasserburg)<sup>5)</sup>.
3. Maria mit dem Jesuskinde aus der Klosterkirche zu Seeon, jetzt im Nationalmuseum zu München<sup>6)</sup>.

(1) Auch bei diesem Sitzbild ist die Bank rückwärts ausgehöhlt, der Rücken der Figur dagegen vollkommen modelliert.

(2) Sitzbild; Lindenholz um 1440; Höhe 0,85 m; freiplastisch, Rückseite unbearbeitet. Vgl. „Deutsche und niederländische Holzbildwerke im Berliner Privatbesitz“. Herausgegeben von der Kunstgesch. Gesellschaft, Berlin 1904, Nr. 11, Abb. Tafel 6. — Als „Süddeutsch“ bezeichnet; Herkunft nicht angegeben.

(3) Die Attribute der hl. Barbara sind im Mittelalter: ein Turm (nicht Kirche!) oder Kelch, eine Palme oder Pfauenfeder (auch eine Lanze kommt vor). Später werden ihr, als Patronin der Artillerie, Kanonenläufe beigegeben. Cf. Wessely: *Ikongraphie Gottes und der Heiligen*.

(4) Sitzbild; Holz; Anfang des 15. Jahrh. — Neugefaßt. Höhe 0,90 m. Vgl. v. Bezold und Riehl: „Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern“ I, S. 1597, Abb. Tafel 220.

(5) Desgl. I, S. 2014, Abb. Tafel 248. — Bemaltes Sitzbild; Holz; Anfang des 15. Jahrh. Höhe 0,81 m.

(6) Bemaltes Sitzbild aus Lindenholz; um 1433. — Cf. *Bavaria (1860)* I, S. 255. — Sighart: *Gesch. der bild. Künste im Königr. Bayern (1863)*, II 389. — *Katalog des bayer. Nat.-Mus.*, VI Bd., Nr. 493, Abb. Tafel IX, Text S. 29.



Der Mangel an Geschlossenheit, das Vermeiden eines ruhigen Umrisses und die eckige Biegung der Körper verraten das in diesen Figuren sich aussprechende primitivere Stilempfinden. Die Maria von Halfing weist noch gotische Schlantheit auf. Die Neigung von Mutter und Kind nach derselben Richtung ergeben eine unerfreuliche Betonung der einen Seite und eine häßliche Lücke zwischen den beiden Köpfen. Etwas gemäßigt, aber noch nicht vermieden, erscheint dieser Fehler bei der Madonna aus Seeon. Hier haben die Gewandfalten auch schon den weicheren Schwung, den die Halfinger Skulptur teilweise vermissen läßt, der sich aber bei dem St. Aegidius zu Lengmoos bereits vorfindet. Mit dem weiten Auseinanderücken der Kniee und der durch Ausnutzung des vielen Kleiderstoffes erreichten Verbreiterung der Sitzfigur ist der Weg angebahnt, auf dem der Meister der Darmstädter Madonna weiterschreiten konnte. Der Schulzusammenhang erscheint evident, was örtlich auch keine Schwierigkeiten ergibt.

Wie der Künstler selbst wieder vorbildlich wirkt, zeigt eine thronende Maria mit Kind in einer modernen Kapelle im Garten des Kapuzinerklosters der oberbayerischen Bezirkshauptstadt Laufen<sup>1)</sup>. Auffassung und Umriss sind dieselben geblieben. Nur der Stil, wie er im stofflichen Detail zum Ausdruck kommt, hat sich gewandelt. Statt weich und rund, sind die Falten hart und brüchig geworden. Die Anordnung der Gewandung stimmt in großen Zügen noch merkwürdig überein, aber im einzelnen findet sich an Stelle der sanften Wellenlinien ein knitteriges Gewirr, wie es erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts aufkommt.

\* \* \*

Dieser kurze Aus- und Rückblick gestattet eine ungefähre zeitliche Fixierung der thronenden Madonna in Darmstadt. Ihre Entstehung muß zwischen die der Werke aus Seeon und Laufen, also innerhalb der Jahre 1430—1470 fallen; stilistisch steht sie der Seoner Figur näher. Man wird daher die bisherige Datierung: um 1450 als richtig beibehalten können.

Aus der weltfernen „Gottesmutter“, die in orientalischem Glanze und steifer Monumentalität aus altchristlichen Mosaiken, ernst und streng, von der goldflimmernden Apsis sich abhebt und wie eine Vision dunkle Basiliken durchleuchtet, ist ein menschliches Wesen von Fleisch und Blut geworden. Die glitzernde Krone auf dem lockigen Haupt und die kunstvoll gefälte Gewandung sind als einziger Rest der alten Feierlichkeit geblieben. Unter Mantel und Leibrock aber scheint warmes Leben zu pulsieren und in der Brust ein Herz zu schlagen, das die Leiden der Mühseligen und Beladenen versteht und mitempfindet. Diese Verinnerlichung der religiösen Auffassung ist zugleich ein Ausdruck der Selbstbesinnung, die den Wert der einzelnen Persönlichkeit in den Vordergrund drängt und ihre Befreiung von langer körperlicher und geistiger Knechtschaft erstrebt. In der Renaissance hat die neue Weltanschauung ihre ersten Triumphe gefeiert.

Der besondere Reiz der Darmstädter Madonna und der ihr stilistisch verwandten Werke liegt in dem Ringen mit solchen Problemen. Ein gesunder Naturalismus kämpft hier erfolgreich mit verknöchelter Tradition. Konventionell ist noch die frontale Anordnung. Doch schon setzt eine Drehung in den Vertikalebenen ein.

(1) Holz; bemalt; um 1470, wohl von dem ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche, dessen Flügel 1467 gemalt wurden. — Höhe 1 m. — Thron und Fassung modern. Cf. v. Bezold und Riehl: I., S. 2765, Abb. Tafel 281.

Der Aufbau nähert sich der Pyramidenform. — Inhaltlich besteht noch eine Lücke in der Komposition. Mutter und Kind hätten, entweder miteinander, oder beide zu dem Beschauer, in engere Beziehung gesetzt werden müssen. Aber gerade solche kleine Schwächen des biederen oberdeutschen Künstlers sichern seinem Werke eine intimere Wirkung, als die formvollendete Lösung, wie sie ein italienischer Bildhauer derselben Zeit — etwa Donatello in der thronenden Maria mit dem Kinde<sup>1)</sup> auf dem Hochaltar der Kirche S. Antonio zu Padua — zu geben vermag.

(1) 1445—1448. Abb. Schubring, „Klassiker der Kunst“, Bd. XI, S. 99.

## MISZELLEN .....

### EIN UNBEKANNTES BLATT DES MEISTERS DER NÜRNBERGER PASSION.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

Der Meister der Nürnberger Passion, von Max Lehrs nach einer im Germanischen Museum zu Nürnberg sich befindenden Passionsfolge so benannt, wird seinen stilistischen Eigentümlichkeiten nach den oberdeutschen Stechern beigezählt. Er gehört der Richtung des Spielkarten Meisters an und darf vielleicht zu dessen wenigst begabten Schülern gezählt werden. Seine schwächste Seite liegt in der Zeichnung; er führte die Nadel mit harter Hand und vermochte seinen meist recht leblosen Figuren nur selten richtige Proportionen zu geben. Ebenso wenig gelangen ihm für gewöhnlich die perspektivischen Versuche, im allgemeinen wirken die dunkeln Diagonalschraffierungen seiner Schattierungen, die die davorgesetzten hell behandelten Figuren mehr hervortreten lassen sollen, eher störend auf den Gesamteindruck des Bildes. Umgekehrt dürfen wir es aber auch dem Künstler als ein besonderes Verdienst anrechnen, daß er in seinen Kompositionen ziemlich selbständig vorgegangen ist; wenn die Bilder auch keine besondere Originalität aufweisen, so scheint ihr Zeichner doch immerhin in der landläufigen Auffassung seine eigenen Wege gegangen zu sein. Was uns den Meister besonders interessant macht, ist sein bisher noch nicht völlig aufgeklärtes Verhältnis zum Stecher E. S. Auch der Meister der Bandrollen hat nach M. Lehrs die Arbeiten unseres Künstlers gekannt und benutzt.

Im vorliegenden Blatte bringen wir eine für die Beurteilung des Meisters der Nürnberger Passion nicht unwichtige Arbeit, die bisher den Forschern entgangen war. Der Stich befindet sich auf dem Vorblatte eines Inkunabeldruckes der Berner Stadt- und Hochschulbibliothek, ein am 4. Oktober 1483 in Ulm bei Konrad Dinckmut erschienenener „Wurzgarten der Seele“ (Inc. IV. 7 — Cop. 5345 — Proctor 2561). Es hat allen Anschein, daß beim Einbinden dieses ohnedies schon an Holzschnitten reichen Werkes gleichzeitig auch unser Kupferstich beigelegt worden ist. 1564 befand sich das Buch mit dem eingelebten Bilde bereits in Berner Besitz. Das Blatt ist uns in einem ausgezeichneten Abdrucke erhalten geblieben, die Frische der schwarzen, schwach ins Silbergrau spielenden Druckfarbe erhöht die Wirkung des Druckes wesentlich. Als ein seltener Zufall findet sich auch der vollständige Plattenrand noch vor,

die Maße für den Stich mit der Einfassungslinie betragen 14 · 35 : 18 · 35 cm, mit Plattenrand 15 · 6 : 19 · 5 cm. Das Papier trägt kein Wasserzeichen. Die nebenanstehende Wiedergabe des Abdruckes erfolgte in Originalgröße.

Die Darstellung selbst, eine äußerst einfach komponierte Verkündigungsszene, lehnt sich in keiner Weise weder an die uns bekannten Bilder des Meisters E. S., noch an die des Spielkartenmeisters, noch an die des Meisters von 1462 an; sie ist offenbar eigene Komposition unseres Künstlers, der auch hier seinen primitiven Standpunkt mit Nachdruck vertritt. Zeitlich fällt der Stich wohl in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, die stilistischen Merkmale jener Epoche finden sich auf unserem Blatte deutlich vertreten.

Durch eine portalartige Öffnung, von der allerdings nur eine schlanke Säule sichtbar wird, blicken wir in eine enge rechteckige Kammer. Die Rückwand wird durch zwei schmale Fenster, deren Vorhänge zur Seite gezogen sind, hell beleuchtet. Links sitzt Maria mit lang herabwallendem Haare und rundem Scheibennimbus auf reich gepolstertem Schemel. Auf ihrem Schoße hält sie ein frommes Buch, ein zweites liegt neben ihr auf dem einfach gedeckten Tische. Eine mit zierlichen Stäben geschmückte Ruhebank, die quer in den Raum gestellt wurde, soll dem Beschauer durch geschickte Raumverkürzung die wunderbare Szene offenbar intimer vorführen. Maria gegenüber kniet der Engel, mit Rosen bekränzt, den Stab in der Hand. Von rechts schwebt die Taube des heiligen Geistes durch Strahlen zur Jungfrau herab, der himmlische Glanz entspringt einem Wolkenemblem, aus dem der Gottvater selbst in die Kammer herniederschaut. Die Türe steht leicht geöffnet, über ihr auf einem Gestelle ruht der ärmliche Hausrat. Zwischen beiden Personen auf dem platten Boden stellte der Meister in leichter Anordnung einen Blumenkrug, einen Myrtenstock und ein kleines Schatzkästlein.

Die von M. Geisberg mit Recht für unsern Stecher als besonders charakteristisch bezeichnete Schlaffheit und Knochenlosigkeit seiner Figuren tritt wohl auch hier ziemlich deutlich zutage. Besonders in der Faltung der Gewänder fehlt die sonst bei den Zeitgenossen so konsequent durchgeführte Schärfe der Linien, mit seinen dichten feinen Parallelschraffen hat der Meister eben jene weiche Modellierung hervorgerufen, die für seine Eigenheit gerade bestimmend ist. Nichts an Deutlichkeit zu wünschen läßt das Gebärdenpiel des

Sprechenden, hätten die Personen entsprechend der Lebendigkeit ihrer Bewegungen auch den nötigen Ausdruck erhalten, dann würde sicherlich unser Blatt bedeutend an künstlerischem Werte gewinnen. Statt dessen treffen wir denselben geistlosen Ausdruck, die nämlichen spitzovalen Gesichtsbildungen, die sich z. B. auch im Bilde der Geburt Christi vom gleichen Künstler wiederfinden (Lehrs Taf. 26, Nr. 73). Auch in der Anbetung der heiligen drei Könige, die nach Geisbergs Ausführungen wohl ebenfalls dem Meister der Nürnberger Passion zugeschrieben werden müssen, scheinen sich Anhaltspunkte für einen derartigen Vergleich zu finden (Geisberg Taf. 17).

Alle Ähnlichkeiten zusammengefaßt stehen wir nicht an unser Blatt als eine weitere Folge einer Serie von neutestamentlichen Darstellungen des genannten Künstlers anzusehen. Zu dieser Ansicht berechtigen uns nicht nur stilkritische Momente, sondern auch ein gewisser äußerlicher Zusammenhang, jedenfalls ist es auffallend, wie die Maße der beiden erstgenannten Blätter miteinander übereinstimmen. Ein näherer Vergleich mit dem auf der Stadtbibliothek zu Breslau sich befindenden Weihnachtsbilde (Cod. 304) und der Anbetung des kgl. Kupperstichkabinetts zu Dresden dürfen vielleicht noch weitere Gründe zu dieser Annahme bringen.

C. Benziger.

## REZENSIONEN

**RUDOLF OLDENBOURG, Thomas de Keyzers Tätigkeit als Maler. Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann. 1911.**

Das schon durch seinen geschmackvollen Einband und Druck zum Lesen einladende Buch füllt eine Lücke aus, indem es nicht nur die bisherigen Resultate der Forschung zusammenfaßt und den ganzen Stoff: Biographisches, Bildergeschichtliches und Stilritisches, zu einem Ganzen verarbeitet, sondern auch dadurch, daß es in selbständiger Weise die Entwicklung des Malers darstellt. Kurz, diese erste umfassende Biographie de Keyzers ist zu gleicher Zeit eine erfreuliche zu nennen.

In der Einleitung weist der Verfasser darauf hin, daß Thoré im Jahre 1858 zuerst de Keyzers Wert neu entdeckte. Dann hat Six von dem de Keyser-Konglomerat den Künstler Nicolaes Elias losgelöst (1886), aber weiter hatte bis jetzt, „abgesehen von einzelnen verstreuten Notizen, das Werk de Keyzers keine kritische Sichtung mehr erfahren und deshalb muß die Forschung neben der Klarstellung seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung vor allem seine Eigenart den Zeitgenossen derart begrenzen, daß den zahlreichen willkürlichen Zuschreibungen ein festes Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit entgegengesetzt wird“.

Dies Bestreben hat Dr. Oldenbourg in seiner Arbeit konsequent durchgeführt. Er hat nicht durch gewagte Hypothesen und weiterschütternde Zuschreibungen zu imponieren versucht, sondern in Ruhe, feinsinnig kritisch, so viel als möglich ge-

sichtet. Was ihm irgendwie zweifelhaft vorkam, hat er nicht mit in den Katalog aufgenommen, und so fehlen z. B. das Amsterdamer Familienbild mit dem Wagen (Reichsmuseum Nr. 1348), das Berliner Gruppenbild (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 750), die vielumstrittenen Trikraspieler (siehe die Begründung des nicht Aufnehmens bei Oldenbourg S. 36), und noch andere Bilder. Vielleicht wäre es bei dieser Strenge auch besser gewesen, Bilder fortzulassen, deren Zuschreibung als unsicher angegeben ist (Nr. 17, 101 usw.) oder sich nicht mehr nachprüfen läßt, weil sie verschollen sind (Nr. 26, 31, 60, 61 usw.). Es hätte dann nach dem Katalog der unzweifelhaften Bilder ein Katalog der möglicherweise echten folgen können und etwa noch ein dritter von jenen nicht wenigen, welche noch von Kennern (in einigen Fällen sogar von Spezialforschern ersten Ranges) für Arbeiten de Keyzers gehalten, aber vom Verfasser angezweifelt werden. Zwar finden wir dies teilweise im Text des Buches ausführlich besprochen; aber wenn man vor einem Fall steht, in dem man schnell wissen will, ob Oldenbourg sich näher ausspricht über die Zuschreibung eines bestimmten, wenn auch nur sogenannten de Keyzers, ist es nicht immer möglich, gleich Auskunft zu erhalten. So wäre es auch besser gewesen, im Katalog bei den Bildern, über die im Text gesprochen wird, die Textseite zu erwähnen. Endlich wäre noch — was die Technik des Katalogmachens betrifft — zu bemerken, daß die Angabe des Abbildungsmaterials vollständiger hätte sein können. Es brauchen ja nicht bei jedem Bild alle Abbildungen genannt zu werden; aber wenn ein Gemälde abgebildet ist, soll wenigstens eine Abbildung genannt werden, zu-

mal es ja in zweifelhaften Fällen (wie z. B. bei Nr. 17)<sup>1)</sup> wichtig ist, zu wissen, ob und wo eine Reproduktion zu finden ist. Dasselbe ist der Fall bei den Sixschen Bildnissen (Nr. 19 u. 20), von denen gesagt wird, daß sie der Sammlung Beels van Heemstede entstammen, ohne daß jedoch von einer Auktion Beels van Heemstede gesprochen wird. So ist es für Jemanden, der diese Bilder nicht selbst gesehen hat, fast unmöglich, die Ausführungen im Text S. 28 zu verfolgen, während das doch eher möglich ist für den, der weiß, daß die Bilder im Auktionskatalog (Amsterdam im Juli 1903) reproduziert sind. Bei Bildern in entlegenen Sammlungen ist Angabe der Abbildungen auch sehr erwünscht. Verfasser führt zwar von den Bildern in Aix (Nr. 1 und 2) die Abbildungen an, erwähnt dagegen bei dem Troppauschen Bild nicht die Reproduktion im Müllerschen Auktionskatalog, Amsterdam, 14. November 1905; wie ja auch aus seiner Notiz bei der betr. Nummer nicht hervorgeht, daß das Bild dort verkauft wurde. Aber dies sind technische Kleinigkeiten, welche der Bedeutung des Ganzen nicht besonders schaden, da ja die Hauptbedeutung eines Katalogs darin liegt, daß er so vollständig als möglich alle echten Bilder eines Meisters zusammen bringt. Soweit ich dieses habe kontrollieren können (wegen der allzu knappen Herkunftsangabe<sup>2)</sup> der Bilder kann man manche Namen von früheren Eigentümern nicht im Register finden und muß man alle Beschreibungen durchlesen), fehlt nichts Wesentliches. Nur das sicher echte männliche Brustbild der Auktion Müller, Amsterdam, 22. Nov. 1910, habe ich nicht erwähnt gefunden. Also, Oldenbourgs Arbeit ist wohl fast der vollständigste Katalog von de Keyzers Oeuvre, den man sich denken kann und somit eine Arbeit, für die wir dem Verfasser aufrichtigsten Dank schulden. Noch bis zum letzten Moment vor der Drucklegung war er offenbar eifrigst bemüht, etwaige Lücken auszufüllen, und mit Recht hat er bei dem Porgésschen Bild Nr. 119 nach Lilienfelds Angaben die Möglichkeit einer Fälschung erwähnt. Das Bild ist allerdings eine Fälschung, und zwar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das

Kind ist kopiert nach einem G. Flinck im Mauritshuis im Haag.

Der Katalog scheint mir, wie oben gesagt, als kritische Arbeit gut gelungen. Soweit ich die als echt angeführten Bilder kenne, wüßte ich keines, bei dem ich anderer Meinung wäre als der Verfasser.

Der Text ist sehr angenehm geschrieben und obendrein klar in seiner Kürze. Erst eine kurze Biographie, genügend für den Zweck und möglichst frei von allem Hypothetischen und Anekdotischen. Dann folgt ein Kapitel über de Keyzers Wirksamkeit vor Rembrandts Auftreten in Amsterdam. Erst werden die Regentenstücke von 1619 und 1627 besprochen. Knapp faßt der Verfasser die Resultate zusammen, zu denen Riegl in seinem bekannten „Gruppenporträt“ für de Keyzers Entwicklung kam. Mit Recht weist er darauf hin, daß es sehr wahrscheinlich ist, daß Ketel de Keyzers Lehrer war, und es will mir scheinen, daß auch der Halsche Einfluß auf de Keyzers Entwicklung, den Dr. Oldenbourg betont, in der vom Verfasser beschriebenen Weise wirklich anzunehmen ist. Die Beschreibung der Einzel- und Familienbildnisse, welche den zweiten Absatz dieses Kapitels bildet, läßt uns des Künstlers Entwicklung in jener Zeit deutlich verfolgen. Das auf S. 19 erwähnte interessante, 1619 datierte männliche Bildnis bei Hirsch in New York bedeutet eine schöne Bereicherung unserer Kenntnis von de Keyzers Frühzeit. Es kommt mir nicht unmöglich vor, daß es ein Selbstbildnis ist. Jedenfalls hat das Bild Ähnlichkeit mit dem von des Künstlers Vater (vgl. Abb. II mit Abb. III).

Das dritte Kapitel behandelt die Schützenstücke von 1632 und 1633; das vierte ist de Keyzers Weiterentwicklung unter Rembrandts Einfluß gewidmet: erst der Zeit bis 1640, als er sich wieder der Bildhauerei widmete; dann den vereinzeltten Werken aus der Zeit seiner kaufmännischen Tätigkeit und seiner letzten Schaffensperiode. Auch hier, wie in den vorigen Kapiteln, verfolgt Verfasser gleichzeitig mit einer feinsinnigen Besprechung der einzelnen Bilder die Entwicklung des Malers. Dr. Oldenbourg hat den künstlerischen Geist dieses kräftigen, in seiner Art großen Meisters klar darzustellen gewußt und ihn uns in objektivster Weise vorgeführt als eine jener hochkünstlerischen Naturen, deren Schaffen zu überblicken jedem Kunstfreunde Genuß bereitet. Möge das Buch Anerkennung finden und möge diese den Verfasser zu weiteren Arbeiten in dieser Richtung ermutigen. Namentlich der vlämische Einfluß auf de Keyser könnte noch näher untersucht werden.

(1) Versteigerung J. Monchen, Amsterdam 30. April 1907. Porträt eines Mannes. „Bestimmung unsicher.“ Ich halte das Bild, obwohl es etwas J. de Bray-artiges hat, für echt.

(2) Um das 1903 von Dowdeswell im Haag ausgestellte Bildnis zurückzufinden mußte ich, weil Dowdeswell in der Herkunftsangabe und also auch im Register fehlt, erst im damaligen Ausstellungskatalog nachschlagen, fand dort die Datierung 1631 und fand dann, mit Hilfe von Oldenbourgs chronologischer Tabelle, daß das Bild die Nr. 116 von Oldenbourg ist und daß es 1910 bei Kleinberger war.

Die Anklänge sind stärker als man denkt und die Bemerkungen, welche der Verfasser gelegentlich darüber macht (S. 23, 38, 40, 55 usw.), lassen uns wünschen, daß er sich dieser Frage annehmen und, vom Speziellen ins Allgemeine übergreifend versuchen möge, den vlämischen Einfluß auf die damalige holländische Malerei in einer besonderen Publikation klarzulegen. Vor etwa einem Jahr sah ich im Burlington Club in London<sup>1)</sup> einen kleinen hl. Sebastian, ganz in der Art van Dycks, flott und pastos gemalt und wunderbar durchscheinend im Ton. Das Bild war von de Keyser bezeichnet und unzweifelhaft echt. Mehr noch als die Venus und Adonis der Sammlung Ekman (Oldenbourg Nr. 56) war es ein Beweis, daß de Keyser sich eine Zeitlang so sehr für flandrischen „Schwung“ interessiert hat, daß er sich, wenn auch vielleicht nur nebenbei, der Nachahmung eines Meisters wie van Dyck ergehen konnte.

W. Martin.

### OSCAR LEVERTIN, Jacques Callot. Eine Studie. Minden i. W., Verlagsbuchhandlung von J. C. C. Bruns. 1911.

Als der schwedische Dichter und Gelehrte Oscar Levertin 1906 an einem Septembertag so bitter unerwartet und schnell von seiner leidenschaftlich geliebten Arbeit, die von einer wirklichen und tiefen Bedeutung für Schwedens geistige Kultur war, fortgerissen wurde, ging vieles verloren außer der selten warmen, guten und genialen Persönlichkeit, welche immer unersetzlich bleibt.

Das groß angelegte und lange Zeit mit äußerster Sorge vorbereitete Werk über Linné, womit Levertin eben damals unter starker Inspiration und mit glühendem Eifer beschäftigt war, blieb nur ein Totse, aber ein solcher von seltener und eigentümlicher Schönheit. Ein Werk über die Kunstgeschichte Schwedens im 18. Jahrhundert, welches zu schreiben er alle Vorbedingungen hatte und das er auch geplant haben soll, blieb bei dem Gedanken stehen. Callot, der merkwürdige und geistreiche französische Künstler des 17. Jahrhunderts, dessen graphische Blätter von gewöhnlich lilliputischem Format ein scharfes Falkenauge und ein wohlberechnendes Kompositionsvermögen verraten, hatte er zum Gegenstand einer ganzen Monographie, welche u. a. neugefundene biographische Notizen mitteilen sollte, zu machen gedacht. Die Monographie kam niemals

(1) Das Bild war von einem der Mitglieder in einem der Lesezimmer ausgestellt.

zustande. Drei Jahre vor seinem Tode ließ Levertin seinen merkwürdigen großen Callot-Essay in der schwedischen Zeitschrift Ord och Bild (Wort und Bild) erscheinen und damit gab er der schwedischen Kunstliteratur einen Essay von allerhöchstem Rang, ausgezeichnet ebensowohl durch eine außerordentlich vielseitige, aber niemals schwere Gelehrsamkeit als durch echt Levertinsche Vereinigung von Schärfe und Geist in der Auffassung.

Dieser Callot-Essay, welcher 1911 in Schweden als der 22. Teil von Levertins gesammelten Schriften erschien, ist in demselben Jahr in einer ganz vortrefflichen Übersetzung des Fräulein Marie Franzos von einem deutschen Verlage herausgegeben worden. So wie in der schwedischen Auflage ist auch in der deutschen dem Essay die Untersuchung beigegeben, welche Levertin in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrg. 1903—1904, veröffentlichte über das sogenannte Callotsche Skizzenbuch in der Albertina, das in der Tat, wie der Verfasser überzeugend darlegt, von Stefano della Bella herrührt. Dieselben Illustrationen wie in der schwedischen Ausgabe begleiten den Text der deutschen Edition, nur mit Ausnahme der Bilder, welche die Untersuchung über das Skizzenbuch illustrierten.

Der kunsthistorische Teil von Levertins Schaffen gehört, obwohl vielleicht nicht so allgemein bekannt wie seine Dichtungen und literar-historischen Arbeiten, zum hervorragendsten und gediegensten, was Schweden auf diesem Gebiete besitzt. Schon von Kindheit an durch seinen Vater, der Kunsthändler in Stockholm war, in die Welt der Kunst eingeführt und mit graphischen Blättern sowie mit Malereien, Skulpturen und Miniaturen vertraut, bekam er frühzeitig den feinen Blick des Kenners für rein künstlerische Qualitäten, und da hierzu sich später eine ungewöhnlich gründliche literarische und kulturhistorische Belesenheit gesellte, ist es kein Wunder, daß die kunsthistorischen Arbeiten Levertins einen ganz eigenen und fesselnden Reichtum von Gesichtspunkten aufweisen.

Das umfangreichste von diesen Werken Levertins ist die 1899 veröffentlichte Monographie über Niklas Lafrensen d. J., den schwedischen Miniaturmaler, welcher in dem Frankreich des 18. Jahrhunderts naturalisiert, unter dem Namen Lavreince eine große Berühmtheit besonders als Bildnis- und Interieurmaler des ancien régime erwarb. Es ist ein außerordentlich inhaltreiches Buch, gegründet auf Untersuchungen erster Hand sowohl in schwedischen wie ausländischen Samm-

lungen und Archiven über die ganze schwedische Malerei des 18. Jahrhunderts, die so stark von Frankreich beeinflusst wurde.

Als eine Frucht dieser großen Monographie, die eine wahre Goldgrube von neuem Material bloßlegt, kann man gewissermaßen die beiden mehr populär gehaltenen Bücher über Alexander Roslin und Gustav Lundberg (1901 und 1905) betrachten, welche zwei andere in Frankreich ansässige und berühmte schwedische Bildnismaler desselben Jahrhunderts behandeln, und die beide mit der künstlerischen Phantasie und dem daraus hervorgehenden bewunderungswürdig lebendigen und anschaulichen Stil geschrieben sind, die auch die gelehrten Aufsätze Oscar Levertins wahrhaft populär machten.

Danach folgte 1903 in *Nordisk Tidskrift* die gründliche, an kulturhistorischen Zügen reiche Untersuchung über schwedische und französische Medaillenkunst des 17. Jahrhunderts, eine Schrift, bei der die relative Trockenheit und Zerstretheit des Materials einigermaßen die Darstellung des Verfassers angesteckt zu haben scheint, obwohl auch sie durch viele feine und geistvolle Beobachtungen erkennen läßt, wes Geistes Kind sie ist.

Gleichwie aber in der schwedischen Literaturgeschichte Levertin seine größte Meisterschaft auf dem Gebiete des Essays zeigt, wo seine glänzende Doppelbegabung als Dichter und Gelehrter sich in der harmonischsten Weise zur Geltung bringen konnte, so gibt er nach meiner Meinung seinen eigensten, unersetzlichsten Einschlag in Schwedens Kunstgeschichte auch als Essayist. Das geschieht vor allem durch die jetzt ins Deutsche übersetzte Callot-Studie und auch durch die 1905 in der Festschrift für Schwedens hervorragenden Literaturhistoriker, seinen Freund Henrik Schück (Professor in Upsala) zu dessen fünfzigjährigem Geburtstag gedruckten Aufsatz *Die Kunstlehre des französischen Klassizismus*. Diese ziemlich kurzgefaßte Schrift, hinter der, wie das beigefügte imponierende Literaturverzeichnis beweist, doch das Studium zahlreicher dickleibiger Bände liegt, hebt in einer meisterhaft konzentrierten Weise die leitenden Prinzipien hervor, welche der ganzen klassischen Malerei Frankreichs zugrunde liegen, von Poussin bis Philippe de Champaigne und Lebrun, so wie sie in den auf Geheiß des energischen Ministers Colbert zustande gekommenen „Konferenzen“ oder Diskussionen in der Akademie, besonders in der Zeit 1667—82, zum Ausdruck kamen und die mit der ganzen Richtung der französischen Kultur so-

wohl des Staatslebens wie der Literatur des „Grand Siècle“ in intimstem Zusammenhange stehen. Die Beziehungen der schließlich verhängnisvollen Richtung der Malerei des Verstandesmäßigen, Abstrakten und Typischen zu der Philosophie Descartes' und den Dramen Corneilles ist geistreich gesehen und dargelegt. Besonders den Einfluß Corneilles spürt Levertin bei den Künstlern und gibt ihm vortrefflich in diesen Worten Ausdruck:

„Das Theater wurde, eigentümlich genug, die Welt, wo zuerst die Herrschaft des Intellektualismus und der Ordnung triumphierte. Die Künstler in der Maler- und Bildhauer-Akademie weisen auch oft auf die Einheitsgesetze hin — besonders im Vergleich mit den Prinzipien der Komposition. Wenn sie davon sprechen, daß ein Ausdruck oder eine Gebärde ‚une belle âme‘ bezeichnen, sind es die Alexandriner Corneilles, die in ihrer Erinnerung nachklingen, und von seinen Schauspielen haben sie auch jenes bis zum Spitzfindigen gesteigerte Interesse, moralpsychologische Zustände zu illustrieren, entliehen, das sie bei dem großen Geistesverwandten und Landsmann Corneilles, dem Meister der französischen Kunst, Poussin wiederfanden.“

Am bedeutendsten aber scheint mir Oscar Levertin als kunstwissenschaftlicher Essayist in seinem Callot-Aufsatz. Nach einer Übersicht von Callots Leben und Werk, eingeleitet durch ein interessantes Zitat aus einem früheren Callot-Bewunderer, dem bekannten genialischen Spukgeschichtenerzähler E. T. A. Hoffmann, welcher seine 1814 ausgegebenen „Phantasiestücke“ „in Callots Manier“ geschrieben nennt, folgt die prägnante Charakteristik von Callots Kunst und deren Einfügung in die ganze geistige Atmosphäre des Zeitalters. Diese Charakteristik ist in fünf ziemlich kurze Kapitel gepreßt mit den Überschriften: Das Spiel der Proportionen, Callot als Schöpfer im unendlich Kleinen, Callot als Schilderer der Masse, Callot als Schilderer des Krieges und Die Philosophie des Mikrokosmos. Begegnet einem nicht hier auf jeder Seite der Beweis dafür, was es bedeutet, auch für einen Kunstschriftsteller, eine weite und solide Bildung zu besitzen und, noch mehr, einen Scharfblick, welcher das scheinbar weit geschiedene findet und zusammenfaßt, eine Phantasie, die das Gefundene und Zusammengefaßte lebendig macht und zu einem künstlerischen Ganzen sammelt! Um nur ein Beispiel anzuführen, wie fein ist es, wenn Levertin von einer der letzten Radierungen Callots spricht, der Truppenrevue, wo ein ganzes Heer in Illi-puta-

nischem Format vor einem Feldherrn auf seinem Rosse defiliert, eine Vordergrundfigur, die, kaum drei Zoll hoch, riesenhaft wirkt im Verhältnis zu seinen Soldaten, sagt, daß der Feldherr seinen kleinen Soldaten gegenüber die ausdrucksvolle Anrede gebrauchen könnte, die die Riesen der Volkssage in Callots eigener Heimat, Lothringen, an die Menschenpygmäen zu richten pflegten: „Ombres de mes moustaches et poussière de mes mains“!

Hier ist es, wie so oft in Levertins Werken über Kunst, der gelehrte Literaturkenner, welcher einen glücklichen und die Situation beleuchtenden Fund gemacht hat. Er übersieht dabei aber keineswegs die rein künstlerischen Gesichtspunkte. Treffend hebt er z. B. die intime Verwandtschaft in Aufstellung, Architekturbehandlung und Raumgestaltung zwischen den kleinen Radierungen Callots und den Riesengemälden der italienischen Spätrenaissance und des Barocks hervor mit ihren „immer wachsenden, im tiefsten Grunde pantheistischen und schwermütigen Gefühl für die Poesie des Terrains, der Landschaft, der atmosphärischen Verhältnisse und für die Höheit der großen Raumeinfassungen, für all das Umgebende und Dauernde, gegen das das Menschenleben klein, verschwindend und vergänglich erscheint“. Feinsinnig macht Levertin auch darauf aufmerksam, wie bei Callot, den er „den ersten bewußten Porträtisten der Menge“ nennt, es die Menge ist, welche der Held der Handlung wird, die Menge, welche Levertin mit dem Stolz und der bitteren Ironie des Geistesaristokraten in den dies Kapitel einleitenden Zellen charakterisiert, als „den ewigen und namenlosen Chor der Geschichte, derselbe im ersten Akt wie, im fünften, der alle Ideen an den Schandpfahl und alle Helden ins Grab bringt, in einer Stunde das Werk von Jahrhunderten stürzend und — in einer Viertelstunde von einem Regenguß zerstreut“.

Am glänzendsten kommen aber die Eigenschaften Levertins als geistvoller Essayist zum Ausdruck in dem Schlußkapitel des Callotbüchleins „Die Philosophie des Mikrokosmos“, eingeleitet von einem langen und merkwürdigen Zitat von einem der Lieblinge des Verfassers, dem Einsiedler in Port Royal, Pascal. Es ist vor allem in diesem Kapitel die Einsetzung von Callot und seiner Kunst in das ganze geistige Milieu der Zeit behandelt, und mit der sichersten Kenntnis und Kunst zeigt der Verfasser, wie die Welt „im unendlich Kleinen“, welche sich in Callots Radierungen mit so wunderbarer Schärfe und so intensivem Leben offenbart, keine isolierte Er-

scheinung ist, sondern ihre Seitenstücke und Parallelen ringsum in der Zeit hat, in den metaphysischen Träumereien Pascals und anderer, in dem durch Galileis Konstruktion vom Teleskop und Mikroskop aufflammenden Interesse für verkleinernde und vergrößernde Linsen, und außerdem in dem ganzen exakten und präzisen wissenschaftlichen Geist, der dem großen italienischen Gelehrten eigen war und der Callot in Florenz am dortigen Hofe begegnete, der ihn während mehrerer Jahre in seine Dienste nahm. „Callots kleine Radierungen“, so faßt Levertin das Resultat seiner Untersuchungen zusammen, „geben unbewußt jener Weltanschauung Ausdruck, die die erste große Epoche der Naturwissenschaften in der modernen Zeit mit allen Konsequenzen der Kopernikanischen Wahrheiten ausbildete, als man die Erde zum erstenmal als einen verschwindend kleinen Ball im Universum dachte und ihre Menschen als noch mehr verschwindende flüchtige Wesen . . . In jedem Falle teilt eine so systematische Weltverkleinerung, eine so energische Reduktion alles Menschlichen, wie sie Callots Arbeiten charakterisiert, den Eindruck einer naturwissenschaftlich-objektiven und resigniert ironischen Auffassung des Menschen und seines Daseins. Es ist als lese man in diesen wunderbaren kleinen Bildern zum erstenmal in der Geschichte der Kunst jene letzte Weisheit der Weltanschauung: Memento parvitas, ihr menschlichen Kämpfer und Komödianten! Euer Lebenskampf ist der der Blattläuse, eure Dramen sind die der Ameisen, eure Feste der Tanz der Staubchen in dem erlöschenden Sonnenstrahl.“

Wie oft habe ich beim Durchlesen des glänzenden Callot-Essay meines Landsmannes gedacht: der sollte in eine der großen Kultursprachen übersetzt werden! Jetzt ist es geschehen und mit einer so großen Geschicklichkeit, einem so feinfühlenden Einleben in den Geist des Originals, daß die deutsche Übertragung trotz der gewiß bedeutenden sprachlichen Schwierigkeiten, die das Werk eines so ausgesuchten Sprachkünstlers und Dichters geboten haben muß, sich ganz wie ein Original lesen läßt. Soll das Büchlein in seiner schwarzen Tracht, so einfach und vornehm, unbemerkt in der großen Flut des deutschen Büchermarktes versinken? Ich kann das nicht glauben. Es ist eben ein Buch für den großen feingebildeten Teil des deutschen Publikums, und ich bin überzeugt, daß es nicht verfehlen wird, einen starken und bedeutenden Eindruck auch auf ein fremdes Publikum zu machen. John Kruse.



**VITTORIO MALAMANI, Canova. Mailand, Hoepli, o. J. (1911).**

Der als Canovaforscher rühmlichst bekannte Verfasser gibt hier eine erschöpfende Biographie seines Helden in Folio. Man müßte Italiener oder wenigstens Romane sein, um die Freude und den Enthusiasmus mitsuempfinden, die diesem späten Herold des Canovaschen Ruhmes die Feder geführt haben. Denn über 350 Seiten größten Formates rein-biographischer Lektüre hätte ein deutscher Leser vielleicht noch vor hundert Jahren für Canova aufgewendet; heute kann das, den pflichtbewußten Referenten natürlich ausgenommen, niemand mehr. Das kurze Schlußkapitel aber, das nach einigen schwachen Ansätzen zu einer künstlerischen Würdigung der Werke sich in einer temperamentvollen Attacke gegen Thorwaldsen und die bösen Archaeologen ergeht, die durch ihre Nörgeleien den Ruhm des *divino maestro* verdunkelt hätten, würde vielleicht vom Publikum des Jahres 1811 ernst genommen worden sein — in unsern Tagen mutet es uns an wie eine Stimme aus dem Grabe. Für uns ist und bleibt der Klassizismus der beiden großen Antipoden für immer ein geschlossenes Kapitel der Kunstgeschichte. Weder für die Erkenntnis der Antike, die sie beide mißverstanden, noch für die schöpferische Kunst der Zukunft können sie — trotz Julius Langes Prophezeiung einer Thorwaldsen-Renaissance — je wieder lebendig werden, eine so hohe Position sie auch jederzeit in der allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte Europas behaupten werden. Die (einseitigen noch ungelöste) Aufgabe der eigentlichen kunstgeschichtlichen Forschung aber wird es sein, die psychologischen und formalen Wurzeln bloßzulegen, aus denen die so heterogenen Stile der beiden Meister erwachsen, eine Arbeit, deren Fundamente, soweit sie Thorwaldsen betreffen, schon durch Julius Lange gelegt worden sind. Für Canova dasselbe zu leisten, wäre die Aufgabe Malamania gewesen. Er ist sie uns völlig schuldig geblieben, ja hat nicht einmal den Versuch gemacht, den künstlerischen Entwicklungsprozeß innerhalb des Canovaschen Lebenswerkes selbst aufzuzeigen. So kann es denn nicht wundernehmen, wenn in dem sonst überreich illustrierten Werke stilgeschichtlich so wichtige Arbeiten wie die zweite Redaktion der (liegenden) Amor-Psyche-Gruppe in Petersburg oder ein für die Unterjochung gesunder naturalistischer Triebe durch die tyrannisch typisierende Doktrin des Klassizismus so beredter Zeuge wie der erste Entwurf zur Pauline Borghese (gleichfalls in Petersburg) fehlen. Wie wenig überhaupt der Verfasser für den kunstkritischen

Teil seiner Arbeit vorbereitet war, geht am deutlichsten aus der von ihm aufgestellten Parallele zwischen der Caritas des alten Bernini in Neapel und der des Lorenzo Bartolini im Pietà hervor, die er statt zu einer (bei diesem Objekt außerordentlich dankbaren) Demonstration der fundamentalen Gegensätzlichkeit barocker und klassizistischer Stilprinzipien, zu der ganz verfehlten „Constatirung“ eine Entlehnung des Motivs durch den jüngeren Künstler benutzte. Wenigstens soweit hätte doch der Verfasser über die allgemeinen Kunstanschauungen jener Tage orientiert sein müssen, um zu wissen, daß ein Klassizist im Beginn des 19. Jahrhunderts sich lieber entliebt haben würde, als daß er eine Arbeit des verruchten Bernini (oder auch nur seines Vaters) sich zum Vorbild genommen hätte.

Dennoch verschiebt sich der Wert des Malamania'schen Buches sofort, sobald man es ohne die kunstkritische Brille und mit italienischen Augen anzusehen sich bemüht. Denn sowenig man je einen gebildeten Franzosen unserer Tage wird zwingen können, seinen Victor Hugo oder Gounod zu verachten und den zweiten Teil Faust oder den Tristan zu verstehen, ebensowenig wird man je einem Italiener, der den Bramante summend die Treppe der Peterskirche herabsteigt, den schon tausendmal ausgekosteten Genuß an dem wenigsten Gemälde des Rezzonico-Grabmals vergällen können. Dem Romanen ist nun einmal die schmelzende Kastilene und das hallende Pathos der Rede oder des Gestus vollgültige Kunst, und jede, noch so „überzeugte“ zisalpine Fachkritik muß diese unübersteiglichen Schranken des gegenseitigen Verständnisses in Betracht ziehen, wenn sie nicht „jenseits“ als einseitig und ungerecht angesehen werden soll. Diese Vita des noch heute populärsten italienischen Bildhauers der Neuzeit wird trotz ihrer wissenschaftlichen Mängel ihres Helden wegen viel gelesen werden. Der Mensch Canova, eine der sympathischsten Erscheinungen der gesamten Kunstgeschichte konnte sich keinen bereedteren Apostel im 20. Jahrhundert wünschen.

Auf Grund der älteren umfangreichen Literatur, namentlich der großen Viten von Missirini und Quatremère de Quincy wird der Lebenslauf dieses Lieblings der Götter und Menschen bis in die kleinsten Ereignisse des Tages hinein verfolgt. Das Buch liest sich, ohne unkritisch zu sein, wie ein Roman. Den wertvollsten Beitrag dazu hat allerdings Canova selbst geliefert. Das ist sein, hier zum erstenmal von dem eigenmächtigen Entstellungen Missirinis gestaubtes Tagebuch über seine Gespräche mit Napoleon.

In dieser Vollständigkeit und Zuverlässigkeit des biographischen und Datenmaterials, die u. a. die Tatsache aufdeckt, daß die Amor-Psyche-Gruppe der Villa Carlotta keine Originalarbeit Canovas, sondern nur eine Kopie von der Hand seines Gehilfen Tadolini ist, besteht der Wert des umfangreichen Buches, das somit als gut geschriebene und vor allem prachtvoll illustrierte Vita des Canova auch den nordischen Kunstbarbaren willkommen sein wird.

Edmund Hildebrandt.

**HANS KLAIBER, Der Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Böblinger.** Beiheft 4 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur. Heidelberg, Winter. 1911.

Die Literatur zur Geschichte der württembergischen Baukunst verfügt, hauptsächlich dank den Forschungen von Hasler und Klemm, über ein so reiches Urkundenmaterial, wie die Kunstgeschichte kaum eines anderen deutschen Landes. Um so empfindlicher macht der Mangel an kunstwissenschaftlichen, nicht von den Künstlerpersönlichkeiten, sondern von der Betrachtung der Werke ausgehenden Studien sich fühlbar.

Die Darstellung der Gesamtentwicklung der schwäbischen Baukunst des 15. Jahrhunderts, möglichst nach systematischen Gesichtspunkten und unter Zurückstellung des so gut erforschten biographischen Materials, wäre eine äußerst dankbare und notwendige Aufgabe. Sie ist bis heute noch nicht gelöst. Aber einen wertvollen Beitrag dazu liefert, soweit das der nun einmal enge Rahmen einer Biographie gestattet, die gründliche Studie von Hans Klaiber über Matthäus, den wichtigsten Meister aus der Familie Böblinger. Das Thema war gewiß nicht sehr lockend. Einerseits sind die Schöpfungen des Matthäus bekannt; Klaiber hat ihre Zahl nicht durch bedeutende Funde vermehren können. Andererseits ist die Tätigkeit des Meisters so beschaffen, daß es nicht leicht fällt, im Werke dieses Einzelnen die in der gesamten Architektur der Zeit unverkennbare Entwicklung nachzuweisen. Um so rühmenswürdiger bleibt die Sorgfalt der Kleinarbeit. Klaiber hat im einzelnen eine Menge neuer Urkunden aufgespürt, neuer Tatsachen ans Licht gezogen, und vor allem, er gibt zum erstenmal ausreichende Analysen der Werke des Matthäus.

Der von Friedrich Schmidt aufgestellten Behauptung, Böblinger habe als Balier eines ungenannten kölnischen Architekten am Dom zu Mailand gearbeitet, steht Klaiber, da das Dokument, auf das Schmidt sich stützt, nicht nachweisbar ist, skeptisch gegenüber. Ausführlich wird der

1474 entworfene, 1517 von Michel und Bernhard Erhart vollendete Ulmer Ölberg gewürdigt. Die Annahme, daß außer den dreizehn urkundlich erwähnten Figuren weitere in Auftrag gegeben sein müssen, scheint dem Referenten nicht notwendig; es ist, zumal bei der Enge des Raumes, wohl denkbar, daß auf die Gefangennehmung lediglich durch die Anbringung zweier Juden im Hintergrunde des Ölberges hingewiesen wurde; alsdann verbleiben für den letzteren fünf, für die Propheten an den Pfeilern des sechseckigen Gebäudes sechs Statuen.

Für den „bw zuo zell“ weiß auch Klaiber noch keine völlig genügende Erklärung; die meiste Anwartschaft hat wohl die Pfarrkirche in Radolfzell; doch harren noch einige schwäbische Zell der Untersuchung. Den Ulmer Turmrissen wird eine sehr ausführliche und überzeugende Analyse zuteil. Auch die letzten Bauten in Eßlingen und Memmingen erfahren eine gründliche Behandlung.

Die Darstellung ist klar und wohlthuend sachlich. Sehr kühl werden am Schlusse Hänel's idealen Gedankenfügen — ist es notwendig, daß noch heute jede Arbeit über spätgotische deutsche Architektur ihnen die Ehre der Widerlegung erweist? — die realen Tatsachen gegenübergestellt. Wurden schon einmal die Urkunden mit aufgenommen, so hätte sich, um der Vollständigkeit willen, die wörtliche Übernahme auch der schon früher an anderen Stellen publizierten Dokumente empfohlen. Die Ausstattung des Buches mit Abbildungen ist ausreichend.

Julius Baum.

**EMIL GUTMANN, Das Großherzogl. Residenzschloß zu Karlsruhe.** Mit 58 Abbildungen. Heidelberg 1911. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Beiheft 5 der Zeitschr. f. Geschichte der Architektur.

In den glücklicherweise noch reichlich erhaltenen Bauakten des 18. Jahrhunderts, jener Zeit, als eine unerhörte Bauleidenschaft die Fürsten der südwestdeutschen Kleinstaaten ergriffen hatte, steckt ein gut Stück Kulturgeschichte und so bietet jede Baumonographie, die sie neben den bau- und kunstgeschichtlichen Notizen herauszuschälen weiß, eine wertvolle Bereicherung unserer immer noch mangelhaften Kenntnisse jenes kulturgeprägten Zeitalters. Das vorliegende Werk nun hat es in vorzüglicher Weise verstanden, Kunst- und Kulturgeschichte zu vereinen, es gibt uns die lange erwünschte abschließende Geschichte der Karlsruher Residenz, über die wir bisher nur durch eine kleine Abhand-

lung Josef Durms unterrichtet waren, deren Ergebnisse übrigens reiche Ergänzungen erfahren. — 1694 hatte man mit einem umfangreichen Wiederaufbau des Durlacher Schlosses begonnen, das die Hauptresidenz des Hauses Baden-Durlach darstellen sollte. Planlegender Meister war der aus Bologna berufene Domenico Egidio Rossi, ebenso wie er es beim bedeutsameren Rastatter Schloßbau wurde, eine Tatsache, die erst eben urkundlich nachgewiesen ist (vgl. Lohmeyer: Beiträge zur Baugeschichte des Rastatter Schlosses. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Band XXVIII, Heft 2, 1912). Gutmann nennt noch irrlicherweise als Architekten beider Bauten einen Domenico Antonio de Rossi, der aber urkundlich überhaupt nicht existiert, während Gurlitt, Dehio und andere Forscher bei Rastatt an den berühmten Mattia de Rossi denken. Unstimmigkeiten mit den Durlacher Bürgern und der Zug nach dem Landleben, der sich damals nach dem Beispiele Ludwig XIV. (Marly) geltend zu machen begann, bewogen den Markgrafen Karl Wilhelm, nachdem die Weiterführung der Durlacher Residenz durch die unruhigen Kriegszeit eine Unterbrechung erfahren hatte, in der Nähe mitten im Hardtwald sich eine neue Residenz zu schaffen, für die er eine überaus eigenartige Anlage ins Auge gefaßt hatte. Der Turm des zu erbauenden Schlosses sollte den Mittelpunkt eines Kreises bilden, von welchem 32 Alleen strahlenförmig nach allen Richtungen ausgehen sollten, die so gewissermaßen dazu bestimmt waren, den absolutistischen Glanz des Landesherrschers von dem Brennpunkt der Residenz aus über das Land auszustrahlen. Mit Recht scheint hier Gutmann einen Einfluß von der fächerförmigen Alleenanlage des Gartens von Hampton Court Palace (bei London) zu vermuten. Ein Aufenthalt des Markgrafen in England ist verbürgt, der dort dann wohl diese durch Verpflanzung französischer Gedanken auf englischen Boden entstandene (vgl. das von Lenôtre geschaffene in Versailles, vom Parterre der Latona ausgehende Alleenzentralssystem) Gartenanlage kennen gelernt hat. Nach eigenen Angaben seines Herrn hat dann der Architekt und Ingenieur Jakob Friedrich von Batzendorf den Plan dazu 1715 entworfen und danach ausgeführt. 1718 wurde das Schloß bereits bezogen, aber unter der Eile der Ausführung konnte nicht genügend auf solide Bauart Rücksicht genommen werden und bereits in den 30er Jahren waren kostspielige Reparaturen an der Tagesordnung, so daß eine Änderung dringend nötig erschien, die dann 1749 von dem Markgrafen Karl Friedrich von Baden in die Wege

geleitet wurde. Die Konkurrenz, die nun zwischen einer Reihe der bedeutendsten Meister dieser Gegend zur Errichtung einer umfangreichen Residenz einsetzte, gehört zu dem Interessantesten, was die Baugeschichte des baufreudigsten Jahrhunderts aufzuweisen hat. Die Italiener Rettì und Pedetti, die Franzosen Massol und de la Guépière, den Gutmann zum ersten Male bei diesem Schloßbau ins richtige Licht stellt und die Deutschen Neumann und von Keßlau lieferten ihre Pläne, die sich glücklicherweise meistens einmal fast vollständig erhalten haben und sich uns in dem Werke in vorzüglichen Abbildungen präsentieren. Auch der bedeutende Pariser Akademiker Nicolas de Pigage, damals in Mannheim, über dessen Tätigkeit für den Schloßbau Gutmann (S. 63) im Unklaren bleibt, hat vier Pläne geliefert, die ich — leider zu spät für die Benutzung in diesem Werke — in den Monatsh. für Kunstw., Jahrg. 1911, zum Teil veröffentlichte. Sie waren fälschlich als Mannheimer Schloßpläne bezeichnet, trugen auch keine Signatur Pigages, so daß sie leicht von Gutmann übersehen werden konnten, der eben in den Mannheimer Mappen des Archivs kaum auf Ergebnisse für seine Forschung hoffen durfte. Alle diese Architekten hatten mit Ausnahme Neumanns und Keßlaus einen selbständigen Neubau ohne Verwertung des bestehenden vorgesehen. In den von Gutmann abgebildeten Neumannschen Rissen zeigt sich vor allem nur in der Grundrißlösung die Hand dieses genialen Meisters, die Fassaden selbst ziehen sich schier endlos und langweilig ohne genügende rhythmische Betonung hin, ein Fehler, wie wir ihn übrigens öfters bei seinen Spätplanungen, vor allem auch für Churtrier finden können, so daß durchaus das Nichtausführen dieser Neumannschen Risse hier einmal nicht bedauert werden kann. Unter Verwertung Neumannscher Grundrißdispositionen und Heranziehung de la Guépièrescher Ideen gelang dann dem jungen Architekten und Leutnant A. F. von Keßlau eine überaus glückliche Verschmelzung von neuen Baugedanken mit alten bestehenden Bauteilen und ihm gebührt vor allem der Ruhm einen ersprißlichen Ausweg gefunden zu haben, wenn es auch nicht verschwiegen werden darf, daß er stark unter dem Einfluß seines Lehrers de la Guépière stand, der auch noch während der Bauzeit, von 1752 ab, in reger Verbindung mit dem Bauherrn und seinem Architekten bleiben sollte. — Bis 1771 blieb Keßlau in badischen Diensten, um dann als Präsident der fürstlichen Kammer und wirklicher Geheimrat nach Hildburghausen gänzlich übersiedeln. Gutmann betont hier (S. 100), daß er dies nicht in seiner

Eigenschaft als Baukünstler, sondern nur allein als kenntnisreicher Verwaltungsbeamter getan habe. Das ist aber nicht ganz richtig, denn Keßlau hat auch in Hildburghausen noch dem Bauwesen nahe gestanden, was Gutmann völlig übersehen hat und auch Bauwerke geschaffen, deren Heranziehung wohl auch von Interesse hätte sein können. So wurde nach Keßlaus Plänen 1785 die Stadtkirche in Hildburghausen, die er als interessanten Kuppelbau mit doppelten inneren Emporen ausgebildet hatte, errichtet. An Keßlaus Stelle trat in Karlsruhe W. J. Müller, der den Übergang vom Barock zum Klassizismus einleitete (er ist der Erbauer des Zeughauses, der kleinen Kirche und des Schwedenpalais) und so Weinbrenner die Wege ebnete. Ein kleiner Irrtum ist dem Verfasser bei der Besprechung der Innendekoration der Schloßkirche unterlaufen, bei der er eben einige spätere Abänderungen Weinbrenners übersieht und die ganze Dekoration der ersten Bauzeit des Schlosses zuzuschreiben scheint. — Neben den planlegenden Meistern ist auch die ganze Schar ihrer Unterarbeiter wieder den Schloßbauakten entstiegen, von denen besonders der unter dem Einflusse Bouchers Gutes leistende, durchaus beachtens- und behandlungswerte Hofmaler Melling, der Hofbildhauer Längelacher und der Stuckateur Sauer genannt werden müssen.

Eine Reihe von erfreulicherweise ungekürzt abgedruckten Briefen der kunstsinnigen Markgräfin Karoline Luise an de la Guépière und ebenso gegebener Bauakorde und Überschlüge schließen das sowohl in bezug auf Inhalt wie auf seine Anordnung bemerkenswerte Werk.

K. Lohmeyer.

**H. E. ZIMMERMANN, Watteau. Klassiker der Kunst, Bd. 21. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.**

Obgleich Watteau heute nicht Mode ist, zählt er doch viele Verehrer unter den Kunstfreunden und es war eine dankenswerte Idee, ihm einen Band der Klassiker der Kunst zu widmen. Der Herausgeber führt zunächst einige Daten aus Watteaus Leben an, die sich leider nicht zu einem einheitlichen Lebensbilde zusammenschließen, und hebt hervor, wie erstaunlich die Lebensarbeit erscheint, die Watteau seinem schwächlichen Körper abgerungen. „Denn wenn auch seine einzelnen Werke bereits einen hohen Begriff von seinem Können geben, so offenbart doch erst der Überblick über sein gesamtes Schaffen seine wahre Bedeutung; zumal wenn wir bedenken, daß es

ihm nur etwa anderthalb Jahrzehnte vergönnt war, an seinem Werke zu arbeiten.“

Diese Einleitung und der Titel des Buches „Watteau, des Meisters Werke in 182 Abbildungen“ lassen erwarten, daß sämtliche Schöpfungen des Meisters reproduziert werden. Man ist erstaunt, daß nicht einmal sämtliche Ölgemälde vertreten sind: Von den rund 200 Bildern, die Goncourt anführt, sind bloß die zufällig erhaltenen abgebildet, im ganzen 87 (inkl. der zweifelhaften Stücke). Dabei sind von sämtlichen vorzügliche Stiche vorhanden, die dem Original oft näher kommen, als die Kopien, von denen 17 abgebildet werden. Wie das bei der Holbein-Bearbeitung von Ganz so musterhaft durchgeführt worden ist, hätten auch hier leicht die verlorenen Bilder als Anhang mitgegeben werden können, ohne daß dabei die Einheit des Ganzen gestört worden wäre, wie Z. befürchtet. Dann hätte man an Hand der Gemälde eine lückenlose Darstellung des Entwicklungsganges unseres Meisters erhalten.

Man muß es in den Kauf nehmen, daß die koloristischen Reize, die bei Watteaus Bildern eine so große Rolle spielen, bei der Schwarz-Weiß-Reproduktion verschwinden. Kaum die Farbwerte werden durch das Schwarz-Weiß-Bild einigermaßen korrekt wiedergegeben. Was bleibt, ist einzig die Zeichnung und die Pinselführung. Die erstere wird auch bei einer starken Verkleinerung noch wirksam bleiben, für die letztere genügen einige Proben. Es ist deshalb schwer verständlich, warum Z. eine große Anzahl von Ausschnitten in größerem Maßstabe reproduziert, welche zumeist weniger Kontraste aufweisen als das Gesamtbild und zum Teil wie unscharfe vergrößerte Photographien wirken (z. B. S. 60, 61, 80, 81). Daß dabei mehrere Ausschnitte zur Erreichung einer eigenen Bildwirkung retuschiert worden sind (S. 67, 94, 95) beweist, wie gefährlich es ist, diesen Ausschnitten ästhetische Wirkungen unterschrieben zu wollen. Watteau durch einen Retuschekünstler verbessert!

Doch diese prinzipiellen Meinungsverschiedenheiten fallen leicht ins Gewicht gegen der Anerkennung der Gründlichkeit und Sachkenntnis, die Z. in der ganzen Arbeit zeigt. Der große Vorzug, daß (abgesehen von einigen Kopien) nur eigenhändige Arbeiten des Meisters vorgeführt werden, entschädigt in gewissem Sinne für den fragmentarischen Charakter des Ganzen.

Als kleine Korrektur seien zu dem Bilde „Diana im Bade“ (S. 134) die Maße beigefügt: Höhe 0,78, Breite 0,98. In bezug auf die mit diesem Bilde verwandte Skizze in der Albertina in Wien (reprod. bei Gurlitt, 53 Handzeichnungen Watteaus, Nr. 20)

möchte ich mich Gurliits Urteil anschließen, der darin eine Vorstudie sieht, während Z. glaubt, daß es sich dabei um eine Nachzeichnung handelt. Zu dem Bilde „Der Gitarrespieler“ (S. 28) existiert eine sehr schöne Studie, publiziert als Tafel 8 des Werkes: 26 Drawings by A. Watteau, the Property of Miss James. R. Bernoulli.

**HEINRICH WILLERS**, Verzeichnis der bis zum 2. August 1912 erschienenen Schriften Carl Justis. Carl Justi zum achtzigsten Geburtstag dargebracht von Rektor und Senat der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn. Bonn, Carl Georgi 1912. 8<sup>o</sup>, IV, 32 S. M. 1.50.

Dem Nestor der deutschen Kunsthistoriker Carl Justi sind zu seinem 80. Geburtstag mancherlei Ehrungen und Ehrengaben zuteil geworden. Die vorliegende Bibliographie seiner Schriften, die ihm von der Universität in solider und geschmackvoller Ausstattung (ausgezeichneter Druck von Georgi auf gutem Büttenpapier) dargebracht wurde, wird manchen Verehrer des Altmeisters fesseln. Heinrich Willers hat die Liste nach Justis eigenen Exemplaren und mit seiner Unterstützung zusammengestellt. Das dürfte eine Garantie für ihre Vollständigkeit sein. Über die Entstehungsgeschichte der Schrift hat der Verfasser im Vorwort treulich berichtet. Sie war dem Referenten überaus interessant und hat ihn an die Zeit erinnert, in der er unter ähnlichen Umständen („Als freudiges Ergebnis freudloser Tage“) eine Grünewald-Bibliographie ausgearbeitet. Das Verzeichnis ist chronologisch angelegt und es zeigt, daß diese Anordnung stets für solche Arbeiten gut zu brauchen ist. Fraglich bleibt es, ob es angängig ist, Sonderdrucke und Doppeldrucke, sowie die einzelnen Aufsätze der Sammelwerke einzeln zu nummerieren. Ich habe in der eben genannten

Grünewald-Bibliographie in gleicher Weise gearbeitet, doch scheint es mir richtiger, diese Nummern nicht siffernmäßig, sondern mit a, b, c zu bezeichnen. In der Bibliographie der Schriften Friedrich Schneiders von Dr. E. Hensler (Schneider-Festschrift, Freiburg 1906) ist diese Anordnung mit Erfolg benutzt. Vielleicht hat Willers einmal Gelegenheit, sie auch für seine Arbeit anzuwenden. Dann wird sie der jetzigen Form etwas voraus haben. Gottfried Müller.

**ALFRED GANDILHON**, Bourges et les Abbayes et Chateaux du Berry. 124 Illustrationen. Laurens, Paris. Fr. 4.—

Die rühmlichst bekannte Sammlung: Les villes d'art célèbres wird gerade dadurch wertvoll, daß sie nicht nur die aller Welt bekannten Kunst- und Kulturzentren in ihr Darstellungsbereich einberieht sondern auch die weniger besuchten, abgelegeneren Ortschaften einer zusammenfassenden Betrachtung würdigt. Auf diese Weise wird einerseits das Reiseinteresse der Touristen für die französische Provinz geweckt; andererseits wird die Kunstforschung zur eingehenderen Würdigung der französischen Provinzstädte gelenkt. Betrachtet man die Laurensche Publikation im ganzen, so entnimmt man ihr vor allem, daß Frankreich an Kunstschätzen nicht ärmer ist als Italien. Nur in Italien sind es hauptsächlich Malerei und Skulptur, die unser Interesse locken, während in Frankreich vornehmlich die architektonischen Denkmäler überwiegen und z. B. die Altarmalerei neben ihr fast ganz verschwindet.

Gandilhon legte das Schwergewicht seiner Darstellung auf die geschichtliche und künstlerische Seite, die mit der gallisch-römischen Epoche anhebt und bis auf die moderne Zeit fortgeführt ist. Das Buch ist trotz seiner räumlichen Beschränkung in strenger, wissenschaftlicher Methode gehalten.

O. Grautoff.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 19:

KARL LILIENFELD, Die Sommerausstellung bei Fred. Müller in Amsterdam. (1 Tafel, 4 Abb.)

O. RIESEBIETER, Die Fayencefabrik in Osnabrück. (9 Abb.)

WALTER DOMBE, Südliche Kunstdenkmalpflege in Florenz. (3 Abb.)

E. W. BRALIN, Ein weiteres Werk von Israel von der Milla. (1 Abb.)

Heft 20:

CARL GEBHARDT, Die Neuerwerbungen französischer Malerei im Städtischen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. (8 Abb.)

Z. VON TAKÁCS, Das Ernst-Museum in Budapest. (4 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 1:

ERNST BARLACH, Eine Steppenfahrt. (13 Originalithographien.)

GOTTFRIED SCHADOW, Über fliehende Gewänder und Falten im Winde, herausgegeben von Hans Mackowsky. (1 Abb.)

HANS OTTO SCHALLER, Die Neuordnung der Stuttgarter Gemäldegalerie. (19 Abb.)

JUL. MEIER-GRAEFE, Handel und Händler.

ANTONIN PROUST, Erinnerungen an Edouard Manet. (3 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Heinrich Tessenow. (14 Abb.)

GUSTAV PAULI, Über ein Porträt von Leibl. (1 Abb.)

ERICH HANCKE, Die klassische Malerei Frankreichs im 19. Jahrhundert (Ausstellung im Frankfurter Kunstverein). (6 Abb.)

## DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 3:

H. TIETZE, Die österreichische Staatsgalerie. (2 Tafeln, 28 Abb.)

G. BIERMANN, Aufgaben der Kunstgeschichte.

C. GEBHARDT, Die Ausstellung klassischer französischer Malerei des 19. Jahrhunderts im Frankfurter Kunstverein.

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 12:

P. LUCAS KNACHFUSS, O. P., Louis Feldmann. (21 Abb.)

RICHARD RIEDL, Wiener Ausstellungen: Künstlergenossenschaft — Sezession — Hagenbund.

BARTMANN, Ein moderner Kirchturm. (1 Abb.)

OSCAR GEHRIG, Die Sommerausstellung der Münchener Sezession 1912. I.

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

XXXVIII., Heft 1:

AUGUST L. MAYER, Eugenio Lucas d. Ä. (1 farb. Tafel, 11 Abb.)

CURT GLASER, Zu Liebermanns graphischem Werk. (1 Originalradierung, 10 Abb.)

WALTHER BIEHL, Kunstgeschichtliche Streifzüge durch Sardinien. (12 Abb.)

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN.

33. Bd., Heft 4:

WILHELM BODE, Die Marmorstatuette einer Maria mit dem Kinde im Kaiser-Friedrich-Museum, ein Jugendwerk Donatellos? (4 Abb.)

HENRIETTE MENDELSON, Zur Chronologie der Werke Dossos. (10 Abb.)

GEORG SOBOTKA, Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbüsten. (3 Tafeln, 9 Abb.)

MAX LEHR, Neue Funde zum Werk des Meisters E. S. (1 Tafel.)

CAMPBELL DODGSON, Zwei verworfene Theuerdankillustrationen. (2 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 6:

HANS VOGTS, Kölner Hauskapellen. I. (1 Tafel, 2 Abb.)

ADALBERT SCHIPPERS O. S. B., Liegt der Abteikirche zu Maria-Laach ein einheitlicher Plan zugrunde? (2 Abb.)

Der Verfasser weist ein Einheitsquadrat als Kanon aller Hauptmaße nach.

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Drei Ikonen in Klöstern Jerusalems. (3 Abb.)

Die beschriebenen und abgebildeten Stücke befinden sich in den Klöstern Hagios Euthymios und Hagia Katharina.

G. MÜNZEL, Die Zeichnung Grünewalds: Der Kopf mit den drei Gesichtern. I. (1 Abb.)

Unter Bezugnahme auf zahlreiche Schriftstellen wird eine Deutung als dreiköpfiger Satan versucht.

Heft 7:

HANS VOGTS, Kölner Hauskapellen (Schluß). (1 Tafel, 5 Abb.)

G. MÜNZEL, Die Zeichnung Grünewalds: Der Kopf mit den drei Gesichtern (Schluß). (5 Abb.)

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Einige Beiträge zur Kunstgeschichte Palästinas. (7 Abb.)

## REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

4<sup>me</sup> livraison:

LOUIS BRÉHIER, Les chapiteaux historiés de Notre-Dame du Port à Clermont, étude iconographique. I. (12 Abb.)

Anthyme Saint Paul, Les coupures et les formules dans l'archéologie médiévale. II.

J. CHRISTOFANI, L'iconographie des vitreaux du XIII<sup>e</sup> siècle dans la basilique d'Assise. II. (8 Abb.)

#### MÉLANGES:

A. PERRAULT-DABOT, Une statue de la Vierge à l'église de Saint-Valbert. (2 Abb.)

L. HUGO STEFFEN, L'église des Augustins de Munich. (2 Abb.)

JEAN H. DE ROSEN, La „Pieta“ de Botticelli à la Pinacothèque de Munich. (3 Abb.)

CHRONIQUE: France (2 Abb.); Belgique (1 Abb.); Espagne (2 Abb.).

#### BIBLIOGRAPHIE.

### REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXV., 3:

O. WULFF, Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern.

Zur Kritik und Ergänzung der Forschungen von J. Strzygowski und L. v. Sybels (Fortsetzung).

EMIL MÖLLER, Leonardo da Vincis Entwurf eines Madonnenbildes für S. Francesco in Brescia (1497). (4 Abb.)

Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck.

Entgegnung von Prof. Doehlemann, Antwort auf die Entgegnung von G. Jos. Kern.

### L'ART ET LES ARTISTES.

Nr. 89:

GABRIEL MOUREY, La X<sup>e</sup> exposition internationale à Venise. (24 Abb. italienischer Kunstwerke.)

HENRY D'ALLEMAGNE, Les Faïences persanes. L. V., La broderie au Musée Galliera.

Nr. 90:

A. DE BERUETE Y MORET, La peinture Espagnole. I.

J.-F.-LOUIS MERLET, Francis Auburtin.

P. VITRY, Victor Rousseau, sculpteur.

J. LORTEL, Les fouilles de la Cyrénaïque.

LÉANDRE VAILLAT, Albert Marque, sculpteur.

### L'ART DÉCORATIF.

Nr. 177:

M. MAIGNAN, L'art et le socialisme. III.

J. LIOUVILLE, Flore et Faune des Océans. Documents décoratifs de Léon Laugier.

M. TESTARD, Les lunettes et lorgnettes de jadis.

Nr. 178:

ELIE FAURE, Francisco Iturrino.

JOSEPH GAUTHIER, Les Insectes et leur interprétation décorative.

TH. DE KULMER, Broderies et Tapisserie anciennes (aus dem Schatz der Kathedrale von Halberstadt).

Nr. 179:

JACQUES TOUGENHOLD, L'illustration russe. Abb. nach Ivan Bilibine, Doboujinsky, Somow, Bakst, Soudeïkine, A. Benois, Mitrochine u. a.

F. ROCHES, Architecture indienne.

J. CHOPIN, Un sculpteur tchèque: Joseph Maratka.

Nr. 180:

F. ROCHES, Dessins d'Enfants.

EMANUEL DE THUBERT, Les Médailles de Mme. E.-R. Mérignac.

L. BOUTELLE, Les vieux décors en papiers peints.

### ART ET DÉCORATION.

August:

MEYER-RIEFSTAHL, La Décoration du livre oriental. (Abb.)

L. DE LAPRADE, A propos d'une nappe de dentelle (entworfen von Mezzara).

LUCIEN MAGNE, La Mosaïque d'Émail.

September:

E. SEDEYN, Sur des bijoux nouveaux: Lalique, Liénard, H. Vever, P. Follot u. a.

L. VAUXCELLES, Francis Auburtin.

M. GUILLEMOT, Logis d'ouvriers. Gartenstadt „Longines“, Valentigney (Doubs).

E. GRASSET, La décoration céramique.

### LA REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE.

August-September:

PAUL DURRIEU, Le Maître des „Grandes Heures de Rohan“, et les Lesclapart d'Angers.

MARCEL REYMOND, Le Pont Saint-Ange, parle Bernin.

P. LAFOND, La Tapisserie en Espagne.

RAYMOND BOUYER, Le Graveur Paul-Adrien Bouroux et ses vues de Fribourg (Schweiz).

C. COPPIER, Léonard et les Portraits de Lucrezia Crivelli.

JEANNE DOIN, Un peintre de „Pastorales“: Edward Calvert.

CLÉMENT JEANIN, Peintre-Graveurs contemporains: P.-E. Colin.

ANDRÉ DEZARROIS, Un Tableau retrouvé: la „Danée“ d'Henri Goltzius.

LÉON ROSENTHAL, La Peinture monumentale et la monarchie de Juillet.

### GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

August-September:

PAUL DURRIEU, Les Manuscrits à Peintures. (Le Musée Jacquemart-André.)

PAUL VITRY, Les monuments à J.-J. Rousseau, de Houdon à Bartholomé.

CH. DU BUS, L'art à l'Exposition du Cabinet des Cartes.

PAUL POUZET, La „Maestà Bella“ de Foligno.  
PAUL CHAUVET, Frank-M. Armington (Peintres-Graveurs contemporains).

CH. OULMONT, Amédée Vanloo, peintre du Roi de Prusse.

ALPHONSE GERMAIN, Jean Damp (Artistes contemporains).

F. DE MÉLY, Les „Très riches Heures“ du Duc de Berry et les „Trois Graces“ de Sienna.

E. MOREAU-NÉLATON, Le Portrait du „Dauphin François“. (Sohn Franz' I., Zeichnung eines französischen Meisters gegen 1523, Musée Condé, Chantilly; Gemälde im Museum zu Antwerpen.)

ALPHONSE ROUX, Sergent-Marceau (1751—1847).

CHARLES PICARD, Les Vases antiques du Musée National d'Athènes.

L. ROSENTHAL, La peinture romantique et la monarchie de Juillet. III.

### THE BURLINGTON MAGAZINE.

Oktober 1912:

GEORGE A. SIMONSON, Guardi a Retrospect and Appreciation. (2 Tafeln mit 3 Abbildungen.)

Zu Guardi's 200jährigem Geburtstage. U. a. wird das kürzlich erst entdeckte „Meisterstück Guardi's als Marinemaler“ in Wort und Bild vorgeführt, das jetzt dem Sir W. van Horne (Montreal) gehörige Gemälde: „Sturm auf dem Meere“.

CLAUDE ANET, Exhibition of Persian Miniatures at the Musée des Arts Décoratifs, Paris. I. (3 Tafeln mit 10 Abbildungen.)

Bespricht an der Hand der ausgestellten, fast nur aus Pariser Besitz stammenden Minia-

turen die Frage der Herkunft der persischen Kunst und der Einflüsse (chinesisch, byzantinisch), der sie ausgesetzt war.

JOSE PIJOAN, A Signed Triptych by Bartolomé Bermejo at Acqui. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Es handelt sich um das „Bartolomeus Rubeus“ signierte, in „L'Arte“ seinerzeit als vielleicht von dem Ferraresen Rosso stammende Gemälde in der Sakristei der Kathedrale zu Acqui, das der Verfasser als sicher von dem erst seit einigen Jahren identifizierten spanischen Meister, der sich Bermejo oder auch Rubeus nannte, herrührend nachweist. Der ganze Fall dieses Meisters wird ebenfalls erörtert.

GEORGES HULIN DE LOO, An Authentic Picture by Goosen van der Weyden and the Legend of S. Dymphna from Tongerlo. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Der Verfasser hat ein Gemälde G. v. d. Weydens, Enkel Rogers van der Weyden, von dem bisher noch kein Werk sicher beglaubigt war, wiewohl man seinen Lebensgang ziemlich genau kannte, zu identifizieren vermocht und kündigt für später eine ausführlichere Abhandlung darüber im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen an.

F. MELIAN STAWELL, Kants Theory of Art.

AYMER VALLANCE, Early Furniture. IV. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Notes on Various Works of Art. — Letter to the Editors. — Reviews and Notices. — Dutch Periodicals.



# NEUE BÜCHER

E. SCHWEDELER-MEYER, Gesammelte Schriften zur neueren Kunst von Hugo von Tschudi. F. Bruckmann A.-G., München.

THOMAS MUCHALL - VIEBROOK, Dominikus Zimmermann, ein Beitrag zur Geschichte der süd-deutschen Kunst im 18. Jahrhundert. Mit 50 Abbildungen und 40 Autotypetafeln. (Sonderdruck aus „Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg.“) Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig.

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Tagebuchblätter aus Nordsyrien. Preis M. 4.80. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Die Abtei Prüm in der Eifel, Festschrift aus Anlaß der Fertigstellung des Abtei-Um- und -Erweiterungsbaues 1912. Verlag von Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei.

PAUL CLEMEN, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (9. Band). II. Die Kunstdenkmäler der Landkreise Aachen und Eupen, bearbeitet von Heribert Reiners. L. Schwann, Düsseldorf.

HERMANN POPP, Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz. Mit 454 Abbildungen. Julius Hoffmann, Stuttgart.

PAUL SCHMOHL und GEORG STAEHELIN, Die architektonische Auslese, Württembergische Fürstensitze. Wilhelm Meyer - Ischen, Stuttgart 1912.

G. F. HILL, Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance. Philip Lee Warner, Publisher to the Medici Society, London.

FRITZ WITTE, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln. Verlag für Kunstwissenschaft, G. m. b. H., Berlin.

ERNST STEINMANN, Das Grabmal Pavia III in St. Peter in Rom. Privatdruck in 300 Exemplaren. Rom 1912.

LUDWIG COELLEN, Die neue Malerei. Der Impressionismus, Van Gogh und Cézanne, Die Romantik der neuen Malerei, Hodler, Gauguin und Matisse, Picasso und der Kubismus, Die Expressionisten. II. Aufl. E. W. Bonsels & Co., München.

JAKOB BURCKHARDT, Briefe an einen Architekten 1870—1889. Verlegt bei Georg Müller und Eugen Rentsch, München.

EUGÈNE DELACROIX, Literarische Werke. Deutsch von Julius Meier - Graefe. Insel - Verlag, Leipzig.

*Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen ANTON SCHROLL & Co., Wien, HALM & GOLDMANN, Wien und Leipzig, des Verlages der FEHR'schen Buchhandlung, St. Gallen sowie des TEMPEL-VERLAGES, Leipzig, bei, die das Interesse unserer Leser besonders erwecken mögen.*

## V. Jahrgang, Heft XI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / 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: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Berlin SW, Mittenwalderstr. 39, Fernspr.: Amt Moritzplatz Nr. 13 136 (Fritz Baum).

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







Abb. 3. Initiale F aus Biblia, Ulm, J. Zainer (1480)



Abb. 4. Initiale N aus Ptolemaeus, Cosmographia, Ulm, Holl (1482)



Abb. 5. Holzschnitt aus Retza, Defensorium inviolatae virginitatis Mariae (Speyer, Reyser, etwa 1479)

Zu: LEO BAER, DER HAUSBUCHMEISTER / HEINRICH MANG UND HANS SCHNITZER  
VON ARMSHEIM



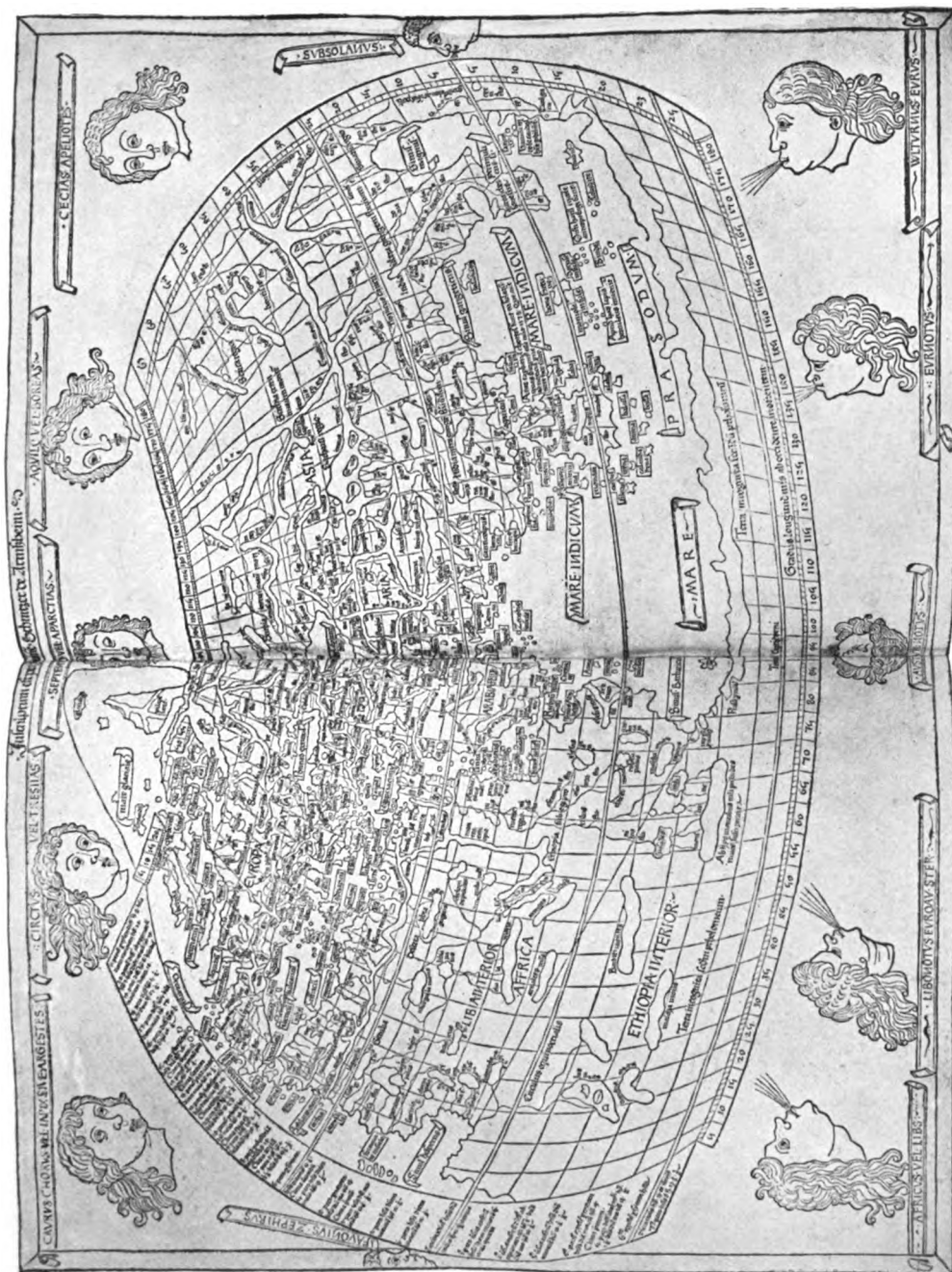


Abb. 6. Weltkarte des Johannes Schnitzer von Armsheim. Aus Ptolemaeus, Cosmographia. Ulm, HOLL (1482)

Zu: LEO BAER, DER HAUSBUCHMEISTER / HEINRICH MANG UND HANS SCHNITZER VON ARMSHEIM





Abb. 7. „Januar“ aus dem xylographischen Kalender des Joh. de Gamundia



Abb. 8. „Januar“ aus Theramo, Belial. Straßburg, Knoblochtzer (1481) und dem Buchkalender, Ebendorf (1483)



Abb. 9. „Februar“ aus dem xylographischen Kalender



Abb. 10. „Februar“ aus dem Einblattkalender. Speyer, Drach (1483)



Abb. 11. „Februar“ aus dem Buchkalender. Straßb., Knoblochtzer (1483)



Abb. 12. „Mai“ aus dem xylographischen Kalender



Abb. 13. „Mai“ aus dem Einblattkalender. Speyer, Drach (1483)



Abb. 14. „Mai“ aus dem Buchkalender. Straßburg, Knoblochtzer (1483)



Abb. 15. „August“ aus dem xylographischen Kalender



Abb. 16. „August“ aus d. Buchkalender. Straßburg. Knoblochtzer (1483)

Zu: LEO BAER, DER HAUSBUCHMEISTER / HEINRICH MANG UND HANS SCHNITZER VON ARMSHEIM





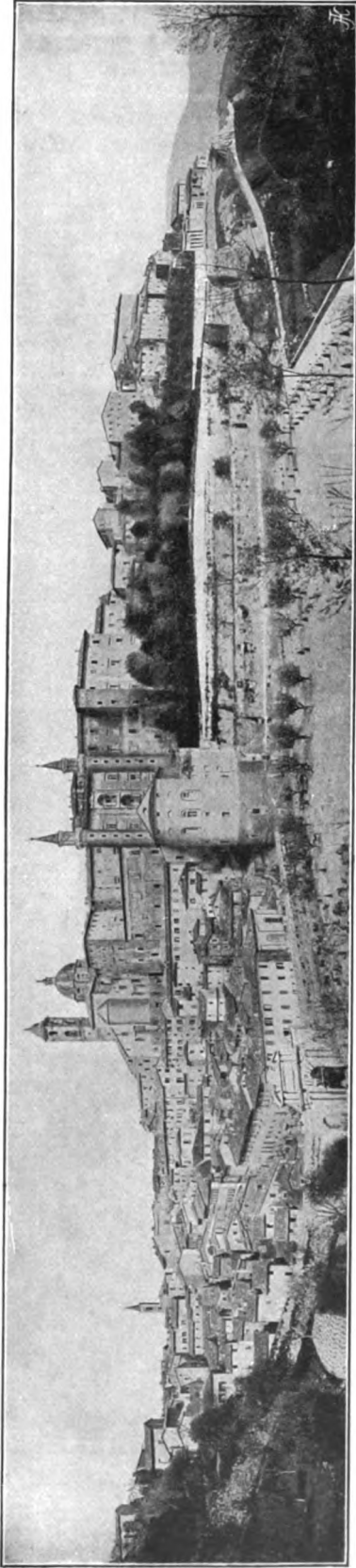
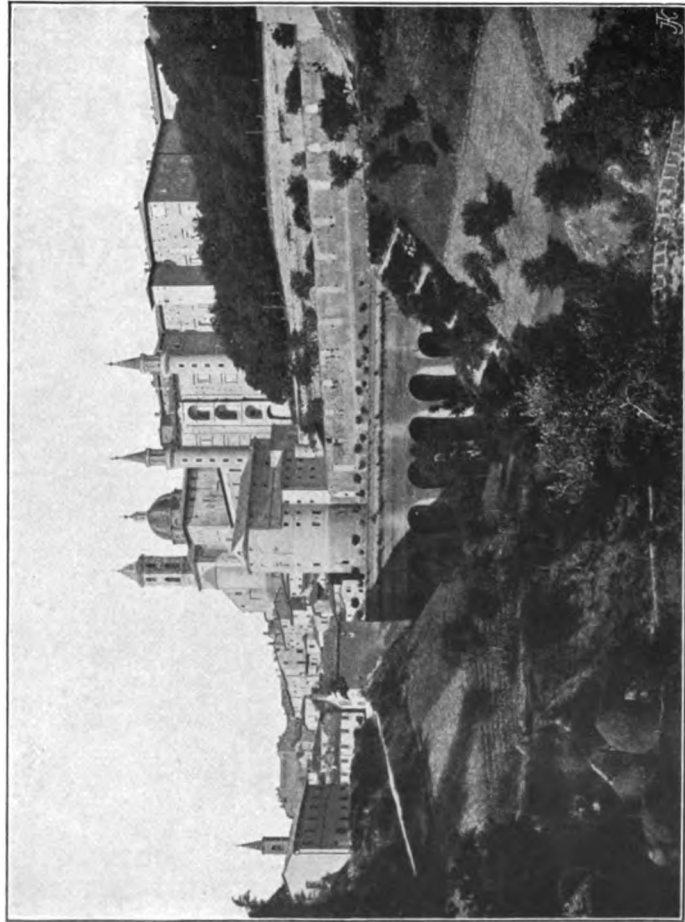


Abb. 1 (oben). Blick auf Urbino von Westen  
 Abb. 2 (unten). Das Schloß von Urbino, vom Westen gesehen



Zu: WALTER BOMBE, DIE KUNST AM HOFE FEDERIGOS  
 VON URBINO



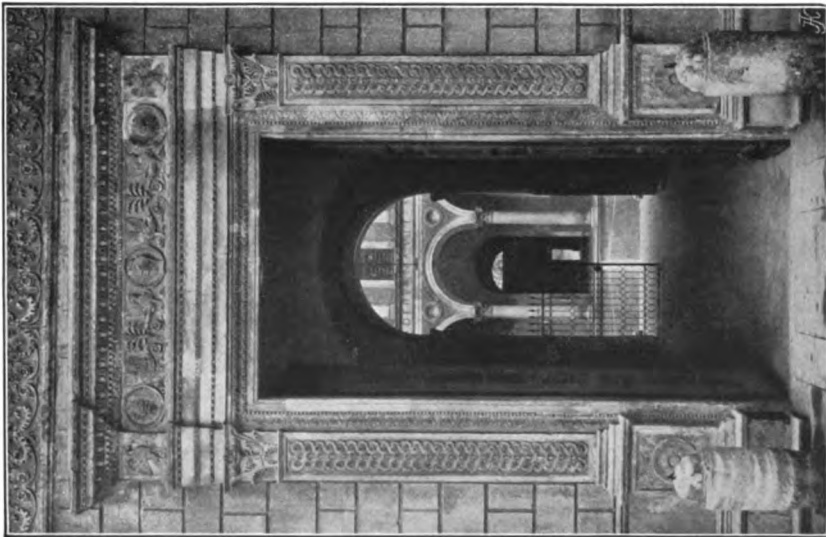


Abb. 3. Hauptportal des Schlosses zu Urbino

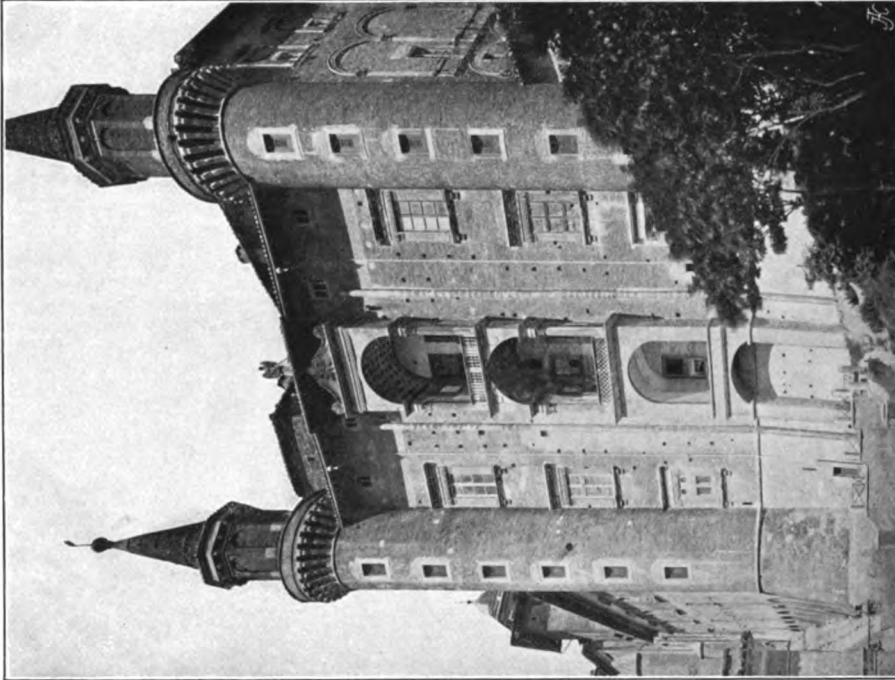


Abb. 4. Westbau des Schlosses zu Urbino

Zu: WALTER BOMBE, DIE KUNST AM Hofe FEDERIGOS VON URBINO





Abb. 5. Kirche S. Bernardino bei Urbino



Abb. 6. JOSSE van GENT, Petrarca  
Rom, Galerie Barberini



Abb. 7. JOSSE van GENT, Herzog Federigo mit dem kleinen  
Guidobaldo  
Rom, Galerie Barberini

Zu: WALTER BOMBE, DIE KUNST AM HOFE FEDERIGOS VON URBINO





Abb. 9. JOSSE van GENT, Allegorie der Musik  
London, National Gallery

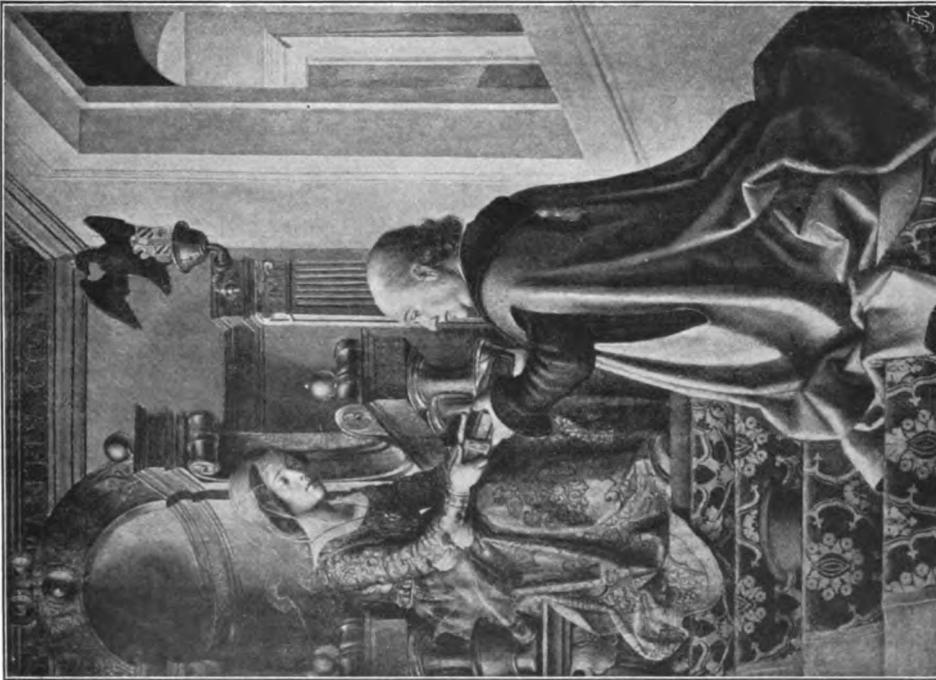


Abb. 8. JOSSE van GENT, Allegorie der Dialektik  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Zu: WALTER BOMBE, DIE KUNST AM HOFE FEDERIGOS VON URBINO





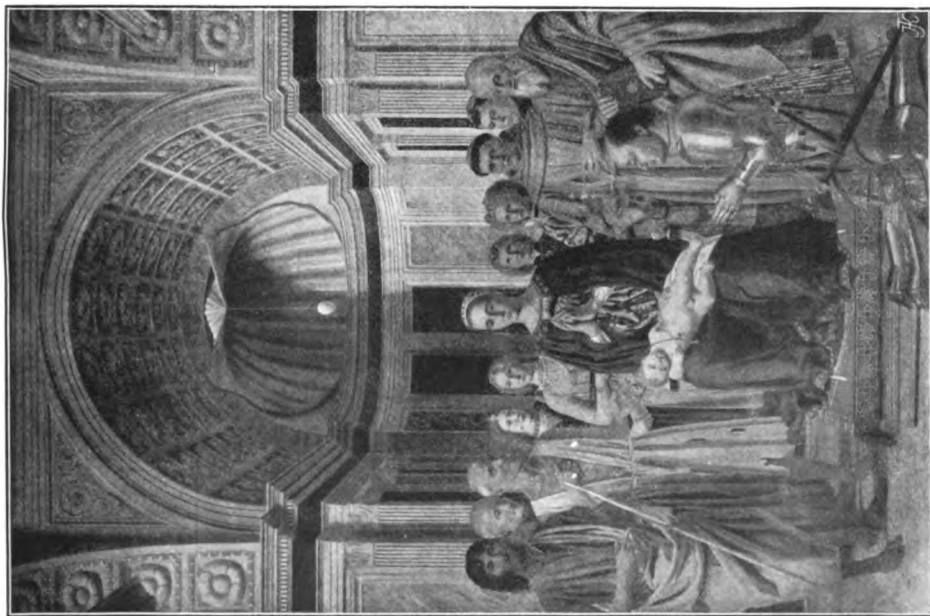


Abb. 10. PIERO DELLA FRANCESCA, Madonna mit Engeln,  
Heiligen und Herzog Federigo  
Malland, Brera

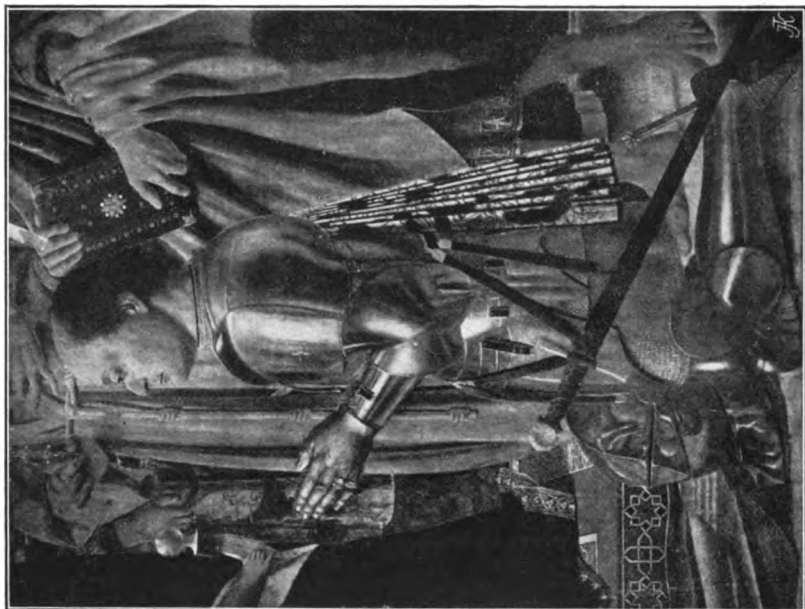


Abb. 11. PIERO DELLA FRANCESCA u. JOSSE van GENT,  
Detail aus Abb. 10

Zu: WALTER BOMBERIO, DIE KUNST AM HOFE FEDERIGOS VON URBINO



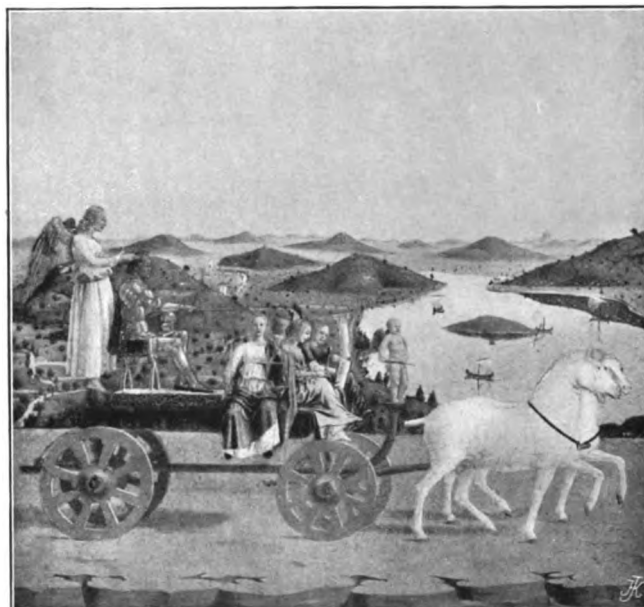


Abb. 12. PIERO DELLA FRANCESCA, Triumph Herzog Federigos  
Florenz, Uffizien



Abb. 13. PIERO DELLA FRANCESCA, Votivbild f. Herzog Oddantonio  
Urbino, Dom

Zu: WALTER BOMBE, DIE KUNST AM HOFE FEDERIGOS VON URBINO



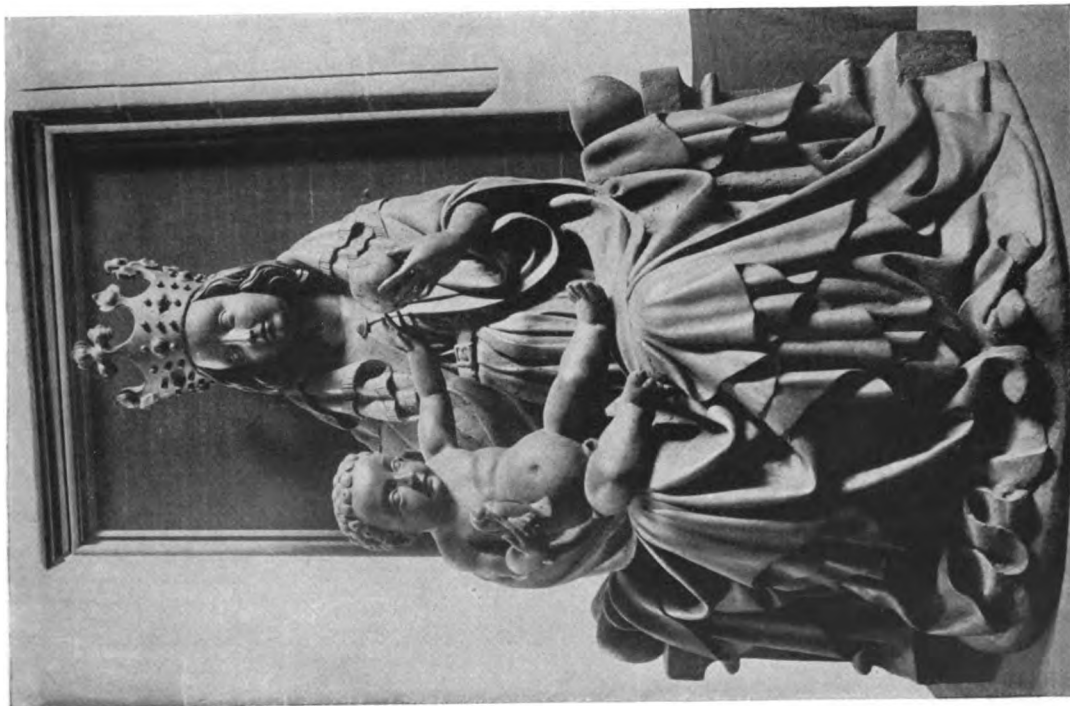


Abb. 1. Thronende Maria mit Christkind  
Darmstadt, Großh. Landesmuseum



Abb. 2. Sitzbild des Apostela Petrus  
(Aufn. v. C. Teufel, Hofphotogr., München). München, Nationalmuseum

Zu: ERICH GRILL, DIE GROSSE THRONENDE MARIA IM KIRCHENRAUM DES GROSSH. LANDESMUSEUMS ZU DARMSTADT





Verkündigung Mariä, vermutl. vom Meister der Nürnberger Passion. Original in der Stadtbibliothek, Bern

Zu: C. BENZIGER, EIN UNBEKANNTES BLATT DES MEISTERS DER NÜRNBERGER PASSION





MONATSHEFTE  
*Dr. Brossman* FÜR  
KUNST-  
WISSENSCHAFT



V·IAHRGANG·HEFT 12 ~ DECEMBER 1912  
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

# Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Abonnementspreis halbjährlich 12 Mark

## INHALTSVERZEICHNIS HEFT 12

### ABHANDLUNGEN

- CARL GEBHARDT, Frankfurter Maler des 15. und 16. Jahrhunderts. Mit 6 Abbildungen auf 4 Tafeln . . . . . S. 495
- ERNST GALL, Studien zur Geschichte des Chorunganges. Mit 5 Textabbildungen S. 508
- K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, Paul Casteels. Ein Antwerpener Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts. Mit 2 Abbild. auf 1 Tafel . S. 520

### MISZELLEN

- Dürers Hand. Mit 5 Abbildungen auf 2 Tafeln (Gerstenberg) . . . . . S. 524
- Ein verschollenes Werk Hans Multschers. Mit 1 Abbildung auf 1 Tafel (Stadler) S. 526

### LITERATUR

- Louis Hourticq, Geschichte der Kunst in Frankreich (Hildebrandt) . . . . . S. 527
- Furcy-Raynaud, Inventaire des Sculptures exécutées au XVIII siècle pour la Direction des Bâtiments du Roi (Hildebrandt) . . . . .

- J. Gramm, Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung (Feulner) . S. 528
- Berthold Riehl, Bayerns Donaulal. Tausend Jahre deutscher Kunst (Karlinger) . . . S. 529
- Mario Ferrigni, Madonna Florentine (Schottmüller) . . . . . S. 531
- Die Handzeichnungen der Uffizien (Disegni della R. Galleria degli Uffizi), I. Die Zeichnungen des Jacopo Carrucci gen. il Pontormo (Biermann) . . . . .
- Handzeichnungen d. französischen Meister. Eine Auswahl von Zeichnungen nach den Originalen der Künstler wiedergegeben (Biermann) . . . . . S. 532
- Pieter de Hooch, Jan Vermeer van Delft. Originalabbild. nach ihren vorzüglichsten Gemälden (Biermann)
- Karl Scheffler, Die Nationalgalerie zu Berlin, ein kritischer Führer (Schapiro) . . . . S. 533
- Carpeaux, Kollektion „l'art de notre temps“ (Kieser) . . . . . S. 534
- Rundschau . . . . . S. 535
- Neue Bücher . . . . . S. 538

## A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

### MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

PARIS, 39 Rue La Boetie

## Ausstellung

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

## JULIUS BÖHLER • MÜNCHEN

HOFANTIQUAR 8a. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR  
BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE  
ALTER MEISTER UND KOSTBARER  
ANTIQUITÄTEN

# FRANKFURTER MALER DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS

Von CARL GEBHARDT

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln .....

## I. HANS VON METZ

Frankfurt hat im Mittelalter und in der Renaissance nicht wie die anderen Zentren deutscher Kultur eine eigene Malerschule besessen. Was sich an Werken der Malerei in Frankfurt noch findet, entbehrt fast ganz des inneren Zusammenhangs und der Einheitlichkeit folgerichtiger Entwicklung. Darum ist aber Frankfurt doch nicht für die allgemeine deutsche Kunstgeschichte ohne Interesse. Gerade weil es bei der Spärlichkeit einheimischer Kunst auf Import von Kunstwerken und Zuzug von Künstlern angewiesen war, finden wir hier Zeugnisse mannigfachster Kunstübung, die zuweilen in bedeutsamer Weise die Kunst der Stätte illustrieren, von der aus der fremde Meister oder das fremde Werk den Weg nach Frankfurt gefunden hat.

Vor einigen Jahren habe ich auf einen solchen in Frankfurt eingewanderten Meister hingewiesen, dessen Werk unsere Kenntnis von einem nur in spärlichen Resten erhaltenen Teile der deutschen Kunst bereichert, der oberrheinischen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Meister ist Hans von Metz (vgl. Hans von Metz, ein oberrheinischer Meister des 15. Jahrhunderts, in: *Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M.*, Frankfurt 1908, S. 77—85). Die kleine Arbeit ist, in einer Publikation von vorwiegend lokalem Interesse versteckt, ziemlich verborgen geblieben, so daß sie selbst Forschern, die auf dem Gebiete der Frankfurter Kunst gearbeitet haben (wie Friedrich Back in seinen Beiträgen zur *Mittelrheinischen Kunst*, Frankfurt 1910), entgehen konnte. Ich möchte daher Gelegenheit nehmen, hier nochmals auf den Gegenstand hinzuweisen.

Die Bestimmung des Werkes, der figurenreichen Kreuzigung des Städtischen historischen Museums zu Frankfurt, erlaubt eine Urkunde des Frankfurter Stadtarchivs folgenden Wortlauts:

Wir die Meinster in sant Niclas Bruderschafft hant verdinget Meister Hansen von Mecze dem maler vnser Capelle zu malen: Item zu dem ersten VIII Engel in dem gewolbe mit vnsers herren waffen. Item zum andern male mitten vff dem alter ein Crucifix mit vnsers herren verscheidung marien vnd als vil da bij gesten mag. Item vff ein sijte Sant Niclas leben also vil da gesten mag. Item vff die ander sijte sant Jost in dem selbigen feinster. Item vff die ander sijte da das glocklin hangen Sant franciscus mit dem seraph. Item ein erhabin feldung hinder der bildunge. Item vnden vmbe umberal von oley farwe Syden Ducher bijs an die erde als sich dan geburt. Item die vier schilde als sich die geburn. Des sollen wir ymme gebin ·XXX· guldin vnd das oley vnd das golt vnd vurnis also vil dar zu gehoret vnd die volien. Auch sol er vns vnser wercke nuczperlicher vnd forderlicher an alle hinderniss machen, das er nit zu wort neme das er ubir dinget were vnd dan vnser werke nit wolte vollbringen; was dan Schaden vnd Koste dar vff ginge das wolten wir an ymme erhollen. Geben vff sundag misericordia domini anno domini millesimo CCCC°XLV°.  
[11. April 1445].

Zur Erklärung dieser Urkunde sei bemerkt, daß die St. Nikolaus-Bruderschaft in Frankfurt zu den mittelalterlichen Genossenschaften gehört, die auf zünftlerischer Grundlage die Pflege der Geselligkeit und der gegenseitigen Hilfeleistung mit der Pflege religiös-kirchlicher Interessen verbanden. Diese Vereine schlossen sich an

eine bestimmte Kirche an, sie waren „in eine Kirche gebrudert“. Die Bruderschaft zu St. Nikolaus, genannt die Abenteurer, war in das Frankfurter Barfüßerkloster gebrudert und in der (1786 abgebrochenen und später durch die Paulskirche ersetzten) Barfüßerkirche haben wir die Kapelle zu suchen, die sie durch Hans von Metz aus schmücken ließen. Der Vertrag selbst kann interessieren, weil er in die Arbeitsweise mittelalterlicher Künstler einen gewissen Einblick gewährt. Die Erwähnung der Oley farwe ist nicht auffällig; es handelt sich dabei nur um das Bemalen von Wänden, und aus dem Vertrage des Hans Tieffental in Basel von 1418 (veröffentlicht im Baseler Taschenbuch auf das Jahr 1856, S. 177) wissen wir schon lange, daß hierzu Ölfarbe verwendet wurde.

Indem ich (a. a. O., S. 82f.) den Nachweis erbrachte, daß der Kalvarienberg des Städtischen Museums aus der Barfüßerkirche stammt, glaube ich das Recht gewonnen zu haben, die Urkunde auf das fraglos um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Bild zu beziehen. Ein Zweifel daran wird vollends unmöglich, wenn man den Stil des Werkes in Betracht zieht.

Die Komposition (Abb. 1), die dem mittelalterlichen Passionsspiel eine Menge bezeichnender Züge entnimmt, ist außerordentlich reich und bei dem Fehlen jeglicher Perspektive, in der archaischen Übereinanderordnung der Figuren sehr unübersichtlich. Der näheren Betrachtung aber offenbart sich eine vollkommen durchdachte Ordnung, eine Fülle fesselnder Motive und eine große Mannigfaltigkeit charaktvoller und edler Gestalten. Auch die Farbengebung, schwer und bräunlich auf den ersten Blick, löst sich in Einzelfarben auf von wundervoller Tiefe und Leuchtkraft: Himbeerrot und Olivgrün, Brokatgold und aufblitzendes Stahlgrau bestimmen den Eindruck des Bildes. Auch die Wirkung des Lichtes ist (ohne die Annahme einer einheitlichen Lichtquelle) im einzelnen treffend beobachtet. Der Charakter des Werkes ist merkwürdig fremdartig — man denkt davor an die Schule Pisanellos und Gentiles da Fabriano. Die überraschend gut gezeichneten und belebten Pferde (Abb. 2), die in der deutschen Kunst der Zeit ihresgleichen suchen, weisen auf den großen Schilderer des Pferdes in Italien hin, an den auch die orientalischen Trachten erinnern können. Der Mann in Panzer, Turban und Mütze, der ganz im Hintergrund links zwischen den Kreuzen erscheint, ist vollkommen pisanellesk: er stimmt im Typus ganz mit dem einen Reiter auf Pisanellos Fresko vom hl. Georg in S. Anastasia zu Verona überein. Auch im einzelnen sind die Gestalten, namentlich die Gruppe der Marien und die rührende Erscheinung der Magdalena vor dem Kreuzestamm (Abb. 3), völlig von italiänischem Geiste erfüllt. Sucht man im Kreise der deutschen Kunst nach Verwandtem, so findet man nur einen — Lukas Moser. Die tiefe, leuchtende Farbigkeit erinnert an ihn, der Kruzifixus gleicht völlig dem als altertümlich empfundenen Schmerzensmann auf der Predella des Tiefenbronner Altars. Die Empfindungsweise des Werkes, gleich entfernt von der lyrischen Weichheit der Kölner, von dem gehaltenen Ernst der Nürnberger und dem Erzählerstil der Schwaben, läßt nur in der von Burgund und Frankreich her beeinflussten oberrheinischen oder sagen wir besser alemannischen Kunst Raum für dieses Werk.

Damit stimmt nun völlig die Lokalisierung überein, die die Urkunde uns gestattet. Die Heimat des Künstlers ist danach Metz, seine Geburtsstätte vielleicht, wenn eine (von Karl Simon herausgehobene) Eintragung im Frankfurter Bürgerbuch sich auf ihn bezieht, nach der ein Hans von Vordyne, meler, 1442 das Bürgerrecht erworben, Verdun. Metz, in jedem Falle die Stätte seines letzten Aufenthaltes und sicher auch seiner künstlerischen Schulung, ist das Eingangstor Frankreichs nach

Deutschland hin. Frankreich also kann ihm die italiänischen Elemente seiner Kunst vermittelt haben, geradeso wie es vor ihm der kölnischen Malerei italiänische Einflüsse übermittelte. Gerade die Gruppe der Frauen und der Magdalena auf dem Bilde mit ihrem fast sienesischen Charakter dürfte wohl auf eine solche italo-französische Kunstübung zurückgehen, wie wir sie auch in gewissen Erscheinungen des Livre d'heures des Duc de Berry oder in der Kunst eines anderen oberrheinischen Meisters, des Meisters des Paradiesesgartens finden. Ob die Beziehung des Hans von Metz zur Kunst Pisanellos auf eine direkte Berührung, wie ich fast noch anzunehmen geneigt bin, oder ob sie auf die Benutzung gemeinsamer nordischer, französischer Quellen zurückgeht, läßt sich einstweilen schwer mit Sicherheit ausmachen. Jedenfalls ist die Tafel des Hans von Metz in der hohen Qualität ihres künstlerischen Charakters und in der Sicherheit ihrer Lokalisierung ein wichtiges Hilfsmittel zur Erkenntnis eines Kunstgebietes, das sich bisher der Forschung noch nicht hat erschließen wollen.

## II. FRIEDRICH VON ASCHAFFENBURG

Im Stadtarchiv zu Frankfurt findet sich unter den Papieren des ehemaligen Dominikanerklosters folgende Urkunde (Dominikanerurkunden 98a):

Ich friederich von Aschaffenburg maler irkennen offnlichin mit diesem brieffe... men Johanni Bechtenhenne friederichen nachtrabe monczmeister vnd Johanni R... Brudermeistern der Bruderschaft sancti Sebastiani abegedinget han der se... eynen Sebastianum mit zweyne schutzen vnd eynem gehuse zu machen d... vnd yne die zun Predigern zu Franckenfurt uff der Bruderschaft alt... han vmbe hundert vnd achzig gulden guter franckenfurter werunge... Ingeslossene zeddele daczumale desshalben gemacht / des bekennen ich fr... die obgenanten Johannes Friederich vnd Johannes soliche hundert vnd achzig... gulden die ich yne an dem hude uber der taffeln an der sulen bildener... auch abe verdienet han vnd darzu eynen erbern reddelichen schancke g... wole bezalt han / vnd ich sagen fur mich vnd myn erbin die vrogenanten... erbin vnd nachkommen solicher vrogenanten somme gelts des schancks auch... vnd alles des ich desselben gedingshalbin an sie zusprechen gefordern... gesaczt genczlichin qwijt vnd lois mit diesem brieffe daran zu orkunde... von birgel vnd sifridt sibolt werntliche Richtere zu Franckenfurt ire in... bede willen gehangen han des wir die vrogenanten Richtere Clas vnd Si... vmbe bete willen des obgenanten friederichs von Aschaffenburg also versieg... Domini millesimo quadringentesimo quinquagesimo nono feria secunda post s...

Die Urkunde ist nicht intakt erhalten; sie ist rechts ein wenig angenagt, so daß jeweils der Schluß der Zeilen verloren ist. Sie hat noch Reste der alten Siegel. Auf der Rückseite ist — wohl das Signum des Malers — eine Hand gezeichnet, die einen Pinsel hält<sup>1)</sup>.

Trotz ihrer Schadhafteit ist die Urkunde in jeder Einzelheit verständlich und ihr Inhalt allein würde es rechtfertigen, sie hier bekannt zu geben, auch wenn sich kein erhaltenes Werk mit ihr in Verbindung setzen ließe. Diese Urkunde gehört wie jene andere des Hans von Metz zu den wenigen aus dem Mittelalter erhaltenen Werkverträgen, die uns von der Kunstübung der Zeit ein anschauliches Bild geben. Wieder ist es eine Bruderschaft, die 1459 bei einem Maler, Friedrich von Aschaffenburg, ein Altarwerk für ihren Altar bestellt, diesmal eine Bruderschaft, die das

(1) Die Urkunde wurde abgedruckt von R. Jung im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst von 1901, doch ohne weitere Erläuterung und auf eine einfache gemalte Altartafel bezogen.

Armbrustschießen pflegte, die Sankt Sebastians-Bruderschaft, die nach Jacquins handschriftlicher Chronik des Frankfurter Dominikanerklosters (Frankfurter Stadtarchiv, Dominikanerbücher 16a, p. 169) 1458 gegründet und in die Dominikanerkirche („zun Predigern“) gebrudert war. Was der Urkunde höheres Interesse verleiht, ist, daß sie sich nicht auf ein Altarbild, sondern auf einen geschnitzten und gemalten Altarschrein bezieht. Die (geschnitzte) Sebastiansgruppe („Sebastianum mit zweyne schuczen“), die Säule mit dem Heiligen („die Sule“) wird von dem (gemalten) Schrein (dem „Gehuse“ oder dem „erbern, reddelichen Schanck“) unterschieden und dazu kommt der Altaraufsatz (der „Hut über der taffeln“). Bemerkenswert ist, daß der Maler der Entrepreneur ist, der den Entwurf des ganzen Altarwerkes (den „ingeslossenen zeddel“) liefert. Die Holzsznitzerei aber, obwohl er sie entworfen, führt er nicht selbst aus, übernimmt es aber, den Schnitzer, der sie ausführt, den Verfertiger der Sebastianssäule („der sulen bildener“) aus der festgesetzten Pauschal-summe zu entlohnen, ebenso wie er die Kosten des Altaraufsatzes (wohl beim Kunsttischler) daraus bestreitet. Dafür erhält er 180 Gulden und bekennt, keine weiteren Ansprüche an die Bruderschaft stellen zu wollen und zwei weltliche Richter bestätigen den Vertrag. Die Summe von 180 Gulden ist sehr hoch, verglichen mit der, die Hans von Metz für sein Altarbild und die Ausmalung der Kapelle erhält; aber einmal wurden diesem die Materialien dazu geliefert und dann mag die einen größeren Zeitaufwand erfordernde plastische Arbeit (die Preise, die wir von geschnitzten Altären kennen, im Vergleich zu den Preisen von Tafelbildern beweisen es) viel kostspieliger gewesen sein als die Arbeit des Malers.

Glücklicherweise ist es auch hier möglich, das Werk, auf das sich die Urkunde bezieht, wenigstens in seinen gemalten Teilen nachzuweisen. Es handelt sich um eine auseinandergesägte Tafel im Städtischen historischen Museum zu Frankfurt (Inventar Nr. 228 und 229), die bisher noch keinerlei Beachtung gefunden hat (Abb. 4 und 5). Sie zeigt auf der einen Seite den hl. Sebastian, den zwei Schützen mit ihren Pfeilen durchbohren, auf der anderen Seite, nicht wie das Frankfurter Inventar meint, den hl. Johannes auf Patmos, sondern den oft in der Verbindung mit Sebastian dargestellten anderen Seuchenpatron Veit und zwar zwei Szenen seiner Legende zusammengelegt, die Exorzisation des Kaisersohnes und die Marterung des Heiligen im Pechkessel. Die Tafel stammt (nach dem Inventar des Museums) aus der Dominikanerkirche, in welche die Bruderschaft des hl. Sebastian den Altar gestiftet. Sie läßt sich auch in dieser Kirche vor ihrer Säkularisation als vorhanden nachweisen. Jacquin erwähnt sie in seinem (handschriftlichen) *Chronicon Praedicatorum* (Frankfurter Stadtarchiv, Dominikanerbücher 16a, p. 293) als „in praememorato Refectorio aestivali“ befindlich: „conspiciuntur ibidem praenobiles picturae aliae: ... sancti Sebastiani“. Damals hat also bereits der Schrein nicht mehr bestanden, sondern die Tafel war mit anderen alten Bildern an die Wand gehängt. Den Grund für diese Zerlegung erfahren wir aus einer anderen handschriftlichen Chronik des Dominikanerklosters, die Johannes Deutsch 1742 zusammengestellt hat (*Origo conventus et ecclesiae Francofurtanae Ordinis FF. Praedicatorum*, Frankfurter Stadtarchiv, Dominikanerbücher 15, p. 47 und 50): 1699 wurde ein neuer Altar zu Ehren des hl. Sebastian und einiger anderer Heiligen geweiht und die Reliquien des hl. Sebastian darin geborgen und 1702/03 ein neues Altarwerk geschaffen. Zuletzt hat Hüsgen (Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, Frankfurt 1780, S. 269 und Artistisches Magazin, Frankfurt 1790, S. 562) die Sebastians-Tafel in der Dominikanerkirche gesehen. Dann kam sie mit den anderen Dcminikanerbildern in der Zeit des Großherzogtums Frankfurt in den Besitz der Museums-

Gesellschaft (Inventar von 1867) und mit deren Schätzen in das Städtische historische Museum.

Sichert so die Provenienz schon die Verbindung der Urkunde mit den Bildern, so bestätigen sie auch alle inhaltlichen Momente. Die auf beiden Seiten bemalte Tafel muß einmal zum Abschluß eines Schreines, als Teil eines „ehrbaren redlichen Schrankes“ gedient haben, so zwar, daß der gemalte Sebastian die Außenseite bildete und der hl. Veit bei Öffnung des Schreins neben dem geschnitzten Sebastian erschien. Wie der Vertrag es für den Inhalt des „Gehäuses“ vorschrieb, so hat auch der Maler den Sebastian selbst auf dem „Gehäuse“ „mit zweyne schutzen“ dargestellt. Sicherlich weist der Stil das Werk ungefähr in die Zeit, auf die es die Urkunde festlegt.

Die Bilder sind auf Tannenholz gemalt und messen in Höhe und Breite 1,43 zu 0,82 m; von ein paar oberflächlich ausgebesserten Stellen abgesehen, sind sie gut erhalten. Sie zeigen im ganzen lichte Farben; die offenbar dem Tageslicht weniger ausgesetzt gewesene Seite mit dem hl. Veit ist aber kräftiger, intensiver im Kolorit wie die andere. Der hl. Sebastian hat blondes, hellgelb gehöhtes Haar. Der Scherge, der die Armbrust spannt, ist in zinnoberrotes Wams und zinnoberrote Hosen gekleidet, zwischen denen das weiße Hemd zum Vorschein kommt. Der bogenschießende Scherge hat hellrosa Wams mit braunem Pelzbesatz und grünblaue Hose; sein Turbantuch ist weiß, sein Köcher außen von grauem Fell, innen rot. Das Haar des ersten Schergen ist braun, das des zweiten dunkelbraun, die Schuhe des ersten braunschwarz mit gelben Umschlägen, die des zweiten rot. Der Boden ist von einem tiefen, nach hinten zu lichter werdenden Braun mit einem Schiller ins Grüne. Die Baumgruppe, die zwischen Sebastian und den Schergen erscheint, ist gelbgrün, bläulichgrün und rötlich und darüber das Rosa und Weiß des Blütenbaumes. Die Büsche auf dem Hügel sind in der Farbe des Hügels bräunlich, dunkler der darüber hinausragende Baum. Die Äpfel am Pfahl des Heiligen sind lebhaft gelb und rot. Die Landschaft des Hintergrundes beginnt mit Olivgrün und geht, sich auflichtend, in Bläulichweiß über. Im Martyrium des hl. Veit ist der Scherge mit dem Blasebalg in ein graugrünes, das weiße Hemd freilassende Wams und eine grüne Hose gekleidet und trägt rötlichbraune Stiefel. Der andere Scherge, der das Feuer schürt, hat ein zinnoberrotes geschlitztes Wams mit olivgrünen Schnüren und gleichfalls zinnoberrote Hosen; in der gleichen Farbe ist die von einem rosa Tuch umschlungene Mütze, die mit einer weißen und einer rosa Feder geziert ist. Der Kaisersohn trägt einen hellpurpurnen Mantel, der ein dunkelgrünes Untergewand erscheinen läßt, und ein rotes Halstuch. Der Kessel ist erdfarben. Die Landschaft ist in dunklen braunen Tönen gehalten und geht hinten ziemlich unvermittelt ins Blau über.

Es ist kein sehr bedeutender Meister, den man in Friedrich von Aschaffenburg kennen lernt. Das Gefühl für das Lebendige, das Organische in der Form geht ihm gänzlich ab. Die Haare, die er bildet, sind leblos, wie aus Holz gedrechselt, die Muskulatur ist schwach. Die Bäume sind steif wie Spielzeug, Felsen und Erde sind tot, wie aus Pappe geformt. Dabei hat er doch die ganze naive Naturfreude, die in der deutschen Kunst um die Mitte des Jahrhunderts erwacht. Blumen entsproßen dem Boden, der Stamm, an den der Heilige gebunden ist, hat ausgeschlagen und trägt Blätter und Früchte. Der Blick in die Landschaft ist aufgetan, Täler und Berge erstrecken sich weit in die Tiefe, Schloß und Kapelle werden im Hintergrunde der Sebastianstafel sichtbar, eine große Kirche krönt den Hügel auf dem Bilde des Veit und durch die Luft zieht in Dreiecksformation das



Vogelheer. Nicht genug kann sich die Freude am Schildern des landschaftlichen Details tun. Boote befahren den Fluß im Hintergrunde der Veitstafel und ganz zuletzt ist auf dem Hügelzuge noch ein Rad und ein Galgen mit (in Anbetracht der Entfernung riesengroßen) Gestalten von Gerichteten zu sehen. Die Luftperspektive ist gut beobachtet, namentlich auch beim Himmel, der am Horizont hell beginnend nach oben zu in ein Grünblau sich wandelt.

Das eigentlich Bedeutsame der beiden Tafeln besteht darin, daß sie keine abstrakte Heiligenmalerei darstellen, sondern die Gestalten glaubhaft in ihrer Atmosphäre geben. Die Farben sind gedämpft. Ein gewisses Streben nach Lichtmalerei gibt den Bildern ihre Wesensart.

Der Charakter der Malerei mag die Bilder in den allgemeinen Zusammenhang der fränkischen Kunst einordnen lassen. Einer gewissen Nüchternheit und Verstandesmäßigkeit kommt es vor allem darauf an, die Gestalten sicher, fest, in sich geschlossen zu bilden, und dann erst aus diesen Gestalten eine Aktion zusammenzusetzen. Auch die Klarheit der räumlichen Gestaltung liegt im Sinne der fränkischen Kunst; es ist beachtenswert, wie bei der Marter des Sebastian der Kopf des vorderen Schergen zum verlorenen Profil gedreht und als Repoussoir für den hinteren Schergen benutzt ist. Der niederländische Einfluß macht sich deutlich in der Landschaft und eigentlich nur in dieser geltend. Man braucht daher keine unmittelbare Berührung des Malers mit der niederländischen Kunst anzunehmen, sondern wird die große Neuerung dieser Kunst zur Genüge aus der entscheidenden Wendung des Zeitstiles selbst erklären können. In dem Streben nach Lichtmalerei mag man das mittelrheinische Element dieser Kunst erkennen.

Die Urkunden sagen uns nicht viel über den Maler Friedrich von Aschaffenburg. Er ist 1448 Bürger von Frankfurt geworden. Das Bürgerbuch IV, 1440—1500, fol. 67 führt ihn als „Friderich von Aschaffenburg meler“ auf, in einer Rubrik mit zahlreichen anderen, von den allen es heißt: „Diese han burgeressin vnd geschuldet vnd geworn als der Rad sie hat tun darvmb besenden penthecost. anno XLVIII.“ Im Beedbuch<sup>1)</sup> von 1462 erscheint er noch als Friederich maler: „Friederich maler VI β hat bezalt vnd geworn“ (Beedbuch der Oberstadt von 1462, fol. 18, verso). Die sehr geringe Steuersumme läßt nicht darauf schließen, daß er sich besonderen Ansehens erfreute<sup>2)</sup>. Im Beedbuch von 1463 erscheint das Haus, das er bewohnte, als leerstehend (Beedbuch der Oberstadt von 1463, fol. 16, verso: „eyn wust huss“), danach wird es von anderen bewohnt: er ist also 1462/63 gestorben oder von Frankfurt fortgezogen.

Die Kunst Friedrichs von Aschaffenburg bereichert sicher das Bild der deutschen Kunst im 15. Jahrhundert um keinen neuen Zug. Wenn sie doch ein gewisses Interesse beansprucht, so vor allem deshalb, weil sie uns einen Hinweis zu geben vermag, von welcher Art die Kunstübung um die Mitte des Jahrhunderts in der Geburtsstadt Matthias Grünewalds gewesen ist.

### III. HANS HESSE

Durch Gwinner (Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankfurt 1862, S. 26, und Zusätze und Berichtungen, Frankfurt 1867, S. 105 und 106) hat man von der

(1) Steuerliste.

(2) Zum Vergleich füge ich die Steuersummen der anderen Frankfurter Maler im Jahre 1462 an: Heinrich maler X β III hl, Kathrin malerin 1 66 V β, Bechtolt maler ir eydin VII β, Sewolt [Viol] maler 1 Pfnt 3 β, Conrat sin son by yme in X β, Clas Krug maler X β, Arnolt der Wale Maler IX β VIII heller, peter maler sin eydin by yme in VIII β VI Heller, Benedictus maler XIII β III h, Henne Wetzal maler VI β.

Existenz des Frankfurter Malers Hans Hesse erfahren und zwei Aufträge kennen gelernt, die ihm der Rat von Frankfurt gegeben. Ich habe es der Mühe wert gehalten, alles ausfindig zu machen, was sich aus den erhaltenen Frankfurter Urkunden über diesen Maler feststellen läßt und teile es hier in chronologischer Folge mit.

1. 1471. In diesem Jahre wohnte Hans Hesse nach Gwinner (a. a. O., S. 26) nach dem Zinsregister des Bartholomäus-Stifts im Hause Nydeck in der Fahrgasse und entrichtete dem Stifte einen Zins von 9 Pf. 4 β.
2. 1475. Bürgerbuch IV, 1440—1500, fol. 120:  
Item Hanns Caldebach maler Item Jeronimus Dierbach maler han burgerssen vnd globet vnd gesworn sexta in octava Epiphanie domini [18. Januar] anno XIII<sup>c</sup> LXXV.
3. 1475. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1475, fol. 9, verso:  
An Stultzeneck wider an... Hanss Hesse der meler VI β Λ dedit Reysegelt<sup>1)</sup> XIII h dedit Λ VI h dess geburt sich VI h für XV β h gelts den herrn zu sant Johannen zu mentze von dem huse in der Kruchegassen<sup>2)</sup>).
4. 1475/76. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1476, I, fol. 14, verso:  
An Stoltzenberg wyder an... Hanns Hesse meler VI β VI h dess geburt sich VI h fur XV β h gelts den herrn zu Sant Johannen zu mentze von synem huse in der Kruchegassen Reysegelt XIII h.
5. 1476. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1476, II, fol. 11:  
An Stoltzenberg wyder an... Hans Hesse meler VI β VI h dess geburt sich VI h fur XV β h gelts den hern zu Sant Johannen zu mentze von synem huse in der Kruchegassen pagavit<sup>3)</sup>).
6. 1483. Rechenmeisterbuch von 1483, fol. 44, verso:  
Item sabatho post martini episcopi [15. November]  
Item XXX ð Hannss Hessen maler geben zu machen als hernach geschriben steet  
Item von den dryen furdersten gybeln mit der groß blum vnd leubnen zu vergulden von iglich III fl.  
Item von den hindersten funff großen blumen off dem schoppe an der muren von iglich 1 fl.  
Item von den vier langen sparren mit dem leubnen off den syten steende von iglich 1 fl.  
Item von dem keisserlichen schilde vnd wapen  
Item von dem konigliche schilde vnd wapen  
Item von dem franckfurter schilde vnd wapen zusammen VI fl.  
Item von den vndersten pedalen vnd fussen dauff der schoppe steet 1 fl. vnd sint alle materialia firness farben vnd anders des malers gewest vssgesch[eiden] das fine golt ist dess Rats gewest  
Item VI β des malers Knechte zu dringelde geschenkt.
7. 1484. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1484, fol. 11, verso:  
An Stoltzenberg wyder anne... Hans Hesse fursprech meler 1 gulden VII β V h dess geburt sich XIX h [am Rand: 1 gulden vnd] fur XXI β h gelts den predigern. Item III h fur IX β h gelts den hern zu heyness<sup>4)</sup>).

(1) Eine Kriegssteuer.

(2) Zu Einschätzungszwecken wurden immer auch die Hypotheken- und Darlehenszinsen festgestellt.

(3) Beedbücher von 1477—1483 sind nicht vorhanden.

(4) Beedbücher von 1485—1487 sind nicht vorhanden, ebenso nicht von 1489—1494.

8. 1488. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1488, fol. 12:  
An Stoltzenberg widder ann... Hans Hesse meler 1 gulden VII  $\beta$  Vh dess geburt sich XIX h fur 1 gl XXI  $\beta$  h gelts den predigern. Item III h fur IX  $\beta$  h gelts den herren zu heyness.
9. 1489. Rechenmeisterbuch von 1489, fol. 66b (Eyntzelingē ussgeben inne der Ersten Rechenunge):  
Sabatho post pentecosten [13. Juni]  
Item III  $\beta$  Hansen Hessen maler die Iffeln<sup>1)</sup> zu malen dem armen den man vmb sin misstat im für richten laissen hait.
10. 1495. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1495, fol. 11, verso:  
An Stoltzenbergk widder an... Hans Kaldebach vorspreche dedit 1 gulden XVII  $\beta$   $\frac{1}{2}$  h, das ist  $\frac{1}{2}$  h von IX  $\beta$  heller gelts dem heyner hern vnd IX h von 1 gulden XXI  $\beta$  heller gelts den hern zun predigern.
11. 1496. Bethe-Register<sup>2)</sup> von 1496, p. 5:  
dedit — Hans Kaldebach.
12. 1496. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1496, fol. 11:  
An Stoltzenberg widder an... Hans Kaldebach dedit 1 fl. XVII  $\beta$   $\frac{1}{2}$  h das ist  $\frac{1}{2}$  h von IX  $\beta$  heller gelts inn heyner hoff vnd IX h von 1 fl. XXI  $\beta$  heller zun predigern.
13. 1497. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1497, fol. 11:  
An Stoltzenberg widder an... Hans Kaldebach vorspreche dedit 1 gulden XVII  $\beta$   $\frac{1}{2}$  h das sint  $\frac{1}{2}$  h von IX  $\beta$  heller inn heyner hoff vnd IX h von 1 gulden XXI  $\beta$  heller gelts zum predigern<sup>3)</sup>.
14. 1499. Beedbuch der Oberstadt und Sachsenhausens von 1499, fol. 10, verso:  
An Stoltzenbergk ann... Hanns Kaldebach dedit 1 gulden XVII  $\beta$   $\frac{1}{2}$  h, dis ist  $\frac{1}{2}$  h von IX  $\beta$  heller gelts inn heyner hoff den selben hern vnd IX h von 1 gulden XXI  $\beta$  heller gelts zun predigern<sup>4)</sup>.
15. 1501. Bürgermeisterbuch von 1501<sup>5)</sup>, p. 20, verso:  
feria quinta post viti [20. Juni]  
Biss nehst samstag hessen den fursprechen vnd den gerichtsschriber fur die scheffen zu bescheiden.
16. 1501. Bürgermeisterbuch von 1501, p. 96, verso:  
Tertia post anthonij [20. Januar]  
Hanssen Hesßen den fürsprechen eynen halben schilling gulden fur eyne vererung fur dass gericht [so] Er am scheffen stube gemalet hait schencken.
17. 1501. Rechenmeisterbuch von 1501, Eintzelingē ussgeben inn der Ersten Rechnung.  
Sabatho post fabiani [22. Januar]  
Item VI gulden geschenckt Hanssen Hessen den maler fur dass gemalt duch dar an dass jungst gericht steet uff dem gericht huss.  
[Am Rand:] duch uff dem gericht huss.

(1) Infuln, Spottmützen für Verbrecher während der Strafvollziehung.

(2) Notizen für das Beedbuch von 1496.

(3) Beedbuch von 1498 nicht vorhanden.

(4) Von hier an fehlen Beedbücher wieder bis inkl. 1507.

(5) Bürgermeisterbücher sind Protokolle der Ratsbeschlüsse in Frankfurt.

18. 1502. Bürgermeisterbuch von 1502, p. 130b:  
 tertia post letare [9. März]  
 Nach Thisen moller schicken vnd horen wes der her zun Barfüßern geprediget solle haben als Hans Hesse angegeben Hait.
19. 1504. Bürgermeisterbuch von 1504, p. 113:  
 Sabatho post palmarum [6. April]  
 Meister hansen den fursprechen ein paar gulden itzunt fur zerung zu stuer geben, vnd wo Er sich inne drien wuchen allher gefuget Hait dencket sich der Rat nach gelegenheit Ime fur sinen uffbruch obe Er sich beclagen wurde mit zemlicher Erstattung gonst, iglichen merken laisßen dass zu synem willen stehe vnd wolegefallen.
20. 1507. Bürgermeisterbuch von 1507, p. 36, verso:  
 feria quinta post assumptionem marie [20. August]  
 Hansen Hessen Sone mertin zu enyem viserer uffnemen.

Diese Urkunden geben uns das Bild von einem in seiner Zeit sehr angesehenen Maler. Hans Hesse stammt aus dem Dorfe Kaldenbach (auch Kaldebach oder Kalbach), das nicht weit von Frankfurt auf der Straße von Bonames nach Oberursel liegt und er führt auf Grund seiner Nationalität den Beinamen „Hesse“, der in den Urkunden mit dem Beinamen Kaldebach abwechselt. Er bewohnt seit dem Anfang der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts das Haus Nydeck auf der Fahrgasse (das Haus Stolzenberg, nach dem die Beedbücher sich orientieren, liegt an der Ecke der Fahrgasse und des Garküchenplatzes, s. Batton, Örtliche Beschreibung der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt 1861—75, 2. Heft, S. 69, 3. Heft, S. 336). Es ist ein Haus, in dem von jeher Maler gewohnt haben. Im Beedbuch von 1464 (fol. 9, verso) erscheint an der Stelle von Hans Hesse (An Stultzeneck wider an) noch Conrat fiol maler und sin mutter bij ir inne, im Beedbuch von 1463 (fol. 9) an der gleichen Stelle Sewalt maler, Conrat sin son by yme inne, im Beedbuch von 1462 (fol. 10, verso) Sewalt maler, Conrat sin son by yme in<sup>1</sup>), und in den Beedbüchern von 1428 (fol. 13, verso) und 1429 (fol. 14) — Beedbücher der 30er, 40er und 50er Jahre sind nicht vorhanden — nimmt die gleiche Stelle (Nota an Stultzenberg an) ein Luckel maler ein. Hans Hesse ist nicht in Frankfurt geboren, sondern eingewandert und hat auf Grund einer Heirat mit einer Frankfurterin das Bürgerrecht erworben. Er muß sich als Maler großen Ansehens erfreut haben, denn der Rat gab ihm neben geringfügigen auch recht bedeutungsvolle Aufträge; dafür spricht auch, daß er schon 1483 mehrere Gesellen in seiner Werkstatt beschäftigte. Sehr merkwürdig ist, daß er, zum mindesten seit 1484 mit dem Gewerbe eines Malers das Amt eines Fürsprechers, d. h. eines Advokaten, eines Vertreters von Parteien in Rechtsstreitigkeiten verband, und wir erfahren, daß er tatsächlich, wie im Jahre 1501, vor dem Schöffen als Fürsprech fungierte. Darüber hinaus scheint er dem Rate wichtige Dienste geleistet zu haben. Er soll — die Urkunde von 1504 läßt sich kaum anders verstehen — im Auftrag des Rats eine Reise unternehmen, zu der er Zehrgelder erhält, und man will ihm nach seiner in drei Wochen zu erwartenden Rückkehr in jeder Art gefällig sein. Auch sonst scheint er, wie

(1) Conrat Fyoll ist 1448 Bürger in Frankfurt geworden (Bürgerbuch IV, 1440—1500, fol. 65, verso) und von Sebald Viol berichtet das Bürgerbuch III, 1410—1440, fol. 41, verso: „Sebal viol von Nurenberg meler hat ein burgeressen vnd gehuldet vnd gesworn Actum feria sexta ante walpurgis anno XIIIc·XXV<sup>o</sup>“. Wenn man diese Urkunde im Auge behält, wird man sich hüten, einem Nürnberger Maler ein Bild zuzuschreiben, das ohne allen Zweifel von oberrheinischer Provenienz ist.

ein Bericht über eine inkriminierte Predigt zeigt, Vertrauensmann des Rates gewesen zu sein. Dabei ist er aber ständig als Maler tätig gewesen, wie er denn — gegen ein ziemlich ansehnliches Gegengeschenk — 1501 dem Rate für die Schöffenstube eine Darstellung des jüngsten Gerichts stiftet. Er muß vor 1508 gestorben sein — in diesem Jahre erscheint an seiner Stelle sein Sohn und seine Frau in den Beedbüchern. Wenn man eine Erwähnung im Bürgermeisterbuch von 1507 ohne den sonst zu erwartenden Zusatz „seligen“ so deuten darf, daß er zu dieser Zeit noch am Leben war, fiel sein Tod ins Jahr 1507. Dafür spricht auch, daß sein gleich noch zu erwähnender Sohn im folgenden Jahre das Bürgerrecht erworben hat, offenbar um an seines Vaters Stelle zu treten.

Es würde sich nicht verlohnen, all dem so bis ins einzelne nachzugehen, wenn nicht die Möglichkeit bestünde, die Hand des Hans Hesse in einem erhaltenen Werke nachzuweisen. Wir danken diese Möglichkeit einer glücklichen Beobachtung von K. Simon (in der Zeitschrift *Alt-Frankfurt*, Frankfurt a. M. 1911, Jahrgang III, Heft 2, S. 62). Im Städtischen historischen Museum befindet sich eine Altartafel, die die vierzehn Nothelfer darstellt (Inv. 305). Die Tafel (Abb. 6) stammt aus der Dominikanerkirche und wird auch von Jacquin unter den Bildern dieser Kirche erwähnt (*Chronicon Praedicatorum*, Dominikanerbücher des Frankfurter Stadtarchivs 16a, fol. 293: „in praememorato Refectorio aestivali . . . conspicuntur ibidem praenobiles picturae aliae: quatuordecim Auxiliatorum . . .“). Die Wappen, die sich auf ihr finden, sind das des Frankfurter Patriziers Karl von Hynsperg (gest. 1472) und seiner Gattin Guda von Heringen (gest. 1500). Auf dieser Tafel nun findet sich, worauf Simon hingewiesen hat, eine Signatur. Sie steht, etwa in der Form einer Stickerei, auf der linken Seite des Kragens des hl. Erasmus, des Heiligen mit der Darmwinde, und besteht aus den beiden durch einen Punkt getrennten Initialen I·H. Wer ist nun dieser Meister I. H.? Ich glaube, auf Grund einer jetzt wohl ziemlich lückenlosen Kenntnis des in Betracht kommenden Frankfurter Urkundenbestandes im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts behaupten zu dürfen, daß kein anderer als Hans Hesse (Johannes Hesse) der Meister I. H., der Schöpfer also des Nothelferbildes sein kann.

Der Begriff, den wir daraus von der Kunst des Hans Hesse gewinnen, ist kein geringer. Es handelt sich durchweg um gut belebte, gut charakterisierte und auch im Seelischen nicht versagende Gestalten. Köpfe, wie etwa der des hl. Eustachius, zeigen eine nicht gewöhnliche Fähigkeit individueller Ausprägung. Auch die Anordnung der Gestalten und ihre Zusammenschließung durch die Heiligen Georg und Christophorus ist beachtenswert. Der Farbklang des Werkes ist kräftig, fast feierlich, auf Gold und Rot abgestimmt. Im Stil steht das Bild der Gruppe von (in Frankfurt entstandenen) Werken nahe, die ich zuerst (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911, S. 417f.) zusammengestellt habe und deren bedeutendstes die Predella mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes in der Deutschordenskirche in Frankfurt-Sachsenhausen ist.

#### IV. MARTIN HESS

Die Persönlichkeit und die Kunst des Hans Hesse erhält eine erhöhte Bedeutung durch das, was ich im folgenden neues über den durch Dürer schon seit langem berühmten Martin Hess mitteilen kann. Aus den ersten urkundlichen Nachrichten, die ich über Martin Hess veröffentlichte (*Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXI, 1908, S. 437—445), ergab sich, daß er 1508 Bürger in Frankfurt geworden war, daß er im November 1508 zusammen mit seiner bei ihm lebenden

Mutter als steuerzahlend aufgeführt wurde und daß er ebenso noch 1510 erscheint. Bei der Aufnahme in die Bürgerschaft wird er als „Martin Hess viserer eins Burgers Son“ bezeichnet. Ich hatte damals gemeint, das Wort Viserer könne unmöglich Eicher, Eichmeister bedeuten, sondern es werde, von einem Maler gebraucht, wohl einen, der Visierungen macht, also einen Kupferstecher oder Holzschnittzeichner, bedeuten. Ich habe mich aber inzwischen überzeugen müssen, daß ich damals das Wort falsch auslegte — Martin Hess ist wirklich Eichmeister in Frankfurt gewesen.

Das Dokument, das uns zunächst darüber belehrt, wurde oben schon aufgeführt. Es ist jenes Ratsprotokoll von 1507 (Bürgermeisterbuch von 1507, p. 36, verso): Hansen Hessen Sone mertin zu eynem viserer uffnemen. Wir erfahren daraus das weitere, daß Martin Hess der Sohn des Malers Hans Kaldebach alias Hans Hesse gewesen ist. Dementsprechend finden wir den „Martin Hesse Visierer“ und „Sin Mutter by Ime“ in den Beedebüchern von 1508 und 1510 (fol. 17, verso, bzw. fol. 14, verso) an der gleichen Stelle („Ann Stoltzenberg widder an“), wo wir früher regelmäßig dem Hans Hesse begegnet sind.

Was sich weiter über Martin Hess feststellen läßt, bezieht sich ohne Ausnahme auf seine Tätigkeit als Eichmeister. Von welcher Art diese Tätigkeit gewesen ist, erfahren wir aus der Dienstinstruktion der Visierer, die sich im sog. Alt Aidt Buch des 15. und 16. Jahrhunderts (im Frankfurter Stadtarchiv, p. 214ff.) findet und von der ich den Anfang hierher setzen will: „Die Viserer sollen in guten truwen globen vnd zun heiligen sweren allermenlich keuffern vnd verkeuffern es sin burger oder andere recht zu begeren nach iren besten synnen vnd vernunfften die yne gote verlichen hat vnd auch einen iglichen die rechte masse was igliches fasse heldet zu sagen vnd daran mit krajden zu zeichen vnd zu allen zyden getruwelich off das viseren zuwarten vnd den luden die des viserens bederffen vnd des an sie gesynnen vnd zu gelichen zuhelffen vnd zu viseren ane alle wyderrede...“. Im gleichen Alt Aidt Buch findet sich auf einem eingelegten Zettel (p. 221) der Vermerk:

Item Martin Kalbach maler hat den viserer eidt gelobt sexta post assumptionem marie [21. August] XV<sup>c</sup> VII.

Daß Martin Hess danach ein städtisches und mit seinem Malerberuf in gar keinem Zusammenhang stehendes Amt bekleidet hat, braucht uns nicht zu wundern; war doch auch sein Vater im Nebenamt Fürsprech. Ich werde übrigens demnächst eine Urkunde zu veröffentlichen haben, aus der hervorgeht, daß Conrad Faber, der Meister der Holzhausenbildnisse, zugleich in Frankfurt den Posten eines städtischen Eisenwiegens inne hatte. Es scheint demnach, daß die Stadt Frankfurt bedeutende Maler dadurch unterstützte, daß sie ihnen ein leicht im Nebenberuf zu versiehendes Amt und damit eine ständige Einnahmequelle zuwies.

Wir finden nun in den folgenden Jahren den Namen des Martin Hess regelmäßig im Rechenmeisterbuch neben denen der drei übrigen städtischen Eichmeister, wie er zu bestimmten Terminen, je nachdem sechs- bis siebenmal im Jahre, seine Gehaltsrate von je 1 Pfund 4 Schilling bezieht. Der erste derartige Eintrag lautet im Rechenmeisterbuch von 1507 (die Rechenmeisterbücher laufen jeweils von Frühjahr zu Frühjahr):

Vssgeben viserern von der fare porten...

Nota die andere Rechenunge...

Sabatho post Elisabeth vidue [20. November] 1 *fl* IIII *β* martin Kaldebach ist sin erster.

So erscheint er im Rechenmeisterbuch von 1507 viermal (der Name dreimal als martin Kaldebach, einmal als martin Kaldenbach), in dem von 1508 fünfmal (stets als Martin Kaldebach), 1509 sechsmal (als martin Kaldebach, einmal Kaldenbach), 1510 sechsmal (einmal nur mertin, einmal martin Kaldenbach), 1511 sechsmal (darunter einmal als martin, als martin Kaldenbach und als marthin Hess), 1512 sechsmal (dreimal als Martin Hess, zweimal als Martin, einmal als Martin Kalbach), 1513 siebenmal (gewöhnlich als Martin, einmal als Martin Calbach, einmal als Martin Kalbach und einmal als Martin Kalbach viserer), 1514 sechsmal (stets als Martin), 1515 siebenmal (gewöhnlich als Martin, einmal als Martin Hess und einmal als Martin Kaldenbach), 1516 sechsmal (dreimal als Martin, dreimal als Martin Kalbach), 1517 siebenmal (dreimal Martin, zweimal Martin Kalbach, einmal Martin Caldenbach viserer und einmal Martin Hess). Der letzte Eintrag von 1517 lautet:

vssgeben viserern von der fare porten...

nota die vierde Rechenunge...

sabatho post pasce [10. April] 1  $\text{\textcircled{H}}$  III  $\beta$  Martin.

Im Rechenmeisterbuch von 1518 findet sich nur ein einziger Eintrag, der sich auf Martin Hess bezieht:

Sabatho post trinitatis [5. Juni] martin Kalbach seliger 1  $\text{\textcircled{H}}$  III  $\beta$ .

Danach ist also Martin Hess zwischen dem 10. April und dem 5. Juni des Jahres 1518 gestorben.

Es verlohnt, auf Grund dieser neuen urkundlichen Feststellungen die Martin Hess-Frage von neuem zu überdenken. Es reizt ja so sehr, den Maler selbst kennen zu lernen, den Dürer seiner Freundschaft würdigte und dessen künstlerisches Urteil er so hoch schätzte. Ich habe seinerzeit hypothetisch die Frage nach seiner Persönlichkeit beantwortet: Martin Hess sei jener Dürerschüler, von dem wir in Frankfurt die Darstellung im Tempel und das Holzhausen-Porträt, in München das Martyrium des Jakobus und (nach meiner Zuweisung) in Nürnberg die Kreuzfindung kennen. Meine Hypothese hat auf der einen Seite Beifall (Braune, Katalog der Gemäldesammlung des Germ. Nationalmuseums in Nürnberg, Nürnberg 1909, S. 64f., Frimmel, Blätter für Gemäldekunde 1911, Bd. VII, Heft 1), auf der anderen Widerspruch erfahren (Rieffel, Die Freiherrlich v. Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie, Monatsh. für Kunstw. IV, 1911, S. 341—346). Rieffel findet es unwahrscheinlich, daß sich Dürer auf das sachverständige Urteil seines eigenen jüngeren Schülers berufen habe; das hätte seinem Selbstgefühl widersprochen. Er möchte den Maler Hess anders konstruieren, nämlich aus den Formschnitten der 1492 in Mainz erschienenen Chronik der Sachsen, aus der Sebastians-Legende im Bischöflichen Hause zu Mainz, aus der Philelphus-Zeichnung der Sammlung Wilczek und den beiden mittelrheinischen (von Weizsäcker im Katalog des Städelschen Instituts, S. 222, mit dem Mainzer Marienleben zusammengelegten) Porträts im Städel. So glücklich mir einzelne Beobachtungen von Rieffel hierbei zu sein scheinen, so wenig kann ich seiner ganzen Kombination zustimmen. Schon ein äußerer Umstand spricht dagegen. Die Mainzer Formschnitte sind  $\text{\textcircled{H}}$  bezeichnet, das Philelphusblatt aber MH, d. h. M. M. — es ist das berühmte Memling-M, das seinerzeit dem niederländischen Meister zu dem Namen Hemling verholfen hat, von dem aber kein einziges Beispiel bekannt ist, in dem es die Rolle eines H übernommen hätte. Auch wenn Rieffels Widerspruch gegen meine Hypothese zu Recht bestünde, so wird doch meines Erachtens Martin Hess niemals mit dem Meister M. M. identifiziert werden können.

Immerhin wissen wir jetzt etwas mehr über Martin Hess. Wir wissen, daß er wahrscheinlich in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts geboren und daß er im Frühjahr 1518 gestorben ist. Wir kennen seinen Vater und wir kennen mit fast völliger Sicherheit ein Werk seines Vaters. Ich glaube, daß man jetzt schon eher etwas über sein Verhältnis zu Dürer und über seine Kunst mutmaßen darf. Vor allem wieder die Frage: wo hat Dürer Martin Hess kennen gelernt, in Frankfurt oder in Nürnberg? Wäre es (wie Rieffel wohl annehmen müßte) im Anfang der 90er Jahre in Frankfurt oder in Mainz gewesen, so hätte kaum die Kunst des etwa Zwanzigjährigen auf den schon der Apokalypse Entgegenreifenden solchen Eindruck gemacht, daß er sich noch nach ungefähr siebzehn Jahren auf das Urteil des Jugendfreundes berufen hätte, und die Wärme des Tones („vnd griest mir euern Maller Marthin Hessen“) wäre verwunderlich. Viel eher stimmt der Ton und der Wortlaut in den Briefen Dürers zu der Annahme, daß Martin Hess bei Dürer in Nürnberg gewesen ist. Damit ist noch kein direktes Schülerverhältnis behauptet — Martin Hess dürfte ja wenig jünger als Dürer gewesen sein und er könnte sehr gut in Dürers Werkstatt oder in Dürers Umgebung gearbeitet haben, geradeso wie man dies von Grünewald für möglich gehalten hat. Daß aber der Frankfurter Dürer-Schüler in Nürnberg war, beweist mir seine Kreuzfindung, die aus der Umgebung von Nürnberg (nach einer sehr plausiblen Vermutung von Dr. F. T. Schulz aus St. Helena bei Nürnberg) stammt.

Noch ein anderes scheint mir entschieden gegen Rieffels Identifizierung und für die meinige zu sprechen. Da uns die Kunst Hans Hesses in dem Nothelferbild erhalten ist, so muß notwendig der Stil seines Sohnes Martin Hess vorgeschrittener sein als der Stil dieses Werkes und er muß Beziehungen zu diesem Werke zeigen. Alle die Arbeiten, die Rieffel aufführt, stehen auf der gleichen Stilstufe, ja sind eigentlich noch etwas altertümlicher als die Tafel des städtischen Museums. Die Werke des Dürerschülers nun, namentlich die Darstellung im Tempel, die eine bequeme Vergleichsmöglichkeit bietet, stehen aber mit der Tafel des Hans Hesse ganz unverkennbar in den engsten Beziehungen, wie überhaupt nur Werke verschiedener Generationen untereinander verwandt sein können, und zwar sowohl hinsichtlich der Formgebung, Typenbildung, Ornamentik als vor allem auch in der farbigen Haltung. Natürlich haben sich bei dem jüngeren Maler die Eindrücke der Dürerschen Kunst und vielleicht auch gewisse niederländische Elemente davor gestellt, die aber den ursprünglichen mittelrheinischen, man darf hier doch wohl sagen Frankfurter Charakter seiner Kunst nicht verwischen können. Selbst wenn man vor einer weitergehenden Hypothese noch zurückscheuen wollte, wird man so viel auf jeden Fall als sicher annehmen dürfen, daß der Frankfurter Dürerschüler aus der Werkstatt des Meisters des Frankfurter Nothelferbildes hervorgegangen ist. Da dieser Meister aber sich jetzt als Hans Hesse erwiesen hat, so dürfen wir in dem Schüler und Fortbildner seiner Kunst ohne Bedenken den Maler sehen, den uns die Urkunden jetzt als seinen Sohn erwiesen haben — Martin Heß.



# STUDIEN ZUR GESCHICHTE DES CHOR- UMGANGES

Von ERNST GALL

Mit fünf Textabbildungen .....

## III.

### ENTWICKLUNGSFRAGEN

Übersieht man den Kreis der Denkmäler, den wir besprochen haben, so ergibt sich, daß die Zahl der frühen Beispiele geringer ist, als bisher angenommen wurde. Kann diese Verminderung nicht auf den ersten Blick als vorteilhaft für die weitere Untersuchung angesehen werden, so wird man doch bald die größere Enge als größere Deutlichkeit empfinden müssen. Die Bauten, die früher genannt wurden, waren auf den Umkreis von ganz Frankreich verteilt, sie gehörten zudem dem weit-  
ausgedehnten Zeitraum vom Beginn des 10. bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts an, mit der Besonderheit, daß ein Monument alle anderen an Alter erheblich zu überragen und eine geradezu isolierte Stellung einzunehmen schien. Nachdem wir jetzt Kirche für Kirche so genau untersucht haben, wie es bei dem großen Mangel an sicheren Nachrichten noch möglich ist, hat dieses Bild sich erheblich verschoben und zwar in einer Weise, die mir weitere Schlüsse zu gestatten scheint.

Zunächst kann ich bei der Entwicklung der Chorumgänge an einen alles beherrschenden Einfluß von St. Martin in Tours nicht glauben. Die nächstältesten sicher nachweisbaren Beispiele sind St. Aignan in Orléans und die Kathedrale von Chartres. Von dem ersten Bau wissen wir genau, daß sein Vorbild in Clermont-Ferrand stand und bei dem zweiten ist eine von der Anlage in Tours so wesentlich verschiedene Bildung des Chorhauptes zur Ausführung gekommen, daß hier niemand auf eine besondere Verwandtschaft mit der Martinskirche in Tours schließen wird. Wenn uns in der Zukunft nicht noch Ausgrabungen in einer Anzahl von Bauten weiterhelfen, so ist es unmöglich eine wirklich überzeugende Entwicklungsreihe aller Chorumgänge aufzustellen. Ich betone diese Lücke in unserem Wissen mit Absicht, denn nur indem man auf sie hinweist, kann die Hoffnung aufrecht erhalten werden, daß es doch in der Zukunft gelingen könnte sie auszufüllen, während die so leicht zu findenden Hypothesen nur verunklären und schaden können. Dagegen müssen aber andere und nicht minder wichtige Erkenntnisse als sichere Ergebnisse aufgestellt werden.

Alle diejenigen Bauten, die nachweisbar in früher Zeit einen Chorumgang besessen haben, liegen ausschließlich in den Gebieten an der unteren Loire, und im Bergland der Auvergne, wo sie nicht früher als im Anfang des 11. Jahrhunderts zu finden sind. Dabei muß ein Umstand als besonders bedeutungsvoll hervorgehoben werden: Das nordöstliche Frankreich scheint in seiner Gesamtheit während der ganzen ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und noch einige Dezennien darüber hinaus den Chorumgang nicht gekannt zu haben, denn es muß als wenig wahrscheinlich bezeichnet werden, daß sich im Umkreis dieses weiten Landes kein Beispiel dafür erhalten haben sollte, wäre jene Disposition der Choranlage den Architekten hier wirklich bekannt gewesen. Nichts könnte für dies Verhältnis bezeichnender sein, als die Gegenüberstellung der nur bescheidenen Anlage, die dem heiligen Anianus in Orléans geweiht wurde, und dem großen, ganz Frankreich interessierenden Bau, der in Reims die Reliquien des heiligen Remigius barg. Dabei waren, was man besonders beachten wolle, die Bedürfnisse des Kultus hier wie dort im wesentlichen die gleichen, indem für die Nebentäler eine größere

Anzahl von Kapellen erforderlich war. Diese wurden in Reims dem Querhaus angereiht in der Form, daß man die längst bekannte Anordnung der Nebenchöre durch Hinzufügung weiterer Kapellen fortsetzte. Es sind gerade diese Ostteile der Kirche zuletzt ausgeführt und erst in den vierziger Jahren des 11. Jahrhunderts entstanden. An der Loire hatte man indes schon mindestens zwei Jahrzehnte vorher für dieselbe Aufgabe eine architektonisch ungleich befriedigendere und entwicklungsfähigere Lösung gefunden. Dieser Vorsprung des westlichen und mittleren Frankreichs kann nicht als ein entstelltes, durch den zufällig erhaltenen Denkmälerbestand hervorgerufenes Ergebnis angesehen werden, da betont werden muß, daß es sich in vollkommener Übereinstimmung befindet mit dem, was die frühmittelalterliche Baugeschichte dieser Gegend im allgemeinen lehrt. In der eigentlichen Mitte dieser nördlichen Landschaften, da, wo später die Gotik sich so machtvoll erhob, hat es zunächst an aller vorwärtstreibenden Initiative gefehlt, als hätte man sich absichtlich ausruhen wollen für eine große Zukunft. Was unter Beihilfe König Roberts und seiner Nachfolger im 11. Jahrhundert an der Kirche der einflußreichen Abtei St. Germain-des-Prés in Paris gebaut wurde, sieht unendlich kümmerlich aus. Baukünstlerisch betrachtet war man hier, abgesehen von einigen Einflüssen, die vom Rheine kamen, vollständig abhängig von den großen Ideen, die an der Küste gedacht wurden<sup>1)</sup>. Dort in der Normandie war aber von vornherein ein Bauprogramm aufgestellt worden, bei dem in erster Linie nicht eine Fortentwicklung des Grundrisses, sondern eine durchaus eigenartige Weiterbildung des Aufrisses erstrebt war. Dies wurde mit zäher Hartnäckigkeit in seinen engen Grenzen so lange festgehalten, bis die Aufgabe im wesentlichen als gelöst angesehen werden konnte. Mag das bewußt oder unbewußt vor sich gegangen sein, es ist jedenfalls Tatsache, daß man sich Jahrzehnte hindurch an einem bestimmten Plane genügen ließ und dafür alle Kraft den Problemen der Wandgliederung zuwandte, während alle anderen Schulen von Versuch zu Versuch schwankten und deshalb erst so spät zu einem wirklich ausgeprägten Charakter gelangten. Wird dies zunächst auch als eine gewisse Einseitigkeit der Phantasie erscheinen, so lehrt die Geschichte doch, wie auf dieser Grundlage sich Erfolge einstellten, die schließlich die gesamte Weiterentwicklung der mittelalterlichen Baukunst beherrschen sollten. Ich hoffe später einmal Gelegenheit zu haben, die umfassende Bedeutung dieses Vorganges darzulegen, der die unmittelbare Ursache gewesen ist für die Entstehung der Gotik, sofern man nämlich ihre ästhetischen und damit, wie ich meine, wichtigsten Voraussetzungen erörtern will. Hier muß es mir genügen, darauf aufmerksam gemacht zu haben, wie Fragen der Grundrißentwicklung erst spät im Norden aufkommen konnten, im Grunde genommen nur zu einer Zeit, als die übrigen Schulen so weit erstarkt waren, daß sich ihr Einfluß geltend zu machen begann: ein Vorgang, der nicht vor den letzten Jahren des 11. Jahrhunderts eintrat.

Diese ganze Sachlage ist nun von größtem Werte, wenn es sich darum handelt, die Zeit der Entstehung unseres Motivs zu untersuchen. Man wird sich nicht damit begnügen wollen, daß die ältesten Beispiele dem Anfang des 11. Jahrhunderts angehören, sondern fragen, ob es nicht wahrscheinlich sei, daß andere vorausgegangen sind, von denen nur kein Zeugnis auf uns gekommen ist. Dieser Standpunkt ist um so berechtigter, als schon seit langem versucht worden ist, den

(1) Die hier vertretene Anschauung von dem beherrschenden Einfluß der normännischen Schule in Nordfrankreich ist heute durchaus allgemein anerkannt; man vergleiche E. Lefèvre-Pontalis, *Les influences normandes au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle dans le Nord de la France*, Bulletin Monumental 1906, p. 3. Cf. Enlart, *De quelques influences germaniques*, Mél. P. Fabre 1902.

Ursprung einer Anzahl von architektonischen Formen, die als typisch „romanische“ angesehen wurden, bis auf die Karolingerzeit zurück zu verfolgen.

Über die Baukunst dieser frühen Periode sind unsere sicheren Kenntnisse nur äußerst beschränkte, der guterhaltenen Denkmäler sind so wenig auf uns gekommen, daß wir uns mit Unterstützung durch die Schriftquellen nur gerade ein sehr allgemeines Bild der Entwicklung machen können. War es möglich für die Kleinkunst und vornehmlich die Buchmalerei besondere, lokal abgegrenzte Schulen nachzuweisen, so darf auf unserem Gebiete an eine derartige Scheidung nicht gedacht werden, indem die Bedingungen der raschen Weiterbildung hier weit weniger günstig lagen. Es ist sicher, daß die Architekten der Karolingerzeit sehr wenig aus bodenständigen germanischen oder gallischen Traditionen lokaler Natur schöpften, sondern einem Bauideal folgten, das zunächst nur ein allgemeines sein konnte, da seine Voraussetzungen im wesentlichen fremde waren. Die wahre Bedeutung der baukünstlerischen Bestrebungen der Zeit ist in der gleichmäßigen Verbreitung bestimmter Kenntnisse und Formen zu erblicken, die sich erst durchsetzen mußten, um ihrerseits jene Grundlage abgeben zu können, deren Einheitlichkeit gerade in der später daraus entstandenen Vielheit der Bildungen noch so sehr fühlbar wird. Die Bewegung, die sich damals vollzog, war eine doppelte, indem sie in der einen Richtung Elemente antiker, orientalischer und barbarischer Herkunft zu einer neuen Synthese zu verbinden suchte und in der anderen diese wiederum wie von einem großen Sammelbecken ausströmen ließ, um einen im wesentlichen nur oberflächlich kultivierten Boden bis zum Grund hin mit neuem Nährstoff zu durchtränken. Daß dabei die Länder westlich des Rheinstroms aufnahmefähiger waren, ist natürlich, denn sie hatten ja nur brach gelegen, während es im Osten wirkliche Neuarbeit galt. Wenn wir unser Augenmerk auf Frankreich richten, so ist für unsere Frage die zweite Bewegungstendenz die allein interessante, da nur sie die verschiedenen Provinzen des Landes verbindet, während die erste ihre Quelle im wesentlichen außerhalb liegen hat. Wir kennen nun zwar nicht die Zentren dieser Bewegung, weder ihre Zahl, noch die Größe des Einflusses, der von ihnen ausging, aber es ist einleuchtend, daß bei ihrer Natur lokale Sondergruppen erst verhältnismäßig spät zu einer Blüte gelangen konnten und als allgemeiner Charakter sich zunächst eine große Einheitlichkeit der Formen ergeben mußte, zumal die Träger dieser ganzen Kultur aus einem auserwählten und internationalen Kreise bestanden. So hat denn auch noch niemand daran gezweifelt, daß der Plan des Klosters von St. Gallen nicht an den Gestaden des Bodensees erdacht ist und sich in allem wesentlichen keineswegs unterschied von dem, was Angilbert hoch im Norden des Reiches in St. Riquier erbaute. Ebenso haben die Diskussionen über das Entstehungsgebiet der kreuzförmigen Basilika, die seinerzeit mit einiger Heftigkeit geführt wurden, zum mindesten gezeigt, daß eine Form, die in einem bestimmten Gebiet entwickelt wurde, vermöge jenes Bewegungsstromes sofort vom Zentrum zur Peripherie getragen wurde.

Diesem universalen Charakter der karolingischen Kunst entspricht nun keineswegs das, was wir über das frühe Vorkommen des Chorumganges wissen. Wir fanden ihn noch am Anfang des 11. Jahrhunderts auf ganz bestimmte Gegenden lokalisiert und vollständig unbekannt im Nordosten Frankreichs, also gerade jenen Gebieten, die man von altersher für den allerwichtigsten Herd der ganzen karolingischen Kultur angesehen hat, und von denen man mit Recht glauben darf, daß sie eine solche Erfindung nicht ungenutzt gelassen hätten. Man wird also schon aus diesen allgemeinen Erwägungen heraus nicht an einen karolingischen Ursprung

der Chorumgänge glauben können, sondern annehmen müssen, daß die ersten Beispiele, die wirklich entstanden, kaum lange Zeit denen vorausgingen, die wir noch heute nachzuweisen vermögen.

Da die Möglichkeit eines karolingischen Ursprungs bisher allgemein zugegeben worden ist, so erscheint mir dieses Resultat interessant genug, um seine Richtigkeit durch ein Argument besonderer Art zu erweisen. Das Bild, das wir uns von der karolingischen Baukunst zu machen vermögen, hat eine ganz beträchtliche Erweiterung erfahren durch die Nachforschungen, die in den letzten Jahren in der Kirche von St. Philibert - de - Grandlieu gemacht worden sind. Die sehr abgelegene Lage dieses Baues ist schuld daran gewesen, daß er den älteren Archäologen so gut wie unbekannt geblieben ist und er zu den neueren „Entdeckungen“ unserer Wissenschaft gehört. Kürzlich hat Robert de Lasteyrie vor dem Institut de France eine höchst lehrreiche Untersuchung darüber geboten, indem er damit die Reihe der Diskussionen schloß, die sich über das Alter dieser Kirche zwischen Maître, Brutaills und de la Croix entsponnen hatten. Über diesen Datierungsfragen ist jedoch das allgemeine Interesse, das diesem Bau im höchsten Maße zukommt, stark in den Hintergrund gedrängt worden. Wir wollen daher auf dieses vornehmlich eingehen und jene beiseite lassen, zumal sich eine wirkliche Schwierigkeit nur für das eigentliche Schiff ergibt, und die Anlage des Chores, die uns hier allein angeht, in ihrer Zeitstellung durch den Baubefund und die damit genau übereinstimmenden, ausführlichen Quellennachrichten gesichert erscheint<sup>1)</sup>.

Man findet hier (Abbildungen 1—3) drei Pläne von St. Philibert, die die Umgestaltungen zur Darstellung bringt, die diese Kirche in ihren Ostteilen im Laufe einer sehr kurzen Spanne Zeit erfahren hat. Der erste nachweisbare Bau erfolgte zwischen den Jahren 814 und 819 mit Unterstützung Ludwigs des Frommen durch die Mönche von Noirmoutier<sup>2)</sup>, es haben sich von ihm im wesentlichen die Vierung und einige Teile des Querhauses erhalten, hypothetisch ist allein die genauere Form des Chores, doch kommt nichts darauf an, da zweifelsohne feststeht, daß die Anlage kreuzförmig war, worauf sowohl die Struktur der östlichen Vierungspfeiler wie Quellennachrichten hinweisen<sup>3)</sup>. Durch die immer gefahrdrohenderen Einfälle der Normannen sah sich Abt Hilbold im Jahre 836 gezwungen, Noirmoutier aufzugeben und den Körper des heiligen Philibert dauernd in St. Philibert - de - Grandlieu, dem damaligen Deas, zu bergen<sup>4)</sup>. Dazu eignete sich aber, wie Ermentarius ausdrücklich berichtet, die vorhandene Kirche nicht und man war gezwungen, eine Reihe von Bauveränderungen im Chore vorzunehmen. Diese sind nun für unsere Frage von höchstem Interesse. Die Ausgrabungen, die eine höchst geistvolle Interpretation durch R. de Lasteyrie erfahren haben, zeigen die Ausführung eines bescheidenen Projektes, das aber schon sehr bald darauf einem weit umfangreicheren Platz machen mußte. Zunächst wurde der Chorraum erweitert und eine Krypta unter ihm angelegt, deren Niveau aber nur unwesentlich tiefer lag, als das der Vierung, so daß der darüberliegende Altarraum eine beträchtliche Erhöhung erfuhr.

(1) Cf. Robert de Lasteyrie, *L'église St. Philibert-de-Grandlieu*, Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXVIII, 2. 1909. Dort auch die Angaben über die ältere Literatur. Die Quellen sind vorzüglich vereinigt von R. Poupardin, *Monuments des abbayes de St. Philibert*.

(2) Poupardin, op. cit., p. 107.

(3) Cf. ebendort, p. 34. Besonders zu beachten ist der passus „quidquid altitudinis est crucis funditus everso . . .“. In dem Auszug bei Schlosser, *Schriftquellen zur karolingischen Kunst*, p. 215, ist in der dritten Zeile „non“ anstatt „nova“ zu lesen.

(4) Poupardin, op. cit., p. 24.

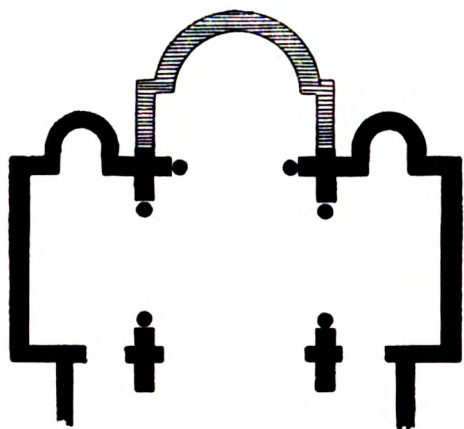


Abb. 1. St. Philibert - de - Grandlieu, Plan des ersten Zustandes, 814—819. Nach de Lasteyrie.

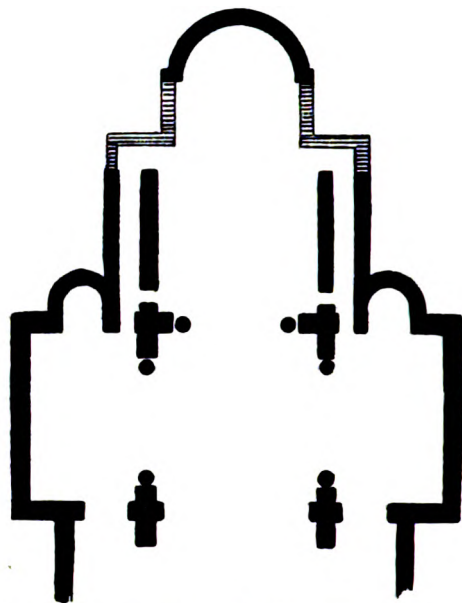


Abb. 2. St. Philibert - de - Grandlieu, Plan des zweiten Zustandes, nach 836. Nach de Lasteyrie.

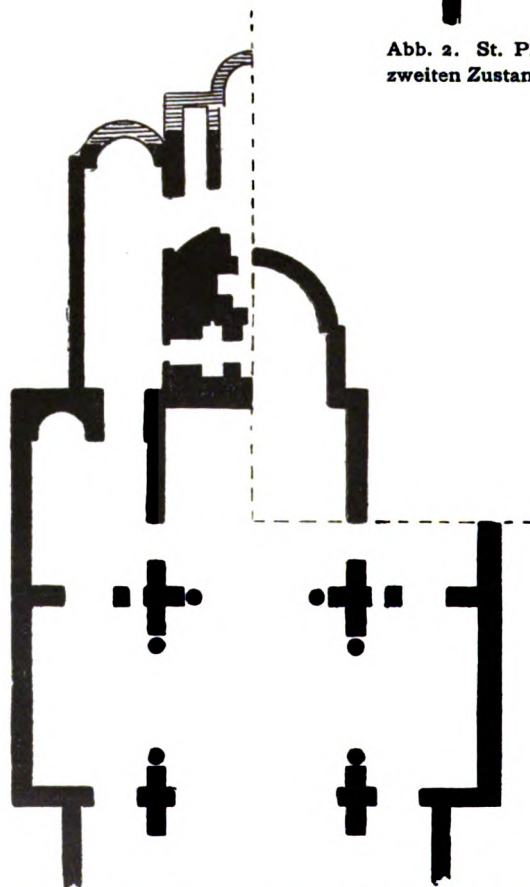


Abb. 3. St. Philibert - de - Grandlieu, Plan des dritten Zustandes, rechts und oberhalb der punktierten Linie im Hochchore, sonst in Höhe der Vierung und Krypta, letztere liegt nur etwa 0,70 m tiefer als die Vierung. Vor 858. Mit Benutzung von de Lasteyrie.

Die Zugänge zur Krypta lagen auf beiden Seiten des Sanktuariums in langen, schmalen Gängen, in der genau gleichen Anordnung, wie dies schon einige Jahre vorher im Plane von St. Gallen angegeben war<sup>1)</sup> (Abb. 4).

Der so geschaffene Raum genügte dem wachsenden Zustrom der Pilger indes nur kurze Zeit und es entstand nach Ablauf weniger Jahre bereits die ausgedehnte Anlage, wie sie, abgesehen von zahlreichen Verunstaltungen, noch heute zu erkennen ist. Diese letzte Veränderung des Chores muß schon einige Zeit vor 858 vollendet gewesen sein, denn in diesem Jahre verließen die Mönche, vor den Normannen fliehend, abermals ihr Kloster, um sich nach einigen Zwischenstationen endgültig in Tournus niederzulassen<sup>2)</sup>. Sie bestand vornehmlich in einer sehr bedeutenden Erweiterung der Kryptazugänge, während der vorhandene Chor erhalten blieb. Zu beiden Seiten des Altarraums wurden zwei Kapellen angelegt, die im Osten die bestehende Ausdehnung des Sanktuariums erheblich überschritten und hier durch einen Verbindungsbau, der abermals mehrere Kapellen in sich schloß, miteinander in Verbindung gesetzt waren. Damit war die Möglichkeit geboten, nach einigen Veränderungen in der Krypta dieser vom Osten her einen breiteren Eingang zu schaffen, als man es bisher vermocht hatte. Man wird sofort erkennen, daß auf diese Weise bereits im Prinzip ein wesentlicher Teil der Forderungen erfüllt war, die auch für die Entwicklung des Chorumgangs die maßgebenden wurden. Es läge die Versuchung vor, sogar schon hier von einem solchen zu sprechen, wenn nicht die architektonische Ausgestaltung die denkbar rudimentärsten Formen zeigte. Es handelte sich eben zunächst um nichts weiter als eine bloße Zusammenstellung von einzelnen Kapellen, die wohl nach Maßgabe eines bestimmten Zweckes, aber nicht vermöge eines organischen Gefüges in Verbindung standen. Wenn es auch nicht an dem sachlichen Bedürfnis fehlte, so war doch der formvolle Ausdruck noch nicht dafür gefunden und es mußte sicherlich noch eine geraume Zeit vergehen, bis dieser sich durchzuringen vermochte. Denn auch rein äußerlich betrachtet war noch ein bedeutender Schritt zu tun durch Übertragung der Anlage auf den eigentlichen Oberbau und die vollständige Durchbrechung der Apsiswand.

Auf Grund dieser Tatsache kann es als erwiesen angesehen werden, daß der Chorumgang in karolingischer Zeit noch vollständig unbekannt war, denn sonst hätte sich diese Anordnung in St. Philibert geradezu von selbst angeboten. Es begannen sich damals erst die Postulate sachlicher Natur zu regen, die zu ihm führen sollten, deren volle Befriedigung aber lange künstlerische Arbeit erforderte. Nur weil man diese unterschätzte, hat überhaupt angenommen werden können, der Chorumgang sei bereits in dieser frühen Zeit angewandt worden, in der sich noch nicht einmal die Form der kreuzförmigen Basilika überall durchgesetzt hatte.

Dies ist aber nur eine Seite des Problems, und es bleibt vor allem noch übrig, die Art der Anregung näher zu bestimmen, die in der Karolingerzeit emporkeimend über Jahrhunderte hinaus das baukünstlerische Denken des Mittelalters beeinflussen sollte. Welches waren die wesentlichen Gründe, die zur Entstehung der Chorumgänge führten? Die älteren Meinungen hierüber, bei denen an ein Zusammenwachsen

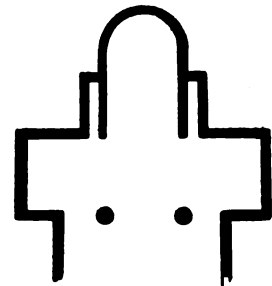


Abb. 4. St. Gallen, Plan des Chores u. des Querhauses. Man beachte die Anlage der Kryptazugänge, cf. Abb. 2.

(1) In der Umzeichnung bei Dehio-Bezold, *Kirchliche Baukunst*, Taf. 42, 2, ist am Plane von St. Gallen diese Anlage der Kryptazugänge nicht genügend hervorgehoben.

(2) Poupartin, op. cit., p. 62, 109—114.

eines Zentralbaues mit einer basilikalen Anlage gedacht war, kann ich hier beiseite lassen, denn sie haben durch von Bezold ihre Erledigung gefunden<sup>1)</sup>. Die Ansichten neuerer Forscher sind insofern übereinstimmend, als jetzt allgemein als Ausgangspunkt die Wallfahrtskirche angenommen wird, indem der Umgang die Masse der Pilgerscharen am Grabe eines Heiligen vorüberführen sollte. Es hat infolgedessen auch nahe gelegen, den Ursprung unseres Motivs in den Krypten zu suchen, denn hier befanden sich zunächst in der Regel die Mehrzahl der Gräber<sup>2)</sup>. Wenn damit auch zweifelsohne etwas Richtiges gesagt ist, so wird es doch nötig sein, einmal das Gebiet der Hypothesen zu verlassen und sich so eng als möglich

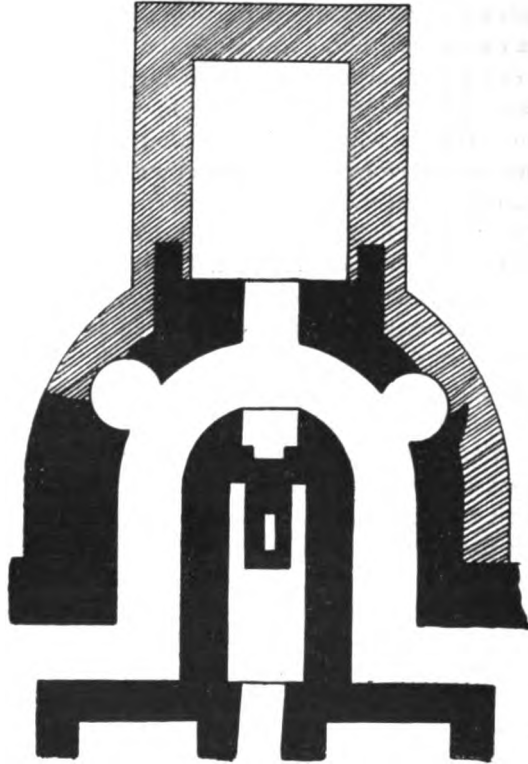


Abb. 5. Werden, Die Ludgeruskrypta, um 830. Mit Benutzung von Effmann.

an eine chronologisch geordnete Reihe von Denkmälern zu halten, um zu sehen, wie weit hiermit zu kommen ist.

Wir greifen wieder auf St. Philibert-de-Grandlieu zurück. Bei den letzten Bauveränderungen dieser Kirche handelte es sich um zweierlei: einmal sollte ein bequemer Zugang zur Krypta geschaffen werden, der es gestattete, die Pilgerscharen von einem Flügel des Querhauses aus in gleichmäßigem Zuge an dem Grabe vorüberzuleiten, und andererseits sollte eine größere Zahl von Altären in unmittelbarer Nachbarschaft des Heiligen aufgestellt werden, für die Kapellen nötig wurden.

(1) von Bezold, Zentralblatt der Bauverwaltung 1886, p. 141f.

(2) Cf. von Bezold, op. cit., p. 154f. Dehio wollte demgegenüber die Entstehung aus der Krypta nicht zugeben; cf. Kirchliche Baukunst, p. 269, Anm. 2.

Zunächst kann gar nicht zweifelhaft sein, welche von diesen beiden Forderungen hier die jüngere ist. Denn die ältere Form der Krypta zeigte einen Typus, der neben dem zentralen Mittelraum sich lediglich auf den stollenartigen Zugang beschränkte und als solcher eine gewisse Weiterentwicklung jener Kryptengattung darstellte, die man als „ringförmige“ bezeichnet hat, indem hier, um eine größere Breite zu gewinnen, der Gang nicht innerhalb der Chormauern, sondern neben ihnen und zwar in winkliger Form angelegt wurde. Abgesehen von unserem besonderen Falle ist es interessant zu beobachten, wie auch die ältesten Beispiele dieser Krypten niemals weitere Anbauten zeigen und Bestrebungen, in unmittelbarer Nähe des Grabes Nebenräume zu gewinnen, erst später auftauchen und zwar gerade in derselben Zeit wie in St. Philibert-de-Grandlieu<sup>1)</sup> (Abb. 5). Wenn aber die Kapellen die Neuerung ausmachten, so ist auch die Frage erlaubt, ob nicht auch sie den wesentlichsten und am meisten bestimmenden Faktor für die neue Anlage darstellten. Unser Plan von St. Philibert gibt auch darauf eine sehr klare Antwort. Hätte es sich vornehmlich um eine Erweiterung des Zuganges gehandelt, so wäre es unendlich viel einfacher gewesen, die Seitengänge zu vergrößern, wobei man sich nicht gezwungen gesehen hätte, einen umfassenden Neubau vorzunehmen. Das Charakteristische dieser letzten Veränderung des Chorgrundrisses besteht aber gerade in der nur akzessorischen Rolle des Umganges, der nur als eine Abzweigung, eine Verbindung zwischen den Kapellenbauten erscheint, die offenbar den beherrschenden Platz einnehmen.

War also auch wohl die erste Anregung vom Grabe des Heiligen ausgegangen, so war dies doch im Laufe der weiteren Entwicklung zurückgetreten, um einer Anordnung Platz zu machen, die den Umgang in erster Linie als Zugang zu einer Reihe von Kapellen angesehen wissen wollte. Es wäre indes verkehrt, hier allein auf St. Philibert-de-Grandlieu einzugehen, zumal dieser Bau kein ausgebildetes Beispiel darstellt, sondern höchstens als Vorstufe gelten kann. Die frühen Chorumgänge, die oben eine nähere Bestimmung erfahren haben, sind leider nicht alle für unsere Untersuchung zugänglich, da sich nur wenige von ihnen vollständig erhalten haben. Doch zeigen auch diese wenigen schon genug und vornehmlich aufschlußreich sind zwei Bauten: Notre-Dame-de-la-Couture in Le Mans und die Krypta der Kathedrale von Chartres.

In Le Mans ist alles auf uns gekommen, was für die Frage von Wert sein könnte: der eigentliche Umgang, der Unterbau des Chores wie die Krypta (cf. Abb. 6, Teil II). Der Umgang und seine Kapellen haben gleiche Niveauhöhe mit dem Schiff, während der Fußboden der Krypta, die nur den Raum unter dem eigentlichen Chor einnimmt, sich 1,50 m tiefer befindet. Aus dieser Lage geht hervor, daß der Umgang nicht den Zweck gehabt haben kann, die Pilger zu dem in der Krypta befindlichen Grab des Heiligen zu führen, denn wer von ihm aus in die Krypta hineinsehen wollte, müßte sich dazu auf die Erde legen, da ihre kleinen Fensteröffnungen sich nur sehr wenig über die Höhe des Fußbodens erheben und lediglich dem sonst dunklen Raum Licht zuführen sollen. Die Anlage des Grabes zeigt dasselbe: es befindet sich nämlich noch 1,32 m unter der Fußbodenhöhe der Krypta, so daß man eine Reihe von Stufen zu ihm hinabsteigen muß, die der bekannten alten Anordnung entsprechend halbkreisförmig den Altar umgeben, unter dem der heilige Bertrand

(1) Für den einfachen ringförmigen Kryptatypus vergleiche man: Ravenna, S. Apollinare in Classe; Rom, S. Prassede und Quattro-Coronati; Chur, St. Lucius; Regensburg, Ostkrypta von St. Emmeran; winklig in St. Gallen; mit Erweiterung durch Nischen und Kapellen: Werden, Ludgeruskrypta, ein Bau, den Effmann mit Recht um 830 ansetzt. Cf. Effmann, Werden I., p. 42.



ruht<sup>1)</sup>. Die Eingänge zur Krypta liegen heute in dem ersten Joche des Umganges, doch entspricht dies nicht der ursprünglichen Anlage, bei der der Zugang von der Vierung aus geschah, ähnlich etwa wie in St. Savin. Der Umgang hat also keine Beziehung zur Krypta gehabt. Ebenso wenig auch zu dem eigentlichen Chore. Dieser liegt nämlich infolge der Kryptadisposition 1,65 m höher als der Umgang, so daß die Gläubigen sich beträchtlich hätten recken müssen, um die Vorgänge im Chore bequem verfolgen zu können. Ganz abgesehen davon, würde auch die Anordnung der Stützen die denkbar unzweckmäßigste gewesen sein, hätte man etwas zeigen wollen, das sich in der Apsis befand, da sie gerade an diesem Punkte besonders eng zusammenstehen und den Blick eher verwehren als anziehen. Man kann infolgedessen mit absoluter Sicherheit sagen, daß der Chorumgang hier niemals in anderer Absicht erbaut ist, als zu den Kapellen hinzuführen und den Weg für eine feierliche Prozession zu bieten.

Das Gleiche kann von der Krypta der Kathedrale von Chartres gezeigt werden, indem hier die Sachlage besonders klar vor Augen liegt. Ich erwähnte schon, daß eine alte Krypta den Platz unter der Chorapsis einnahm, die von Fulbert bei seinem Neubau beibehalten wurde. Man sollte nun denken, diese Gelegenheit sei benutzt worden, um gerade dem alten Heiligtum einen bequemen Zugang zu schaffen (cf. Abb. 14, Teil II). Jedenfalls entspräche das der üblichen Theorie. Aber das Gegenteil trat wirklich ein, indem bei dem Bau des Umganges die alten Fenster der Kryptaapsis vermauert wurden und diese nur durch eine enge Seitenpforte zugänglich blieb. Den hauptsächlichsten Gegenstand der christlichen Verehrung bildete in Chartres neben dem Schleier der Jungfrau ein berühmtes Muttergottesbild, die in Holz geschnitzte Statue der „Virginis pariturae“. Diese nahm jedoch keineswegs einen zentralen Platz in der Krypta ein, sondern befand sich in einer Grotte unmittelbar neben dem „Puits des Saints-Forts“, also ganz nahe der Kapelle, die ihr heute geweiht ist, in einem Seitengang der Krypta auf der Nordseite, wo sie außer Beziehung zum eigentlichen Umgang stand; dieser war also auch hier einzig und allein im Hinblick auf die in Chartres besonders großen Kapellen angelegt worden.

Für die spätere Zeit könnte ich die Reihe der Beispiele beliebig vermehren, sie würden jedoch nichts anderes dartun und stets von neuem zeigen, wie unbegründet die bisher allgemein vertretene Anschauung ist. Nur eins sei noch genannt, um das Bild zu vervollständigen, indem ich an eine besondere These von Bezolds anknüpfen will<sup>2)</sup>. Dieser behauptete nämlich, die „ältesten“ Chorumgänge seien „nicht einfach Fortsetzungen der Seitenschiffe, sondern weit enger als diese“, um des praktischen Zweckes willen, „Richtung und Ordnung bei starkem Personenandrang aufrecht zu erhalten“. Als Erklärung fügt er dann weiter hinzu, jeder werde dies begreifen, „der etwa in der Capella del Santo zu Padua, im Gedränge der Wallfahrer an dem Sarkophage des Heiligen vorbeigeschoben wurde. Einer um den anderen legt die Hand an den Sarg, bringt sein Anliegen vor und wird unaufhaltsam weitergedrängt“. Als erstes Beispiel dafür wird St. Savin genannt, doch liegen die Dinge hier wesentlich anders, als man nach diesen Äußerungen vermuten könnte. Das Grab des heiligen Savinus befindet sich in der Krypta und nicht in der Oberkirche. Erstere hat überhaupt keinen Umgang und ist zudem lediglich

(1) Man findet die Stufen auf unserem Plane eingezeichnet. Ich will mich indes nicht dafür verbürgen, daß das unter dem Altar befindliche Grab das des heiligen Bertrand sei, die Mitteilung stammt vom Sakristan der Kirche.

(2) von Bezold, op. cit., p. 155.

von der Vierung aus durch zwei Treppen zugänglich. Der Umgang der Oberkirche befindet sich also keineswegs in Beziehung zum Grabe und wenn er tatsächlich enger ist, als die Seitenschiffe, so ist dies ganz anders zu erklären, da hier eine Planänderung vorliegt, derzufolge die ursprünglich genau so schmal geplanten Seitenschiffe verbreitert wurden. Dies ergibt sich ganz unzweifelhaft daraus, daß in beiden Flügeln des Querhauses neben dem Chorumgang Wandpfeiler angebracht sind, denen selbstverständlich ursprünglich ebensolche auf der Westseite des Transeptes, zur Aufnahme eines Gurtbogens, entsprechen sollten, was indes später wegen der Verbreiterung der Seitenschiffe unterbleiben mußte<sup>1)</sup>. Liegen hier besondere Ursachen vor, so ist in den anderen Fällen, wie in St. Philibert-de-Tournus und Paray-le-Monial, der Grund für die Einengung des Chorumganges in einem rein baulichen Zwange zu erblicken: waren nämlich die Seitenschiffe sehr ausgedehnt, so würden sich bei ihrer Herumführung um den Chor in gleicher Breite an der Rundung der Apsis ganz außerordentliche Schwierigkeiten für die Wölbung ergeben haben, denen die romanischen Architekten noch nicht gewachsen waren. Sie sahen sich also gezwungen, hier die Breitenausdehnung zu verringern, und zwar, wie man sagen kann, schweren Herzens, denn die allgemeine Entwicklungstendenz ging unzweifelhaft auf immer größere Weite aus, um aus dem engen Gange einen wirklichen Raum zu gestalten.

Wenn ich also den Umgang in Beziehung zu den Kapellen setze und allen Nachdruck auf dies Verhältnis lege, so wird man mir erwidern, es gäbe Umgänge ohne Kapellen und dies sei doch ein klarer Gegenbeweis. Ganz im Gegenteil! Denn wenn die bisher allein vertretene Theorie richtig wäre, müßte es sicherlich eine große und sogar bei weitem überwiegende Anzahl von solchen Fällen geben, wo die Kapellen fehlen, da sie ja nur eine Zutat darstellen würden. Dies ist aber keineswegs zutreffend: Ein so ausgezeichnete Kenner wie Enlart kann in ganz Frankreich für die romanische Periode glücklich vier Beispiele von Chorumgängen ohne Kapellen nennen<sup>2)</sup>. Von diesen wieder wird man lediglich einem Bau eine größere Bedeutung zuerkennen, St. Saturnin, während die drei übrigen nur ganz kleine Anlagen darstellen. Entscheidend dabei ist, daß alle vier Kirchen erst sehr späten Datums sind — so gehört St. Saturnin bereits dem Ende des 12. Jahrhunderts an<sup>3)</sup> — und den Umgang aufgenommen haben, als dieser bereits ein architektonisches Prunkstück geworden war, lediglich seiner beträchtlichen ästhetischen Vorzüge willen (so auch später in gotischen Bauten).

Bei dieser Sachlage ist es nun höchst interessant, wie es umgekehrt eine umfangreiche Gruppe von Bauten gibt, die keinen Umgang haben, bei denen sich aber trotzdem eine Anzahl Kapellen in der gleichen Anordnung direkt auf den eigentlichen Chor hin öffnen. Geradezu schulmäßig tritt dies bei allen den Kirchen auf, die zur Klasse der einschiffigen, kuppelgewölbten Saalkirchen gehören. Um nur einige bekannte Beispiele zu nennen, erinnere ich an die Kathedralen von Cahors und Angoulême, an Souillac und Solignac, während ich im übrigen wieder auf die treffliche Zusammenstellung bei Enlart verweise<sup>4)</sup>, der im ganzen mehr als vierzig Anlagen dieser Art aufzählt und auch bereits erörtert, wie bei ihrer Bildung ein doppelter Einfluß mitgewirkt hat, indem einmal die Anregung dazu aus der Antike und von Byzanz hergekommen ist, die besondere Form der weitausgebildeten

(1) Cf. Bulletin Monumental 1911, p. 19.

(2) Enlart, Manuel I, p. 228: St. Saturnin, Champagne, Veauce, Bois-Ste.-Marie.

(3) Cf. du Ranquet im Bulletin Monumental 1910, p. 242.

(4) Manuel, p. 228—230.

Kapellen (im Orient nur Chornischen) aber fraglos mit der autochthonen Entwicklung, die sich zunächst in der Verbindung mit dem Umgang kundtat, im nächsten Zusammenhang steht<sup>1)</sup>. Enlart nennt hier zwei Beispiele nicht, die aber gerade für unsere Frage von außergewöhnlicher Wichtigkeit sind: es sind das die Kirchen von Chamalières-sur-Loire (Loire) und St. Paulien (Hte.-Loire) im Velay<sup>2)</sup>. Äußerlich stehen sie mit der obengenannten Gruppe im engsten Zusammenhang, zeigen aber den besonderen Fall, daß sie ursprünglich einen Umgang hatten, dessen vom Chore trennende Pfeiler dann nachträglich, um Platz zu gewinnen, entfernt wurden. Das ist sehr eigenartig, zeigt aber in prägnantester Form worauf es beim „Chorumgang“ in erster Linie ankam.

Die weitere Entwicklung, die unsere Grundrißdisposition in den gotischen Kathedralen gefunden hat, hätte vornehmlich die Verteidiger der älteren Anschauung stutzig machen müssen, denn hier wird systematisch der ganze Chor durch eine hohe Wand vom Umgange abgeschlossen, wie man es heute noch, wenigstens zum Teil erhalten, in Paris, Amiens und Chartres findet, um nur jedermann bekannte Beispiele herauszugreifen.

Mit diesen Argumenten glaube ich zu dem Schlusse berechtigt zu sein, daß die Chorumgänge im wesentlichen entstanden sind, um einen architektonisch wirksamen Zugang zu einer Reihe von Kapellen zu schaffen, die in möglichster Nähe des Hauptaltars ihren Platz finden sollten. Anregungen dazu boten Bestrebungen der Karolingerzeit, die von dem Typus der alten ringförmigen Krypten ihren Ausgang nahmen, dessen ursprünglichen Charakter aber durch Hinzufügung der Kapellen bis zum fast gänzlichen Verschwinden modifizierten. Die definitive Form scheint nicht vor dem Ende des 10. Jahrhunderts gefunden zu sein und war in den Landschaften des mittleren und westlichen Frankreichs.

Dies Ergebnis ist nun von größtem Interesse, sofern man es in die Entwicklungsgeschichte der Chorgrundrisse überhaupt einordnet und unter einem allgemeineren Gesichtswinkel betrachtet. Bekanntlich wurden schon sehr früh dem eigentlichen Chor seitlich kleine Nebenabsiden angefügt, um der Sonderstellung einzelner Altäre auch architektonisch einen Ausdruck zu schaffen<sup>3)</sup>, wenn damit auch noch keineswegs sofort die Sitte aufgegeben wurde, solchen Altären Plätze im Seitenschiff anzuweisen<sup>4)</sup>. Es lag in der Natur des Kultus und der mehr und mehr zunehmenden Reliquienverehrung, daß man dazu überging, die Zahl dieser seitlichen Absiden zu vermehren, wodurch das Problem entstand, für diese gesteigerten Bedürfnisse einen formvollen Ausdruck zu finden. Nahe Stellung zum Hauptaltar, leichter Zugang, ausreichende Trennung gegeneinander, so lauteten etwa die Leitsätze des Programms, an dessen künstlerischer Erfüllung Jahrhunderte gearbeitet haben. Selbstverständlich wurden mehrere Lösungen dafür gefunden; im wesentlichen errangen

(1) Es ist der Versuch gemacht worden, den Chorumgang überhaupt aus den Chornischen der orientalischen und byzantinischen Kirchen abzuleiten: J. Strzygowski, *Kleinasiens, ein Neuland der Kunstgeschichte*, p. 216. Man kann sich demgegenüber nicht energisch genug wehren, da die sichere Chronologie der französischen Bauten dem vollständig widerspricht. Die Chornischenform kommt erst spät auf!

(2) Cf. *Congrès Archéologique du Puy 1904*, p. 47 und 65. *Bulletin Monumental 1906*, p. 106 ff.

(3) Als Wandnischen vorgebildet bei der Konstantinischen Petersbasilika in Rom. Ausgebildete Nebenabsiden im Orient zweifelsohne früher als im Abendlande, z. B. Kalat-Siman, zwischen 459 und 560; im Abendlande erst in Santa Maria in Cosmedin nachzuweisen (772—795); cf. R. Cattaneo, *L'architecture en Italie*, p. 156.

(4) Siehe den Plan von St. Gallen.

zwei die allgemeine Anerkennung: es waren das die sogenannte Disposition der „Nebenchöre“ und die des „Chorumganges“. Ich betone hier den gemeinsamen Ausgangspunkt für beide, die oben abgebildeten Pläne von St. Philibert-de-Grandlieu zeigen ihn mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit<sup>1)</sup>. Chateaumeillant auf der einen, St. Sernin de Toulouse auf der anderen Seite ließen sich mit gleichem Rechte auf diese Vorstufen zurückführen. Das ist der eine Punkt von Wichtigkeit, den ich hervorheben wollte. Bei dem anderen handelt es sich um den Begriff, den man sich von karolingischer und romanischer Architektur zu machen hat. Ich zeigte schon, wie in St. Philibert-de-Grandlieu wohl den materiellen Forderungen genügt war, wie zwar Anregungen und Ideen da waren und sich doch alles noch im Rohzustande befand. Es ist das nicht eine einmalige, vom Zufall abhängige Erscheinung, sondern das typische Grundmerkmal für diese Periode. Um nur bei der Grundrißdisposition zu bleiben, so hat die karolingische Epoche dem alten Schema des basilikalen Planes den Westchor und das Westquerhaus hinzugefügt. Man hat das zur Charakterisierung der romanischen Kunst benutzen wollen<sup>2)</sup> — das Gegenteil wäre richtiger, denn die entwickelte romanische Kunst empfindet diese Zutaten als völlig unorganisch und scheidet sie wieder aus, nur einige durchaus rückständige deutsche Landschaften blieben dabei<sup>3)</sup>. Auf der anderen Seite fällt in jene glückliche Stunde, in der es gelang, die Reihe der Kapellen in völlig organischer Weise dem Hauptchore anzuschließen, auch die Aufstellung des grundlegenden neuen Prinzipes der romanischen Architektur, das der einheitlichen Gliederung des Baues in allen seinen Teilen.

Die karolingische Zeit brachte wohl neue Motive und wies den Weg zu ungeahnten Möglichkeiten, ein neues alles beherrschendes architektonisches Gefühl erwachte aber erst im neuen Jahrtausend.

(1) Dehio wollte alle „Nebenchöre“ auf die Majolusbasilika in Cluny zurückführen (cf. Kirchliche Baukunst I, p. 271). Es ist das nur eine Hypothese, die aber trotzdem häufig kritiklos nachgesprochen wird.

(2) Dehio, Kirchliche Baukunst I, p. 149.

(3) Es ist nicht zu bezweifeln, daß nicht erst in der Gotik, sondern schon in der romanischen Periode Deutschland hinter Frankreich durchschnittlich um 50 Jahre zurück war.

# PAUL CASTEELS

## EIN ANTWERPENER SCHLACHTENMALER DES 17. JAHRHUNDERTS

Von K. ZOEGE von MANTEUFFEL

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel .....

In der Gemäldegalerie zu Schleißheim hängt unter Nr. 277 ein Bild, das einen Reiterkampf im Stil des fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts darstellt (Abb. 1)<sup>1)</sup>. Im Vordergrund sind mehrere Reiter auf bewegten Pferden in einen Nahkampf verwickelt; einer ist vom Pferde gestürzt, ein anderer flieht zu Fuß. Im Mittelgrunde sieht man größere Reitermassen im dichten Pulverdampf kämpfen. Den Hintergrund bildet ein hügeliges nach rechts aufsteigendes Gelände. Während vorne das Rot und Gelb einzelner Kleidungsstücke neben dem Weiß und Braun der Pferde, der glänzenden Panzer und des Lederwerks dominiert, blitzt weiter zurück nur noch etwas Weiß und Gelb aus dem grauen Rauch des Pulvers auf. Die Landschaft ist in einem grau-grünen bis gelb-grünen Ton gehalten. Farbe und Licht ergänzen sich in dem Bilde. Der eine Schimmel im Vordergrund ist z. B. neben grauen mit blauen und braunen Schatten modelliert, die Reflexe im Panzer des Schimmelreiters leuchten gelb, rot und weiß, auf einer roten Schärpe sind weiße Lichter und schwarze Schatten aufgetragen. Das ganze Bild ist auf einen ziemlich kühlen Gesamtton gestellt, aus dem nur das Rot und Gelb des Vordergrundes wärmer akzentuiert hervortritt. In der Ausführung zeigt sich eine kräftige Art. Die Lichter und Reflexe sind fleckenhaft und pastos aufgetragen, die Schatten in voller Tiefe betont. Im Mittelgrunde wird der Farbauftrag etwas weicher als im Vordergrund, ohne dabei seine Sicherheit zu verlieren. Das Bild ist im Katalog unter den Werken der deutschen Maler eingeordnet und dem Alexander Casteel, dem Bruder eines Joseph Franz Casteel, der 1688 aus Brabant nach Berlin berufen wurde, zugeschrieben. Seinem ganzen malerischen Charakter nach, wird man das Bild aber besser der flämischen Schule der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zurechnen.

Bevor wir auf die Frage der Autorschaft eingehn, wollen wir erwähnen, daß sich in der Städtischen Gemälde-Sammlung zu Bamberg zwei kleine zusammengehörige Bilder ähnlichen Gegenstandes befinden (Nr. 125 und 126), die zweifellos dieselbe Hand verraten, welche das Schleißheimer Bild gemalt hat. Die Komposition ist nach denselben Grundsätzen durchgeführt, Farbengebung und Malart weisen dieselben Eigentümlichkeiten auf, wengleich die Ausführung bei den Bamberger Bildern etwas skizzenhafter ist als bei der größeren Arbeit in Schleißheim.

Die beiden Bamberger Bilder sind unbezeichnet, das Schleißheimer Bild trägt aber links unten eine deutlich erkennbare Signatur. Es ist das ein Monogramm, aus dem man die Buchstaben ALPV herauslesen kann, und ein einzelnes C. Sie gibt also den Vornamen Paul und von dem Zunamen nur den Anfangsbuchstaben C. Der im Katalog genannte Alexander Casteel kann also nicht der Maler des Bildes sein. Ob nun die jetzige Bestimmung in ihrem ganzen Umfange auf einer alten Tradition beruht — das Bild kam im 18. Jahrhundert aus einem fränkischen Kloster in bayrischen Staatsbesitz — oder ob nur der Familienname so beglaubigt, der Vorname später hinzugefügt ist, ist heute kaum festzustellen.

(1) Die Photographien der beiden abgebildeten Gemälde verdanke ich der gütigen Vermittelung der Herren Direktor Dr. H. Braune in München und Konservator R. tom Dieck in Oldenburg.

Jedenfalls ist dieser Alexander Casteel eine mythische Persönlichkeit. Nirgends ist überliefert, daß der Bruder des Joseph Frans Casteels Alexander hieß. Die Urkunden über Joseph Frans sind im Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml., Bd. XI u. XII, veröffentlicht. Sie sprechen allerdings von einem Bruder des Malers, der 1688 zugleich mit diesem als sein Gehilfe nach Berlin kam und 1694 bereits starb. Nirgends findet sich aber sein Vorname genannt. Aus den Liggeren der Antwerpener Lukasgilde kennen wir drei Maler des Namens Casteels, die mit Vornamen Alexander hießen. Der erste ist schon 1681/82 verstorben, der zweite lebte noch bis ins 18. Jahrhundert und der dritte gehört diesem Jahrhundert ganz an. Der 1694 verstorbene Bruder des Joseph Frans kann also mit keinem von diesen identisch sein. Der Katalog von Schleißheim hat seine Angaben offenbar aus einem Künstlerlexikon geschöpft. Alle Lexika, die diesen Alexander Casteels nennen, gehen aber auf Füssel zurück. In dem zweiten Teil des Künstlerlexikons, der 1806 erschien, spricht nämlich Füssel die Vermutung aus, der von Nicolai in der 1786 erschienenen dritten Auflage seiner „Beschreibung der kgl. Residenzstädte Berlin und Potsdam“ genannte Bruder des Joseph Frans Casteels möchte der Maler des Schleißheimer Bildes sein. Nicolai kannte ursprünglich den Vornamen dieses Casteels nicht und hat erst nachträglich in einer Fußnote die Vermutung ausgesprochen, er habe vielleicht Alexander geheiß. Woher er diesen Vornamen hat, konnte ich nicht feststellen. Jedenfalls hat dann Füssel, der wie auch andere das Monogramm des Schleißheimer Bildes A. L. las, das Bild jenem Berliner Maler zugeschrieben. Da das Monogramm jedoch sicher nicht A. L.<sup>1)</sup>, sondern wie oben mitgeteilt zu lesen ist, können wir die Hypothese Füssels ganz fallen lassen. Es bleibt zu untersuchen, ob der mit dem Bilde verbundene Familienname Casteels nicht zutreffend ist. Die Bezeichnung gibt allein keinen Anhalt dafür. Daß hinter dem C. früher noch etwas gestanden habe ist möglich, aber jetzt ist dort nichts mehr zu sehn.

Nun hat Th. v. Frimmel<sup>2)</sup> 1908 zwei Bilder aus der Galerie in Lemberg publiziert, die beide Pauwels Casteels signiert sind. Sie stellen wie die Bilder in Schleißheim und Bamberg Schlachtszenen in der Manier der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dar. Stilistisch stehen sie jenen Bildern so nah, daß man nicht zögern wird, sie demselben Künstler zuzuschreiben. Auch hier findet sich die Abstufung in der Komposition von gelockerten farbiger behandelten Figuren im Vordergrunde zu gedrängten Massen im Mittelgrunde, die aus grauen Rauchwolken auftauchen. Dieselben Pferde und Menschentypen, dieselben Kostüme, ähnliche Stellungen und Bewegungen finden sich ebenso wieder, wie die oben geschilderte Art des Farbauftrags und der Modellierung. Das wird im Verein mit der Übereinstimmung der Vornamen in den Signaturen den Schluß erlauben, daß wir in den Bildern in Schleißheim und Bamberg tatsächlich Werke eines Mitglieds der Familie Casteels zu sehn haben, das mit Vornamen Paul hieß.

Die Casteels waren eine Künstlerfamilie in Antwerpen, die im 17. und 18. Jahrhundert eine lange Reihe von Mitgliedern der Lukasgilde hervorbrachte<sup>3)</sup>. Zu den bekanntesten gehören der schon genannte Joseph Frans und ein Blumenmaler Peter (geb. 1684). In den Liggeren wird nun im Rechnungsjahre 1656/57 ein Pou-

(1) Nagler, Monogrammistens I, und A. von Wurzbach bilden ein ganz frei erfundenes Monogramm A. L. C ab.

(2) Blätter für Gemäldekunde IV (1908), p. 98f.; eines dort abgebildet.

(3) Vgl. Rombouts-Lerius, De Liggeren, Bd. I und II. und Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. VI, p. 137 ff.

lus Casteels als Maler und als Lehrer eines Jan-Batista Marien genannt<sup>1)</sup>. Wahrscheinlich bezieht sich auf dieselbe Persönlichkeit eine Eintragung von 1649/50, die unter den neu aufgenommenen Meistersöhnen einen Casteels aufführt, dessen Vorname fehlt<sup>2)</sup>. Wenigstens ist unter allen in den Liggeren vorkommenden Casteels Poulus der einzige, dessen Freisprechung in diesem Jahre vermutet werden kann<sup>3)</sup>. Als Lehrjunge ist er nicht angemeldet worden, was aber nicht aufzufallen braucht, da er ja nach der Eintragung von 1649 Meistersohn gewesen wäre. Wir werden jedenfalls nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß der Maler der obengenannten fünf Bilder dieser Antwerpener Maler Paul Casteels ist, dessen Blütezeit in das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts fällt.

Zu den genannten Bildern glauben wir noch weitere zwei hinzufügen zu können. Schon Frimmel vermutet, daß zwei Schlachtenbilder in Oldenburg<sup>4)</sup>, deren stark alterierte Signaturen P. Kasteels gelesen werden dürfen, dem Maler der Lemberger Bilder zuzuschreiben seien, ohne aber die Bilder verglichen zu haben. Wurzbach<sup>5)</sup> dagegen glaubte — ohne die Lemberger Bilder zu kennen —, daß ein anderes Mitglied der Familie Casteels, der 1673/74 freigesprochene Peter Casteels, in Betracht käme. Für Antwerpen sind die Bilder, die Gegenstücke sind, durch die Brandmarke auf der Rückseite des einen jedenfalls gesichert. Außer den genannten beiden Künstlern kommt von allen in den Liggeren genannten Mitgliedern der Familie keiner in Betracht. Von Peter wissen wir durch van den Branden<sup>6)</sup>, daß er Feldschlachten und Sittenbilder malte. Wo Branden diese Nachricht gefunden hat, sagt er allerdings nicht. Daß sie aber mehr als eine Vermutung ist und wahrscheinlich auf urkundlichem Material beruht, dürfen wir schon daraus schließen, daß van den Branden selbst keine derartigen Bilder kennt. Wurzbachs Zuschreibung liegt also durchaus im Bereich der Möglichkeiten. Die Entscheidung muß durch Stilvergleichung gefunden werden, die allerdings nur von den genannten Werken Paulus Casteels ausgehen kann, da von Peter keine Arbeiten erhalten sind. Eine solche Vergleichung ergibt aber, daß alle bisher genannten Eigentümlichkeiten Paul Casteels auf den Oldenburger Bildern wiederkehren (Abb. 2). Ich weise besonders auf die Art hin, wie einzelne Reiter nebeneinander gestellt, wie im Mittelgrunde die Massen geordnet sind, wie ein einzelnes sich auf die Hinterbeine erhebendes oder diagonal in die Tiefe des Bildes galoppierendes Pferd die Vordergrundgruppe beherrscht<sup>7)</sup>. Auch die von Paul Casteels bevorzugte Gesamtkomposition mit einer am Bildrande aufragenden Silhouette von Gebäuden oder Bäumen, die sich abstuft in das Bild hineinführt, kehrt wieder. Einzelne auffallende Eigentümlichkeiten wie das Hineinragen der Zweige eines nicht mehr sichtbaren Baumes am Bildrande vor dem Himmel, das Betonen einer kleinen Erdwelle in einer der vorderen Bildecken und ähnliches, mögen als Gewohnheiten des Künstlers mit herangezogen werden. Ein Einwand gegen die Zuschreibung dieser Bilder an Paul

(1) Rombouts-Lerius, Liggeren II, p. 280.

(2) Ebenda, II, p. 205.

(3) Daß dieser Poulus Casteels mit Peter Pauwel Casteels (Liggeren II, p. 429, 435) identisch sein könnte, wie Frimmel (a. a. O.) vermutet, ist schon deshalb unmöglich, weil er ja dann 17 Jahre vor seiner Freisprechung (1673/74) einen Lehrling angemeldet hätte.

(4) Im Katalog von 1881 Nr. 226 und 227; daselbst auf Tafel 3 die Signaturen abgebildet.

(5) Niederl. Künstlerlex. Bd. I.

(6) Geschiedenis der Antwepsche Schilderschool, 1883, p. 1205.

(7) Auf dem einen der Oldenburger Bilder kommt der Schimmel im Vordergrund des Münchener Bildes in genau derselben Stellung im Gegensinne vor.

Casteels liegt allerdings sehr nahe: nämlich, daß Peter, als Mitglied derselben Familie, wahrscheinlich sehr ähnliche Bilder wie jener gemalt habe. Dieser Einwand hätte aber selbstverständlich nur indirekte Beweiskraft und könnte nur mit direkten Beweisen kombiniert für die Autorschaft Peters sprechen. Dagegen könnte man mit mehr Recht einwenden, daß die Schreibweise des Namens auf den Oldenburger Bildern von denen der anderen abweicht und daraus schließen, daß ein anderer Künstler diese Signaturen geschrieben haben müsse. Wer aber einmal beobachtet, wie schwankend die Schreibweise der Namen noch im 17. Jahrhundert ist, wird auch hierin kein Hindernis sehen, die Oldenburger Bilder Paul Casteels zuzuschreiben.

Dieser Paul Casteels, von dem wir nunmehr sieben Bilder beisammen haben, dürfte etwa um 1625 geboren sein, da er 1656 schon einen Schüler hat und wahrscheinlich 1649 Meister wurde. Seine Haupttätigkeit ist in das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts zu setzen. Er gehört also der Generation an, welche auf die des Snayers folgt und ist etwa gleichaltrig mit dessen Schüler Adam Frans van der Meulen. Seine Kunst geht aber ganz andere Wege als die des Hofmalers Ludwigs XIV. Aus dem warmfarbigen Stil der Rubenszeit, die ihre Bilder in ein gleichmäßiges goldenes Licht zu setzen liebt, hat sich bei ihm, wie bei vielen seiner Zeitgenossen, eine neue Kunstart entwickelt, die eigentlich der holländischen Kunst näher steht als der vlämischen der früheren Zeit. Einzelne leuchtende Farben in einer farbig ziemlich neutralen Bildfläche an Stellen gesetzt, die zugleich das stärkste Licht empfangen, sind allen Bildern dieser Richtung eigen. Fyt und Boel haben diesen Stil im Stillleben repräsentiert, Simon de Vos hat im Porträt ähnliches erstrebt. Am stärksten machten sich solche Bestrebungen in der Genremalerei bemerkbar, seit Brouwer seinen neuen Stil aus Holland nach Antwerpen mitgebracht hatte. Man denkt vor Paul Casteels auch an die Arbeiten des etwa gleichalterigen Jacques Courtois, dessen Kunst ja einen nicht geringen niederländischen Einschlag zeigt. Vielleicht verbergen sich sogar unter dem Namen dieses Künstlers, der ein Sammelname für die ganze Menge der Schlachtenbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geworden ist, noch einige Bilder unseres Malers.



# MISZELLEN

## DÜRERS HAND.

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln.

Die Blätter in Dürers Dresdener Skizzenbuch sind angefüllt mit Proportionsfiguren, bei denen der die Norm suchende Intellekt aus individueller Bildung den starren Typ herausdestillierte. Dazwischen stehen ein paar andere Dinge: Marienentwürfe, Gesichter, Gewandstücke und eine lebensgroße Hand mit Eintragungen der Messung<sup>1)</sup>. Das ist Dürers eigene linke Hand, die er beim Zeichnen schräg vor sich auf den Tisch legte und im Handgelenk ein wenig nach der Daumenseite drehte. So erst kommt an der Außenseite der Hand jener in welchen Kurven rollende Umriß heraus, indem sich der Handgelenkknochen (os carpi ulnare) herausdrängt<sup>2)</sup>. Entsprechend schiebt sich an der Handwurzel unter dem Daumenansatz die Haut faltig zusammen, wie das über der langen und kurzen Strecksehne des Daumens in kurzen gebogenen Stricheln angegeben ist, und der Zwischenmuskel von Daumen und Zeigefinger höht sich wulstig. Durch diese schräge Lage der Hand vor dem Zeichner ergeben sich die Überschneidungen der Finger untereinander. Doch ist das gleich wieder korrigiert, so daß schmale Zwischenräume zwischen den Fingern entstehen, die einer überaus kräftigen Knöchelbildung verdankt werden, die bei ausgestreckter Hand einen engen Zusammenschluß der Finger vereitelt. Um die Fingergelenke herum staut sich faltige Haut, die durch Häkchen charakterisiert ist, die annähernd in konzentrischen Ellipsen zusammenschließen.

Daß die gereckten Finger nicht in reinen Parallelen zueinander liegen, ist das natürliche<sup>3)</sup>. Allein bei Dürer ist das Konvergieren der Fingerpaare zu einer Schaufel beträchtlich. Und noch mehr fällt die seitliche Krümmung von Zeige- und Mittelfinger auf. Quer über dem Handrücken steht eine wichtige Maßangabe: dys lang der langen finger ist dyse preit. Das ist durchaus keine Normalproportion, sondern nur bei langfingerigen Händen der Fall.

Ein Kreisbogen, der seinen Fokus im Schnittpunkt einer vom Mittelfingerknöchel gefällten Senkrechten und der Schnittlinie der Handwurzel hat, berührt den Ansatz von Gold- und Kleinfinger.

(1) Rob. Bruck, Dürers Dresdener Skizzenbuch, Taf. 106.  
(2) Jul. Kollmann, Plastische Anatomie des menschlichen Körpers usw. Leipzig 1901, p. 152 ff.  
(3) „Es ist zu merken das inn der hand kein finger einen form hat wie der ander. Das besuch ein yglicher bey den menschen / so wirdet er das also befindenn. Auch prüff ich so die hand ausgestreckt wirdet / das sy nit gants gerad auff einander steet / sondern scheubet sich bei dem kleinen finger ausswertz.“ Dürer, Vier pucher menschlicher proportion. 1528.

Dazu gibt es im Proportionswerk eine Erläuterung: In diesen runden riß setz ich die zwey hindersten glyd / des gold vnd kleinsten fingers / dann sy steen tieffer in der hand / wede die vördern zwen.

Völlig außer der Norm aber steht der Daumen. Man bedenke, daß die Zeichnung nicht aus Freude an der Bildung der eigenen Hand ausgeführt wurde, sondern aus dem wissenschaftlichen Interesse, das die typischen Proportionen zu bestimmen suchte. Die vier andern Finger lagen doch annähernd in einer Ebene und lassen sich in dieser Lage für die Messung verwenden. Der Daumen aber stellt sich in einen Winkel dazu. So dreht ihn Dürer denn in der Zeichnung bis zu einer annähernd gleichen Stellung wie die übrigen Finger. Hier wird die Zeichnung abstrakt. Die genauere Hautcharakteristik setzt aus. Verbindlich aber bleibt das Längenmaß. Der Daumen endet bei gestreckter Hand mit seiner Spitze wenig unterhalb dem ersten Zeigefingergelenk und das ist wieder selbst bei einer schmalgliedrigen Hand noch eine ungewöhnliche Länge<sup>1)</sup>. Der Daumenansatz läßt weit aus, wodurch dem Finger eine große Gelenkigkeit gewahrt ist. Das über dem Gelenk eingetragene Breitenmaß: — eines drittels — ist dasselbe wie im Proportionswerk<sup>2)</sup> und ist wieder nur bei kräftiger Knöchelbildung möglich.

Der Charakter der Hand als der eines Vierzigers würde allein schon die Datierung des Blattes nach den Lebensdaten Dürers ermöglichen. Überdies sind schon in der Veröffentlichung des Skizzenbuchs durch Bruck verschiedene Blätter mit Handstudien aneinandergereiht, die auch stilistisch zusammengehen. Eins davon mit anatomischen Zeichnungen, darunter einem durch übergroße Handwurzel und unanatomisch zerhackten Fingergliedern auffallenden Handskelett (Taf. 107) trägt das Datum 1517, das auch für die andern Zeichnungen als annähernd verbindlich erklärt werden kann. Die Studie nach der eigenen Hand dürfte der Ausgangspunkt gewesen sein. Es folgen die Blätter Taf. 105, 104, wo ohne genaueres Eingehen die Hand in kleinerem Maßstabe wiederholt wird und außerdem der Messung eine kleinere Maßeinheit zugrunde liegt, die noch mehr Punkte feststellen erlaubte. Die kleinere Zeichnung auf Taf. 104 ist verwandt in den Vier Büchern menschlicher Proportion<sup>3)</sup> und von eines starken Mannes Hand spricht Dürer in seinen Erörterungen.

(1) Vgl. die Messungen von W. Braune und O. Fischer, Die Länge der Finger und Metakarpalknochen an der menschlichen Hand Archiv f. Anatomie u. Entwicklungsgesch. 1887.  
(2) Den daumen mach ich in seinem mittlern glied preit / eins drittels von seiner eignen lenge.  
(3) Fol. E II) v. Es fehlen im Holzschnitt die Fingerbe-

Rund zehn Jahre früher finden sich an der allein sichtbaren Hand des Münchner Selbstporträts alle diese Eigentümlichkeiten wieder: die langen Finger mit den starken Knöcheln, die Krümmung des Index und des Mittelfingers, der im Ansatzgelenk leicht verschiebbare Daumen. Die hochaufliegenden Adern steigern den Eindruck pulsierender Lebenskraft in der Hand. In anatomischer Hinsicht wäre sonst über die Venenbildung nichts Besonderes auszusagen<sup>1)</sup>. Die wenig fleischigen Finger überspannt eine pergamentartige feste Haut; sie wirken wie gedreht. Niemand wird dem Eindruck entgehen, daß die Handhaltung gequält ist. Natürlicher wäre es, wenn sich der Daumen hinter den Fellsbesatz schöbe. Die Hand verliert die Starrheit, wenn man sie aus dem Zusammenhang isoliert, eine Abbildung etwa so weit herumdreht, daß man die Hand aus der Richtung der Ärmelschlitz betrachtet; auf einmal sieht es aus, als ob sie auf einer festen glatten Unterlage ruhe. Und eine solche Studie muß in der Tat vorausgesetzt werden. Ochenkowski<sup>2)</sup> hat gemeint sie in der Hand L. 185 finden zu können. Die Frage, ob dies überhaupt Dürers eigene Hand sei, muß man bejahen. Denn die kräftige Knöchelbildung an langgliedrigen Fingern, die Fähigkeit den Daumen herauszustellen, eignet auch dieser Hand und wird zum Beweis. Hinzukommt eine Aufsicht auf den Handrücken, die einer normalen Tischhöhe entspricht und eine Benutzung schrägeinfallenden, die Finger in Schatten hüllenden Lichts, das gewählt wurde, um der zeichnenden rechten Hand nicht im Wege zu sein. Allein daß diese Studie als Vorzeichnung für die Hand des Münchener Selbstporträts habe dienen können, ist ebenso entschieden zu verneinen. Sachlich weicht die Fingerhaltung ab, und stilistisch liegt die Studie zweifellos später. Indessen die Datierung Heidrichs auf 1518<sup>3)</sup> leuchtet nicht ein, da der Charakter einer festen nervigen Hand mehr an die von innerer Spannung erfüllte Rechte (im Bildsinn gesprochen) des Münchener Selbstporträts anschließt, aber noch nicht die laschere Haut der Hand des Dresdener Skizzenbuchs aufweist, für die das ungefähre Datum 1517 festgestellt werden konnte.

Heidrich<sup>4)</sup> zieht zu seiner Datierung des Blattes Zeichnungen, die links neben der Zeichnung stehen, und es fehlen die Zahlen der kleinsten Maßeinheiten, die im Holzstock ausgebrochen wären. Dagegen sind noch Adern und ein paar Hautfalten eingetragen, wie sie auf der größeren Hand unten auf demselben Skizzenblatt angegeben waren.

(1) Vgl. W. Braune u. A. Trübiger, Die Venen der menschlichen Hand. Leipzig 1873.  
 (2) Repert. f. Kunstw. 1911, S. 427.  
 (3) Monatsh. f. Kunstw. 1912, Juli: Berichtigung Händckes.  
 (4) E. Heidrich, Geschichte d. Dürerschen Marienbildes 1906, S. 205.

L. 185 die Trachtstudie heran, die auf L. 305 wiederholt ist. Das nun ist ein Blatt aus dem Kreis der Trophäenreiter von 1518, jedenfalls der späten Zeit nach dem prächtigen Zusammengehen von Roß und Reiter, also müsse auch L. 185 dieser Zeit entstammen. Hier hat die Beweiskette den Sprung. Es liegt ein greifbarer Unterschied zwischen der Art, wie auf der Trachtstudie L. 185 der Mützenrand in kurzen Strichelchen gegeben ist, der querschraffierte Schatten des Gewandstückes nur formrundend wirkt, und der Art wie auf L. 305 die Schattenlagen dem Fall des Stoffes nachgehen und eine rasche Zitterlinie den Mützenrand herstellt. Warum sollte nicht die Trachtstudie L. 185 viel später von Dürer wieder benutzt sein? Sein additioneller Schaffensprozeß liegt aus hundert Beispielen zutage. Was Heidrich am meisten bestimmt haben wird, die späte Datierung der Hand vorzunehmen, ist die Madonna-Studie, die noch früher auf das Blatt L. 185 kam als die Hand. Hier, wo die Feder einer aufsteigenden Bildidee mit flüchtigen Strichen nacheilte, ist nichts, was unbedingt zwänge, sie gegen Ende des zweiten Jahrhunderts zu setzen. Und so möchte auch von dem Verhältnis dieser Maria zu der auf L. 16 das gleiche gelten wie von der Trachtstudie zu dem Dreireiterblatt. Jedenfalls kann m. E. L. 185 nicht anders als um 1510 angesetzt werden. Auch zu der buchhaltenden Hand des hl. Antonius auf dem Dresdener Altar muß eine Studie aus dem Spiegel nach Dürers eigener Hand vorausgesetzt werden. Denn diese Fähigkeit, bei getrennten Fingern die vorderen Glieder des Index nach dem Mittelfinger hinübersukrümmen, liegt nur in den Bewegungsmöglichkeiten einer wie im Dresdener Skizzenbuch sich streckenden Hand. Das Abschieben des Daumens, das fast wie ein Aussetzen aus dem Gelenk wirkt, gleicht völlig dem der Hand L. 185.

Man sieht diesen festen harten Fingern der Dürerhand an, daß ihr Druck wie ein Schraubstock war. Er liebte es sie fest ineinander fassen zu lassen, wie das behandschuhte Händepaar auf dem Madrider Selbstporträt von 1498 zeigt. In diesen Jahren eines landsknechtsmäßigen Unge-stüms geschieht es denn, daß er den eigenen Kopf einem Reisingen aufpfropft; in dem herausblickenden Antlitz des Hellebardiers mit den durchgedrückten Knien, der den Strick des niedergesunkenen Christus in der Kreuztragung der großen Passion (B. 10) strafft, steckt ein Selbstporträt Dürers<sup>1)</sup>. Es ist das gleiche schmale Gesicht, der gleiche zweigeteilte Bart wie auf dem Bild des Prado.

(1) Hierauf macht mich Prof. Wölfflin aufmerksam.

Man vermißt die Fülle der langen Haare; ein Netz birgt sie. Auch sitzt der Kopf unrichtig auf, so daß die vordere Schulter unmöglich lang wird. Beim festen Griff, den die Hand um die Hellebarde tut, kommt der Daumen ins hellste Licht, ein Daumen, der mit einem dicken Knubben endet und eine gewisse Verwandtschaft besitzt mit dem Daumen auf dem Selbstbildnis von 1493, der durch kurzes äußeres Glied und breiten Nagel charakterisiert wird. Die Hand, die das Eryngium hält, ist von feinerer Art. Wie sehr sie von feinnerer Spannung erfüllt ist, zeigt sich in der Lösung der Finger untereinander, dem zierlichen Spreizen des kleinen Fingers und einem Fassen der Blume, das nicht mit locker im Gelenk gebeugten, sondern hohlkurvig gespannten Daumen geschieht.

Geht man noch weiter in die Anfänge Dürers hinauf, so zeigt auch die Erlanger Federzeichnung L. 429 wieder diese Hand mit den herausstichenden Knöcheln, die bei gestreckten Fingern seitlich ausladen und mit dem merkwürdig herausgeschobenen Daumen.

Schließlich aber muß man noch, um an die Wurzel zu kommen, das Silberstiftporträt des Knaben Dürer in der Albertina L. 448 hervorholen. Das feine Händchen mit den zarten Knochen hat noch nichts von der späteren Energie in der Gelenkbildung, allein schon zeigt sich die charakteristische Krümmung am äußersten Glied des deutenden Zeigefingers. Im übrigen hat der sorgfältig dem Augeneindruck nachgehende Stift alles ertastet; nur daß es an den Daumengelenken zu jenen Zuschärfungen der Linie kam, wie sie das Zeitalter Schongauers aller Form einsah.

Kurt Gerstenberg.

## EIN VERSCHOLLENES WERK HANS MULTSCHERS.

Mit einer Abbildung auf einer Tafel.

In der ehemaligen Weigelschen Kunstsammlung zu Leipzig befand sich eine Zeichnung der Kreuztragung Christi, der ein Original Multschers zugrunde zu liegen scheint<sup>1)</sup>. (Handzeichnungen berühmter Meister aus der Weigelschen Kunstsammlung, herausgegeben von Rudolph Weigel, Leipzig 1854—1861, Taf. 20; vgl. Abb. — In dem Auktionskatalog derselben Sammlung, Leipzig 1869, ist die Zeichnung nicht mehr aufgeführt.)

Bewegungen und Kopfotypen sind den Berliner Tafeln von 1437 und den von Bossert veröffentlichten Wolfegger-Bildern (Monatsh. für Kunstw.

(1) Auf diese Zeichnung und ihren Zusammenhang mit Multscher machte mich Herr Geheimrat Wölflin gütigst aufmerksam.

1910) verwandt und in dieser Nachzeichnung noch spürt man die plumpen Gestalten Multschers durch, mit ihren schweren Gliedmaßen, den scharf nach vorn dringenden Köpfen, umfänglichen Nasen, bald vor-, bald zurückgeschobenen dicken Unterkiefern und dem ungebändigten Gesichtsausdruck. Es sind Menschen von der niedern Rasse der Berliner Apostel und Kriegsknechte, wenn auch ihre Typen nicht unmittelbar von dort herübergeholt sind. Von Einzelheiten werden die charakteristische Schulterlinie Christi und die stumpfen Waffenendigungen an die Berliner Bilder erinnern.

Doch ist die Darstellung über die der Berliner Kreuztragung hinaus entwickelt. Vor allem wurde nicht der unbelebte, schwer sich vorwärts schiebende Zug nach Golgatha vorgeführt, sondern das dramatische Intermezzo, wo der von der Last zu Boden gedrückte Christus von Kriegsknechten gezerrt, gestoßen, gezüchtigt wird. Auch die Kriegerschar ist in lebhaftem Durcheinander, zu dem dann wieder die edle Gruppe der Frauen, die dem Zuge langsam folgt, in wirkungsvollem Gegensatze steht. Die Mutter selbst mit einer ergebenen Kopfeignung, während sie im Berliner Bilde starr vor sich hin blickte. Die Bewegungen ebenfalls auf höherer Stufe als in Berlin. Überraschend der Leiterträger und die Rückenfigur<sup>1)</sup>. Auch der Aufbau ist geschickter als dort. In Berlin ist die Szene auf einer Ebene entwickelt mit dem Augenpunkt in Augenhöhe der Dargestellten, so daß der Maler den hinteren gewaltig die Hälse recken lassen muß, damit sie von vorn noch gesehen werden. In unserer Zeichnung dagegen ist das Stadttor höher gelegen, der Zug senkt sich von einem Hügel in die Tiefe. Die Leute haben alle reichlich Platz und müssen sich nicht mehr anstrengen, um gesehen zu werden.

Aber das scheint mir gleichfalls unwahrscheinlich: das hier vorausgesetzte Werk Multschers muß auch jünger als die Wolfegger-Tafeln gewesen sein, die ja ihrerseits, nach Bosserts Bestimmung, später als die Berliner entstanden. Angesichts unserer Zeichnung möchte ich den zeitlichen Abstand beider Altarwerke geringer annehmen, als dies Bossert tut und das Original unseres Blattes an das Ende der Reihe stellen. Schon die Trachten der Wolfegger-Tafeln scheinen mir zu einer früheren Datierung, als Mitte der vierziger Jahre, zu drängen. Aber auch die Gruppenbildung ist kaum über das in Berlin erreichte fortentwickelt, mit ihrem Gedränge im Mittelgrund, dem freien Raum vorn,

(1) Auch an dieser Stelle sei auf die kraftlos zierlichen Bewegungen der Sterzinger Kreuztragung hingewiesen, die manche immer noch nicht aus Multschers Werk zu streichen sich entschließen können.

dem Strecken der Hälse usw. Die Typen sind ebenfalls den Berlinern noch nahe verwandt — besonders wird man sich den stumpfen Facekopf der hl. Helena nicht viel später als die Berliner Marien entstanden denken. Dagegen weist die Unruhe unserer Zeichnung schon eher auf den Stil hin, der in der zweiten Jahrhunderthälfte Mode wurde. Auch die Gewänder sind leichter, die Faltenbildung lebhafter — besonders bemerkt will das Flattern zweier Gewandschleifen sein.

Bossert bemerkt, die Wolfegger-Tafeln stünden Witz näher als das Berliner Altarwerk. Dieser richtigen Beobachtung sei hier der Hinweis auf den merkwürdigen, von unserem Zeichner wohl

nicht ganz verstandenen Schlagbaum rechts am Tore an die Seite gestellt. Er hatte ursprünglich gewiß denselben Sinn als jener auf Witzens Begegnung an der goldenen Pforte: dem Beschauer ein besonderes Pröbchen plastischer Darstellung vorzuführen.

Daß Multschers Frühwerke auch in alter Zeit schon Interesse erweckten, beweist außer unserer Zeichnung noch eine zweite, die sich heute in der Öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindet<sup>1)</sup>. Sie gibt das Berliner Pfingstfest, mit geringen Abweichungen zwar, doch in all seinen Einzelheiten wieder.

Franz Stadler.

(1) Auf ihre Existenz hat mich vor Jahren Herr Professor Daniel Burckhardt gütig aufmerksam gemacht.

## REZENSIONEN .....

LOUIS HOURTICQ, Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart, 1912. Jul. Hoffmann.

FURCY-RAYNAUD, Inventaire des Sculptures exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la Direction des Bâtimens du Roi. Paris 1911. J. Schemit.

Das neue (dritte) Bändchen der bekannten Sammlung „Ars una“ mag den Freunden dieser Publikation angezeigt werden, ohne daß Ref. sich selbst zu ihnen zählen möchte. Fast 600 Abbildungen in allerkleinstem Format, zu zweien oder dreien auf eine kleine Oktavseite zwischen den Text gedrängt — schon vom buchkünstlerischen Standpunkte aus ein wenig erfreulicher Anblick, — darunter ganze Kathedralen und Paläste, ja selbst Aufnahmen der Pariser und Versailler Riesenplätze aus der Vogelperspektive, alles in etwa drei- bis höchstens vierfachem Briefmarkenformat — wem soll das nützen? So anerkennenswert die relative Schärfe dieser Bildchen vom technischen Standpunkt aus ist: nicht der vierte Teil dieser Miniaturphotos ist imstande, einen auch nur annähernden Begriff von den Kunstwerken zu vermitteln. Für den Laien also ist ihr Wert höchst problematisch, und dem Fachmann, dem sie auch nur eine recht dürftige Stütze für das Gedächtnis bieten können, kann unmöglich etwas daran liegen, die schon hundertfach abgebildeten Hauptwerke der französischen Kunst nun noch einmal in Lilliputformat zu besitzen. Zur wirklichen Fruktifizierung als Nachschlagewerk ist die Auswahl des Bildermaterials schließlich trotz der stattlichen Anzahl viel zu gering und willkürlich. Außerdem wird der Nutzen des Werkchens als Handbuch durch das unpraktische Register, das mangels Markierung der wirk-

lich wichtigen Seitenzitate den Benutzer zwingt, erst ein halbes Dutzend ganz gleichgültiger Stellen aufzuschlagen, wo zufällig einmal der gesuchte Künstler- oder Städtenamen genannt wird, ebenso in Frage gestellt wie durch die unübersichtliche äußere Gestaltung des Textes, der ohne jede Hilfe für das suchende Auge, wie sie Sperrungen, Fettdruck und andere Mittel gewähren könnten, ein formloses, fortwährend von den Bildchen zerrissenes und zeretztes Satsbild zeigt.

Ein gut Teil dieser Mängel wird von dem durchweg temperament- und geschmackvollen Text des Verfassers wettgemacht, der sich von der ledernen Schulmeisteri so mancher deutscher Handbücher auf erfreulichste unterscheidet, wenn auch nicht verschwiegen werden kann, daß die übliche Manier der äußeren historischen Aneinanderreihung von größeren oder kleineren, mehr oder minder „getroffenen“ Einzelporträts der Künstler nur selten überwunden wird und daß, bei allzugeringer Beachtung der dekorativen Künste, die großen Linien des allgemeinen Entwicklungsprozesses der Stile, die den Kern eines solchen Handbuchs bilden müßten, unter der Fülle des Details verschwinden. Aber nochmals sei betont: das Buch ist nicht langweilig und wird sicherlich seinen Weg ins Publikum finden.

Eine andere Frage ist, ob eine solche „allgemeine Übersicht“, auch wenn sie noch so gut geschrieben ist, wirklich noch dem Zeitbedürfnis entspricht. Weder Laien noch Fachleute haben heute ein Verlangen nach neuen „Springers“ oder „Lübkes“ in Taschenformat, und das Interesse beider Kreise zu vereinigen, wie es die Hoffmannschen Bändchen versuchen, ist eine pure Unmöglichkeit. Was der Laie braucht, ist eine Anleitung zum Verständnis und zum Genuß der Kunst-

werke, und die wird ihm auf dem alten Wege der namen- und zahlenreichen Kompendien niemals vermittelt. Hier heißt es wenig geben und gründlich. Die hoffentlich nicht für immer ins Stocken geratene Justische Kunstgeschichte (Fischer und Franke) kann hier vorbildlich werden für alle ähnlichen Unternehmungen. Auch in dem kleinen Format der Hofmannschen Bändchen wäre mit etwa 150 blattgroßen Abbildungen der Hauptwerke der französischen Kunst, denen eine je 2 Seiten umfassende Besprechung dieser und nur dieser im Bilde vorgeführten Kunstwerke beigelegt würde, dem kunstbefassenden Laien ein unendlich wertvoller Dienst geleistet als mit einer noch so originellen Auffrischung der alten Methode. Dem Fachmann aber, der mit Freuden ein Handbuch begrüßen würde, das er auf der Reise in der Tasche führen könnte, ist weder mit den Abbildungen à la Hourticq geholfen noch mit dessen Text, den er sich am liebsten selber macht. Was er braucht, ist ein möglichst reichliches und zuverlässiges Namen- und Datenmaterial, ein Buch sozusagen ohne Text und ohne Bilder. Mit einem tragbaren einbändigen Künstlerlexikon dieses Formates, das ohne jedes Raisonement nichts brächte als eine vollständige kritische Aufzählung der durch Daten beglaubigten Kunstwerke mit den wichtigsten Literaturangaben, wäre der Wissenschaft ein viel wertvollerer Dienst geleistet als mit den nur scheinbar „modernen“ blauen Handbüchern.

Die angenehme Pflicht uneingeschränkter Anerkennung und Dankbarkeit erfüllt Referent dagegen mit dem Hinweis auf die oben genannte neue Publikation des um die Erforschung der französischen Archive für die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts schon so außerordentlich verdienten Marc Furcy-Raynaud von der Bibliothek des Arsenal. Die neue Arbeit trägt denselben Charakter minutiösester Akribie in der wissenschaftlichen Ausnutzung recht komplizierter und mühseliger archivalischer Quellenstudien. Die trümmerhafte Gestalt, in der teils durch die politischen Schicksale Frankreichs, teils durch die wahrhaft vernichtende Mißachtung der klassizistisch denkenden Generationen der Folgezeit die plastischen Arbeiten des Dix-huitième erhalten sind, und die Unauffindbarkeit wichtiger, in den Privatsammlungen von halb Europa versteckter Originale, verschuldeten jene Kritiklosigkeit der landläufigen Benennungen der meisten, erst durch den Kunsthandel des 19. Jahrhunderts getauften Skulpturen in den öffentlichen Sammlungen, die nur allzu oft den Forscher in die Irre führte.

Das mühselige Vordringen zu den Quellen, die

einzig Klarheit und Gewißheit verschaffen können, den staatlichen Archiven, ist nicht jedermanns Sache, und daher verdienen solche in aller Stille durchgeführten und für den äußeren Erfolg so undankbaren Fundamentierungs-Arbeiten wie die Furcy-Raynauds den aufrichtigen Dank aller heutigen und künftigen Mitarbeiter an dem Aufbau einer Geschichte der französischen Plastik der Neuzeit.

Edmund Hildebrandt.

**J. GRAMM, Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung. 2 Bde., 538 Seiten und 185 Abb. Freiburg, Herdersche Verlagshandlung. Preis M. 36.—.**

Seit längerer Zeit kann man unter der jetzigen Generation von Kunstgelehrten das Bemühen um eine neue Kunstwissenschaft deutlich merken. Man sucht eine wissenschaftlichere Basis zur Beurteilung der Kunstwerke zu finden, die weniger vom persönlichen Geschmacke des Einzelnen abhängig ist, sucht Klarlegung der kunstwissenschaftlichen Begriffe, Ausbildung der Analyse, kurz, man sucht eine durchgehende Verbesserung der Methode in der Betrachtung von Kunstwerken. Zu dieser Gruppe von Werken, die von den reinen Kunsthistorikern gewöhnlich als „ästhetisierende Werke“ kurz abgetan zu werden pflegen, darf man auch Gramms Ideale Landschaft rechnen. Es ist zwar in diesem Buche ein bestimmter Stoff herausgegriffen und in seiner geschichtlichen Entwicklung von den Anfängen der Kunst bis zum Ende der Renaissance gezeichnet; aber in Wirklichkeit geht das Werk über den Rahmen, der durch den Titel gegeben ist, hinaus. Nicht die Entwicklung der idealen Landschaft allein wird hier geschildert, von den ausführlich behandelten Bildern sind die wenigsten reine Landschaften, den Nachdruck hat der Verfasser auf die Analyse von Kunstwerken namentlich des italienischen und deutschen 14.—16. Jahrhunderts gelegt, sodaß eine Entwicklungsgeschichte der Kunst dieser Zeit überhaupt gegeben wird. In der ausführlichen Analyse beruht das Neue und auch der Wert des Buches; die übrigen Partien empfindet man vielfach als Zutaten, die den Gang der Entwicklung nicht selten stören.

Das ganze Buch gliedert sich in einen allgemeinen und einen historischen Teil. Im ersten Teil wird nach einer allgemeinen Voruntersuchung, von der der Verfasser sich viel hätte schenken können, der Begriff der idealen Landschaft festgelegt als „die mit Rücksicht auf die Figuren komponierte Landschaft“. Prinzipielle Bedenken ließen sich hier geltend machen. Die einzelnen Gattungen

der Landschaft, so wie sie hier definiert werden, gehen vielfach ineinander über und eine genaue Trennung ist nicht immer möglich. Das zeigt das ganze Buch. Nur im großen gelten diese Scheidungen, meist nur für eine ganz bestimmte Periode in der Kunstgeschichte. Ein weiterer Abschnitt sucht durch vergleichende Gegenüberstellung der photographischen Aufnahme eines Landschaftsbildes und der Darstellung des gleichen Sujets auf komponierten Gemälden und Skizzen — Sujet ist das Tübertal bei Aqua Acetosa — den Umformungsprozeß klarzulegen, den jede ideale Landschaft erfordert; es ist dies eine der glücklichsten Partien des Buches. Im zweiten Hauptteil, dem historischen Teil, behandelt der Verfasser die Entwicklung der idealen Landschaft von der Kunst der Urzeit, Ägyptens, Babyloniens und Assyriens herab bis zur Kunst des Mittelalters, des Trecento, Quattrocento und Cinquecento in Italien, Deutschland und Frankreich. Mit dem 16. Jahrhundert im Norden schließt das Buch.

Die allzu große Ausführlichkeit des Historischen in Abschnitten, die mit dem Thema und Zweck des Buches wenig oder nichts zu tun haben, halte ich für einen Nachteil. Man spürt oft zu sehr die Absicht, die ganze Kunstgeschichte nicht zum wenigsten in ihren entlegensten Gebieten zu wiederholen, namentlich neuentdeckte Meister, selbst solche, die problematisch sind wie Apollodor, als Marksteine mit in die Darstellung hereinzuziehen. Das stört; es beeinträchtigt auch die wichtigeren Abschnitte. Die ganze Entwicklung bis zur hellenistisch-römischen Landschaft hätte in gedrängter Übersicht ebenso genügt; Analysen einzelner Kunstwerke hätten mehr Klarheit gebracht, als die weitgehenden Untersuchungen. Ähnlich ist es auf dem Gebiete der mittelalterlichen Malerei.

In seinem Element ist der Verfasser von der Kunst des Quattrocento ab. Die Landschaft kommt zwar zu kurz, doch das schadet nicht viel. Dafür entschädigt die hohe Qualität der sich ablösenden Analysen und Charakteristiken, die wirklich in hervorragender Weise geeignet sind in die Bedeutung der einzelnen Kunstwerke, wie die Entwicklung der gesamten Kunst dieser Zeiten einzuführen. Schon die Lektüre dieser Partien ist ein Genuß. Die Stimmungswerte sind mit einer großen, nachempfindenden Feinheit interpretiert. Behandelt ist, das liegt im Thema, vor allem die Entwicklung der künstlerischen Komposition. Da die gleichen Bestrebungen, die bei der figürlichen Komposition sich geltend machen, auch die Landschaften bedingen, so ist dadurch das Hereinziehen der Nichtlandschaften motiviert. Eine Kritik des Einzelnen

ist hier nicht am Platze, wo der hohe formale und inhaltliche Gehalt des Ganzen wirkt. Schade nur, daß der manchmal unvermittelt einsetzende, lehrhafte Ton die Beschreibung zerreißt. Wenn beispielsweise bei der Schilderung des Hintergrundes auf Lionardos Mona Lisa, „in dem das geheimnisvolle Leben und Weben dieser seltsamen Frau seinen Widerhall findet“, plötzlich der gelehrte Zwischensatz hereinplatzt, daß diese Gestaltungen nach Rosens Ansicht sich durch Steigerung gewisser Erosionsformen ergaben, so wird dadurch der ganze Stimmungswert der übrigen Worte zerstört. Auch mit der Einfügung der fliegenden Gestalt Gott Vaters auf Michelangelos Erschaffung Adams in ein Firmenplakat mit der Darstellung eines fliegenden Geschosses kann ich mich nicht befreunden. Wenn dadurch etwas hätte bewiesen werden sollen, so hätte ein Vergleich mit Worten genügt. Die bildliche Wiedergabe wirkt banal.

Die Analysen werden vielfach durch beigefügte Schemata, Umrisszeichnungen, auf denen die Elemente der Komposition schematisch wiedergegeben sind, erläutert. Diese Schemata sind instruktiv. Die Auflösung der Kompositionen in ihre rudimentärsten Elemente, die Zerlegung der Bildbühne in Versatzstücke und Kulissen ist bei der Kunst des Quattrocento und Cinquecento wohl möglich. Aber diese Schemata versagen für die einzelnen Relationen im Bilde und noch mehr, wenn die Komposition hauptsächlich durch die Farbe bedingt ist. Die späteren Venezianer kommen schon schlecht weg und die Malerei des 17. Jahrhunderts ist überhaupt nicht mehr behandelt. Im Thema ist das Abbrechen gerade an dem Punkte, wo die ideale Landschaft als selbständige Gattung zu existieren beginnt, sicherlich nicht begründet.

Der Text des Buches wird durch vorzügliche Autotypien wirksam unterstützt. Die äußere Ausstattung des Werkes darf man gediegen nennen.

Adolf Feulner.

**BERTHOLD RIEHL, Bayerns Donautal. Tausend Jahre deutscher Kunst. München und Leipzig 1912, Georg Müller. Aus dem Nachlaß des Verfassers, herausgegeben von Ph. M. Halm. 452 S., 72 Abb.**

Als Berthold Riehl im Vorjahre so unerwartet aus dem Leben schied, war sein Donaubuch im ganzen abgeschlossen. Hie und da fehlt wohl, um das von vornherein zu erwähnen, die letzte Hand des Verfassers und es ist darum zu begreifen, wenn in einzelnen Abschnitten noch manches Unausgeglichene steht. Um so mehr ist die

Pietät des Herausgebers anzuerkennen, der sich der Riesenarbeit unterzog, aus den losen Blättern des Manuskripts die geschlossene Arbeit zusammenzustellen.

Die Vorarbeiten Riehls reichen über fünf Jahre zurück. Von dem Gesichtspunkte seines eigenen Schaffens betrachtet, ist das Buch, das so ungeahnt sein letztes sein mußte, sein reifstes und schönstes Werk. Wer die Abschnitte liest, denen der Verfasser noch seine ganze Sorgfalt schenken konnte, — die Kapitel über Renaissance und Rocco — der wird gern das glückliche Talent des Kulturhistorikers bewundern, der mit so herzlicher Freude Natur und Kunst in ihren Zusammenhängen aufzufassen wußte. Riehls lebendiger Sinn für lokale Forschung, der mit dem Boden verwachsen war wie wirkliche Heimatkunst, sein schlichter Erzählerton, der selbst für das kleinste Kunstwerk so innige und gute Worte zu finden wußte, das alles ist wohl in keiner seiner früheren Arbeiten so ausgeprägt wie in dem letzten Werk. In diesem Sinn ist Riehls „Kunst im bayrischen Donaultal“ wirklich ein Volksbuch geworden, ein Geschenk des Frühverstorbenen an das Land, dessen Kunstgeschichte ihm seit Sighart die größte Förderung verdankt.

Tausend Jahre deutscher Kunst, so nennt Riehl selbst den Inhalt seiner Arbeit. Im Ganzen ein Ausschnitt aus dem Gesamtbilde der deutschen Kunstgeschichte, im Einzelnen ein hundertfach vergrößertes Bild aus derselben. Es ist die Schilderung des Lebens am zweitgrößten deutschen Handelsstrom des Mittelalters — soweit er in die bayerischen Grenzen fällt — der Entwicklungsgang eines deutschen Kulturbildes. Wie sich Leben und Treiben an einer großen Handelsstraße zusammensieht, so laufen hier die Fäden zusammen zu einem Gewebe; Städte werden und vergehen; im Morgenrot dieser tausendjährigen Übersicht steht die alte Reichshauptstadt Regensburg, deren Glanz die Donaukunst überstrahlt bis ins späte Mittelalter, der Abend zeigt das Bild eines deutschen Territoriallandes in seiner bunten Vielfältigkeit.

Mit Regensburgs Frühkunst beginnt die Studie. Auf römischem Boden ist die mittelalterliche Stadt gewachsen; aus dieser erklärt sich ihre Frühkunst. Daneben führen viele Beziehungen nach Oberitalien. Wichtig sind die Goldschmiede- und Bucharbeiten der Karolingerzeit. Für letztere besonders die Schreibstube des alten Benediktinerklosters St. Emmeram. Hier liegen die Anfänge der Regensburger Buchmalerei des 11. Jahrhunderts, die Riehl aus dem eigenen Boden erklärt wie die frühromanische Baukunst. Im

Laufe des 10. und 11. Jahrhunderts entfaltet sich in Regensburg ein reiches höfisches Leben; dem entspricht der Charakter seiner Kunstwerke, besonders die unter Kaiser Heinrich II. blühende Buchmalerei. Wie die Kunst mit den Wechselbeziehungen zwischen Stadt und König steigt und fällt, ist besonders am Rückgang in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts zu verfolgen. In dieser Zeit vollzieht sich in der Regensburger Kunst der Übergang von der Vorherrschaft des höfischen zur Hegemonie des klösterlichen Prinzips. Mit der Hirsauer Reform, die mit dem Beginn des 12. Jahrhunderts in Regensburg einzieht, und in ihrem Gefolge die große Kunst. Dafür zeugen die Bauten um Regensburg: Prüfening, Biburg u. a.; in Regensburg St. Jakob mit dem rätselhaften Portal, die Allerheiligenkapelle, das wundervoll abgeglichene Werk spätromanischer Architektur; dafür zeugen aber nunmehr auch alle die Denkmäler, die mit den Hirsauern im weiteren Donaultal Fuß fassen. Hand in Hand geht das Emporblühen der Wandmalerei, für die in und um Regensburg reiches Material sich erhalten hat, endlich die Buchmalerei, die Riehl als Resultat dessen auf faßt, was das 12. Jahrhundert anbahnte. Das Resumé des 12. Jahrhunderts sieht der Verfasser in dem Erstarken einer vom Überlieferten losgelösten, selbständig lebenkräftigen Kunst.

Unter diesen Auspizien setzt in Regensburg die Gotik ein. Mit dem St. Emmeramer Kreuzgang und der merkwürdigen Emporenkirche St. Ulrich. Dann folgen Dominikaner- und Minoritenkirche, die das frühgotische System durchgebildet zeigen. Und inmitten dieser reichen Bautätigkeit das wichtigste Faktum für die Folgezeit der Regensburger Architektur während des 14. und 15. Jahrhunderts, die Grundsteinlegung des Doms (1275). Wie sich nunmehr das ganze künstlerische Interesse der Stadt um den Dombau gruppiert, wie besonders die Plastik durch ihn zu hoher Blüte sich entfaltet, ist eingehend und in seiner Anschaulichkeit vortrefflich geschildert, so daß auch der diese Partie mit Genuß studieren wird, der mit den Präliminarien, besonders der Frage nach der Selbständigkeit bzw. Beeinflussung des Domplanes mit dem Verfasser nicht einverstanden ist. An den Dombau schließt Riehl die übrige Bautätigkeit der Stadt während des 14. Jahrhunderts, die Schilderung der Hauskapellen und des Rathauses, dann die frühgotische Plastik in Regensburg mit ihren Ausstrahlungen. Wir durchwandern dann die Städte im Donaultal; Anfänge und Entwicklung des gotischen Stils in Straubing, Donauwörth, Ingolstadt, das seit 1310 in den Vordergrund tritt,

Altaich und in dem schon in romanischer Zeit kunstgeschichtlich bedeutenden Passau, und lernen den interessanten Klosterbau Kaisheim mit seiner prächtigen gotischen Architektur und Plastik kennen. Die Spätgotik des 15. Jahrhunderts ist überreich fast in allen Donaustädten vertreten; zu betonen ist Ingolstadt, Straubing und Passau neben Regensburg, das mit dem 15. Jahrhundert zum letztenmal ein vielseitiges und auf allen Gebieten reiches Kunstschaffen erlebt.

Mit dem 16. Jahrhundert wachsen neue Gründungen zu bedeutenden Zentren auf, so besonders Neuburg, die weltliche Residenz, und Dillingen, die geistliche. Der Abschnitt über die Entwicklung an diesen bedeutenden Renaissancehöfen, besonders die Kunsttätigkeit im Kreise Ottheinrichs mit seiner eingehenden Schilderung des kulturgeschichtlichen Milieus, über allem die prachtvoll gezeichnete Figur des Fürsten — der typische Repräsentant der deutschen Renaissance — gehört zum Allerbesten, was Riehl überhaupt geschaffen hat. Die Kontrastbilder Neuburg — Dillingen sind mit einer staunenswerten Lebendigkeit gemalt. In Ingolstadt interessiert besonders die Plastik, auch hier ist wieder der ganze Geist, der von der Universitätsstadt ausgeht, glücklich hervorgehoben. Es folgt Regensburg mit Albrecht Altdorfer und seinen Zeitgenossen, endlich Passau mit bedeutenden plastischen Schöpfungen. Den Barockstil lernen wir in der Dillinger Residenz, der Hofkirche in Neuburg und besonders in dem Passauer Dom kennen. Wie verschiedene Stilrichtungen nun nebeneinander wirken, das zeigen besonders die beiden letztgenannten Städte. Die Vorherrschaft der Jesuitenbauten und ihr Geist im Gegensatz und im Zusammenhang mit dem übrigen gleichzeitigen künstlerischen Leben hat den Verfasser hauptsächlich interessiert.

Der Ausgangspunkt für die Rokokoperiode führt wieder nach Schwaben. Günzburg und Maria Mödingen mit Kirchenbauten, Lauingen und Dillingen mit stattlichen Rathhäusern treten hervor. Weiter Donaubwärts der „brillante Neubau“ der Kirche und des Klosters Weltenburg. Kommen für diese Gegend Augsburgere Einflüsse in Betracht, so treffen wir in Regensburg die Spuren Münchener Künstler. Westlich von Regensburg begegnen in Straubing, Metten, Osterhofen und Passau glänzende Schöpfungen, die vielfach an das Grenzland Österreich erinnern. In all diesen Werken offenbart sich wie im Leben des 18. Jahrhunderts ein großer, aufs Prunkvolle gerichteter Geist. Mit einem knappen Ausblick auf das 19. Jahrhundert schließt das Thema.

Das ist im kurzen der Inhalt des Buches. Die einheitlich überschauende Zusammenfassung der im einzelnen teilweise vorgearbeiteten Spezialgebiete, das mag billig als das Bedeutendste an dem Werke hervorgehoben werden. Es ist nicht nur eine interessant zu lesende Studie, für unsere bayrische Lokalforschung darf die Arbeit als ein notwendiges und langersehtes Nachschlagewerk bezeichnet werden. Dazu machen es um so mehr die guten Abbildungen und die reichen Literaturangaben — letztere hauptsächlich ein Verdienst des Herausgebers.

Die Lokalforschung wird im kleinen manches nachtragen, worüber Riehl noch nicht und nicht mehr entscheiden konnte. Doch ist das schließlich nicht Aufgabe dessen, der eine Zusammenfassung geben will. Und was man auch neues hinzutun mag, Riehls Verdienst bleibt, in moderner Zeit als erster eine der Haupttrichtungslinien der bayrischen Kunst geschlossen dargestellt zu haben. Und das als Resultat einer zwanzigjährigen Arbeit, die ihm nicht gerade immer Dank eingebracht hat.

H. Karlinger.

**MARIO FERRIGNI, Madonna Fiorentina. Ulrico Hoepli, Milano 1912. XXIX und 308 S., 268 Abb.**

Als Ariadnefaden durch das umfangliche Gebiet wählte F. die Voraussetzung, daß die Ausbildung der Madonnen-Darstellung bedingt sei durch die psychologische Verfeinerung des schildernden Künstlers, vielmehr die Differenzierung seiner Generation. Je mehr man den Menschen — als Teil der Welt — äußerlich und innerlich bewußt erkennen, die Wesensunterschiede zwischen Mann und Frau und ihre Verschiedenheit in den sozialen Schichten begreifen lernte, je mehr die Menschen auch im täglichen Leben Freiheit gewannen; sich zu zeigen, wie sie waren, um so feiner und vielseitiger konnte das Thema der Madonna geschildert werden. Aus der Himmelskönigin wird die liebende, sorgende Mutter, aus dem Symbol ein Abbild der Gegenwart. Der Gedanke ist m. W. nicht neu; doch stellte F. der göttlichen Mutter die andere weibliche Hauptgestalt der christlichen Bilderwelt gegenüber: Maria Magdalena, und dazu Venus als antike Verherrlichung des Begriffs Frau. — Er beginnt mit der altchristlichen Madonna und kommt in sehr weiter Begrenzung seines Themas über Tizian, Rubens, Murillo und Tiepolo bis zu den süßlichen Interpretationen des modernen Italiens. Das Kulturgeschichtliche und das Frauenportät des Quattro-



cento nehmen großen Raum in diesem Buche ein, das nach Grundidee und Durchführung kein wissenschaftlich-kunsthistorisches im strengsten Sinn des Wortes ist; eher eine Apotheose auf die Frau und auf das Lieblingsthema der florentinischen Frührenaissance. Dem entspricht die schöne — von einer echt italienischen Begeisterung getragene — Sprache und ebenso die Auswahl der guten Illustrationen. — Von diesem Standpunkte aus wird man man kaum mit dem Autor wegen einer Anzahl Irrtümer rechten dürfen: So hält er u. a. Agostino di Duccio für Luca della Robbia's Brüder, ein Irrtum Vasaris, den m. W. schon Milanesi klar gestellt hat, er gibt die Madonna am Grabmal des Leonardo Bruni vom älteren Rossellino an Verrocchio, verwechselt die Büste Marietta Strozzi's bei Pierpont Morgan mit der in Berlin, und glaubt, daß am Sockelrelief des hl. Eligius von Nanni di Banco die Zauberin eine willkürlich hinzugefügte Frauengestalt sei. Neuerliche Attributionen, wie die der einst anonymen Ankona in den Uffizien an Jacopo di Rossello Franchi, blieben ihm unbekannt, obwohl dem Bild längst diese Bezeichnung beigelegt wurde und die meisten Illustrationen Kunstwerke, die sich in Florenz befinden, wiedergeben.

F. Schottmüller.

**Die Handzeichnungen der Uffizien (Disegni della R. Galleria degli Uffizi), I. Die Zeichnungen des Jacopo Carruccigen. il Pontormo. 25 Tafeln. Verlag von Leo S. Olschki, Florenz.**

**Handzeichnungen der französischen Meister. Eine Auswahl von Zeichnungen nach den Originalen der Künstler wiedergegeben. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung.**

**Pieter de Hooch, Jan Vermeer van Delft. Original-Abbildungen nach ihren vorzüglichsten Gemälden. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung.**

In einer jener nicht genug zu begrüßenden Publikationen, die der kunstwissenschaftlichen Forschung von Grund auf vorarbeiten, soll der ganze unermeßliche Schatz von Handzeichnungen, den die Uffizien bergen, erschlossen werden und man kann sagen, daß die erste eben erschienene Mappe mit fünfundzwanzig Studien des Jacopo Pontormo eine ebenso gelungene wie wissenschaftlich dankbare Einleitung zu dem Gesamtwerk bedeutet. Diese in Originalgröße, zum Teil farbig wiedergegebenen

Blätter des Florentiner Malers leiten nicht nur unmittelbar zur Künstlerwerkstatt hin; sie sind auch für sich Proben von dem starken zeichnerischen Willen eines alten Meisters, das hier beinahe modern erscheint. Vertiefen sie daher auf der einen Seite ungemein vielsagend die Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeit, so beweisen sie nicht minder auch, daß dem Maler Pontormo vielleicht doch auch die Erfüllung seines ganzen Könnens in der Praxis versagt geblieben ist.

Carlo Gamba hat dieser ersten Lieferung einen kritischen Text vorangestellt, der über die einfache ästhetische Analyse des Einzelblattes hinausgeht und die Zeichnungen in enge Beziehung zu dem Oeuvre des Malers bringt, indem er hier und dort mit Recht die Vorstudien zu den ausgeführten Bildern erkennen durfte und im ganzen auch die Entwicklung des Pontormoschen Stiles klar abzurunden weiß.

Es wird Pflicht des Rezensenten sein, auf ein Unternehmen dieser Art, das von vornherein der höchsten Anerkennung gewiß sein darf, mit jeder neuen Lieferung erneut hinzuweisen.

Anschließend mag an dieser Stelle gleich auf ein zweites ähnliches Unternehmen hingewiesen werden, dessen kritische Würdigung später erfolgen wird. Der Titel desselben lautet: „I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze illustrati da Alfonso Bartoli“. Diese von dem Inspektor des Palatins und des Forum Romanum herausgegebene Sammlung soll an die 500 Lichtdrucktafeln in großem Format vereinigen, denen ein erläuternder Text beigegeben wird. Als Verleger zeichnen Bontempelli & Invernizzi in Rom.

Dankbar zu begrüßen sind auch die Publikationen, die der Leipziger Verlag von Baumgärtner seit einiger Zeit in den Handel bringt, Mappenwerke aus den verschiedensten Gebieten des älteren Kunstschaffens, allen voran eine mit feinem Gefühl für das Charakteristische der Epoche besorgte Auswahl von französischen Handzeichnungen mit Arbeiten von Watteau, Boucher, Callot, Greuze, Lancret u. a., deren reizvolle farbige Wiedergabe deutlich erkennen läßt, wie hier die Reproduktion Selbstzweck ist und nur die Freude am Sujet wecken will. Im ganzen dreißig zum Teil mehrfarbige Lichtdrucke nach den besten Handzeichnungen der Künstler, die das Eigenwillige jeder Persönlichkeit klar umreißen und die man sich gerahmt unbedenklich in jedes Studierzimmer eines Kunstfreundes hineinwünschen möchte.

Eine zweite Mappe in ähnlicher Aufmachung vereinigt eine Anzahl der Hauptwerke der beiden

großen holländischen Interieurmalers Pieter de Hooch und Vermeer und auch hier sind die Reproduktionen, die das Beste aus der Werkstatt der Künstler wiedergeben, besser wie so manches, was man nach diesen Bildern bisher gesehen hat. Im ganzen aber möchte ich auf diese Mappen mehr den Kunstfreund schlechthin als den Kunstgelehrten von Fach empfehlend hinweisen.

G. Biermann.

**KARL SCHEFFLER, Die Nationalgalerie zu Berlin, ein kritischer Führer. Mit 200 z. T. mehrfarbigen Abbildungen. Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1912.**

Hinter dem bescheidenen Titel eines kritischen Führers verbirgt sich eine Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert. Und es spricht nicht wenig für die Art wie Tschudi während seiner nur allzu kurzen Wirksamkeit in Berlin die Nationalgalerie ausgebaut hat, daß diese Geschichte an Hand der Sammlung geschrieben werden konnte. Natürlich baut sich Schefflers Wissen um deutsche Malerei nicht auf dem Schatz der Nationalgalerie allein auf, aber er geht ausschließlich vom Bestand der Berliner Sammlung aus, wenn er auch seine Fäden gelegentlich weiter spinnt. Von den Persönlichkeiten, die der deutschen Kunst in den zwei ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts ihre bestimmenden Züge gegeben haben, fehlt in Berlin niemand mit Ausnahme des gesamten Hamburger Kreises, da Lichtwark diese Dinge zu einer Zeit in der Hamburger Kunsthalle zu sammeln begonnen hat, da für die eindringliche, stille Schönheit eines Runge und seines Kreises das Gefühl in Deutschland noch nicht erwacht war. Die zurzeit in der Nationalgalerie als Leihgabe ausgestellte Sammlung von Bernt Grönwold, dem Entdecker Wassmanns, füllt hier eine Lücke aus. Leider wohl nur vorübergehend, da wenig Aussicht vorhanden ist diese Sammlung, deren eigentlicher Platz Hamburg wäre, in Berlin zu behalten.

Die besten Bücher über die gesamte deutsche Malerei im 19. Jahrhundert sind als reich illustrierte Gelegenheitsschriften entstanden. So Tschudis vortreffliche Einleitung zur deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin 1906<sup>1)</sup> und Schefflers vorliegendes Buch. Hatte Tschudi vor sechs Jahren Entwicklungslinien aufzudecken, so kann Scheffler, da unser Wissen um die deutsche Malerei dieser Epoche sich sehr vermehrt hat und über fast alle

(1) Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1895 in der Kgl. Nationalgalerie Berlin 1906. Mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1906.

bedeutenden Künstler Einzelmonographien erschienen sind, die Resultate der Forschung zusammenfassen.

Im ersten Teil gibt Scheffler eine kurze Geschichte der Sammlung. Die Nationalgalerie war wie die meisten modernen deutschen Museen eine Zufallsgründung, hervorgegangen aus dem Vermächtnis von 262 Gemälden des schwedisch-norwegischen Konsuls Wagner an König Wilhelm I. im Jahre 1861. 1874 erhält die Sammlung ihren ersten Direktor, Max Jordan, und verläßt zwei Jahre später die Interimsräume in der Akademie, um ihr eigenes Haus zu beziehen. Erst als Hugo von Tschudi 1895 sein Amt als erster Direktor antritt, darf die Sammlung ihren stolzen Namen einer Nationalgalerie mit Recht tragen.

Der zweite wesentlich bedeutendere und umfangreichere Teil des Buches ist der historische. Die Nazarener und ihre Nachfolger bilden den Ausgangspunkt, ihnen sind die Deutsch-Römer: Böcklin, Feuerbach, Hans von Marées und Klinger angegliedert. Dieser Gruppe der „Idealmalerei“ stellt Scheffler die „Wirklichkeitskunst“ gegenüber. Der Entwicklung der „Wirklichkeitskunst“ geht Scheffler in Berlin, Düsseldorf, München, Wien, Dresden, Frankfurt und Weimar nach und behandelt Leibl und die Süddeutschen (Trübner, Schuch, Hagemeyer, Sperl usw.) und Liebermann und die Norddeutschen (Uhde, Kalkreuth, Leistikow) in gesonderten Kapiteln.

Gewissermaßen als Anhang wirkt der Abschnitt über „fremde Vorbilder“ und das Kapitel über Skulptur im 19. Jahrhundert.

Von Schefflers zahlreichen Wünschen für die Zukunft der Nationalgalerie sei der nach einem neuen Ausstellungsgebäude genannt. Der alte Stülersche Bau, der sich nur wenig für Galeriezwecke eignet, könnte wieder rein repräsentativen Aufgaben dienen und als periodische Ausstellungshalle gebraucht werden, damit nicht wie bei der Menzel- oder Jahrhundertausstellung die ständige Sammlung ausgeräumt werden muß. Vieles soll ergänzt, vieles abgestoßen und namentlich dem unwürdigen Zustand ein Ende gemacht werden, daß die vorhandenen Entwürfe zu den Neapler Fresken von Marées im Keller magaziniert bleiben.

Höchst unglücklich erscheint mir dagegen der Vorschlag, der nicht vereinzelt ist und schon viel in Praxis umgesetzt wurde, alles was für die Nationalgalerie nicht mehr gut genug ist, an die Provinzialmuseen abzustoßen. Diese Taktik macht die Provinzialmuseen zu wahren Folterkammern. Bilder, die sich infolge mangelnder künstlerischer Qualitäten nicht mehr zu Ausstellungszwecken eignen,

mögen magaziniert werden. Provinzialmuseen, unter dem Gesichtspunkt der Rumpelkammer ausgebaut, fälschen Geschichte und bringen sich um ihre beste Wirkung auf die Lebenden, indem sie sie der Kunst entfremden, anstatt sie zu ihr zu führen. Diese Gefahr ist in der Provinz viel größer als in der Hauptstadt. Der Bewohner der Großstadt hat die Möglichkeit, seine Vorstellungen durch periodische Ausstellungen zu rektifizieren, in der Provinz werden Dinge mumifiziert, die nie lebendig waren und dort als die allein geltenden bestehen.

Dagegen ist der von Justi, dem neuen Direktor, getroffene Ausweg: eine nationale Porträtgalerie im eigenen Gebäude und Überweisung von Schlachtenbildern und anderen Kompositionen von patriotisch-stofflicher Bedeutung ans Zeughaus außerordentlich glücklich, da diese Sammlungen unter einem anderen Gesichtspunkt als dem künstlerischen angelegt sind.

Rosa Schapire.

**CARPEAUX**, Kollektion „l'art de notre temps“. 48 Tafeln. Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris. Frs. 3.50.

Die Methode dieser hier schon mehrfach erwähnten Kunstbücher besteht darin, eine Auswahl der Werke eines Künstlers in einzelnen kleinen Monographien vorzuführen, jeder Abbildung die Entstehungsgeschichte des Werkes beizufügen. Zum neuesten Band, der gerade recht als Ergänzung der kürzlich stattgehabten Ausstellung Carpeauxscher Werke erschienen ist, haben Jean Laran und Georges Le Bas diese Notizen redigiert, hat Paul Vitry vom Louvre die knappe Einleitung geschrieben, darin er auf das Bernineske in Carpeaux Temperamentsausbrüchen hinweist. Es sei die durch ihre dokumentarische Sachlichkeit für die Kunstgeschichte wertvolle Publikation aufs beste empfohlen.

Kieser.

# RUNDSCHAU .....

## DER CICERONE.

Heft 21:

ARNOLD FORTLAGE, Kunst des 19. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz. (12 Abb.)

FRIEDRICH H. HOFMANN, Fayencen von Göppingen. (3 Abb.)

WALTER BOMBE, Restaurierungen und Neubestimmungen im Palazzo Pitti. (2 Abb.)

Heft 22:

WILLIAM COHN, Die Ausstellung alter ostasiatischer Kunst in der kgl. Akademie der Künste in Berlin. (1 Tafel, 23 Abb.)

Die römischen Kongresse (III. intern. Archäologenkongreß, X. intern. kunsthistor. Kongreß).

## KUNST UND KÜNSTLER.

XI., Heft 2:

ANTONIN PROUST, Erinnerungen an Edouard Manet.

KARL SCHEFFLER, Die Bremer Kunsthalle (Deutsche Museen moderner Kunst, III.). (24 Abb.)

JULIUS MEIER-GRAEFE, Handel und Händler, II.

E. P. RIESENFELD, Schloß Wörlitz. (8 Abb.)

WALTER BOMBE, Die Sammlung Crespi. (4 Abb.)

## DIE KUNST FÜR ALLE.

XXVIII., Heft 5:

WILHELM MICHEL, Edmund Dulac. (7 farbige Abbildungen.)

Aus Briefen von Karl Stauffer-Bern.

ARTHUR RÖSSLER, Rudolf Alt. (11 Abb.)

FRITZ VON OSTINI, Hans Pellar. (1 Tafel, 7 Abb.)

## DEKORATIVE KUNST.

XVI., Heft 2:

K. LANGE, Das Haus Rosenfeld in Stuttgart von Bernh. Pankok. (6 Tafeln, 55 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVI., Heft 2:

KUNO MITTENZWEY, Münchner Jahresausstellung im Glaspalast. (1 Tafel, 14 Abb.)

R. BREUER, Der Künstler und seine Welt (Curt Herrmann-Berlin als Maler und Sammler). (3 Tafeln, 17 Abb.)

WALTER GEORGI, Der Impressionismus und die Kultur der Gegenwart.

FRITZ VON OSTINI, Neue Arbeiten von Charles Tooby. (1 farbige Tafel, 12 Abb.)

FRANZ PLANER, Raumkunst auf der Wiener Frühjahrsausstellung des österr. Museums für Kunst und Industrie. (2 Tafeln, 18 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

XXXVIII., Heft 2:

CURT GLASER, Erna Frank. (1 Originalalgraphie, 2 Abb.)

WALTHER BIEHL, Kunstgeschichtliche Streifzüge durch Sardinien, II. (12 Abb.)

EWALD BENDER, Leo von König. (9 Abb.)

AUG. L. MAYER, Ein unbekanntes Spätwerk des Velazquez. (1 Abb.)

M. D. HENKEL, J. J. Doerer. (9 Abb.)

D. BERINGER, Malerei mit dem Bleistift (Emily Lengnik). (3 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 8—9:

F. HOEBER, Alte Puppen. (33 Abb.)

H. G. STRÖHL, Die Wappen der Ordensstifte und Abteien in Steiermark, Kärnten und Krain. (24 Abb.)

A. WALCHER VON MOLTHEIN, Das niederösterreich. Landesmuseum in Wien. (21 Abb.)

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

Heft 10:

E. LEISCHING, Theresianischer und josephinischer Stil. (79 Abb.)

Eingehende Untersuchung über die Stilwandlung des 18. Jahrhunderts in Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Österreich.

Kleine Nachrichten. — Mitteilungen. — Literatur.

## ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 1:

A. K. COOMARASWAMY, Mughal Portraiture. (14 Abb.)

Zusammenstellung von Porträtminiaturen der indischen Mogulkaiser mit kurzer Übersicht über die Entwicklung dieses Kunstzweiges.

R. SCHLÖSSER, Über Brunei-Bronzen. (11 Abb.)

Behandelt eine Anzahl alter Bronzegegenstände aus Nord-Borneo, meist im Bremer Museum für Völkerkunde, die interessante Zusammenhänge mit der frühen chinesischen Bronzekunst und mit dem indo-arabischen Kulturkreise aufweisen.

A. WENING und W. HEIMANN, Das Nestorianerdenkmal von Sian-Fu und die Holmsche Expedition von 1907 und 1908. (11 Abb.)

Steindenkmal aus dem Jahre 781 n. Chr. im Inneren Chinas (Provinz Schensi), mit wichtiger zweisprachiger Inschrift (syrisch und chinesisch).

A. FISCHER, Fälscherwesen in Japan und China.

H. GROTHE, Ausgrabungen und Forschungen im vorderen Orient, I. (4 Abb.)

Notizen über Rhodos, Antiochia, Samos, Pergamon, Sardes, Kreta, Tripolis.

H. D'ARDENNE DE TIZAC, L'art chinois à Paris: Exposition de peintures chinoises au Musée Cernuschi.

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 8:

TH. RASPE, Kirchlicher Kunstbesitz des Oldenburgischen Museums. (23 Abb.)

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

IX., Heft 1:

OSCAR GEHRIG, Der Glaspalast München 1912. (11 Abb.)

H. BENS, Weitere Studiennotizen über Kirchen und das Erbauen von Kirchen in Deutschlands vergangenen Zeiten.

OSCAR GEHRIG, Die Sommerausstellung der Münchener Sezession 1912 (Schluß). (6 Abb.)

SENGER, Sebastiansstatue von Riemenschneider. (1 Abb.)

Neuerwerbung des Bayrischen Nationalmuseums in München aus Mühlendorf.

JOSEPH WAIS, Passionsbilder. (1 Tafel, 3 Abb.)

HELENE STUMMEL, Der neue Hochaltar der Apostelkirche in Köln. (1 Tafel, 1 Abb.)

BARTH, Ferdinand Keller.

O. DOERING, Die X. internationale Kunstausstellung zu Venedig, I.

A. R. MAIER, Christliche Kunstausstellung Aachen.

## JAHRESMAPPE 1912 DES „VEREINES FÜR DENKMALPFLEGE U. HEIMATSCHUTZ IN NIEDERÖSTERREICH“.

(3 Hellogravürentafeln mit erläuterndem Text.)

Tafel IX: HANS TIETZE, Portal der Pfarrkirche in Tulln.

Tafel X: KURT RATHE, Das Epitaph des Mathias Hauer von Türnitz (Wien, Historisches Museum der Stadt Wien).

Tafel XI: HANS TIETZE, Werkstatt Ruelond Frueauf: Szene aus der Gründungslegende des Stiftes Klosterneuburg (Museum des Stiftes Klosterneuburg).

## MUSEUM.

Heft 5:

R. BALSÀ DE LA VEGA, Exposición nacional de Bellas Artes, Madrid. (20 Abb.)

N. SENTENACH, Indumentaria antigua americana. (2 Tafeln, 16 Abb.)

Behandelt die Kleidung der Azteken zur Zeit der spanischen Eroberung. Die Abbildungen geben meistens Objekte aus dem Archäologischen Museum in Madrid wieder.

C. DE BOFARULL, Encajes a mano. (12 Abb.)

Aufsatz über katalanische Spitzen.

ECOS ARTISTICOS. (Mit Abbildung eines span.-maur. Mörsers im Museo Balaguer.)

Heft 6:

P. LAFOND, El hombre del mapamundi de Velázquez. (11 Abb.)

Behandelt den „Mann mit dem Globus“ im Museum von Rouen, versucht ihn in das Oeuvre Velázquez' einzureihen und gibt eine — unvollständige — Zusammenstellung der außerhalb Spaniens befindlichen Werke des Meisters.

J. MARTI Y MONSO, Gregorio Fernández. (13 Abb.)

Wertvolle Untersuchungen über das Leben und die Werke dieses spanischen Bildhauers (1576 bis 1636), der vornehmlich in Valladolid tätig war.

ECOS ARTISTICOS. (4 Abb.)

Heft 7:

D. MARIN, Exposición de Arte histórico, Granada. (42 Abb.)

Sonderheft über die Ausstellung granadiner Kunst, die im Sommer 1912 im Carmen de los Mártires bei der Alhambra stattfand. Sie beschränkte sich im allgemeinen auf Erzeugnisse der nachmaurischen Zeit, unter denen neben vielen kunstgewerblichen Gegenständen altniederländische Gemälde, ferner Bilder von Murillo, Cano, Greco u. a. und Plastiken der granadiner Schule hervortraten.

ECOS ARTISTICOS.

## L'ARTE.

fasc. 5:

MICHELE BIANCALE, Evaristo Baschenis dipintore degli antichi Istituti italiani. (16 Abb.)

Ausführliche Monographie des bergamasker Meisters, illustriert durch zahlreiche typische Stücke, meist aus dem Besitz des Prof. Bernardi.

ROBERTO PAPINI, La costruzione del Duomo di Pisa. (16 Abb.)

Kritik der Quellen und des Baues.

ROBERTO SCHIFF, Rinvenimento di due opere di Duccio di Buoninsegna. (3 Abb.)

Madonna aus Lucca, jetzt im Palazzo Mediceo in Pisa und ähnliche Madonna in der Accademia von Siena.

MARGARET T. JACKSON, Affreschi inediti a Tagliacozzo. (15 Abb.)

PIETRO PICCIRILLI, Gli affreschi della Cappella Caldora in S. Spirito di Sulmona. (8 Abb.)

## RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 8—9:

GUSTAVO FRIZZONI, Una nuova perla nel Gabinetto dei Veneti del Museo Poldi-Pezzoli. (10 Abb.)

Madonna mit Kind von Cavazzola.

LAUDEDEO TESTI, Particolari inediti del Duomo di Parma. (12 Abb.)

EDMONDO SOLMI, Il David di Leonardo e il David di Michelangelo. (2 Abb.)

Entstehungsgeschichte der Statue und Vergleich mit einer Skizze Leonardos, die Müntz als Kopie nach M. A., Solmi als eigenen Entwurf Leonardos ansieht.

A. RATTI, Frate Antonio da Monza incisore? (31 Abbildungen.)

**ARTURO PETTORELLI**, Il Palazzo Reale di Genova. (6 Abb.)

**ALDO FORATTI**, La palazzina della Viola in Bologna. (2 Abb.)

Innendekoration von Innocenza da Imola (mythologische Szenen) und Prospero Fontana.

**BERNARDO SANVISENTI**, Un monumento sepolcrale del Thorwaldsen. (4 Abb.)

## THE BURLINGTON MAGAZINE.

November 1912:

**JOSE PIJOAN**, Iberian Sculpture. (3 Tafeln, davon 1 koloriert.)

Behandelt alte Tierstatuen, die sich in Spanien finden, und deren Zusammenhänge mit den chaldäischen Stieren, der cretischen Kunstperiode usw., sowie Frauenstatuen und deren Zusammenhänge mit griechisch-archaischer Kunst, vor allem den berühmten, jetzt im Louvre befindlichen Kopf von Elche.

**A. J. WAUTERS**, Roger van der Weyden. I. (2 Tafeln mit 4 Abbildungen.)

Rogers Verbindungen mit Louvain werden untersucht, und es wird dargetan, daß offenbar sein sogenannter Altar des Papstes Martin V., von dem zwei Stücke sich in Granada, ein drittes bei Messrs. Duveen befinden, während das Kaiser-Friedrich-Museum eine alte Kopie des ganzen Altarwerkes besitzt, eine Gabe der Stadt Louvain an den Papst war, um ihn für das Projekt einer Universität in Louvain günstig zu stimmen. Diese Verbindung Rogers mit Louvain füllt eine noch unbekannt gewesene Lücke seines Lebens- und Schaffenganges vor 1430 aus.

**RAPHAEL PETRUCCI**, Korean Pottery. (2 Tafeln mit 9 Abbildungen.)

Es werden Unterschiede zwischen chinesischen und koreanischen Steingutvasen, wie sie seit einiger Zeit zahlreich aus koreanischen Gräbern ausgegraben werden, aufgestellt, und die Bezeichnung all dieser Waren als „Koreanisch“ seitens der Japaner wird als falsch dargetan.

**LIONEL CUST**, Notes on Pictures in the Royal Collections. XXIV. (2 Tafeln mit 5 Abbildungen.)

Behandelt Porträts des Cornelis Ketel, vor allem sein Selbstbildnis im Hampton Court Palace. Ketel müssen, meint Cust, viele Porträts zugewiesen werden, die jetzt den Namen Zuccaro tragen.

**MARY PHILLIPS PERRY**, On the Psychostasis in Christian Art. I. (2 Tafeln und mehrere Textillustrationen.)

**CLAUDE ANET**, Exhibition of Persian Miniatures at the Musée des Arts Décoratifs, Paris. II. (3 Tafeln mit 13 Abbildungen.)

Behandelt ausgewählte Miniaturen aus dem letzten Drittel des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die meist unter dem überlieferten Namen des großen Künstlers Behzad gehen. Durch eine eingehende Stilkritik wird die Hand verschiedener großer Meister in diesen Stücken nachgewiesen. Das Ende des Aufsatzes behandelt kurz die indopersische Schule.

**AYMER VALLANCE**, Early Furniture. V. (1 Tafel mit 2 Abbildungen.)

Möbel mit Metallverzierungen.

Art in France. — Letters to the Editors. — Reviews and Notices. — Italian Periodicals. — Recent Art Publications.

# NEUE BÜCHER .....

H. v. D. LINDEN, Trésor de L'art Belge au XVII<sup>e</sup> siècle. G. van Oest, Brüssel.

HANS VOLLMER, Materialien zur Bibelgeschichte und religiösen Volkakunde des Mittelalters. Weidemannsche Buchhandlung.

HANS v. D. GABELENTZ, Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

FRANZ LANDSBERGER, Der St. Galler Felehart-Psalter.

S. FLURY, Die Ornamente der Hackim- und Ashar-Moschee. C. Winter, Heidelberg.

FRANZ BOCK, Die Neuordnung der Kasseler Galerie. Marburg, Adolf Ebel.

KARL BIRCH - HIRSCHFELD, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Rom, Frank & Co.

A. CORSINI, Il Costume del Medico nelle pitture fiorentine dal Rinascimento. Verlag Institute Micrografico Italiano, Florenz.

LOUIS HAUTECOEUR, L'Architecture classique à St. Petersburg, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Librairie ancienne Honoré Champion, Editeur, Paris.

MAX DVORÁK, Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege.

M. SCHRÓTER, Michelangelo.

ALOIS RIEGL, Giov. Lorenzo Bernini. Verlag Schroll & Co., Wien.

ALLAN MARQUAND, Della Robbias in Amerika. Verlag Henri Frowde, London.

ALBIN EGGER-LIENZ, Monumentale Kunst. Verlag Herm. Walther, Berlin W.

J. J. TIKKANEN, Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Druckerei der Finnischen Literaturgesellschaft.

B. HAENDCKE, Entwicklungsgeschichte der Stilarten. Ein Handbuch. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig.

RUDOLF ERGAS, Niccolò da Liberatore, genannt Alunno. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.

FREDERIK POULSEN, Der Orient und die frühgriechische Kunst. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

ALFRED GOLD, Johann C. Wilk. Ein Maler des deutschen Empire. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

ROBERT SCHMIDT, Möbel. Ein Handbuch für Sammler u. Liebhaber. Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W. 62.

CASIMIR V. CHLEDOWSKY, Rom. Bd. I: Die Menschen der Renaissance, Bd. II: Die Menschen des Barock. Autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen von Rosa Schapire. Verlag Georg Müller, München.

GRÄFIN LOUISE ROSS, Die Colonna. Bilder aus Roms Vergangenheit. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

BIANCA ZEHDER, Segantini. Giovanni Segantini's Schriften und Briefe. Volksausgabe. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

PHILIPP LOSCH, Schönfeld. Bilder aus der Geschichte eines hessischen Schloßchens und seiner Besitzer. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

MORITZ STÜBEL, Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

*Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma G. Freytag, G. m. b. H., Leipzig, bei, den wir der gefl. Beachtung empfehlen.*

---

## V. Jahrgang, Heft XII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Roquetteweg 20, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Clemensstr. 80, Gartengeb. II. / 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: i. V.: Dr. KIESER, Paris, Quai Bourbon 11. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft: Berlin SW, Mittenwalderstr. 39, Fernspr.: Amt Moritzplatz Nr. 13 136 (Fritz Baum).

---

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



Abb. 1. HANS von METZ, Kalvarienberg

Frankfurt a. M., Städtisches historisches Museum

Zu: CARL GEBHARDT, FRANKFURTER MALER DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS







Abb. 3. HANS von METZ, Die Gruppe der Frauen (Detail aus dem Kalvarienberg)



Abb. 2. HANS von METZ, Die Gruppe des Hauptmanns (Detail aus dem Kalvarienberg)

Zu: CARL GEBHARDT, FRANKFURTER MALER DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS



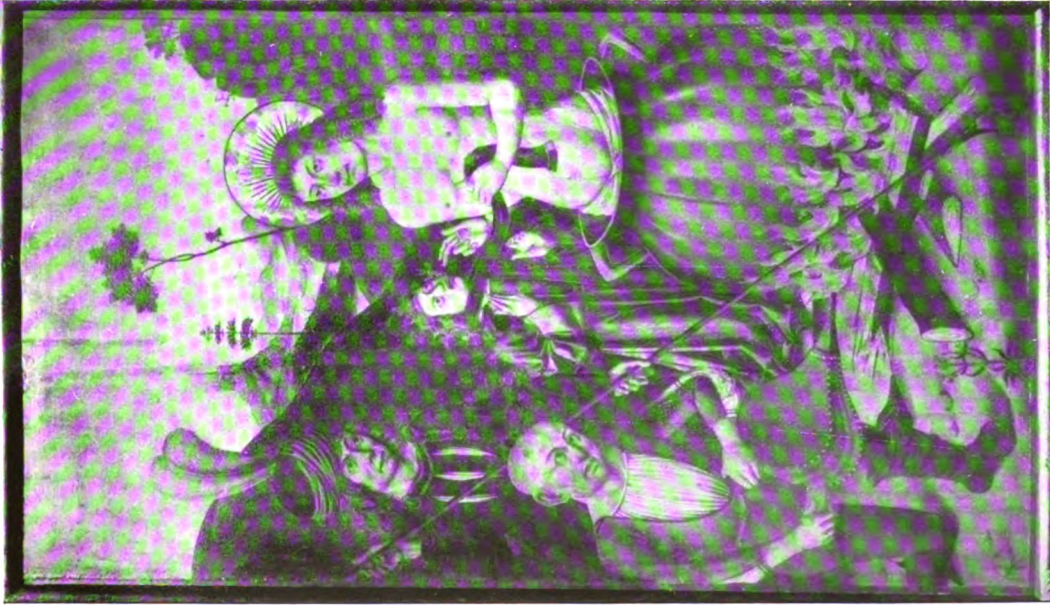


Abb. 4. FRIEDRICH von ASCHAFFENBURG, Martyrium des hl. Sebastian Frankfurt a. M., Städtisches histor. Museum

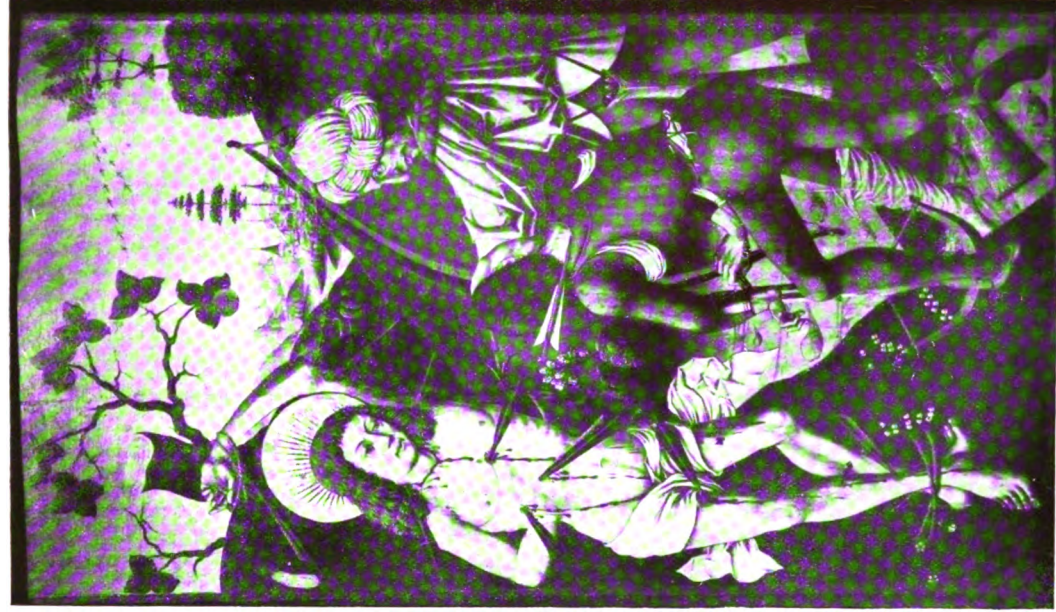


Abb. 5. FRIEDRICH von ASCHAFFENBURG, Martyrium des hl. Veit Frankfurt a. M., Städtisches histor. Museum

Zu: CARL GEBHARDT, FRANKFURTER MALER DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS





Abb. 6. HANS HESSE, Die vierzehn Nothelfer

Frankfurt a. M., Städtisches historisches Museum

Zu: CARL GEBHARDT, FRANKFURTER MALER DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS





Abb. 1. PAUL CASTEELS, Reiterschlacht

Schleißheim, Gemäldegalerie



Abb. 2. PAUL CASTEELS, Reiterschlacht

Oldenburg, Großherzogl. Galerie

Zu: K. ZOEGE von MANTEUFFEL, PAUL CASTEELS







Abb. 1. L. 448 (Ausschnitt)



Abb. 2. L. 429



Abb. 3. Dresdener Altar, Hand des hl. Antonius

Zu: KURT GERSTENBERG, DÜRERS HAND



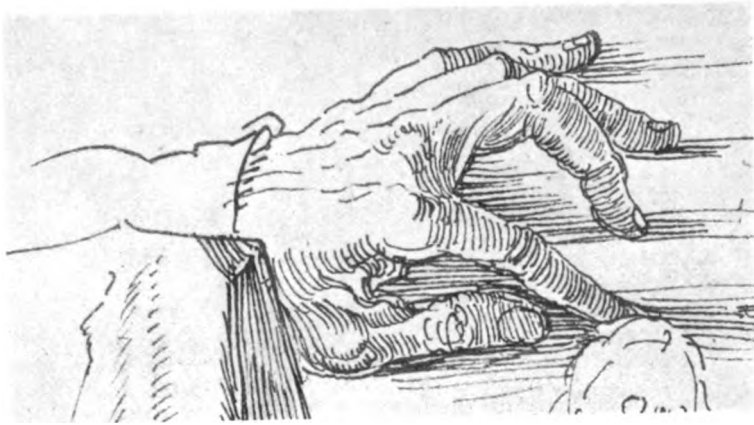


Abb. 4. L. 185 (Ausschnitt)

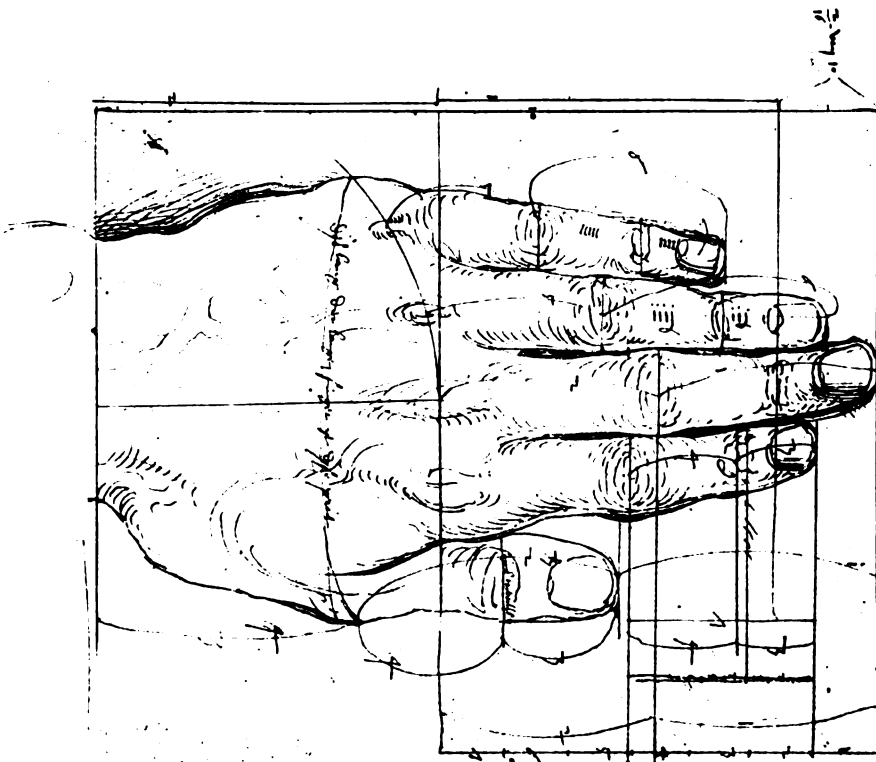


Abb. 5. Dresdener Skizzenbuch, ed. Bruck, Taf. 106

Zu: KURT GERSTENBERG, DÜRERS HAND





**HANS MULTSCHER, Kreuztragung**

**Zu: FRANZ STADLER, EIN VERSCHOLLENES WERK HANS MULTSCHERS**



# Geschenkwerke aus dem Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Stätten der Kultur, Band XXIX.

## Hamburg

Von Professor Dr. Otto Lauffer.  
Buchschmuck von Else Horst.

ca. 175 Seiten mit 32 Tafeln. — Fest broschiert  
M. 3.—, in Leinen M. 4.—, in Leder M. 5.—

Unser Gedanke, alte und berühmte Stätten der Kultur, Mittelpunkte der Kunst, Städte von stark ausgeprägter lokaler Charaktereigentümlichkeit, von architektonischer und landschaftlicher Schönheit, von den zauberischen Reizen traulicher Altertümlichkeit, von reichem geistigen, politischen und wirtschaftlichen Leben in einer reich illustrierten Monographiensammlung zu behandeln, hat so viel Anklang gefunden, daß es sich für uns erübrigt, diesem neuen Bande noch empfehlende Worte mit auf den Weg zu geben.

## Pilgerfahrten in Italien

Von Prof. Ernst Steinmann u. Olga v. Gerstfeldt  
2. Auflage. Mit 17 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.50

Das die erste starke Auflage dieses Buches nach Jahresfrist vergriffen war, spricht mehr als alle Empfehlungen für seine Qualität. Wir möchten ihm deshalb nur die für seinen Geist charakteristischen Worte Hermann Hesses aus dem „Narz“ mitgeben: „Nachdenkliche Reisende finden hier eine schöne, hundertfach anregende Lektüre. Und jene Schnellreisenden, die mit dem Baedeker schon fertig sind, können hier erfahren, wieviel in Italien zu holen ist, wovon kein Handbuch weiß.“

## Das Bücherbuch

Um von unseren Verlagswerken einen besseren Begriff geben zu können, haben wir eine große Reihe von Auszügen und Abbildungen zu einem stattlichen Bändchen zusammengestellt, das unter obigem Titel für 50 Pfennige gegen Einsendung von 50 Pfennige in Briefmarken.



Geschenkwerke aus dem Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

## **DIE COLONNA BILDER AUS ROMS VER- GANGENHEIT :: VON GRÄFIN LUISE ROß**

2 Bände. 523 Seiten mit 32 Tafeln. Geh. M. 11.—, geb. M. 12.—

Wie das Klirren von Harnischen, wie Kampfgetöse und Schwerterklang schallt's uns aus diesem Buche entgegen. Es ist ein Kulturgemälde von gewaltiger Größe, das da vor unseren Augen enthüllt wird. Die Geschichte des Hauses Colonna schildern heißt Roms Geschichte schreiben. Und das ist hier von einer Meisterin der Darstellungskunst geschehen. Wie das alles lebt, wie wir diese Kraftmenschen und Heldengestalten, diese schönen Frauen, diese Dichter und Denker der Renaissance vor uns sehen, wie wir in das Spiel der Ränke und Intrigen eingeführt werden, wie uns andererseits die sinnbetörende Pracht der Feste, wie die wechselvollen Kämpfe geschildert werden, das ist von überwältigender Schönheit und fesselt mehr, wie ein packender Roman. Das ist eines jener Bücher, die man nicht aus der Hand legen kann. Es war wohl die Größe des Stoffes, die es vermocht hat, daß eine feinempfindende schönheiterfüllte Frauenseele aus diesem Ergebnis langjähriger ernster familiengeschichtlicher Forschungsarbeit ein so wundervolles Werk gestalten konnte.

## **GIOVANNI SEGANTINIS BRIEFE UND SCHRIFTEN**

==== VOLKSAUSGABE ====

Herausgegeben v. **BIANCA ZEHDER-SEGANTINI**  
Mit 8 Tafeln. — Geheftet Mark 3.—, gebunden Mark 3.60

Der Wert dieses Buches ist am besten durch eine Kritik des „Türmers“ umschrieben: „Ein Buch von hoher Schönheit sind Giovanni Segantinis Schriften und Briefe, die die Tochter des großen Künstlers herausgegeben hat. Des großen Einsamen aus der gewaltigen Alpenwelt Selbstbiographie, Schriften und Gedanken über Kunst, Selbstbekenntnisse und Briefe sind hier zusammengeschlossen zu einem Denkmal reinsten Künstlergeistes und edler starker Männlichkeit. Der Künstler Segantini ist in seinem Besten zu verstehen, wenn man auf diese Weise dem prächtigen Menschen nahegekommen ist.“ Die Volksausgabe hat durch Ausscheiden von Nebensächlichem u. Alltäglichem bedeutend an künstlerischer Einheit u. Wert gewonnen.

Geschenkwerte aus dem Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

# Goethe

Von Professor Dr. Georg Simmel

264 Seiten. Geh. M. 4.—, geb. M. 4.80, in Leder M. 8.—

Inhalt: 1. Leben und Schaffen. 2. Wahrheit. 3. Einheit der Weltelemente. 4. Getrenntheit der Weltelemente. 5. Individualismus. 6. Rechenschaft u. Überwindung. 7. Liebe. 8. Entwicklung

Es handelt sich in diesem Buch um den geistigen Sinn der Goetheschen Existenz, d. h. um die Formen, Tendenzen, Entwicklungen im innersten seiner Persönlichkeit, durch die seine Dichtung wie sein Handeln, seine wissenschaftliche Weltanschauung wie sein Gefühlsleben bestimmt werden. Diese zentral entscheidenden Richtungen seines Wesens werden hier an den großen Kategorien des Welt- und Lebensverständnisses gemessen und ihre Bedeutung für die Weltgeschichte des Geistes zu zeichnen versucht. Was Goethe an Schiller über dessen berühmten Brief vom August 94 schrieb: „er habe die Summe seiner (Goethes) Existenz gezogen“ — wird hier wiederum unternommen, nur vom Standpunkt des modernen Menschen und in der Perspektive der inzwischen aufgewachsenen geistesgeschichtlichen Begriffe.

Das Buch stellt etwas absolut Neues in der Goetheliteratur dar.

## Die Frauen um Goethe

Weimarer Interieurs von Dr. Paul Kühn

2 Bände mit 50 Tafeln. Geheftet je M. 5.—, in Pappb. je M. 6.—, in Leinen je M. 6.50, in Leder je M. 10.—

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Hamburgischer Correspondent: Diesem Frauenbuche von den Frauen um Goethe gebührt ein Ehrenplatz im Hause jedes Deutschen, der seinen Goethe wert hält: auch ist es nicht nur, sondern auch ein Frauenbuch im besten Sinne des Wortes, jedenfalls ein Buch, das Gemeingut des deutschen Volkes werden sollte.

Geschenkwerke aus dem Verlag Klinckschardt & Biermann, Leipzig

## Altholländische Malerei

Gemälde von holländischen u. flämischen Meistern in Rathhäusern, kleinen Museen, Kirchen, Stiften, Waisenhäusern, Senatszimmern usw. und in Privatbesitz. Ausgewählt und beschrieben von

**Prof. Dr. W. Martin** und **E. W. Moes** †

Direktor der Kgl. Gemäldegalerie im Haag

Direktor des Kupferstichkabinetts in Amsterdam

72 Tafeln in Quartformat mit beschreibendem Text. In Leinenmappe 33 M.

Die Publikation hat es sich zur Aufgabe gemacht, die reichen Schätze holländischer Kunst, die sich an schwer zugänglichen Stellen allüberall in den Niederlanden befinden, zu erschließen. Diese erstklassigen Reproduktionen von bisher fast verschlossenem Material von Meisterwerken alter Kunst bieten dem Kunstgelehrten Vorlagen von seltener Schönheit, Museen und Bibliotheken Studienobjekte, dem Kunsthändler und Sammler reiche Vergleichsmöglichkeiten, dem Kunstfreund sind sie eine Quelle edelsten Genusses.

## Christian Ludwig von Hagedorn

Ein Diplomat u. Sammler des 18. Jahrhunderts

Von **Morig Stübel** (Landgerichtsrat in Dresden). IV u. 252 S., geb. M. 6.—

Ein überaus interessantes Lebensbild wird uns hier von dem Bruder des Dichters Friedrich von Hagedorn entworfen. Den zuerst als Diplomat, später als Generaldirektor der Sammlungen und Künste in sächsischen Diensten Stehenden hat seine Tätigkeit weit herumgeführt und mit vielen Künstlern, Sammlern und Händlern der Epoche in Beziehung gebracht. Schon während seiner diplomatischen Tätigkeit in Wien, Mainz, Mannheim, Bonn, Düsseldorf, Aachen und Frankfurt a. M. hat er unermüdlich Gemälde, Handzeichnungen und Kupferstiche gesammelt. In zahlreichen Briefen an seinen Bruder berichtet er über seine Erwerbungen und seine Erfahrungen und teilt ihm seine ästhetischen Ansichten mit. Auf der anderen Seite finden wir in dem Buche sehr interessante Berichte über das Leben an den glänzenden fürstlichen und geistlichen rheinischen Höfen, die für den Historiker, Kulturhistoriker, Lokalhistoriker und Familienforscher von größtem Werte sind. Ein äußerst genaues lexikalisch ausgestattetes und mit reichen Quellenangaben versehenes Register gibt dem Buch den Wert eines hervorragenden Quellentwerkes.

# Ein neues Reproduktionswerk graphischer Kunstwerke

*E*nde November wird bei Anderson in Rom die Publikation einer Serie von Portfolios mit Lichtdrucken nach Zeichnungen und Stichen aus italienischen Sammlungen beginnen.

Die Serie wird von Prof. Dr. FEDERICO HERMANIN, Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts im Palazzo Corsini in Rom geleitet und schreibt Prof. Hermanin den Text zu den einzelnen Portfolios.

Die Serie hat den Namen *INCISIONI E DISEGNI*. Das erste Portfolio: *LA CAMPAGNA ROMANA NELLE ACQUEFORTI DEI GIAMMINGHI E DEGLI OLANDESI DEL SECOLO XVII*. enthält 21 Tafeln mit Wiedergaben von niederländischen Radierungen mit Bildern aus der römischen Campagna.

Bestellungen sind an  
**D. ANDERSON**  
ROMA  
VIA SALARIA 7  
zu richten.

Der Preis von diesem Portfolio beträgt Lire it. 25.—.

**Wer illustrierte Werke,  
Zeitschriften, Kataloge  
oder Prospekte herausgibt**



oder verlegt, versäume  
nicht sich bei Auswahl des  
Papiers von seinem Drucker  
auch unsere Fabrikate be-  
mustern zu lassen.

Wir fertigen für die verschiedensten Zwecke  
besonders präparierte Papiere,  
welche neben elegantem Aussehen vor-  
züglichste Druckwirkung gewährleisten

Dresdner Chromo- & Kunstdruck-  
Papiertabrik  
**Krause & Baumann, H.-G.**  
Dresden-H. 7

**Klischees**

Autotypien

Reluschen

Zeichnungen

für Zeitschriften

Werke-Kataloge etc

sauber·sachge-  
mäss·preiswert

**Julius Klinkhardt**  
Leipzig

# Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese nach Rubriken geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariats Handels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an die Inseratenabteilung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ in Berlin SW. 29, Mittenwalder Straße Nr. 39.

## Auktionen

### Aachen. Ant. Creutzer

vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

### Berlin. Berliner Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbron.

SW., Zimmerstraße Nr. 13. Übernahme von Auktionen, spez. von Privatsammlungen.

### 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 Kunstgegenstände, Gemälde, Stiche usw. usw.

– Math. Lempertz' Buch-

handlung und Antiquariat. (Inhaber Peter Hanstein.) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

### Leipzig. C. G. BOERNER.

Kupferstich., Handzeichnungen, Autographen, 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, Elnk. ganz. Samml. u. hervorr. einzel. Pläcen. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstä. Aukt. Trau (1905), Fürst Mettern. (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preisserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.

## Antiquitäten und Alte Meister

### Berlin. Thos. Agnew & Sons.

Unter den Linden 31<sup>1</sup>. Spez.: Werke der großen engl. Meister, alte Holländ., Italiener, Franzos.

### – Gaston von Mallmann.

Anhaltstr. 5<sup>1</sup>. Ölgemälde alter Meister, alte Handzeichnungen und Aquarelle.

### – Galerie Henry Weustenberg

Schöneberger Ufer Nr. 15, nahe Potsdamer Straße und Brücke Ausstellung von Gemälden alter Meister aller Schulen.

### München. Julius Böhler,

Hofantiquar. Brienerstraße 12. An- u. Verkauf wertvoll. Gemälde alter Meister u. kostb. Antiquität.

### – A. S. Drey, Hoflieferant,

Maximilianplatz 7. 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. Farbholzschnitte. 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. Soeben erschien: Antiquariatskatalog 30. Kunstblätter aller Art. Illust. Bücher in deutscher, französischer und englischer Sprache.

### Bonn. Math. Lempertz'

Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: Peter Hanstein.)

Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschaftl. Katalog ersch.

### Dresden. v. Zahn & Jaensch,

Waisenhausstr. 10. Wir versenden gratis Katalog 237 Zeitalter Napoleons I; Porträts, Schlachtenbilder, Militärkostüme etc. Kat. 239 Jagd- u. Sportbilder u. Literatur. Kat. 240 Kulturgeschichte, Bibliothekswerke. 242 Geschichte, Genealogie. 244 Philosophie.

# HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen holländischer Meister.

**Frankfurt a. M.,** Hochstr. 6  
**Joseph Baer & Co.** Auktion  
 K. W. in Leipzig: Wertvolle  
 Werke der deutschen Literatur,  
 Werther- und Faustbibliothek.  
 Handzeichnungen und Stiche  
 aus Lavaters Besitz findet im  
 Herbst dieses Jahres statt.

**Karlsruhe.** A. Bielefeld's Hof-  
 buchhandlung, Kupferstich- und  
 Holzschnittwerke, Handzeich-  
 nungen, Manuskripte.

**Leipzig.** C. G. BOERNER.  
 Kupferstich-, Handzeichnungen,  
 Autographien, Manusk., Holz-  
 schnittblätter, Erstaussab. Über-  
 nahme 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. / 50 000 Porträts.

**Stuttgart.** H. G. Gutekunst.  
 Kunsthandlungen, Kunstantiquariat.  
 Kupferstiche und Handzeichnungen  
 alter Meister. Übernahme von Samm-  
 lungen u. Einzelbeiträgen z. Auktion.

**Stuttgart.** R. LEVI, Antiquariat  
 An- u. Verkauf seltener Bücher,  
 Autographen und Kupferstiche.

**Wien.** Artaria & Co. Kunsthdl.  
 u. Kunstantiquariat. Alte Gemäl-  
 de und Handzeichnungen, alte und  
 moderne Graphik, alle Arten v. Re-  
 produktionen, Photographien a. d.  
 Gemäldegalerien. Gegründet 1770.

— **ALBERT KENDE,** Kunst-  
 handlung u. Kupferstich - Anti-  
 quariat, I, Spiegelgasse Nr. 15.  
 Ölgemälde, Aquarelle, Hand-  
 zeichnung, Miniaturen, Kupfer-  
 stiche, Kunstauktionen.

**Moderne Kunst**

**Dresden.** Galerie Ernst  
 Arnold. Inhaber L. Gutbier.  
 Permanente Ausstellung in  
 11 Sälen: Gemälde, Skulp-  
 turen, Radier. neuer Meister.

— **Emil Richter,** Hofkunst-  
 händler H. HOLST,  
 moderne Radierungen.

**Frankfurt a. Main.**  
**Frankfurter Kunstverein.**  
 Gemäldeerster moderner Meister  
 und der Frankfurter Schule.  
 Permanente Ausstellung.

**Köln.** v. Elsner & Spieckermann.  
 Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-  
 Antiquariat. Galerie- und Sammel-  
 werke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

**Leipzig.** P. H. Beyer & Sohn.  
 Moderne Gemälde, Kleinplastik,  
 Handzeichnungen. Speziell neue  
 Graphik (Max Klinger, O. Grei-  
 ner, Menzel, Boehle, Zorn etc.)

— **Pietro Del Vecchio.** Hofkunst-  
 handlung. Ausstellung von Wer-  
 ken erster Meister. Kunstsorti-  
 ment. Moderne Graphik.

**München.** Moderne Galerie  
 Theatinerstraße 7 (Arco-Palais)  
 Gemälde u. Zeichnungen  
 moderner Meister.

**Stuttgart.** L. Schaller,  
 Kgl. Hofkunsthandlung u. Buchhand-  
 lung für Kunstliteratur. Photogr. Auf-  
 nahmen von Kunstdenkmälern durch  
 eigenes Atelier. Spezialität: Graphik.

**UNENTBEHRLICHES NACHSCHLAGEWERK**

**HANS W. SINGER**  
**ALLGEMEINES**  
**KÜNSTLER-LEXIKON**  
**LEBEN UND WERKE**  
 DER BERÜHMTESTEN BILDENDEN  
 KÜNSTLER

Dritte, bis 1906 ergänzte Auflage. Vorbereitet von H. A. MÜLLER

10 Halbbände: geheftet. . . . . M. 52.—

In 5 Bänden: in Halbleder gebunden . . . . M. 60.—

**RÜTTEN & LOENING / FRANKFURT a. M.**

## **Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig**

---

Als äußerst reichhaltige  
Veröffentlichung von Handzeichnungen  
holländischer Meister jedem Kunstfreund zu empfehlen

# **Handzeichnungen**

## **von alten Meistern der holländischen Schule**

Sechs Mappen mit 384 Tafeln im  
Format 28 : 37 cm in Lichtdruck  
auf holländischem Büttenpapier.

Preis 200 Mark.



In diesem überaus wertvollen Werke werden Zeichnungen von nicht weniger als 60 Meistern in Originalgröße und nach Aufnahme in Museen und Privatsammlungen vorgeführt, hierunter zahlreiche noch unveröffentlichte — ein zur richtigen Würdigung der Eigenart der Meister unschätzbares Material und zu einem im Verhältnis zu der Fülle des Gebotenen wohlfeilen Preis. Alle klangvollen Namen findet man in dieser selten reichhaltigen Sammlung vertreten, aber auch eine größere Anzahl Künstler, denen man sonst weniger häufig zu begegnen pflegt.

---

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen, welche auf Wunsch gern auch Monatszahlungen gestatten werden.

# KLASSIKER DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN

Soeben wurde der **XXII. Band** ausgegeben:

## BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO

Des Meisters Gemälde in 287 Abbildungen

Herausgegeben von **Dr. August L. Mayer**

Vornehm gebunden M. 12.—

**Frühere Bände:** Raffael 8 M. — Rembrandts Gemälde 14 M. — Tizian 8 M. — Dürer 10 M. — Rubens 12 M. — Velazquez 7 M. — Michelangelo 6 M. — Rembrandts Radierungen 8 M. — Schwind 15 M. — Correggio 7 M. — Donatello 8 M. — Uhde 10 M. — van Dyck 15 M. — Memling 7 M. — Thoma 15 M. — Mantegna 8 M. — Rothel 9 M. — Fra Angelico 9 M. — Liebermann 10 M. — Holbein 9 M. — Watteau 8 M.

„Die Klassiker der Kunst gehören zu den wenigen unter zahllosen ähnlichen Veranstaltungen, welche einem wirklichen Bedürfnis entsprechen.“

(Prof. Dr. Ernst Steinmann in der Deutschen Literaturzeitung.)

## Schwäbische Glasmalerei

Enthaltend eine kunstwissenschaftliche Abhandlung über die Glasmalerei Schwabens und die auf diesem Gebiete bekannt gewordenen Künstler, ein Verzeichnis aller Orte in Schwaben, an denen sich alte Glasmalereien erhalten haben, mit ausgiebigen Literaturangaben und ein beschreibendes Verzeichnis der Sammlung schwäbischer Glasmalereien in der Staatssammlung vaterländischer Altertümer zu Stuttgart. Im Auftrag des Königl. Württembergischen Landeskonservatoriums herausgegeben.

Von **Leo Balet**

Mit 126 großen Textillustrationen und 8 farbigen Tafeln. Gebunden M. 36.—

**Das Werk wurde nur in 500 Exemplaren hergestellt und wird nicht neu gedruckt**

„Eine ziemlich umfassende, vielleicht sogar erschöpfende Würdigung Schwäbischer Glasmalereien . . . . . Im Übrigen wird jeder, der sich gründlich mit dem reichen Inhalte des Katalogs befaßt, mit mir darin übereinstimmen, daß das Werk Balets einen überaus zuverlässigen Wegweiser für die Bereisung und Besichtigung der schwäbischen Glasmalereien bietet!“

(Heinrich Oidtmann in „Diamant“, Glas-Ind.-Zeitung, Leipzig)

**Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart**



**ANTON HEKLER**

# Die Bildniskunst der Griechen und Römer

Mit 537 Abbildungen nach Plastiken der Antike

Wer sich als Künstler, Literat, Historiker oder Liebhaber ein Bild von der vielseitigen Entwicklung der plastischen Bildniskunst im Altertum verschaffen wollte, dem stand bisher kein handliches Sammelwerk zu Gebot. Der Zweck des vorliegenden, vom Verlag aufs sorgfältigste ausgestatteten Buches ist es, diesem Mangel abzuhelfen. Auf 311 Tafeln mit mehr als 500 Abbildungen gibt es die wichtigsten Denkmäler der griechischen und römischen Porträtkunst in historischer Reihenfolge geordnet. Da die Schöpfungen der Malerei, abgesehen von jenen auf ägyptischem Boden gefundenen Mumienporträts der Spätzeit, für immer spurlos verschwunden sind, mußte sich die Darstellung auf die Wiedergabe von Werken der Plastik und Steinschneidekunst beschränken; dank der literarischen und künstlerischen Bildung der Römer sind uns ja auch die Originale griechischer Meister in zahlreichen späteren Kopien erhalten geblieben. Bei der Auswahl des Materials war der Autor bestrebt, mit besonderer Berücksichtigung der künstlerisch oder entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Bildnisse auch die hauptsächlichsten ikonographischen Dokumente aufzunehmen. Die Porträts berühmter Dichter, Redner, Philosophen und Staatsmänner, kleinasiatischer Könige, römischer Kaiser, Feldherren und Kaiserinnen wechseln ab mit unbekanntem, namenlosen Köpfen, denen aber als unschätzbaren Zeugnissen eines glanzvollen Kunstvermögens unsere volle Bewunderung in gleicher Weise gebührt. Das vorliegende Werk wird ohne Zweifel bei denen weitgehendstes Interesse finden, die sich beruflich mit Kunst und Kultur des klassischen Altertums befassen. Dem Forscher kann das umfangreiche, aufs beste wiedergegebene Bildmaterial bei vergleichenden Forschungen als nützlicher Handapparat gute Dienste leisten, für unsere Gymnasialbibliotheken dürfte das umfassende Werk eine herrliche Bereicherung bilden. Aber auch jedem anderen, der das Buch zur Hand nimmt, dem Künstler ebenso wie dem verständigen Kunstliebhaber, wird es Genuß und Belehrung bringen. Denn in einzigartiger, logisch sicherer Entwicklung hat die antike Porträtkunst mit allen möglichen und denkbaren Mitteln eine Vollkommenheit in der bildlichen Darstellung des äußeren und inneren Menschen angestrebt und errungen, die dem Historiker Beweise liefert, den Psychologen unendlich fesselt, den Künstler vielseitig anregt und in ihrer harmonischen jeder Sentimentalität entbehrenden Sinnlichkeit allen Kunstbedürftigen selten wieder erreichte Vorbilder darbietet. So ist der Wert des vorliegenden Wertes, entsprechend der Vielseitigkeit und Bedeutung seines Inhalts, in jeder Hinsicht groß und zukunftsreich.

Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart  
Quartformat · Preis des dauerhaft in Leinen gebundenen Buches 32 Mark

## Neue hervorragende Kunstpublikationen

---

### Der französische Farbenstich des XVIII. Jahrhunderts

Herausgegeben von **Julius Model** und **Jaro Springer**

Ein Band in Folioformat in kostbarer Liebhaberausstattung, enthaltend einen interessant und geistreich geschriebenen Text aus der Feder von Prof. Dr. Jaro Springer und 50 Tafeln mit farbigen Nachbildungen der schönsten Blätter nach Originalen der berühmten Sammlung des Herrn Jul. Model in Berlin.

In Halbpergament gebunden . . . . . **M. 75.—**

Der französische Farbenstich des XVIII. Jahrhunderts ist nicht nur für Sammler, sondern auch als erstes Werk über dieses Kunstgebiet für Kunsthistoriker unentbehrlich, zugleich aber auch ein modernes Prachtwerk vornehmster Art für jeden gebildeten Kunstfreund. ::

---

### Die Lästerschule

Von **Richard Brinsley Sheridan**

Mit 25 farbigen Vollbildern und 19 Textillustrationen von Hugh Thomson.  
Quartformat. Vornehm in Leinen gebunden . . . . . **M. 18.—**

**Nur in tausend numerierten Exemplaren gedruckt.  
Ein Nachdruck wird nicht erfolgen**

Die Lästerschule ist eines der glänzendsten Stücke der Weltliteratur, das man getrost den besten französischen Sittenkomödien der Vergangenheit an die Seite stellen kann. Unsere von Gisela und Theodor Etzel meisterhaft besorgte Übersetzung mit ihrer künstlerisch vornehmen, gediegenen Ausstattung und den geistreichen Illustrationen Hugh Thomsons sei allen Bücherfreunden bestens empfohlen.

---

### Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe

Von **Gustav E. Pazaurek**

Mit zahlreichen Abbildungen. In grauen Rips gebunden . . **M. 12.—**

„Es ist seit langen Jahren kein Buch herausgegeben worden, dem man für das produzierende Kunstgewerbe und für jeden Kunstliebhaber eine solch wichtige Bedeutung zusprechen könnte, wie diesem Werke... Pazaurek hat sich durch sein neues Buch um die Gesundung des neuzzeitigen Kunstgewerbes wieder sehr verdient gemacht.“  
(Die Goldschmiedekunst, Leipzig)

---

**DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT in Stuttgart**

## Galvano-Silber

ist kein Putzmittel, das heißt also, es putzt die Metalle nicht blank.

## Galvano-Silber

dient nur dazu, Gegenstände zu versilbern. **Metalle**, welche mit einem **Farbstoff**, **Bronze** usw. überzogen sind, lassen sich nicht versilbern, es sei denn, daß man die **Farbstoffe** vorher entfernt.

## Galvano-Silber

ist die **einzigste Versilberung**, welche auf **kaltem Wege** standhaft ist.

## Galvano-Silber

ist **giftfrei** und überzieht die Metalle mit echtem **Feinsilber**.

## Galvano-Silber

dient nur zum Versilbern von **Silber**, **Alpaka**, **Alfenide**, **Messing-** und **Kupfergegenständen**.

## Galvano-Silber

ist absolut **haltbar** und **nicht zu vergleichen** mit den in den Handel gebrachten **wertlosen Quecksilberversilberungen**, bei deren Anwendung der Silberglanz in einigen Stunden wieder schwindet und das Metall angegriffen wird, wohingegen **Galvano-Silber** ein klares **echtes Silberbad** darstellt und dementsprechend wirkt.

Achten Sie auf den Namen **Galvano-Silber**. Vor Nachahmungen wird gewarnt!

==== Generalvertreter in allen Städten gesucht ====

$\frac{1}{1}$  Flasche 2.—,  $\frac{1}{2}$  Flasche 1.10 M. Erhältlich bei:

# H. FREDRICH + CHARLOTTENBURG

Tel. Amt Stpl. 9025

Niebuhrstraße Nr. 57

## Ungarische Reproduktions-Kunstgewerbe A.-G.

Telegr.: Citogravure **BUDAPEST** VIII, Kisfaludy-utca 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

## Für neu hinzutretende Abonnenten!

Bezug der früheren Jahrgänge des Cicerone

- |                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| 1. Jahrgang 1909 . . . . . | komplett in Heften M. 16.— |
|                            | in Leinen gebunden M. 19.— |
| 2. Jahrgang 1910 . . . . . | komplett in Heften M. 20.— |
|                            | in Leinen gebunden M. 23.— |
| 3. Jahrgang 1911 . . . . . | komplett in Heften M. 20.— |
|                            | in Leinen gebunden M. 23.— |

der Monatshefte für Kunstwissenschaft

- |                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| 1. Jahrgang 1908 kompl. in Heften | M. 16.—, geb. M. 20.—                        |
| 2. Jahrgang 1909 kompl. in Heften | M. 20.—, geb. M. 22.—                        |
|                                   | mit Cicerone in Heften M. 26.—, geb. M. 31.— |
| 3. Jahrgang 1910 kompl. in Heften | M. 24.—, geb. M. 27.—                        |
|                                   | mit Cicerone in Heften M. 36.—, geb. M. 42.— |
| 4. Jahrgang 1911 kompl. in Heften | M. 24.—, geb. M. 27.—                        |
|                                   | mit Cicerone in Heften M. 36.—, geb. M. 42.— |

Alles Erschienene von beiden Zeitschriften zusammen . . . . . in Heften M. 114.—, gebunden M. 135.—



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 Ver-



gangenen 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 gilt, 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. <b>Berlin.</b> Von Wolfgang von Oettingen.                                    | Bd. 10. <b>Altholland.</b> Von Josef August Lux.                                   | Bd. 19. <b>Sizilien.</b> Von Felix Lorenz.         |
| Bd. 2. <b>Frankfurt a. M.</b> Von Paul Ferdinand Schmidt.                            | Bd. 11. <b>Köln.</b> Von Egbert Delpy.   | Bd. 20. <b>Augsburg.</b> Von Pius Dirr.            |
| Bd. 3. <b>Bremen.</b> Von Karl Schaefer.   | Bd. 12. <b>Granada.</b> Von Ernst Kühnel.  | Bd. 21. <b>Rostock und Wismar.</b> Von W. Behrend. |
| Bd. 4. <b>Rothenburg o. d. T.</b> Von H. Uhde-Bernays.                               | Bd. 13. <b>Weimar.</b> Von Paul Kühn.  | Bd. 22. <b>Urbino.</b> Von Paul Schubring.         |
| Bd. 5. <b>Leipzig.</b> Von Ernst Kroker.   | Bd. 14. <b>Dresden.</b> Von Willy Doenges.   | Bd. 23. <b>Hermannstadt.</b> Von W. Bruckner.      |
| Bd. 6. <b>Danzig.</b> Von August Grisebach.  | Bd. 15. <b>Sanssouci.</b> Von Karl F. Nowak.                                       | Bd. 24. <b>Toledo.</b> Von Max von Boehn.          |
| Bd. 7. <b>Luzern,</b> der Vierwaldstätter See und d. St. Gotthard. Von Herm. Kesser. | Bd. 16. <b>Neapel.</b> Von Th. von Scheffer.                                       | Bd. 25. <b>Mailand.</b> Von Felix Lorenz.          |
| Bd. 8. <b>Wien.</b> Von Franz Servaes.   | Bd. 17. <b>Umbrische Städte</b> (Orvieto, Narni u. Spoleto) Von O. von Gerstfeldt. | Bd. 26. <b>Brüssel.</b> Von Fr. Stahl.             |
| Bd. 9. <b>Lübeck.</b> Von Otto Grautoff.   | Bd. 18. <b>Algerien.</b> Von Ernst Kühnel.   | Bd. 27. <b>Braunschweig.</b> Von Jonas P. Meier.   |
|  |  | Bd. 28. <b>Basel.</b> 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.









BOUND

JAN 16 1952

UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 00431 5852

